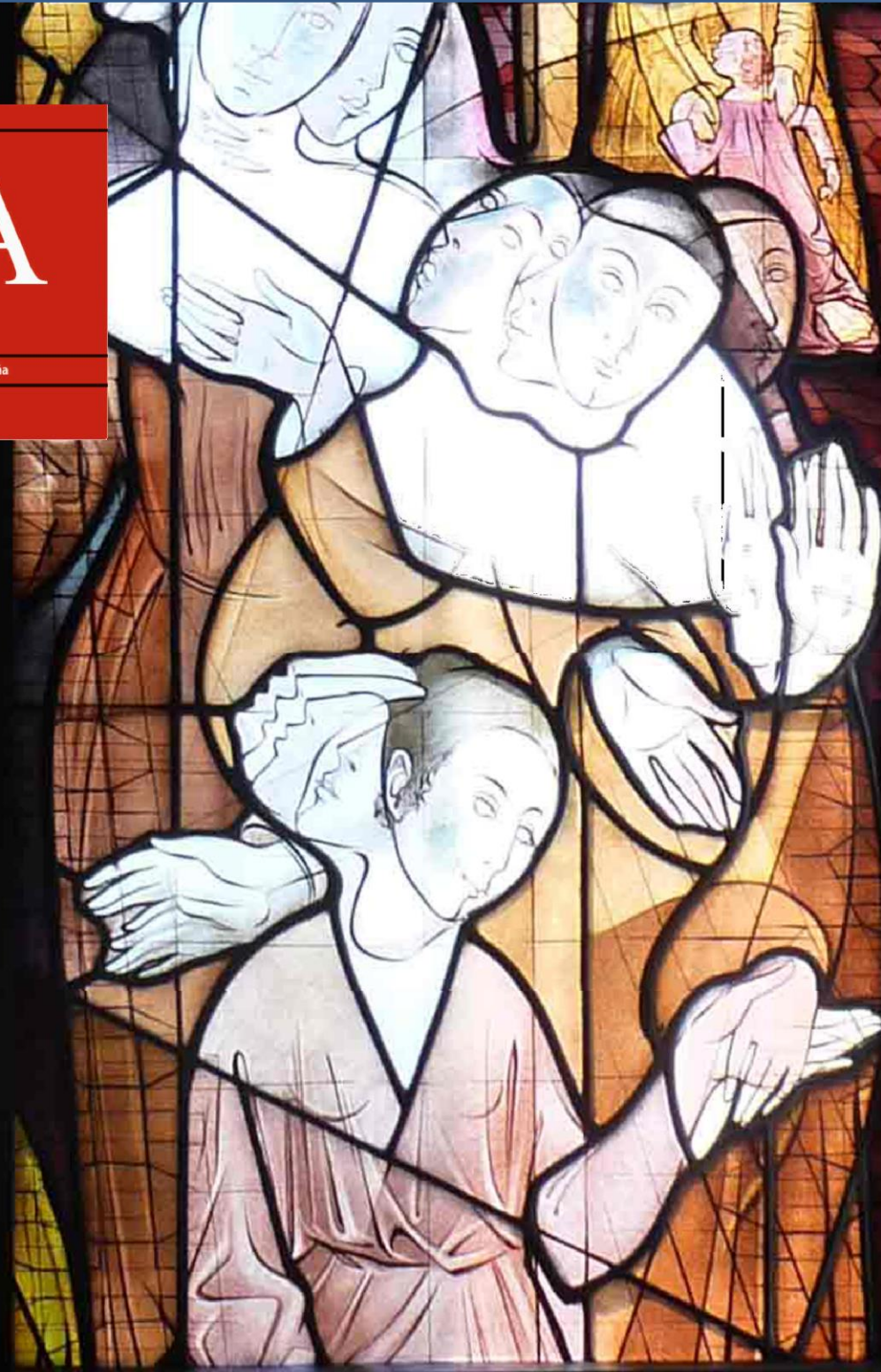
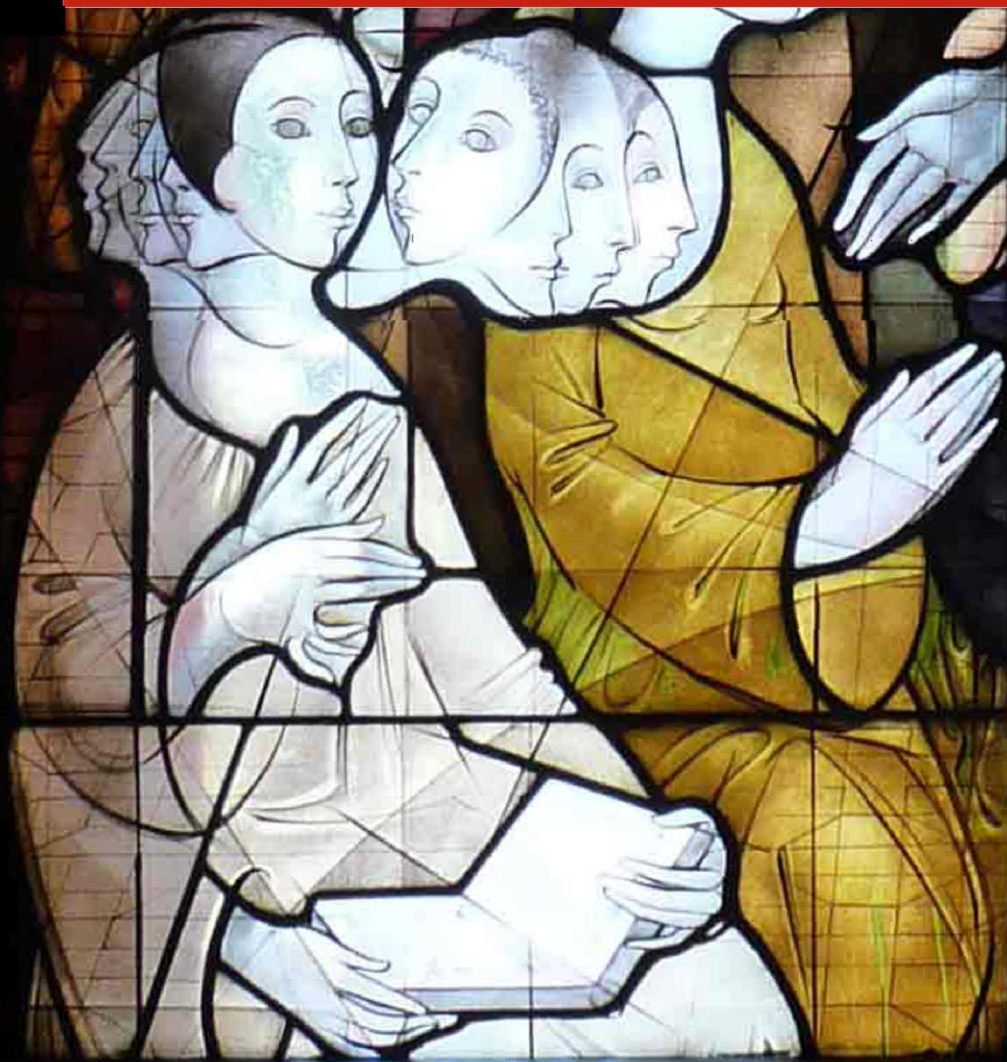


LA REVISTA

ARCOVE

Asociación para la Restauración y Conservación de Vidrieras de España

Nº 1 - abril 2021 (reedición)



ARCOVE
Asociación para la Restauración-Conservación de Vidrieras de España
www.arcove.org



ISSN: 2792-1743

Lugar de edición: Alicante

Entidad responsable: ARCOVE

Logotipo: Peke Toyas

Coordinación:

Sílvia Cañellas

Equipo técnico-científico:

Jonás Armas

Ana Carranza

Fernando Cortés

Pepe Cubillo

Núria Gil

Teresa Palomar

Número 1

Abril 2021

reedición

ARCOVE no se identifica necesariamente con las opiniones y afirmaciones reflejadas en las distintas publicaciones, sean sus autores o autoras miembros o no de la asociación y, por tanto, corre a cargo de estas personas el responsabilizarse del contenido de sus escritos y de las posibles reclamaciones por derechos de propiedad intelectual o de imagen.

Imagen de la cubierta:

Detalle de una de las vidrieras de la capilla del Manso el Escorial de Vic.
Carlos Madirolas, Taller Bonet
.Fotografía: J.M. Bonet (Detalle)

Número

1



Índice

EDITORIAL.....	4
ENTRELUCES.....	5
LAS COMISIONES DE ARCOVE.....	8
CONVERSANDO CON... / CONVERSA AMB...	
<i>Amadeu Isbert i Arnau, Sílvia CAÑELLAS</i>	10
ARCOVIUM	
<i>Històrico: Vidrieras: artesanas, artistas, empresarias, Sílvia CAÑELLAS y Núria GIL FARRÉ</i>	21
<i>Técnico: El uso de vidrios de doblaje en vidrieras, Fernando CORTÉS PIZANO</i>	52
<i>Práctico: Prevenciones ante la destrucción de vidrieras, Manuel BERNABÉ GÓMEZ</i>	76
RINCÓN DE ARCOVE.....	95
Fernando Cortés Pizano.....	96
Mikel Delika.....	98
Maite Sabrina Mateo Redondo.....	100
Manuel Bernabé Gómez.....	102
Violeta Romero Barrios.....	104
Álvaro A. Odriozola.....	106
Peke Toyas.....	108
Anna Santolària Tura.....	110
Sofia Villamarín.....	112
Ruben Llorente del Val.....	114
PASATIEMPOS.....	116
Lista de Miembros de ARCOVE.....	118
RECORTES PUBLICITARIOS.....	120

EDITORIAL

ARCOVE cumple un año de su constitución oficial. Un año complicado por la situación pandémica, pero lleno de esperanza en un futuro mejor. Un año cargado de trabajo para lograr que la asociación marche unida en pro de los objetivos fijados desde su nacimiento, siempre luchando por el estudio, la conservación y la restauración de las vidrieras y defendiendo a todo el sector vinculado a ellas.

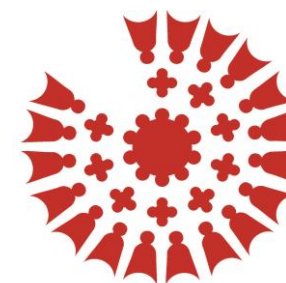
Así pues, desde ARCOVE La Revista queremos haceros partícipes de nuestra alegría y del orgullo que sentimos con este primer número y por haber conseguido lanzar una publicación tan necesaria hoy por hoy en nuestro campo y a la cual le deseamos una larga y saludable vida.

ARCOVE La Revista está llamada a convertirse en un referente en habla hispana en el mundo de las vidrieras, por lo que nace con una mentalidad internacional, multidisciplinar y aglutinadora. Desde esta plataforma queremos dar voz al conjunto del sector vidriero desde todos los ángulos posibles, acogiendo tanto trabajos científicos, técnicos e históricos como artísticos, prácticos o experimentales.

Esta publicación, que tendrá una periodicidad semestral, pretende dar voz a las inquietudes y reflexiones que surgen de los profesionales y estudiosos de este campo, abarcando tanto obra histórica como obra nueva, teoría y práctica, talleres y laboratorios, profesionales y amateurs.

Queremos trabajar para publicar una revista de calidad y conseguir ofrecer a nuestros lectores y lectoras los mejores contenidos posibles. Es por ello que os animamos encarecidamente a participar haciéndonos llegar todos aquellos contenidos que creáis oportunos y relevantes. El Equipo de ARCOVE La Revista valorará todas las aportaciones y la adecuación de las mismas a los fines señalados.

El Equipo de ARCOVE La Revista.



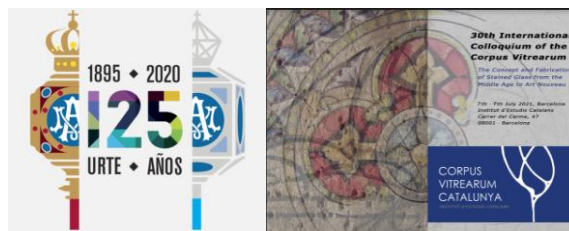
ENTRELUCES – Noticias cortas

Sin duda, la noticia del año ha sido la pandemia del COVID-19 y su repercusión en todos los ámbitos de nuestras vidas. Estos últimos meses hemos vivido muchos problemas sanitarios y económicos a los que nunca nos habíamos imaginado que deberíamos enfrentarnos.

Esta situación ha supuesto, entre otras muchas cosas, la suspensión temporal y/o aplazamiento de algunos eventos relacionados con las vidrieras que se prometían muy interesantes:

Por un lado, el *Encuentro: Rosario de los Faroles y Maestros vidrieros* que se iba a celebrar en Vitoria-Gasteiz ha quedado aplazado y no tiene aún fecha de celebración (<https://www.cofradiavirgenblanca.com/>).

Por otro, el *11º Fórum para la Conservación de vidrieras del Corpus Vitrearum* de 2020 se celebrará del 7 al 9 de julio del 2022, justo después del Coloquio de la misma institución internacional que será en Barcelona, Cerdanyola y Girona (<https://iccv.llocs.iec.cat/>).



Logo del Encuentro
Rosario de los Faroles
Vitoria-Gasteiz

© Eduardo de No, Blanca Aguillo,
Cofradía Virgen Blanca.

Logo del Fórum 2022
del Corpus Vitrearum
Barcelona

Diseño: Anna Santolaria y Antoni
Vila. Corpus Vitrearum Catalunya



Girona, Catedral, Capilla de San Martín y San Francisco. Detalle del Nacimiento.
Copyright © "Fons Capítol Catedral de Girona". (Derechos Reservados. Prohibida la reproducción total o parcial).

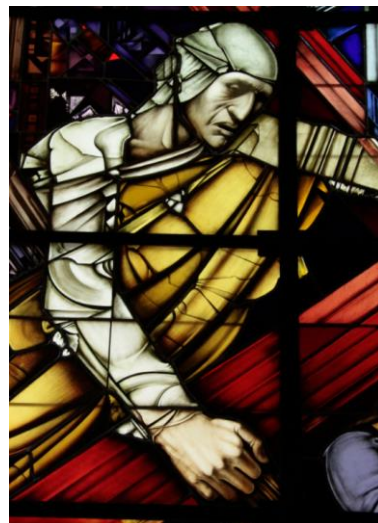
Con anterioridad a la pandemia nos llegó la noticia de un hallazgo espectacular: En diciembre de 2019 se encontró, en la Catedral de Girona, una de las vidrieras más antiguas de nuestro país. Había quedado escondida, durante siglos, detrás del retablo de la capilla de San Martín y San Francisco. Las escenas más antiguas corresponden al ciclo de Navidad y Pascua. Otras, un poco más tardías, representan a los santos patronos de la capilla. Los medios (radio, prensa y televisión), tanto locales como internacionales, se hicieron eco de la noticia

(<http://www.bisbatgirona.cat/ca/noticies/15311-troben-a-la-catedral-de-girona-el-vitrall-fig.html>).

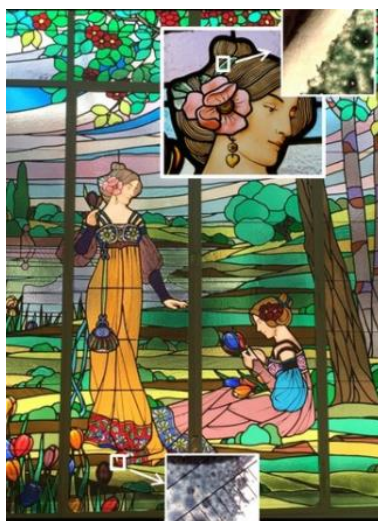


Dentro de este año, hay que destacar la obtención, por parte de Vetraria Muñoz de Pablos, del Premio Driehaus de las Artes de la Construcción en la categoría de trabajos del metal y del vidrio en su edición de 2020. La empresa familiar, cuyas actividades se centran en la restauración y creación de vidrieras para la arquitectura y la vidriera exenta o escultura en vidrio, fue fundada por el vitralista y pintor muralista Carlos Muñoz de Pablos y sus hijos Pablo y Alfonso Muñoz Ruiz

(<https://www.premiosdriehausartes.com/ganadores>)



Segovia, Catedral. Detalle de la vidriera de la Crucifixión, obra de Vetraria - Muñoz de Pablo
<http://vetraria.es/fotos/>



Cerdanyola, Museo de Arte. Una de las vidrieras objeto de análisis por Martí Beltran



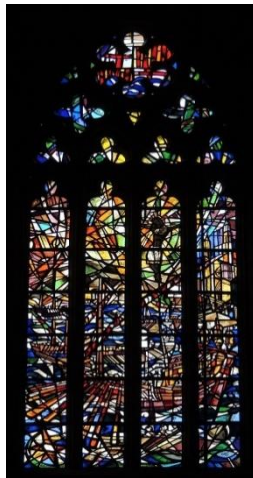
Y ya este mes de enero del 2021, Martí Beltran González ha defendido, en el departamento de física de la Universidad Politécnica de Barcelona, su tesis doctoral, que ha sido dirigida por la doctora Trinidad Pradell. El trabajo lleva por título *Analysis and degradation mechanisms of enamel, grisailles and silver stains* y se centra en el análisis y estudio de la degradación pictórica de diversas vidrieras modernistas catalanas que muestran problemas de conservación en las distintas técnicas pictóricas aplicadas en su superficie (<https://fisica.upc.edu/es>).

IN MEMORIAM

PERE CÀNOVAS APARICIO

(1930-2020)

Tus pisadas en este mundo
las plasmaste en muchas obras.
Movimiento, luz, color, amor.
En todas ellas dejaste
el recuerdo de tu existencia.



Barcelona,
Santa Maria
del Mar:
Partida a la
Batalla de
Lepanto, Pere
Cánova /
Taller Oriach.
Copyright ©
Obispado de
Barcelona.
Foto:
Cañellas).

Pintor y Vidriero, reivindicativo del
oficio y dispuesto siempre a
compartir sus conocimientos.
Falleció en Barcelona, mayo del
2020

LUIS GARCÍA ZURDO

(1932-2020)

¡Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruido,
y sigue la escondida
senda, por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!
Fray Luís de León_- Oda I - Vida retirada



Texto
y foto:
Elena
María
García
Sánchez

SABIO. Esta es una palabra precisa y
preciosa para definir a Luis García Zurdo.
Pintor, Escultor y Maestro Vidriero que
falleció en León (en donde vivió, amó y
creó) en este otoño de 2020.

Sit tibi terra levis

DOMÈNECH FITA I MOLAT

(1927-2020)

Y cuando venga la hora del temor,
en que se cierran estos ojos humanos,
abridme, Señor, otros ojos más grandes
para contemplar vuestra faz inmensa.
¡Séame la muerte un nacimiento en grande!
Joan Maragall - *Cant espiritual*, Trad: Àngel Valbuena



Girona, Capilla de las Dominicas de Pont Major,
Fachada. Domènech Fita. Foto: Fundació Fita.

Con su profunda espiritualidad supo
convertir la vida en un grito de libertad
a partir del arte.
Falleció en Girona, otoño del
2020.

LAS COMISIONES DE ARCOVE



Desde los primeros pasos de ARCOVE, teníamos claras unas metas y objetivos a seguir, estas inquietudes han dado forma a las comisiones de trabajo que están ya en marcha y cuyas principales acciones planteadas os presentamos a continuación.



COMISIÓN DE DIFUSIÓN

Desde ARCOVE queremos darnos a conocer y mostrar los trabajos que suponen la Conservación y Restauración de Vidrieras para así hacer posible una mayor valoración de estos por parte de la sociedad, en general, y de los responsables de patrimonio, en particular.

Por ello estamos presentes en las redes sociales e intentamos, en colaboración con la Comisión de Formación, hacer llegar nuestras actividades a todos los asociados y también al público en general. Queremos también dar difusión a otras actividades que puedan servir para un mejor conocimiento del mundo de las vidrieras artísticas.

(Coordinación: Esther Díez)

COMISIÓN DE FORMACIÓN

La creación de estudios superiores de grado en Conservación-Restauración de Vidrieras en España supondría un avance importante para el sector y, por ello, es uno de los objetivos más importantes, a largo plazo, de ARCOVE. Esta titulación deberá establecer también la integración de los profesionales preexistentes.

Entre tanto creemos que es importante una formación continua que nos tenga al día de las investigaciones y acciones que se realizan tanto a nivel estatal como internacional, por ello organizamos distintos eventos sobre temas relacionados con nuestro sector, como charlas y webinars que encontraréis recogidos en nuestro canal YouTube. A través de nuestras redes sociales se ha dado también difusión a una gran cantidad de libros, artículos, conferencias y exposiciones.

(Coordinación: María Paula Farina)

COMISIÓN DE INVENTARIO Y CATALOGACIÓN

Los inventarios y catálogos del patrimonio monumental, son elementos básicos para orientar su estudio, protección y preservación. Es por ello que creemos básico encontrar unos medios que ayuden a la valoración de las vidrieras como parte de dicho patrimonio y posibiliten su conocimiento y estudio.

Con este fin hemos delimitado tres acciones para ir trazando camino:

- a) La realización de unas fichas tipo para ir completando
- b) Un vocabulario específico común y claro
- c) Unas cartas de presentación que serán el último punto para dar a conocer y sumar apoyos en nuestro proyecto y hacerlo llegar al público y administraciones públicas.

(Coordinación: Pepe Cubillo)



(Imágenes de esta página:
Segovia. "stained glass",
Coty Lynn.

Licencia CC BY 2.0. Detalles.)



(Imágenes de la página anterior:
Sevilla. "Glass-in-lead
Windows",
JackVersloot.

Licencia: CC BY 2.0 Detalles.)

COMISIÓN DE RELACIONES PÚBLICAS

Queremos trabajar en cuatro bloques que consideramos fundamentales: tejer una red profesional que una todos los agentes que intervienen en la conservación y restauración de las vidrieras; buscar el apoyo y colaboración con asociaciones con gran trayectoria en la salvaguarda del Patrimonio Cultural (incluso extranjeras), establecer unas relaciones fluidas con la Administración Pública, como ente responsable de la gestión del Patrimonio y conseguir ventajas para las personas que se acercan a formar parte del equipo ARCOVE.

Para ello, este año 2020-21 estamos trabajando en recopilar datos para iniciar las colaboraciones, redactar las cartas de presentación e iniciar los contactos con los diferentes objetivos.

(Coordinación: Violeta Romero)

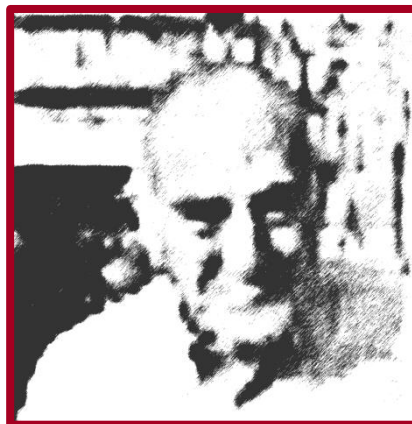
CONVERSANDO CON...

Amadeu Isbert

CONVERSANDO CON... Amadeu Isbert i Arnau

(Extracto de una conversación con el
vidriero, por Sílvia Cañellas)

Amadeu Isbert i Arnau nació en 1924 y se retiró, a los 70 años, de un oficio que le gustaba sobremanera y al que había dedicado toda su vida. Ahora recuerda con aprecio su trabajo en el taller de vidrieras. Dice que ha sido feliz por haberse podido dedicar a una actividad que le ha aportado muy buenos momentos y siente mucha pena por aquellos que trabajan en cosas que no les gustan.



Amadeu Isbert i Arnau

CONVERSA AMB... Amadeu Isbert i Arnau

(Extret d'una conversa amb el vitraller,
per Sílvia Cañellas)

Amadeu Isbert i Arnau, va néixer l'any 1924 i es va retirar, amb 70 anys d'edat, d'una feina que li agradava molt i a la que havia dedicat tota la vida. Ara recorda amb estima la seva feina al taller de vitralls. Diu que ha estat feliç per haver-se pogut dedicar a una activitat que li ha aportat molt bons moments i sent veritable pena per aquells que treballen en coses que no els agraden.

Su aprendizaje como vidriero lo empezó, por azar, después de haber hecho una visita al taller de un amigo de su tío, Josep Prat (vitalista y violinista) en la que quedó encantado por los trabajos que allí se realizaban. Le preguntaron si le gustaba lo que veía y, frente a su respuesta afirmativa, le dijeron que podía empezar a trabajar el lunes siguiente. Esto fue en torno a 1940.

Hizo su formación en dicho taller y después fue a trabajar a los talleres Bonet, donde se mantuvo hasta que se retiró. De esto hace ya más de 25 años. Entre estos dos talleres trabajó un año en un tercero, pero considera que en su formación y realizaciones esta etapa intermedia fue poco importante.

El aprendizaje era, en esos tiempos, muy distinto a como es hoy en día. Un taller solía tener un par de aprendices, que no tenían sueldo y debían responder a pleno rendi-

*Su aprendizaje
como vidriero lo
empezó por azar*

*El aprendizaje
era, en esos
tiempos, muy
distinto a como es
hoy en día*

Va començar el seu aprenentatge, com a vitraller, per atzar. En fer una visita al taller de Josep Prat (vitraller i violinista), amic del seu oncle, va quedar encantat de les feines i d'allò que s'hi feia. Li van preguntar si li agradava i, en dir que si, li van proposar començar a treballar-hi el dilluns següent. Això va ser pels volts de 1940.

Va fer la seva formació en l'esmentat taller des d'on va anar a treballar als tallers Bonet on s'hi va estar fins que es va retirar, ara fa més de 25 anys. Hi va haver un any entremig, que va transcórrer en un altre taller, però ell el considera poc important en la seva formació i per a les seves realitzacions.

Llavors, els aprenentatges eren molt diferents als actuals. Un taller solia agafar dos aprenents. Aquests no guanyaven res i havien de respondre bé. Entre els aprenents

miento. Entre los aprendices había una dura competencia, puesto que su rendimiento y evolución personal eran decisivos para que la empresa contratase a uno u otro. Se empezaba por las bases: ir a buscar agua a la fuente, cargar la carretilla con los materiales... Alguno de los miembros del taller, de vez en cuando, les enseñaba algo y poco a poco se introducían en el oficio. Era una formación humanamente muy dura, que requería muchos años y mucha tenacidad. Para llegar a tener un buen dominio del oficio, si es que se llegaba, el aprendizaje podía suponer 15 años o más. Mientras Amadeu estuvo en el taller Prat pasaron hasta tres maestros de taller distintos y cada uno de ellos le enseñó algo. La personalidad del aprendiz era también importante para el resultado final del aprendizaje.

Opina que hoy en día existen pocos talleres que funcionen al completo, es decir, que

*Era una formación
humanamente muy
dura, que requería
muchos años y
mucha tenacidad*

*Llegar a tener un
buen dominio del
oficio podía
suponer 15 años o
más*

hi havia una forta competitivitat ja que, segons com fos el seu rendiment i evolució, el taller es quedava amb un dels dos. Es començava per baix: anar a buscar l'aigua a la font, carregar els materials al carretó... Algun dels membres del taller els ensenyava alguna cosa i, mica en mica, s'introduïen en l'ofici. Era una formació humanament molt dura, que requeria molts anys i molta tenacitat. Un aprenentatge, fins arribar a tenir un bon domini de l'ofici, si és que s'aconseguia, podia allargar-se fins a 15 anys o més. Mentre ell estigué al taller Prat van arribar a passar fins a tres mestres, cada un dels quals li va ensenyar alguna cosa. La personalitat de cada un intervenia també molt en el resultat final de l'aprenentatge.

Avui existeixen pocs tallers que funcionin al cent per cent i que aconsegueixin totes les tasques d'una vitralleria. Les escoles d'oficis no han suplert tampoc bé l'antic sistema

cumplan todos los trabajos de un vitralista. Por otro lado, las escuelas de oficios no han sabido ser buenos sustitutos de los antiguos aprendizajes. La complejidad de la técnica vidriera hace muy difícil este oficio en el mundo actual y en nuestro entorno no se valora aún lo suficiente a los artesanos.

Considera que en la creación de una obra deben destacar distintas actitudes o posibilidades ligadas a la personalidad y a los conocimientos de cada uno. Debe diferenciarse, por lo tanto, el papel de un obrero (que trabaja con las manos), de un artesano (que tiene los conocimientos y trabaja relacionando manos y mente) y el de un artista (con la sensibilidad más acentuada). Amadeu Isbern se considera a sí mismo un artesano. Dice que es por esto que él puede interpretar bien las obras de los demás, porque su personalidad es la de un artesano, y este conjuga la labor a realizar y los

*La complejidad de la
técnica vidriera hace
muy difícil este oficio en
el mundo actual*

*En nuestro entorno no
se valora aún lo
suficiente a los
artesanos*

d'aprenentatge. La complexitat de la feina de vitralleria fa molt difícil aquest ofici en el món actual i en el nostre entorn els artesans no són encara prou valorats.

Considera que, en la creació d'una obra, cal destacar diferents actituds o possibilitats, totes lligades a la personalitat i als coneixements de cada un. Així, cal diferenciar el paper d'un obrer (que treballa amb les mans), d'un artesà (que té els coneixements i treballa relacionant mans i cap) i d'un artista (que té la sensibilitat més accentuada). L'Amadeu Isbert es considera a si mateix un artesà. Diu que és per això que ell pot interpretar bé les obres d'altres, perquè la seva personalitat és la d'un artesà, que conjuga la feina a fer amb els seus coneixements sobre la matèria i la tècnica, amb l'acceptació de les obres realitzades per altres. Així, és capaç de portar a vidre

conocimientos sobre la materia con la aceptación de las obras realizadas por otros. Es, por todo esto, que es capaz de llevar a cabo en vidrio las obras que un artista ha pensado para otros materiales e interpretar correctamente las intenciones iniciales del creador, realizando el trabajo mediante las técnicas precisas que él conoce bien y aplica adecuadamente.

Entre las obras en las que él intervino en el taller Bonet, recuerda la elaboración de los vitrales para la Capilla de la Masía de Santa Joaquina Vedruna (Manso Escorial) de Vic, realizados en 1983 a partir de una obra del Carlos Madirolas y Casart (1934-2007), profesor de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficinas Artísticas de Barcelona (Llotja) [Fig. 1]. El pintor se acercó al taller para pedir la realización de un proyecto suyo, después de haber hecho lo mismo en algún otro taller. Él le explicó que una buena elaboración de la

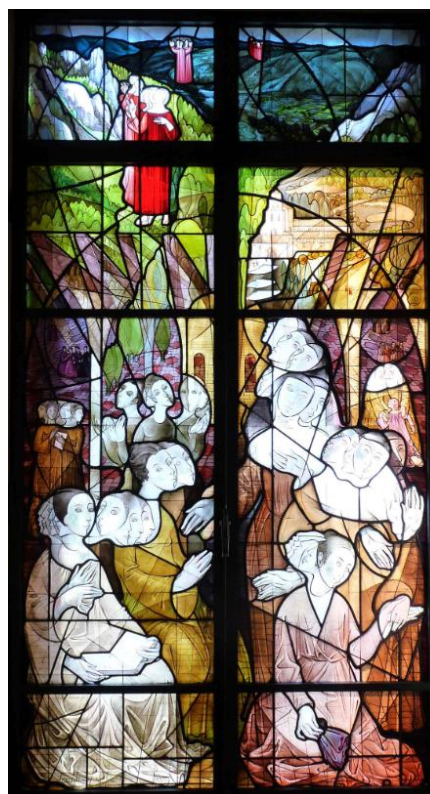


Fig. 1. Vic, Capilla del Manso el Escorial de Vic. Carlos Madirolas, Taller Bonet, 1983. Foto: J.M. Bonet

peces que un artista ha pensat per a altres materials i interpretar-ne correctament les intencions inicials, conduint-les a bon port amb les tècniques que ell coneix bé i aplica amb correcció.

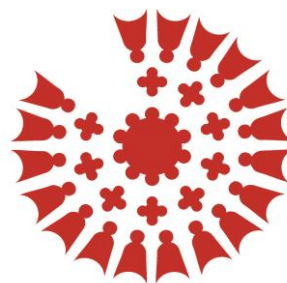
Entre les obres en les que ell va intervenir dins del taller Bonet, recorda l'elaboració dels vitralls per al Mas de Santa Joaquina Vedruna (Manso Escorial) a Vic fets el 1983 a partir d'una obra realitzada pel professor Carles Madirolas i Casart (1934-2007), que ensenyava a l'Escola d'Artes Aplicades i Oficis Artístics de Barcelona (Llotja). El pintor s'atansà al taller per demanar la realització de la peça, després d'haver fet el mateix en un altre taller [Fig. 1]. Ell li va explicar que una bona elaboració de l'esmentada obra seria massa cara per al mercat del moment, però els Bonet van

mentada obra sería demasiado cara para el mercado del momento, pero los Bonet optaron por su realización, ya que consideraron que más allá del negocio inmediato estaba el prestigio de la firma. Él estuvo de acuerdo y el pintor pidió una primera muestra, puesto que había sido decepcionado por otra realización anterior. Al ver la pieza hecha (Amadeu Isbert lo recuerda con el orgullo de quien hace bien su trabajo) el pintor exclamó: *"Ha hecho viva mi obra"*.

Habla también de su relación con Francesc Fornells-Pla (1921-1999), cuyas obras considera que evolucionaron mucho y que parte de esta evolución fue debida al contacto con las vidrieras.

A lo largo de su vida profesional, participó en muchas obras y éstas se encuentran dispersas por el mundo. Recuerda un gran

*A lo largo de su
vida profesional,
participó en
muchas obras y
éstas se
encuentran
dispersas por el
mundo*



optar per emprendre la seva realització ja que van considerar que el prestigi de la firma era més important que el negoci immediat. Ell n'estigué d'acord i el pintor en va demanar una primera mostra, ja que havia estat desenganyat per una altra realització anterior. En veure la peça feta (l'Amadeu Isbert ho recorda amb l'orgull de qui fa bé la seva feina) el pintor va exclamar: *"Ha fet viva la meva obra"*.

Parla també de la seva relació amb Francesc Fornells-Pla (1921-1999), les obres del qual considera que van evolucionar força en part pel contacte amb la vitralleria.

Al llarg de la seva vida professional, va participar en moltes obres, que es troben disperses per molts punts del món. Recorda un gran propietari sud-africà que els va encarregar dues vidrieres amb les imatges

propietario sudafricano que les encargó dos vidrieras con las imágenes de sus dos perros a los que había apreciado mucho y habían muerto. También intervino en obras que se encuentran en Francia, en Andorra... Le sería difícil hacer un resumen de todas las piezas que ha tocado. De hecho, a menudo entra en algún lugar y se da cuenta de que el vitral que hay en una ventana ha pasado por sus manos. En una ocasión, visitó la capilla románica de Santa Maria de la Tossa de Montbui (en Santa Margarida de Montbui, cerca de Igualada) y quedó impresionado por las vidrieras que había en las 4 pequeñas ventanas y que hacen un cierto degradado de colores. De vuelta al trabajo lo comentó y le recordaron que habían sido hechas en el taller Bonet.

A parte de las obras de creación, intervino también en varias restauraciones de vidrieras medievales, como las de la Catedral de



Fig. 2. Girona, Museu d'Art de Girona. Cópia del panel de las arquitecturas de la vidriera del siglo XIV situada en el ventanal central del ábside de la Catedral de Girona. Copyright © Museu d'Art de Girona. Foto: Cañellas. El panel fue realizado a partir de las tablas de vidriero que se conservan en el Museu d'Art de Girona (Taules de Vitral·ler Núm. reg. MDG 279/MDG 280)

de dos gossos que se li havien mort i als quals havia apreciat molt. També va intervenir en obres que es troben a França, a Andorra... Li seria difícil fer un resum de totes les peces que ha tocat. De fet, sovint entra en algun lloc i s'adona que el vitrall que veu ha passat per les seves mans. En una ocasió, va visitar la capella romànica de Santa Maria de la Tossa de Montbui (a Santa Margarita de Montbui, prop d'Igualada) i va quedar impressionat per les vidrieres que hi havia a les 4 petites finestres i que fan un cert degradat de colors. En retornar a la feina ho va comentar i li van recordar que havien estat fetes al taller Bonet.

A part de les peces creatives, ha intervingut també en diverses restauracions de vitralls medievals, com els de la Catedral de Girona. Allí va entrar en contacte amb en Joan Ainaud de Lasarte (1919-1995) i amb

Girona. Allí entró en contacto con Joan Ainaud de Lasarte (1919-1995) y con Joan Vila-Grau (n1932). Conversaron mucho entre ellos, hizo muchas aportaciones de su especialidad al conjunto de la Restauración y proporcionó sus conocimientos sobre el oficio; información que se integró en la publicación del volumen de Girona del *Corpus Vitrearum Medii Aevi* (1987). La copia del panel de la vidriera central del ábside de la mencionada iglesia, que está expuesta en el Museo de Arte de Girona, salió de sus manos [Fig. 2].

A sus 97 años de edad no se queda estancado en las realizaciones del pasado. Considera que el vitral ha cambiado mucho y que hay gente en las nuevas generaciones que ha hecho cosas muy dignas. Valora los vitrales de cemento como una buena opción para algunas realizaciones y dice que ofrecen nuevas posibilidades más cercanas



Fig. 3. Barcelona, iglesia de Nostra Senyora de Núria. Vidrieras de San Gil y San Bernardo, taller Granell y Cia. Copyright © Obispado de Barcelona. (Derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial). Foto: Cañellas

Joan Vila-Grau (n1932). Va tenir moltes converses amb ells i va fer moltes aportacions de la seva especialitat al conjunt de la Restauració i va oferir els seus coneixements sobre l'ofici; informació que es va integrar en la publicació del volum de Girona del *Corpus Vitrearum Medii Aevi* (1987). La còpia del plafó de la vidriera central de l'absis de l'esmentada església, que hi ha exposada al Museu d'Art de Girona, va sortir de les seves mans [Fig. 2].

Amb 97 anys d'edat, no es queda però estancat en les realitzacions del passat. Considera que el vitrall ha canviat força i que hi ha gent d'entre les noves generacions que ha fet coses molt dignes. Valora els vitralls de ciment com una bona opció per a algunes realitzacions i diu que ofereixen noves possibilitats més properes a l'arquitectura actual. Parla sobre les vidrieres dedicades a Sant Gil i Sant Bernat de l'Església de Núria

a la arquitectura actual. Habla de las vidrieras de la Iglesia de Nùria y destaca las dedicadas a San Gil y San Bernardo, obras del taller Granell y Cia de 1948-50 [Fig. 3]. Comenta también las nuevas realizaciones de la capilla de Jesús de la Seu Vella de Lleida [Fig. 4], obra de 2002-03 del leridano Àngel Jové (n1940). Menciona la vidriera hecha para Santa Maria del Mar en recuerdo de los Juegos Olímpicos de 1992 y considera que su diseñador, José Fernández Castrillo (n1944), es uno de los verdaderos renovadores del vitral de nuestras tierras [Fig. 5].

Ahora no realiza vitrales, pero deja memoria de otro modo. A su edad, un buen estado mental le permite unos recuerdos que para muchos de nosotros son ya parte de la historia. Una muestra de ello es su testimonio sobre los

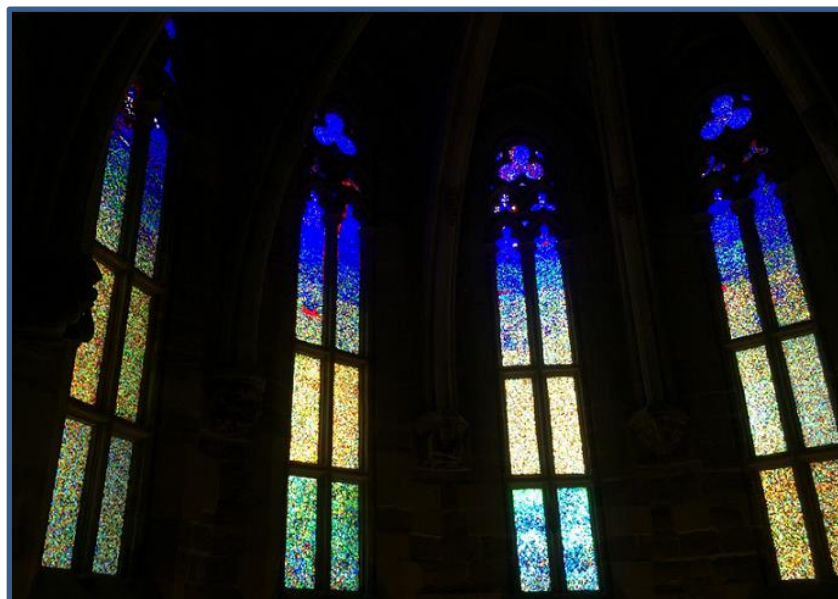


Fig. 4. Lleida, Seu Vella. Vidrieras de la capilla de Jesús. Àngel Jové. Foto: A. Benavente (CTSVL) Amics de la Seu Vella

de l'arxiprestat de Sant Gervasi, a Barcelona, obra del taller Granell y Cia de 1948-50 [Fig. 3]. I també comenta les noves realitzacions (2002-03) de la capella de Jesús de la Seu Vella de Lleida, obres d'Àngel Jové (n. 1940) [Fig. 4].

Esmenta la vidriera feta per a Santa Maria del Mar l'any 1992 i considera el seu dissenyador, José Fernández Castrillo (n1944), com un veritable renovador del panorama del vitrall de les nostres terres [Fig. 5].

Ara no realitza vitralls, però deixa memòria d'una altra manera. A la seva edat, un bon estat mental li permet uns records que per a molts de nosaltres són ja part de la història. Una mostra d'això és el seu testimoni sobre els

acontecimientos que rodearon la caída y reposición del rosetón de la iglesia de Santa Maria del Pi de Barcelona. Él vivía en el barrio y fue testigo presencial de los hechos que se produjeron a partir del incendio provocado en el interior del edificio en 1936 en el inicio de la Guerra Civil Española. Explica que el rosetón fue reconstruido después de la guerra por la casa Oriach a partir de los dibujos previamente realizados por los estudiantes de Josep María Jujol y Gibert (1879-1949) de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Pero, en ausencia de vidrios planos de color, por la autarquía del régimen, la reconstrucción tuvo que hacerse con cristales pintados al frío. Al poco tiempo estos habían perdido el color y habían quedado totalmente blancos. Entonces se tuvo que repetir la obra. Esta segunda vez sí que dispusieron de vidrios de color y



Fig. 5.
Barcelona,
Iglesia de
Santa Maria
del Mar.
Vidriera de
los Juegos
Olímpicos de
Barcelona
(1992). José
Fernández
Castrillo.
Copyright ©
Obispado de
Barcelona.
Foto: Antonio
La Justicia

esdeveniments que van envoltar la caiguda i la refeta de la rosassa de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona. Ell vivia al barri i va ser un testimoni presencial dels fets que es van produir a partir de l'incendi provocat en l'interior de l'edifici amb l'inici de la Guerra Civil Espanyola l'any 1936. Explica que la rosassa fou refeta en acabar la guerra per la casa Oriach a partir dels dibuixos que havien fet, amb anterioritat, els estudiants de Josep María Jujol i Gibert (1879-1949) de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona. Però, en absència de vidres plans de color, per l'autarquia del règim, es va haver de fer amb vidres pintats al fred. Amb poc temps, aquests van perdre el color i van quedar totalment blancs. Van haver de refer l'obra. Aquesta segona vegada si

fue el mismo taller Oriach el que se encargó de la segunda reconstrucción [Fig. 6].

Amabilidad, inteligencia y saber estar es mi resumen sobre la personalidad de un vidriero retirado que forma parte de una generación de supervivientes que superaron una guerra y que han sabido luchar por un futuro mejor. Una charla interesante, amena y sumamente agradable.

Gracias

Sílvia Cañellas

(Texto inédito de una conversación realizada el 13 de julio de 2009 y actualizada en diciembre de 2020).

Amabilidad, inteligencia y saber estar

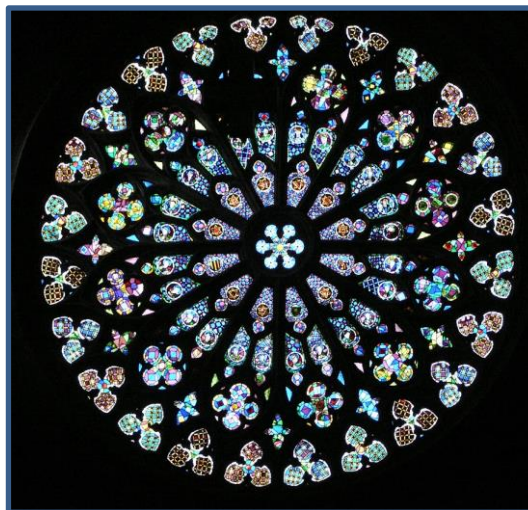


Fig. 6. Barcelona. Iglesia de Santa Maria del Pi. Rosetón de la fachada principal. Copyright © Obispado de Barcelona. (Derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial). Foto: Cañellas

que van disposar de vidres de color. El mateix taller Oriach es va encarregar de la segona reconstrucció [Fig. 6].

Amabilitat, intel·ligència i saber estar és el meu resum sobre la personalitat d'un vitraller retirat que forma part d'una generació de supervivents que van superar una guerra i que han sabut lluitar per un futur millor. Una xerrada interessant, amena i sumament agradable.

Gràcies.

Sílvia Cañellas

(Text inèdit d'una conversació realitzada el 13 juliol del 2009 i actualitzada el desembre del 2020).

ARCOVIUM histórico

Vidrieras: artesanas, artistas, empresarias

Resumen

Aunque hoy en día hay mujeres que trabajan en el sector del vidrio y, en concreto, en la realización de vidrieras, la atribución generalizada de las actividades profesionales a un ejercicio masculino, ha hecho considerar que, en épocas anteriores, la mujer no había participado en estos. Queremos, con el presente artículo, mostrar la existencia de testimonios que explican otra visión de la historia y nos muestran cómo algunas mujeres, a pesar de la situación social adversa, se adentraron, por gusto, necesidad o relación familiar, en un oficio artístico que conjuga sensibilidad, pericia y técnica.

Sílvia Cañellas y Núria Gil

Doctoras en Historia del Arte, especialistas en historia de las vidrieras, miembros del Corpus Vitrearum de Cataluña y socias de ARCOVE

Palabras clave

Vidrieras, talleres, artesanas, artistas
vidrieras

Keywords

Stained Glass Windows, ateliers
craftswoman, female glaziers

Glaziers: craftswoman, artists, business women

Summary

Although nowadays there are women who work in the glass sector, specifically in the production of stained glass windows, the generalized attribution of professional activities to a male exercise has led to consider that, in previous times, women had not been part of this trade. With this article, we want to show the existence of testimonies that explain another outlook on history and show us how some women, despite adverse social situations, entered, for pleasure, necessity or family relationships, into an artistic profession that combines sensitivity, expertise and technique.

Vidrieras: artesanas, artistas, empresarias

Introducción

Hoy en día, aún siendo minoritarias en los talleres, no nos extraña encontrar a mujeres al frente de una empresa de vidrieras o como trabajadoras del sector, implicadas en la creación o restauración de vidrieras.

Si miramos hacia atrás, hay que decir que las guerras mundiales supusieron importantes avances en la integración de las mujeres en profesiones anteriormente reservadas a los hombres. Pero el retorno de los soldados a casa hizo retroceder a situaciones anteriores. A pesar de ello, la segunda mitad del siglo XX

vio entrar a muchas mujeres en el campo profesional y, con esto, en los talleres de vidrieras.¹ Se trata, en muchos casos, de artistas que utilizaron el vitral como medio de expresión y que, de forma más o menos frecuente, lo alternaron con otras técnicas artísticas.² Por otro

lado, la aceptación del papel protagonista para las mujeres en el mundo laboral ha quedado supeditado al mayor o menor conservadurismo imperante en las distintas sociedades, épocas y situaciones políticas.

Con todo, hay que decir que la información disponible sobre la participación femenina en la construcción de vidrieras o como cabezas visibles de un taller con anterioridad a estas fechas, es muy escasa, más aún a mayor antigüedad.

Esto es así ya que, tradicionalmente, la práctica de un oficio ha estado ligada a los hombres y los talleres de vidrieras no han supuesto

1. Nombres como el de la checa Irma Lang-Scheer (1901-1986), la austríaca Margret Bilger (1904-1971), las alemanas Ida Köhne (1907-2005), Maria Katzgrau (1912-1998) y Úrsula Koschinsky (1923-2016) y la rusa Dolores Hoffmann (n.1937), entre otras, avalan esta afirmación. Todas ellas, y algunas otras (Margarete Franke, Anna Andersch-Marcus, Úrsula Koschinsky, Ada Isensee, Hella Santarossa, Annalie Grund...) han realizado, y algunas aún realizan importantes obras y tienen página biográfica en la wikipedia en alemán: https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Glasmalern

2. En nuestro país algunas escuelas hicieron también posible un cierto desarrollo de estas tendencias, conjuntamente a la idea del vitral como objeto independiente, surgiendo nuevas formas de expresión en las que también se incorporaron las mujeres. NIETO 1998, p. 356 reproduce una obra de 1969 de Paloma de Hita y cita a algunas de las jóvenes artistas surgidas del Centre del Vidre de Barcelona. Véase también CAÑELLAS/GIL 2018, p. 180.

una excepción a esta norma. El protagonismo social masculino en el ámbito profesional ha llevado a una lectura de la historia por la cual ellos eran los que, de forma exclusiva, trabajaban en los talleres, mientras que las mujeres se reservaban para las tareas domésticas y la familia, siempre restringidas al ámbito del hogar.

Quien haya crecido en una empresa familiar sabe que la realidad no es tal, sino que, convertida la empresa en parte de la familia, tanto en el campo como en los talleres, la mujer ha tenido un papel imprescindible en el desarrollo de los trabajos diarios.

Partiendo de esta premisa, queremos, en el presente artículo, repasar

algunas noticias sobre la participación femenina en un oficio que se ha caracterizado, hasta el primer cuarto de siglo XX, por la presencia casi absoluta del género masculino, pero que tiene excepciones interesantes, algunas de ellas de primera magnitud.

Primeras noticias

Si bien en unos pocos oficios, sobre todo relacionados con el ramo textil o la compraventa de algunos productos, las mujeres ejercieron papeles un tanto más activos, en los talleres de vidrieras ellas quedaron ocultas detrás de sus esposos o padres. Por lo tanto, hacer un seguimiento documental histórico de estos hechos es casi imposible, ya que, de forma oficial, la participación

de la mujer en las vidrieras no ha dejado documentos y solo se vislumbra la intervención femenina cuando, por hechos excepcionales, los acontecimientos se desvían de la "normalidad".

A nivel internacional conocemos algunas de estas excepciones. Entre 1292 y 1313 aparecen, entre otros, los nombres de Jehanne, Ysabelot y Edeline siempre seguidos del oficio "la verriere" en los registros de tasas de París y, en 1327, en la ciudad inglesa de York aparece, en la misma tipología documental, una "Agnes" vidriera.³ También en Barcelona en

3. Se ha documentado la existencia de artesanas del vidrio en época romana pero, según los datos actuales, las primeras que se pueden considerar dedicadas propiamente al trabajo en vitrales son las vidrieras de París del siglo XIII (ZIMMERMANN, 2016). Véase también: LILLICH, 1985, p. 80-81 y BROWN, O'CONNOR, 1991, p. 27.

el censo de Mayo de 1375 se cita, en la zona del Pi, una vidriera de nombre Tomasa. Frente a los problemas terminológicos inherentes a la definición del oficio, queda la duda de si se trata de profesionales del campo del vidrio o de las vidrieras. El mismo problema persiste con la anotación de Na Pinola, recogida en el censo de Barcelona de 1448, que se refiere a una vidriera que vivía en la misma zona barcelonesa del Pi.⁴ Más claro es el texto de 1482 de Troyes (Francia) que documenta que el matrimonio Jeanne y Henriet Coppin colaboraban en las tareas del taller de vidrieras.⁵

4. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB) Consell de Cent, Fogatges XIX-3 folio 5 (1375) y *Padró de milícies de Barcelona, 1448*, folio 109v.

5. BEOWN, O'CONNOR 1991, p. 27.

Desde tiempos remotos algunas mujeres solas estuvieron a cargo del negocio frente a la ausencia de miembros masculinos en la familia, por ausencia o muerte de estos. Así, ya en el siglo XVI, la viuda Casilda Diargoles intervino como fiadora con el maestro burgalés Diego de Salcedo para asumir los trabajos que su marido Juan de Borgoña había dejado inconclusos en la reparación de las vidrieras de la Catedral de Palencia (1542).⁶ Mientras que en la Catedral de Sevilla fue la viuda de Arnao de Flandes quien, en 1557, se encargó de la entrega de la Vidriera de la *Venida del Espíritu Santo* que había dejado sin terminar su marido.⁷ También los documentos de la Catedral de Lleida explican que los

6. ALONSO 2017, p. 81

7. NIETO 1969, p. 232 y NIETO 1997, p. 44.

trabajos iniciados por el pintor de vidrieras Miquel Dolague habían quedado inconclusos por su enfermedad y posterior muerte. En este caso hay que afirmar que la viuda no se hizo cargo del trabajo de su marido sino que procedió a vender el vidrio y otros materiales del oficio.⁸ Tampoco los documentos sobre María Estrada, viuda de Joan Justalan, aclaran si intervenía directamente en el trabajo del marido, cuando cobró por los trabajos realizados por éste en las vidrieras de la misma Catedral (1575).

Es de mayor interés el caso de Elisabet Fontaneta.⁹ Primero la

8. ARGILÉS 1991, p. 71; ALONSO 1976, p. 68 y 171.

9. En la documentación aparece con el apellido del marido feminizado.

madre, viuda de Jaume Fontanet II, y más adelante la hija de la pareja, se convirtieron en las continuadoras del linaje de pintores de vidrieras de los Fontanet, autores de algunas de las piezas más importantes de la vidrieras catalanas del siglo XV-XVI. El *Noli me Tangere* de la Catedral de Barcelona (Gil Fontanet - Bartolomé Bermejo, 1495)¹⁰ y la gran vidriera de las Sibilas de la Catedral de Girona (Jaume Fontanet, 1520) son las obras conservadas más destacadas del taller. El iniciador del linaje fue Gil Fontanet, que fue seguido por su hermano Jaume Fontanet I y, más adelante, por el hijo de este último, Jaume Fontanet II. Cuando murió el último Jaume Fontanet, la familia se quedó sin ningún miembro masculino

y fue su viuda, Elisabet Fontaneta, quien se hizo cargo del taller. Al lado de esta y de su hija de igual nombre, se encontraba el pintor Pau Forcada, que en algunos documentos aparece mencionado como criado de Elisabet Fontaneta. Así, dirigido por Elisabet, el taller continuó los trabajos iniciados por su marido como las reparaciones en las vidrieras del Ayuntamiento de Barcelona (1580), pero también realizó nuevas contrataciones, como la reparación y limpieza de vidrieras de Santa Maria del Pi, e incluso llegó a realizar obras de nueva factura, como la vidriera de la iglesia del Convento de Santa Catalina de Barcelona con historias de la vida de la Virgen (Coronación, Asunción y Dormición) y los santos Guillermo, Francisco y Baltasar, to-



Fig. 1. Barcelona, Museo de Santa Maria del Mar. Dibujos de la vidriera de los Esponsales místicos de Santa Catalina y los doce apóstoles que ocupaba el centro del ábside de la Iglesia de Santa Caterina de Barcelona (hoy desaparecida). Copyright © Obispado de Barcelona. (Derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial). Foto: Cañellas

10. Véase la imagen de la p. 96 de esta misma revista.

dos situados bajo tabernáculos. Quien firmó el contrato fue Elisabet Fontaneta y en él se especificaba que en caso de muerte prematura de la viuda, sus herederos continuarían el trabajo, mientras que en caso de muerte del pintor, sería necesario buscar a alguien para realizar el trabajo que quedase pendiente. Estas condiciones hacen pensar, que se aceptaba la dirección femenina, pero que la labor práctica se consideraba que quedaba en manos masculinas y que si estas fallaban sería necesario buscar quien cumpliera con el trabajo. Poco después (1584) de este contrato, se colocaba, en el ábside de la misma iglesia barcelonesa de Santa Caterina, su vidriera central, que tenía la figuración de los Esponsales místicos de



Fig. 2. Barcelona, Museo de la iglesia de Santa Maria del Mar. Copyright © Obispado de Barcelona. Foto: Cañellas. Detalle de la parte alta de uno de los dibujos de la Fig. 1 con la escena de los esponsales místicos de Santa Catalina

Santa Catalina y los doce Apóstoles. Por la cronología podríamos suponer que fue un trabajo del mismo taller y que se realizó bajo la dirección de la viuda Elisabet Fontaneta. De

esta vidriera, hoy ya desaparecida como todo el edificio que la albergaba, se conservan unos antiguos dibujos cuya autoría se desconoce [Fig. 1-2].¹¹

11. CAÑELLAS 2016, p. 243-249.

La viuda Fontaneta murió en 1587, dejando algunos trabajos inconclusos, y entonces fue su hija Elisabet, casada con el apotecario Magarola, quien se encargó de la dirección de las obras previamente contratadas.¹²

Hay que destacar también el caso de Mari Rodríguez. Ella había adquirido los conocimientos del oficio en el taller familiar y había colaborado en este con su marido, el maestro Pedro de Valdivieso, quien así lo reconoce en su testamento. A la muerte del marido ella se encargó de terminar las obras por él iniciadas, como las desaparecidas vidrieras del Monasterio de Monsalud. En 1582, el cabildo de la Catedral de Cuenca, tras buscar infructuosamente durante

un tiempo quien se encargara de sus vidrieras, decidió encomendar este trabajo a Mari Rodríguez, eso sí, por un salario que venía a ser la mitad del que habían recibido primero su marido y posteriormente su yerno. Sin embargo, ella no se conformó con la situación y reclamó (1584) el mismo salario que se les había otorgado a ellos. Frente a la posibilidad de quedarse sin nadie que hiciera dichos trabajos, ya que la vidriera amenazaba con marchar a Toledo si esto no se cumplía, los responsables de la Catedral decidieron acceder a sus reivindicaciones.¹³

Un siglo más tarde (1638), la viuda de Claudio de León cobraba los



Fig 3. Sevilla, Catedral. Vidriera de la capilla de San Pedro. Claudio de León, 1613. La fecha anotada en la vidriera corresponde a una restauración posterior. Foto: Miguel Cortés (flickr)

12. CAÑELLAS 1997, p. 157; CAÑELLAS 2016, p. 247.

13. ROKISKI 1999, p. 98-99.

trabajos realizados por el taller de su difunto esposo en las vidrieras de la Catedral de Sevilla [Fig. 3].¹⁴

Por otro lado, entre los contratos de aprendizaje localizados, no se encuentran ejemplos de muchachas, quienes sólo podrían aprender el oficio en el taller familiar. Un solo caso conocido revela, sin embargo, esta posibilidad. En Aix-en-Provence (1542), una huérfana de 16 años de nombre Antoine Aunornier entró como aprendiz del pintor de vidrieras Jehan Joye. En el taller, se hizo cargo de la muchacha la esposa del vidriero, Delphine Beliard, que compartía con él las tareas profesionales aunque no era

reconocida como maestra en el oficio.¹⁵

A más normativa, más límites

A nivel general parece ser que cuanto más clara era la normativa y más estables los gremios, más dificultades se establecían para el trabajo femenino. Al concepto de la mujer siempre como menor que necesita un tutor para el buen desarrollo de su vida, se unía la asociación del concepto del trabajo femenino como servil, cosa que alejaba aún más la aceptación de la mujer en las entidades gremiales, organizaciones que querían alcanzar una alta consideración social para sus miembros.

Así, es necesario aclarar que, desde mediados del siglo XVII y hasta entrado el XIX, en los escritos localizados referentes a las organizaciones profesionales donde se encontraban inscritos los pintores de vidrieras, se habla siempre de maestros, mancebos o aprendices, en masculino. En nuestras tierras, se podría pensar en el habla genérica en masculino, típica de las lenguas románicas, pero en realidad no hay evidencia de acceso de ninguna mujer de forma oficial en las organizaciones profesionales de este oficio y nunca se contempla la presencia femenina en sus reuniones, al menos así es en las actas levantadas sobre las reuniones de los maestros pintores de vidrieras

14. NIETO 1969, p. 183; GÓMEZ 2010, p. 12.

15. GUIDINI-RAYBAUD 2008, p. 492.

de Barcelona. Hay que concluir que no se impide explícitamente en su normativa el acceso de la mujer a la organización colegial, porque ni tan solo se plantea esta posibilidad.

Sin embargo, en las ordenanzas se establecía una cierta aceptación de las mujeres que dirigían el taller cuando éstas debían hacerse cargo del negocio familiar por defunción del marido.¹⁶ La existencia en Barcelona de viudas de colegiados dirigiendo talleres se hizo patente en 1754 con la demanda de cambio de normativa del Colegio de Pintores de vidrieras de la ciudad. Se decía, en las nuevas normas, que las viudas debían hacer

los mismos pagos al Colegio que los maestros; ya que ellas tenían abierto negocio en la ciudad debían hacer sus aportaciones a las exiguas arcas de la organización profesional, aunque no fueran consideradas maestros en el oficio.¹⁷ Según la normativa de la propia organización, que coincide bastante con la de otras ciudades europeas,¹⁸ las viudas podían tutelar a sus hijos menores que estaban obligados a agremiarse al cumplir los 15 años, único caso en el que se permitía un acceso tan temprano al colegio profesional. Si la viuda no tenía hijos, no podía llevar el taller sola; tampoco podía fabricar ni vender objetos ya terminados. Solo

podía continuar con el negocio si ponía en su taller a un maestro o un mancebo, pero no podía tener a su cargo ningún aprendiz.¹⁹

A pesar de la normativa que intentaba ayudar a sobrevivir a las viudas y a los huérfanos, la situación de las mujeres en la dirección del taller no siempre fue bien vista e incluso llegaron a sufrir una cierta persecución por parte de los colegiados. Así, a lo largo de la época moderna, encontramos distintos enfrentamientos entre el Colegio de Pintores de Vidrieras de Barcelona y algunas viudas sin hijos que querían continuar el negocio

16. La misma disposición que existía en el Colegio barcelonés se encuentra en muchas otras instituciones profesionales. Véase, por ejemplo, el caso de Toulouse, ya en el siglo XVI: BAYLE, 2005 p.164.

17. Archivo de la Corona de Aragón (ACA) Real Audiencia, Registro 475. Consultas 1754, folio 144-148 y 161-162. Aprobadas 1764.

18. GUIDINI-RAYBAUD, 2008, p. 496.

19. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB) 1219/17, JM Vilar, Manual de 1830, folio 215 y ss. capítulo 34; AHCB Gremios y colegios 21-8 Reales ordenanzas de 1732, Fragmento de 1836.

familiar después de la muerte del marido. Uno de estos casos es el que protagonizó la viuda de Josep Julià. El pintor de vidrieras había enviudado en 1752, cuando tenía unos 70 años de edad y, a los pocos meses, se casó con Francesca Garrigosa a la que hizo heredera de todos sus bienes. El mismo año 1753 Josep moría y Francesca quiso seguir al frente del taller. El Colegio se opuso y embargó parte de los bienes del difunto Josep Julià. Las autoridades tuvieron que intervenir para resolver el enfrentamiento que parece que no se resolvió hasta que uno de los aprendices del taller, Josep Font, accedió a la maestría del Colegio profesional de los pintores de vidrieras de Barcelona.²⁰ Es también

destacable el caso de Victoria Freixas, viuda de Mariano Ferran. Puesto que ella, por ser mujer, no podía ejercer como maestro vidriero, cuando murió su marido, fue su yerno, casado con Margarita Ferran y sastre de profesión, quien pidió hacerse cargo del taller, pero el Colegio se opuso aduciendo que no había hecho el aprendizaje mínimo obligatorio. Se iniciaron una serie de litigios y el Colegio embargó los bienes de la viuda que siguió su defensa contra la organización gremial. Las autoridades obligaron al Colegio a examinar a Manuel Sentías, que fue aceptado por la organización gremial como yerno de colegiado, no sin mediar una declaración oficial en cuyo contenido se reprendió al Cole-

gio por su actuación, que juzgaron ilícita dado que consideraban que se había dejado desamparada a una viuda sin recursos.²¹

Se conocen casos similares en otras ciudades. En Marsella ejerció como administradora de su taller Anne Granier, viuda del pintor de vidrieras Pierre Guillebeau (1710). En Aviñón lo hizo la viuda del vidriero Louis d'Asbrot, Marie Lavigière, entre cuyas pertenencias se encuentra alguna herramienta del oficio, como un diamante para cortar vidrio. Entre 1708 y 1743 Marie se asoció con distintos pintores de vidrieras para poder continuar su taller.²² En Bretaña (1731-34), el cobro de la restauración de las vidrieras de la

20. CAÑELLAS1996, p. 276.

21. CREIXELL, 2005, p. 577-578.

22. GUIDINI-RAYBAUD, 2008, p. 499-500.

Catedral de Dol (Ille-et-Vilaine) fue recibido por el vidriero Dernauld y su hermana y, en Poitiers, las vidrieras de la Catedral fueron restauradas por la viuda Reverad y su yerno Descantes (1775-1778).²³

Es interesante también el caso de María Coromines, casada con Francesc Saladriga, iniciador de uno de los linajes de pintores de vidrieras más productivos de la Barcelona del siglo XVIII. En 1721, el hijo de la pareja se encontraba en Venecia para inspeccionar la posibilidad de importaciones de materiales para su oficio. El padre había muerto a principios de siglo y en Barcelona se habían quedado la madre y el hermano menor Bartomeu Saladriga

Coromines que tenía taller propio del mismo oficio. En una carta escrita desde Barcelona por parte de un cliente, se le pide a Francesc que, aprovechando el viaje, encargue unos espejos según los consejos de experta que le había dado su madre, María Coromines.²⁴ Hemos de deducir que, como mínimo en los momentos de ausencia del jefe del taller, sería ella quien llevaría el negocio. Debemos añadir que María había sido nombrada heredera de los bienes del marido y que cuando en 1726 se realizó el inventario *post mortem* de sus bienes, se anotaron algunas herramientas que pertenecían a su hijo, ropa de casa y personal, mobiliario y joyas y también herramientas y materiales del oficio

considerados como propiedades personales de María.²⁵

En Tarragona se documenta, en 1809, la presencia de una vidriera de nombre Francisca García que cobró unas cantidades por los trabajos realizados en las vidrieras de la Catedral. Entre 1818 y 1859 trabajó, en el mismo edificio, un Ramón García, que podría ser hijo de la anterior y que se habría encargado del taller cuando tuvo la edad suficiente.²⁶

23. LILLICH 1985, p. 82.

24. BADOSA 1998, p. 96.

25. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB) 854/61, Gaspar Sayós, Inventaris 1716-27, folio 247.

26. AINAUD et alii (artículo de Isabel COMPANYYS), 1992, p. 219 dice que se trata de la mujer de Ramón García. El hecho que los pagos a Ramón vayan de 1818 a 1859, hace pensar más en su madre que en su mujer o en una viuda cuyos marido e hijo eran vidrieros y se llamaban ambos Ramón. La documentación le otorga a ella los oficios de vidriera y estañera.

Si bien la situación de las viudas está reconocida en la normativa, no sucede lo mismo con la de las huérfanas de maestro vidriero. Claire Alphonce, hija del pintor de vidrieras Louis Alphonce, tercer integrante de un linaje vidriero de Marsella, quedó huérfana y sin hermanos. En 1720 Claire pidió permiso, a la organización profesional de la que había formado parte su padre, para continuar con el taller familiar donde ella había trabajado hasta ese momento. Las opciones que le dieron fueron o bien casarse con un maestro del oficio o bien cerrar el taller en un plazo de tres meses.²⁷

En diversos casos durante el siglo XVIII y XIX las hijas de maestro des-

posaron mancebos del oficio que se convirtieron en maestros por el sistema, más económico, de acceso de hijos o yernos de maestro de la misma organización. Esto posibilitó la herencia por vía femenina, por ejemplo, de una de las ramas de los talleres más importantes de Barcelona, el de los Arrufó. Josefa Arrufó, hija del maestro pintor de vidrieras Miquel Arrufó y nieta de uno de los fundadores del Colegio de pintores de vidrieras de la ciudad, el Milanés Francesco Clemente llamado el "Rufone", se casó con Joan Campmajor, quien se hizo cargo del taller. En la generación siguiente, la hija de esta pareja, Francesca Campmajor y Arrufó, se casó con Josep Damians y Monturiol quien

parece que tenía más de 40 años cuando contrajo matrimonio con Francesca Campmajor. Él era músico y además tenía, en la ciudad, una empresa textil con telares en funcionamiento que el suegro se comprometió a sostener económicamente. Por otro lado el yerno se comprometió, en sus capítulos matrimoniales, a pasar el examen de maestro pintor de vidrieras cuando tuviera los conocimientos suficientes. Finalmente, Josep renunció a su apellido paterno para adoptar el de la empresa familiar.²⁸ Los hijos de Josep y Francesca acabaron por recibir el apellido materno del padre y el paterno de la madre. Entre ellos, Joaquim Monturiol y Campmajor fue

27. GUIDINI-RAYBAUD, 2008, p. 496-497.

28. Arxiu Històric de protocols de Barcelona (AHPB) 1104/33, Joan Prats Cabrer, Capítulos Matrimoniales y otros, 1778-79, folio 239-243.

quien ostentó la dirección del taller. Una generación después, Joaquim, hijo de Josefa Barnola, segunda esposa del pintor de vidrieras, se dedicó al ramo del textil. Entonces el taller fue de nuevo recibido por la rama femenina, en este caso, por Francesca Monturiol, hija de María Picasso, la primera esposa del maestro; así pasó a manos de su yerno Eudaldo Ramón Amigó. La sucesión al frente del taller se produjo, por lo tanto, de suegros a yernos por ausencia de hijos dedicados al oficio y nos sigue hablando de una sociedad profundamente segregadora con relación a los papeles otorgados a cada sexo y a la obligación de las mujeres de buscar estrategias para mantenerse en un oficio que la

organización profesional quería solo masculino.

Uno de los casos más antiguos de excepción a estos hechos se da en 1771 en Marsella. Allí encontramos la referencia a una viuda que fue considerada maestra en el oficio por la organización profesional, aún cuando la documentación se refiere a ella no por su nombre, sino por el apellido de su difunto esposo, Nicolás.²⁹

La industrialización: nuevas oportunidades

Con el paso del tiempo, nuevas ideas fueron forjando una realidad cambiante que posibilitó el ejercicio profesional femenino, sin llegar a una total normalización de este. La

revolución industrial hizo que el trabajo de la mujer fuera de casa fuese más aceptado y las obreras ejercieron oficios cada vez más diversos y no siempre relacionados con la empresa familiar.

En el caso de aquellas que se dedicaban al arte de la vidriería, esto también fue un hecho, aunque la mayoría siguieron siendo invisibles detrás de una figura masculina. Gracias a diversos estudios actuales han ido saliendo a la luz los nombres de diferentes mujeres que se dedicaron, a lo largo del siglo XIX y principios del XX, a este oficio.

Así, por ejemplo, hay constancia documental de que los grandes talleres americanos de vitrales del

29. GUIDINI-RAYBAUD, 2008, p. 500.

siglo XIX integraron, con bastante normalidad, el trabajo femenino en labores especializadas. Este es el caso de la empresa del reputado vidriero Louis Comfort Tiffany. En este taller, las mujeres, para poder trabajar, debían ser solteras, protestantes y de clase media. Ellas formaban el departamento de las llamadas *chicas Tiffany*. Cabe señalar que la creación de este departamento, en el año 1892, fue una reacción de Tiffany a la huelga del mayor sindicato masculino, el *Lead Glassers and Glass Cutters Union*. Aunque ya anteriormente había mujeres trabajando en dicha empresa. Eran jóvenes que L.C. Tiffany contrataba una vez que estas finalizaban su formación en las diversas escuelas de Arte o de

Diseño de los Estados Unidos.³⁰

Entre las empleadas del taller destaca Clara Driscoll (1861-1944). Ella empezó a trabajar en los talleres Tiffany alrededor de 1888 y, cuando se creó el departamento femenino de corte de vidrio, Tiffany lo puso a su cargo. Inicialmente trabajó en la construcción de vidrieras mosaico hasta que dio el paso al diseño de las famosas lámparas Tiffany [Fig. 4]. Fue autora de algunos de los diseños más afamados de estas lámparas, como los conocidos modelos *Dragonfly* o *Wisteria*. Casada por tres veces, Clara Driscoll dejó el taller con cada matrimonio y volvió a él después de cada ruptura sentimental o defunción del marido. Hasta que en 1909, después de su



Fig. 4 Estados Unidos, New York. Brooklyn Museum, Lámpara "Dragonfly" (Legado de Laura L. Barnes, 67.120.54). Clara Driscoll, ca. 1900-1920. Vidrio, bronce y plomo (46.4 x 35.6 x 35.6 cm). Foto: Brooklyn Museum, © No restrictions

30. HOFER, 2007, p. 201.

tercer enlace, dejó la empresa definitivamente.³¹

Hay que decir también que, muchas de las vidrieras Tiffany con flores y paisajes salieron de los diseños de la neoyorquina Agnes Fairchild Northrop (1857-1953).³² Ella había empezado a trabajar en el taller de L.C. Tiffany en la década de 1880, y en poco tiempo se convirtió en una de sus principales diseñadoras de vidrieras de paisajes, jardines y composiciones florales, teniendo un estilo de gran proximidad al de Tiffany [Fig. 5].³³

31. La figura de Clara Driscoll no se había dado a conocer hasta hace pocos años y fue gracias a que se encontraron sus cartas donde explicaba su trabajo en los talleres Tiffany, muchas veces ilustradas con dibujos de las lámparas que estaba diseñando. Actualmente estas cartas se conservan en el Queens Historical Society in Flushing, New York, y en el Kent State University Library in Ohio

32. Véase: NICHOLS 2019.

33. DUCAN, 1992, p. 57.



Fig. 5. Tiffany Studios (1902-1932). *Sunset in Autumn Woods*, 1905. Stained glass window, approx.: 150 x 43 in. (381 x 109.2 cm). Brooklyn Museum, Gift of All Souls Bethlehem Church, 2014.17.2. Creative Commons-BY

Aunque Clara Driscoll y Agnes F. Northrop, son las vidrieras más reputadas del Tiffany Studio, se conocen más nombres de mujeres vitralistas que trabajaron en esta empresa como Alice Gouvy, Julia Munson, Mary McDowell, Anne Van Derlip Weston, Lydia Fields Emmet, Clara Weaver Parrish y Mary E. Tillinghast.

En el artículo escrito por L.C. Tiffany titulado *American art supreme in colored glass*,³⁴ el vidriero reflexiona sobre el trabajo de la mujer en su taller. Elogia la refinada percepción de los colores que les ayuda a discernir entre las diferentes tonalidades, su buen gusto para la combinación de estos y la destreza en el corte del vidrio con diamante,

34. Publicado en *Forum*, véase TIFFANY 1893, p. 621-628

pero critica que se aburren fácilmente con los trabajos más mecánicos ya que los encuentran monótonos.

Tiffany obtuvo diversos elogios en artículos como el escrito por Polly King para la revista "The Art Interchange" de Nueva York donde la autora alaba el espíritu progresista de la empresa por el hecho de contratar a mujeres y ensalza el gran trabajo que hacían estas en el campo ornamental por su gran destreza en la manipulación y la ejecución de los detalles [Fig. 6].³⁵

Por otro lado, el taller rival, el de John La Farge contaba con la joven Juliette Hanson, pintora presumiblemente de origen francés, formada en el mismo taller de La Farge, que se



Fig. 6. Estados Unidos, Nueva York. Imagen del taller de Louis Comfort Tiffany, con mujeres trabajando. Imagen aparecida en la publicación *Art Interchange*, Octubre de 1894 <https://behindthescenes.nyhistory.org/tiffany-girls/>

especializó en la aplicación de esmaltes sobre vidrio.³⁶

Entre aquellas que tuvieron un papel destacado en las artes decorativas de finales del siglo XIX, hay que señalar a Candace Wheeler (1827-

1929), diseñadora textil, considerada como una de las pioneras del diseño interior en América. Ella fue la fundadora de *Society of Decorative Arts* en la ciudad de Nueva York en 1877, sociedad que ayudó a muchas mujeres a sobrevivir económicamen-

35. KING, 1894, p. 87.

36. Véase. YARNALL, 2012.

te después de la Guerra Civil americana (1861-1865) gracias a los trabajos de artesanía. Algunos de los otros socios fundadores fueron L.C. Tiffany y John Lafarge. Posteriormente, entre los años 1879 y 1883, Candace Wheeler y L.C. Tiffany crearon la empresa *Tiffany & Wheeler*.

Wheeler fue una gran impulsora del trabajo de la mujer dentro de los talleres artísticos. Cuando en el año 1883 creó su propia firma de producción textil, bajo el nombre de *Associated Artist*, empleó solo a mujeres. En 1892, junto a su marido y a su hermano, creó una colonia artística llamada *Onteora* pensada principalmente para albergar artistas solteras. Es por todo esto que podemos pensar que el hecho que

Tiffany decidiera contratar mujeres en sus taller podría haber sido directamente influenciado por la que había sido su socia.

En 1893 se celebró en la ciudad de Chicago la *Exposición Mundial Colombina*, en conmemoración del 400 aniversario de la llegada de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo. Entre los diferentes pabellones había uno que supuso una gran modernidad para la época ya que fue construido y decorado por mujeres, y estaba destinado a albergar el trabajo artístico de mujeres de todo el mundo, era el llamado *Woman's Building*. Quien realizó la decoración interior de dicho pabellón fue precisamente Candace Wheeler [Fig. 7].

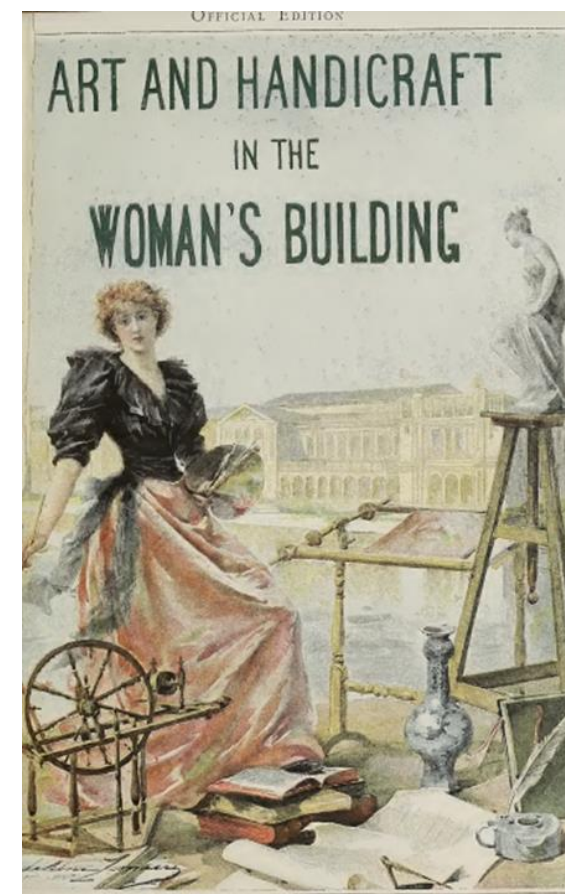


Fig. 7. Estados Unidos, Chicago, 1893. Portada del catálogo oficial del pabellón "Woman's Building". *Exposición Mundial Colombina*

Entre las diferentes disciplinas artísticas que se presentaron en el citado certamen destacan los trabajos de las mujeres vidrieras que tuvieron una amplia representación, principalmente las estadounidenses. En el mismo catálogo de este pabellón se explica que en el gran resurgimiento de la vidriera artística en el último cuarto de siglo XIX en los Estados Unidos, las mujeres hicieron un gran trabajo, ya que la mayoría de los talleres, como en el caso de Tiffany o La Farge, tenían empleadas a mujeres diseñadoras.³⁷

Agnes F. Northrop, junto con Mary McDowell, Anne Van Derlip Weston, Lydia Field Emmet, Clara Weaver Parrish y Mary E. Tillinghast, fueron algunas de las “chicas Tiffany” que

presentaron obra en representación de la empresa en el “Woman’s Building” de dicha Exposición Mundial Colombina, mayoritariamente cartones y bocetos, aunque

también alguna vidriera. Así mismo, participaron exhibiendo obra como Tiffany Studios en el pabellón de las *Manufaturas y Artes liberales* de dicha exposición [Fig. 8].



Fig. 8. Estados Unidos, Chicago. Cartón para vidriera presentado por Mary E. McDonell reproducido en el catálogo del pabellón “Woman’s Building”. 1893. p. 10

37. ELLIOTT, 1894, p. 64.

Las obras del estudio de Tiffany se presentaron junto a las que el joyero Charles Lewis Tiffany, padre de Louis Comfort Tiffany, había realizado en plata y vidrio. El uso de estos materiales hizo que se la denominara "exposición de un millón de dólares". De las obras expuestas, 39 habían salido de manos femeninas y entre ellas había 20 bocetos de las empleadas del Departamento femenino de Corte de Vidrio.³⁸

Pero en esta exposición, no fueron ellas las únicas artistas femeninas en exponer sus obras, también había piezas de otras vidrieras estadounidenses como Marie Herndl, que había trabajado primero en el taller de Lafarge y posteriormente en el de Tiffany, y de Margaret

Armstrong, Louis Howland Cox y Frances "Fanny" Darby Sweeny. Esta última era propietaria del taller *Decorative Glass Co.* de Filadelfia y en el certamen exhibió un vitral alegórico titulado *Spring*. También hay que citar a Ella Condie Lamb con otra obra alegórica, *Russell Martindale Meserole*, realizada en el taller familiar de su marido *J&R Lamb Studios*. Marie Herndl presentó en este pabellón el vitral titulado *The Fairy Queen (or Queen of the Elves)*, que causó una gran revuelo debido a que las figuras femeninas iban desnudas. Herndl se negó a tapar la desnudez, hecho que molestó a la organización, la cual puso la vidriera en el pabellón destinado a las mujeres Afroamericanas montándolo al revés.³⁹ En una de las salas del

edificio se instaló también la obra *Massachussets Mothering the Coming Woman of Liberty, Progress and Light* diseñada por Elizabeth Parson, Edith Brown y Ethel Brown y ejecutada en el taller Ford & Brooks de Boston.

En representación de Gran Bretaña, la artista Mary J. Newill de Birmingham presentó un cartón para vidriera y el comité de damas de Estocolmo exhibió una vidriera pintada por Cecilia Boklund con la figura de Santa Brígida de Suecia.

Al lado de las artistas vidrieras que trabajaban para los dos grandes talleres americanos citados, surgieron, también en Estados Unidos, mujeres vidrieras que llega-

38. Véase. NICHOLS 2019.

39. ALLEN, 2018.

ron a regentar su propio taller. Este sería el caso de Margaret Redmond (1867-1948), nacida en Philadelphia (Pennsylvania). Ella realizó sus estudios en la *Pennsylvania Academy of Fine Arts*, los primeros años se dedicó a la pintura de paisajes y flores, hasta que en el año 1906 se trasladó a Boston, donde conoció el trabajo del vidriero John La Farge, lo que hizo que se decidiera a dedicarse a la confección de vidrieras. Se interesó principalmente por las vidrieras historicistas inspiradas en el mundo medieval y fue por eso que se decidió a viajar durante dos años por Inglaterra y Francia para conocer las vidrieras medievales. De vuelta a Boston, entró a trabajar en el taller de Charles Connick, uno de los vidrieros más

afamados de ese momento, con el que realizó su primera vidriera. Trabajó con él hasta que, en 1917, empezó con sus propios encargos. A causa de su condición de mujer se encontró, a lo largo de su carrera, con muchas negativas profesionales, por ello en su taller contrató principalmente a mujeres para darles oportunidades profesionales dentro del mundo del vitral.⁴⁰

Paralelamente a Estados Unidos, también fue sobresaliente el papel de la mujer en el campo de las vidrieras en Gran Bretaña. Entre todas destaca la vidriera Mary Lowndes (1857-1929). Esta artista se formó en la *Slade School of Fine Arts* de Londres, aprendizajes que compaginaba siendo la ayudante del des-

tacado vidriero Henry Holiday, de quien se encargaba de dibujar los cartones. Entre 1887 y 1892 estuvo trabajando para el taller James Powell & Sons. Después de su paso por dicha empresa creó su propio estudio en Chelsea, donde dibujaba los proyectos y cartones, pero las vidrieras las construía en el taller Britten and Gilson. En esos años conoció al vidriero Christopher Whall, quien la animó a establecerse por su cuenta. En 1897 se asoció con Alfred J. Drury, hasta ese momento encargado de la empresa Britten and Gilson, y profesor, junto a Whall, de la Central School of Arts and Crafts, creando la sociedad *Lowndes and Drury*, con sede en Chelsea. En 1906, los dos socios crearon "The Glass House" en Fulham, un taller

40. MORGAN 1990, p. 45-50.

al cual atrajeron a importantes artistas como colaboradores.⁴¹

Un centro de formación importante fue el británico *Birmingham Municipal School of Art*, escuela precursora de los preceptos del Art & Craft. Una de las primeras alumnas de este centro que se dedicó a la vidriera fue Mary J. Newill (1860-1947) que posteriormente ejerció como profesora de esta institución. Pero fue seguramente Florence Camm (1874-1960) la artista vidriera salida de esta escuela más reconocida internacionalmente. Hija del vitralista Thomas William Camm, ella se hizo cargo, junto con sus hermanos Walter y Robert, del taller familiar después del fallecimiento de su padre el 1912. A lo largo de su carrera, Florence Camm

obtuvo numerosos premios por sus dibujos, vidrieras y trabajos en metal, fue una artista de éxito con un gran talento para el dibujo. Pero seguramente el galardón más importante es el que ganó en la Exposición Internacional de Turín de 1911, donde presentó una vidriera en forma de tríptico inspirado en las escenas del libro de Dante Alighieri, titulado “La Vita Nuova” [Fig. 9]. Florence Camm tiene obra repartida por Inglaterra, Estados Unidos y la India. También es autora de las vidrieras del Palacio Artaza de Leioa (1914-1918) en Vizcaya, obra del arquitecto Manuel María de Smith Ybarra.

La normalización del trabajo femenino que encontramos en los talleres de vidrieras americanos y

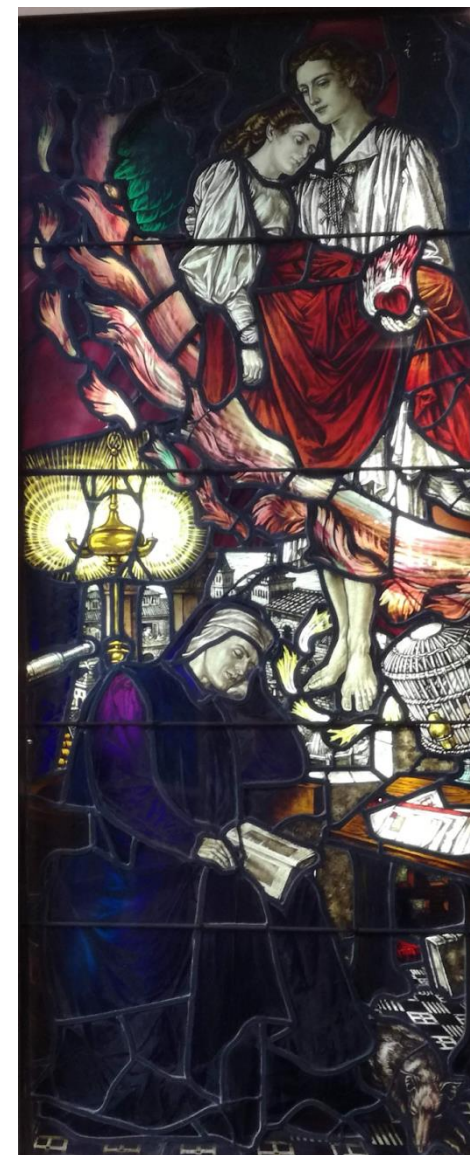


Fig. 9. Inglaterra, Birmingham Museum. Foto: Núria Gil. Plafón del tríptico “La Vita Nuova”. Florence Camm. 1911

41. Véase: ELLIS, 2019.

anglosajones desde mediados del siglo XIX no será extrapolable a nuestro país. Aunque, concretamente en Cataluña, seguimos encontrando casos de las viudas que regentan los talleres a raíz de la defunción de sus maridos, como ya hemos visto en épocas anteriores.

Un ejemplo a destacar es el de Carme Lliví, de la familia Camaló. Josep Oriol Camaló Farrés había sido, en 1833, el iniciador de una saga de vidrieros catalanes. A él le sucedió su hijo Josep Oriol Camaló Francolí, que murió tempranamente en 1864. A su muerte, fue su viuda Carmen Lliví, quien, con la sociedad *Viuda de J.O. Camaló*, dirigió el negocio durante veinte años, seguramente ayudada por su hijo, también

de nombre Josep Oriol que fue el continuador del negocio. Del trabajo de Carmen Lliví durante estos años no nos ha llegado ningún dato documental, solo la constancia en la prensa de la época de las reiteradas arribadas de mercancías por el puerto de Barcelona provenientes de Avilés con cajas de vidrios y material de hojalatería. Años después, en 1896, en el mismo taller, a la muerte de José

Oriol Camaló, hijo de Carme Lliví, el negocio fue traspasado a una de sus hijas, Carme, que junto a su marido Evaristo Terrés i Hasse, también proveniente de una familia de vidrieros, regentaron el taller hasta 1913. A la muerte de Carme Camaló el negocio pasó a manos de sus hijos José María y Evaristo [Fig. 10-12].⁴²

42. Agradecemos a Carina Mut Terrés-Camaló su amabilidad, la información proporcionada y los permisos de publicación de las imágenes familiares. Véase también MUT, 1992



Fig. 10. Barcelona. Anuncio de la empresa de vidrios de Carmen Camaló de Terrés. *Anuari Riera*. 1904, número 2, página 1886



Fig. 11. Barcelona, c/ Padilla, talleres Camaló. Personal del taller, 1939. Foto familiar. Foto propiedad de la familia cedida por Carina Mut Terrés Camaló

Por la misma época (1897), Joaquina Ricart, viuda de Narcís Arrufó, uno de los descendientes por línea masculina de los Arrufó de los que se ha hablado anteriormente, pedía permiso para la instalación de un motor a gas en su taller, situado

en el número 4 de la calle de Llull de Barcelona. Dado que la demanda va a nombre de ella, habremos de concluir que ella sería quien ostentaría la dirección del taller.⁴³ Otro ejemplo de empresa regentada

43. Arxiu Municipal del Districte de Sant Martí. Número de Expediente: 1895-447

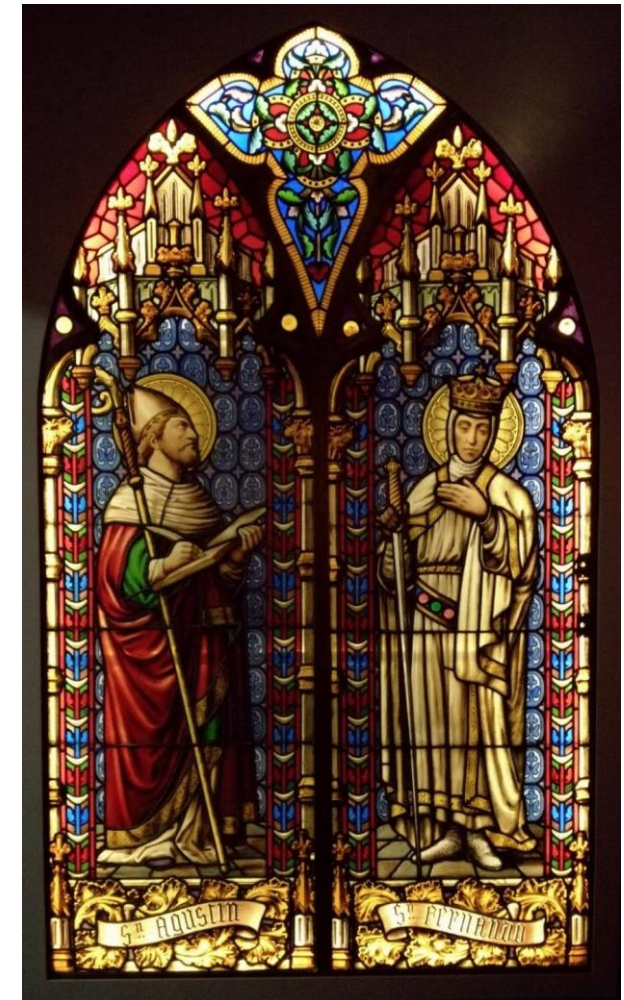


Fig. 12. Barcelona. Museu del Modernisme. Foto. Núria Gil. Vidriera de San Agustín y San Fernando. Taller Camaló. Principios de s. XX

por una viuda, es del que hay testimonio en la publicación del *Anuario Riera*, dentro del apartado de “Cristales y vidrios muselinas de colores”. Allí aparece referenciado, en la provincia de Barcelona, el taller *Viuda de Venancio Díaz*, situado en la calle Conde de Asalto, 92, actual calle Nou de la Rambla.⁴⁴

Como puede verse, son pocas las referencias sobre mujeres en esta época, pero tenemos leves rastros de su trabajo en sencillos anuncios en publicaciones o en documentación administrativa.⁴⁵

Ya a principios del siglo XX, encon-



Fig. 13. Italia, Perugia. Copyright © Studio Moretti Caselli. Foto: archivo SMC. Estudio Moretti Caselli con las dos hermanas Rosa y Cecilia Caselli trabajando en las vidrieras

44

tramos una alusión, en la prensa de la época, de una vidriera, obra de la señora Josefa Gorria Benet de López, con la representación de Adán y Eva, exhibida en la Exposición Internacional del 1929 de Barcelona, dentro del stand promovido por la asociación de la Acción

Femenina de la ciudad.⁴⁶

En esos mismos momentos, en distintos lugares de Europa, hubo otras mujeres que se animaron, poco a poco, a trabajar en el arte de las

44. *Anuario Riera*, Barcelona, 1904, p. 843.

45. Hay constancia documental de que en la primera sociedad que creó Antoni Rigalt i Blanch junto a Jeroni F. Granell, *Antonio Rigalt y Cia*, eran también socias la madre y las hermanas de Jeroni F. Granell, aunque no hay constancia que tuvieran ninguna función dentro de la empresa. Véase GIL 2013, p. 180.

46. A “La Exposición Internacional. Acción Femenina. Inauguración de la exposición del trabajo artístico de la mujer” *La Vanguardia*, 13-10-1929, p.10. Véase también KARR 1929.

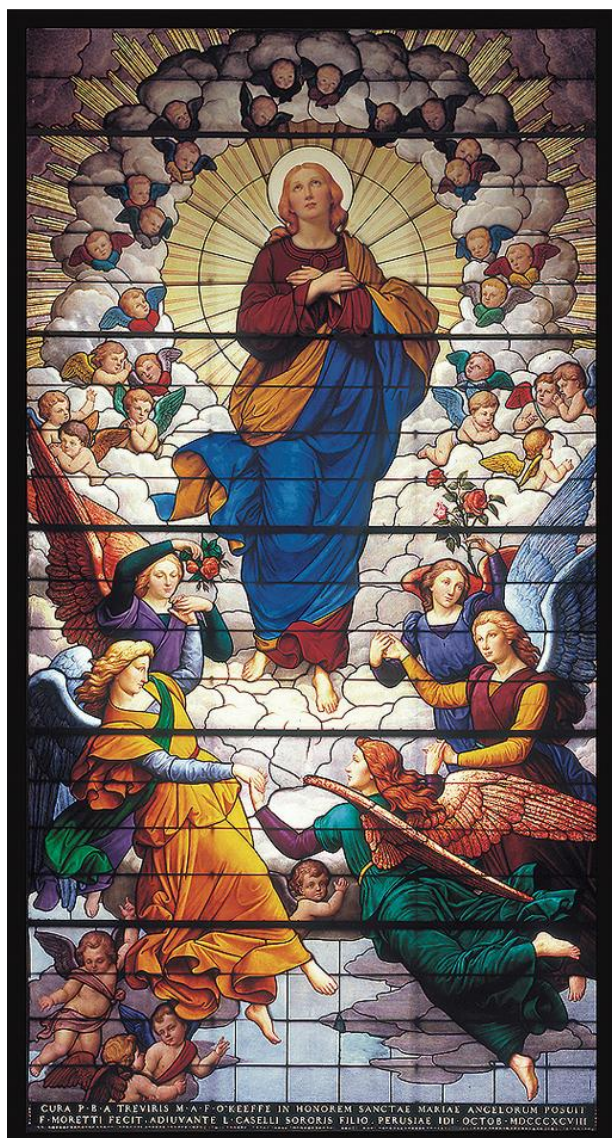


Fig. 14. Italia, Assisi. Santa Maria degli Angeli 1898. Copyright © *Studio Moretti Caselli*. Foto: Michele Panduri. Al pie se reconoce la colaboración de toda la familia en la realización de la obra

vidrieras. En el centro de Italia, el taller Moretti⁴⁷ fue dirigido, a partir de 1922, por las jóvenes Rosa y Cecilia Caselli, que se habían formado en el propio taller paterno, donde trabajaban como maestras pintoras. Acabaron primero las obras que había iniciado la empresa bajo la dirección de su padre y continuaron luego con nuevos contratos [Fig. 13-14].⁴⁸

Numerosas fueron, a juzgar por la recopilación de los integrantes de las empresas del sector del vidrio de Alemania de 1930-31,⁴⁹ las mujeres

que constaban como propietarias o miembros principales de los talleres donde se fabricaban espejos, vidrios y objetos industriales de vidrio. Y también aparecen propietarias de talleres de vidrieras. Entre ellas, la empresa Gassen y Blaschke, especializada en vidrieras con pintura artística, estaba dirigida por la viuda de Fritz Gassen, que tenía a su cargo 16 trabajadores.⁵⁰ Y la viuda Anne Hartung consta, al lado de Albert Hartung, como cabeza de la prestigiosa empresa de elaboración de vidrieras que Wilhelm Franke había fundado el año 1859 en Namburg.⁵¹

47. Fundado en 1858 por Francesco Moretti y continuado por su sobrino Lodovico Caselli, que murió en 1922. Las continuadoras fueron sus hijas. Véase: SPINELLI 2020.

48. Desde 1977 el taller ha estado en manos de Anna Matilde Falsetini, bisnieta de las anteriores y hoy sigue a cargo de la hija de esta última, Maddalena Forenza.

49. El índice de empresas del sector de 1930-31 había tenido una primera versión en 1875: (FAHD, Julius) 1931.

50. La empresa, fundada en 1889, (FAHD, Julius) 1931, p. 171, núm: 759. Se pueden ver muchas obras del taller en: <http://www.glasmalerei-ev.de/pages/k9144.shtm> (última visita: marzo 2021)

51. (FAHD, Julius) 1931 p. 248-249, núm 1724. Albert Hartung era hijastro del fundador. Para más información sobre el taller: https://de.wikipedia.org/wiki/Glasmalerei_Wilhelm_Franke (última visita: marzo 2021).

También Ludovica Oidtmann (1899-1945) se hizo cargo del taller familiar a la muerte de su marido Heinrich Oidtmann III (1929).⁵² Fue ella quien dirigió el taller de pintura sobre vidrio, asentado en Linnich, durante los tiempos de la Gran Depresión y el Tercer Reich. Su enfoque se centró en la colaboración entre el taller y artistas diseñadores independientes como Wendling, Katzgrau o Hecker, iniciando así la línea que luego

52. (FAHD, Julius) 1931, p. 236, núm: 1533. El arquitecto Heinrich Oidtmann III (1888-1929) había sido, desde 1912, el continuador del taller fundado en 1857 por Heinrich Oidtmann I (1883-1890) quien ideó una técnica especial de impresión sobre vidrio que obtuvo importantes premios y exportó a muchos países. El taller contaba, en 1890, con más de 100 empleados que se vieron después reducidos a unos 20. Su hijo, Heinrich Oidtmann II (1861-1912), cambió la orientación de la empresa hacia caminos más artísticos y fue autor de un libro sobre pintura sobre vidrio en Renania, al que su hijo añadió un segundo volumen. Más información en: https://de.wikipedia.org/wiki/Glasmalerei_Oidtmann (última visita: marzo 2021).

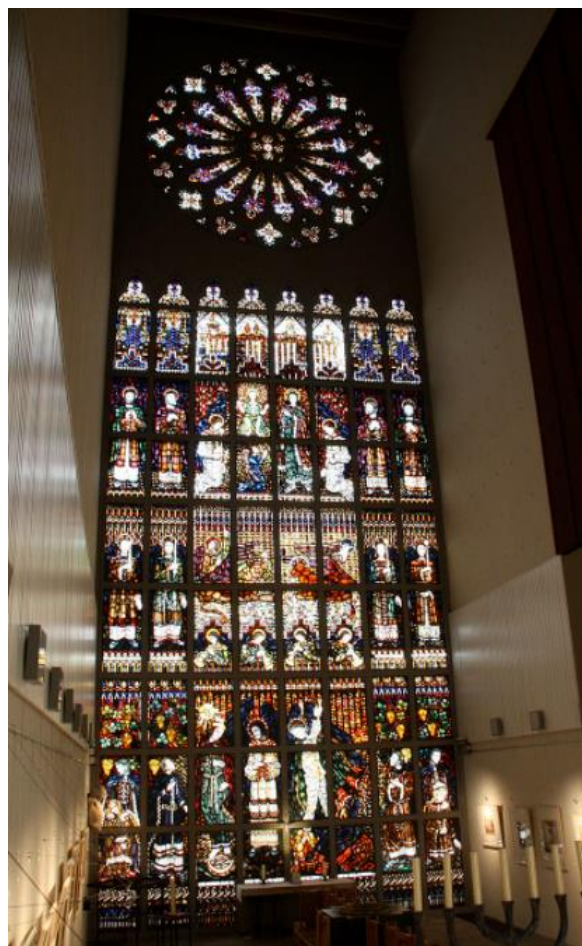


Fig. 15 Alemania, Hamburg-Harvestehud, Hauptkirche St. Nikolai. Elisabeth Coester, 1930. Foto. Dirtsc, CC BY-SA 3.0

seguirían sus hijos y que desembocó en el apoyo del establecimiento del Museo Alemán de Pintura sobre Vidrio en Linnich (1997).⁵³

Otras mujeres, provenían del campo de las artes decorativas y las Bellas Artes, como Elisabeth Coester (1900-1941), inmersa en el movimiento expresionista alemán y autora de diseños para recubrimientos textiles y vidrieras.⁵⁴ Aunque sus obras más importantes no resistieron el paso de la Segunda Guerra Mundial, se conservan algunas obras suyas como las vidrieras del coro de la Deutschhauskirche en Würzburg

53. Con el taller, bajo la dirección de los hijos, Friedrich (1924-2004) y Ludovikus Oidtmann (1928-2006), colaboraron artistas de renombre internacional. Desde 1999 son Heinrich y Stefan Oidtmann quienes continúan el legado de sus antecesores. Más información sobre el museo en: <https://www.facebook.com/glasma.lereimuseum/> (última visita: marzo 2021).

54. Más información en: REETZ 1994.

(1924) y las de la Hauptkirche St. Nikolai en Hamburg-Harvestehude (1930) [Fig. 15].

De Irlanda sobresalen Wilhelmina Geddes (1887-1955) [Fig. 16], Catherine Amelia O'Brien (1881-1963) y Kathleen Quigly (1888-1981), surgidas también de familias ajenas a los talleres de vidrieras y que se abrieron un camino hacia éstos desde otras artes.⁵⁵

En Francia tenemos el destacado caso de Sophie Lafaye, de soltera Coppée. En el año 1851 ella y su hermana Annette empezaron a trabajar en el taller del vidriero Prosper Lafaye, quien necesitaba artistas para sus trabajos de arte.

55. Para más información véase BUTLER 2016 y IRISH Architectural Archive. Tiene su página propia en la wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Catherine_Amelia_O%E2%80%99Brien (última visita: marzo 2021).

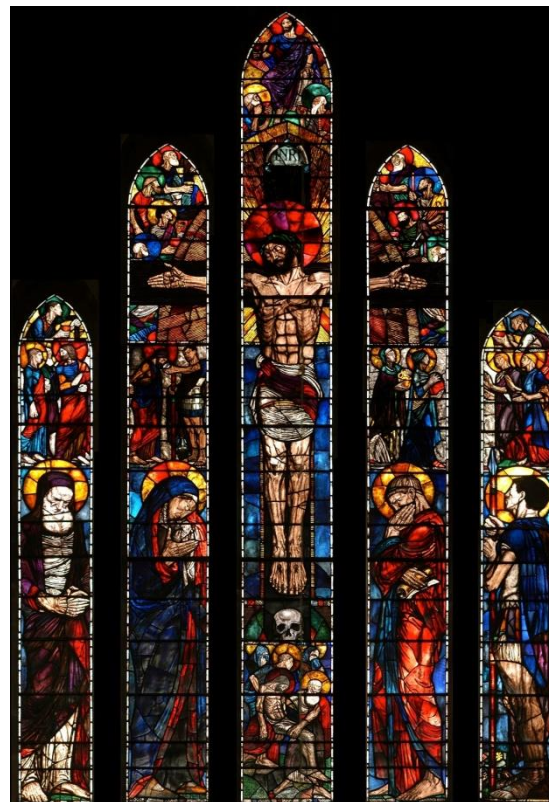


Fig. 16. Inglaterra, Wallsend, Iglesia de St. Luke. Vidriera en memoria de los muertos durante la 1a Guerra Mundial. Wolhelmina Geddes, 1922. Foto: Bill Norman. CC 4.0 International
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/The_Crucifixion_by_Wilhelmina_Geddes_1922.jpg
 Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International

Ellas se encargaban de preparar los calcos y de hacer diseños para las vidrieras. Al cabo de un año Prosper Lafaye contrajo matrimonio con Sophie, la menor de las hermanas. Sophie tuvo un papel muy importante en el trabajo diario del taller de su marido, ya que era la que se quedaba a cargo del negocio mientras su marido acudía por las mañanas a supervisar las obras en curso o iba a otros encargos. Ella también se encargaba de revisar las piezas salidas del horno, clasificarlas y montarlas encima de los cartones. Además realizaba calcos y la pintura sobre vidrio, principalmente de manos, pies y rostros.⁵⁶ Con los años, su trabajo en el taller fue cogiendo cada vez más protagonismo y acabó por llevar el peso

56. PILLET 2010, p. 151

principal de la construcción, tanto de algunas piezas nuevas como de las restauraciones, hasta el punto que en algunas de las vidrieras salidas de este taller aparece la firma PSL, Prosper y Sophie Lafaye, como es el caso de las vidrieras de Santa Clotilde de París. De hecho, una gran número de vidrieras del taller Lafaye son atribuidas a Sophie Lafaye. Junto a ella trabajaban sus hermanas Annette y Marie Coppée, que esencialmente se dedicaban a la pintura de las borduras y de las inscripciones. A partir de 1874 se incorporaron al taller familiar las hijas del matrimonio Lafaye, Sara y Eve que también se dedicaron a la pintura sobre vidrio. El taller estuvo en activo entre 1845 y 1880.⁵⁷

Para acabar con este repaso a las aportaciones femeninas en los talleres de vidrieras, hay que destacar el trabajo de las mujeres en el taller que la empresa francesa Mauméjean tenía en Hendaya, hecho que conocemos gracias a diversos documentos gráficos de esta empresa que se han con-

servado. [Fig. 17]. Son imágenes sin datar pero que, muy probablemente, fueron tomadas entre los años 20 y 40 del siglo XX. En ellas se puede ver gran cantidad de mujeres, principalmente centradas en la actividad de montaje de las vidrieras y el emplomado. En este caso, el trabajo



Fig. 17.
Francia.
Hendaya.
Taller
Mauméjean.
ca 1920-
1940.
<https://titinramon.wordpress.com/2018/08/19/la-sociedad-maumejean-hermanos-de-vidrieria-artistica-el-vidrio-hecho-arte-1a-parte-dinero-y-poder/> (última visita: abril 2021)

57. PILLET 2010, p. 160.

femenino estaba bastante integrado en la empresa, ya que una cuarta parte de la plantilla eran mujeres.⁵⁸

A modo de conclusión:

El papel de la mujer en el taller de vidrieras ha sido largamente silenciado a lo largo de los siglos, pero a pesar de esto nos han llegado testimonios de su trabajo, vemos que primero solo viudas y huérfanas, después otras mujeres, incluso procedentes de familias no relacionadas con el sector, se han ido introduciendo en los talleres.

Las idas y venidas de políticas e ideologías más o menos conservadoras han entorpecido el avance femenino en los distintos campos profesionales, sobre todo en los más técnicos, considerados "masculinos". En ellos, las

mujeres han encontrado, aún más que en otros sectores, oposiciones y situaciones sociales adversas. El paternalismo aplicado a las mujeres, consideradas siempre menores de edad y dependientes de un individuo masculino, ha acentuado su sometimiento al poder del "paterfamilia".

En los últimos tiempos han sido muchas más las mujeres que han tomado este camino profesional, aún procediendo de familias ajenas a los talleres. Sin embargo, ellas siguen siendo minoritarias en un sector que conjuga capacidades técnicas y arte y que se reivindica por la importancia y calidad de sus obras.

Sílvia Cañellas Martínez y
Núria Gil Farré,
abril 2021

Bibliografía

- AINAUD, Joan; VILA-GRAU, Joan; VIRGILI, Joanna; COMPANYYS, Isabel; VILA, Antoni *Els Vitralls del Monestir de Santes Creus i de la Catedral de Tarragona*, Institut d'Estudis Catalans, (CVMA Catalunya 3), Barcelona, 1992.
- ALONSO ABAD, Maria del Pilar *Las vidrieras de la Catedral de Burgos* CSIC, Burgos, 2017, p. 81
- ALONSO GARCÍA, Gabriel *Los maestros de "La Seu Vella de Lleida" y sus colaboradores. Con notas documentales para la historia de Lérida*, Instituto de Estudios Ilerdenses. Consejo Superior de Estudios Científicos, Lleida, 1976.
- ALLEN, Jasmine *Windows for the world: Nineteenth-century stained glass and the international exhibitions, 1851-1900*. Manchester University Press. 2018.
- ARGILÉS ALUJA, Caterina "Nicolau de Maraya i els mestres vidriers a Lleida a la segona meitat del segle XIV" *Congrés de la Seu Vella de Lleida*, p. 167-173 Lleida, 1991.
- BADOSA, Elisa "El comerç de Barcelona amb la resta d'Europa segons la correspondència de Francesc Roig Vives 1719-1749" *Pedralbes: revista d'història moderna*, 1998, núm. 18 (1), p. 96.

58. MANAUTÉ 2015, p. 106.

-BAYLE, Jeanne "Les peintres-verriers toulousains au XVI^e siècle" *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, t. LXV, 2005, p. 163-184.

-BROWN, Sarah; O'CONNOR, David *Medieval Craftsmen. Glass-Painters*, University of Toronto Press, Toronto, 1991, p. 27.

-BUTLER, Patricia *Nun's Cross Church, Co Wicklow and its Treasures, 1817-2017* Nicholson and Bass Ltd, Belfast, 2016.

-CAÑELLAS i MARTÍNEZ, Sílvia "Els Fontanet: tradició i canvis en la vitralleria del darrer gòtic", *LAMBARD Estudis d'art medieval*, Amics de l'Art Romànic, filial del Institut d'Estudis Catalans, vol. IX, 1996, p. 157, Barcelona, 1997.

-CAÑELLAS, Sílvia "Exàmens de mestratge dels pintors de vidrieres de Barcelona al final del segle XVIII", *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, núm XIV p. 273-304, Barcelona, 1996.

-CAÑELLAS, Sílvia "Construcció i destrucció de les vidrieres de l'església de Santa Caterina del convent dels frares predicadors de Barcelona", *Anuari d'arqueologia i patrimoni de Barcelona 2016*, pp. 243-250. <http://ajuntament.barcelona.cat/arqueologiabarcelona/publicacions/comunicacio/anuari-arqueologia/> (última visita: marzo 2021).

-CAÑELLAS, Sílvia; Gil, Núria "La llum dels vitralls" *Les arts aplicades a Barcelona*. Àmbit, Barcelona, 2018.

-CREIXELL i CABEZA, Rosa Maria *Cases grans. Interiors nobles a Barcelona (1739-1761)*, Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2005, p. 577-578.

-DUCAN, Alastair *Louis Comfort Tiffany*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York. The National Museum of American Art, Smithsonian Institution. Nueva York. 1992

-ELLIOTT, Maud Howe (ed) *Art and Handicraft in the Woman's Building of the World's Columbian Exposition. Chicago 1893*. Maud Howe Elliott. Goupil & Co. Paris and New York, 1893. p. 64 Versión digital en: <http://digital.library.upenn.edu/women/elliott/art/art.html> (última visita: marzo 2021)

-ELLIS, Allaine "Women of the Arts and Crafts Movement - Mary Lowndes", *Arts and Crafts Tours*, 2019 <https://artsandcraftstours.com/blog/mary-lowndes> (última visita: marzo 2021).

-(FAHD, Julius) *Adressbuch Deutschlands Glasindustrie* Die Glashütte, Dresden, 1930. https://glassian.org/Prism/Deutschlands_Glasindustrie_1930-31.pdf (última visita: marzo 2021).

-GIL FARRÉ, Núria. *El taller de vitralls modernista Rigalt, Granell & Cia (1890-1931)*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. 2013.

-GÓMEZ DE ZAMORA SANZ, Alba "La mujeres en los talleres de arte españoles del Siglo de Oro Artífices y Administradoras" <https://www.investigart.com/2019/11/19/la-mujeres-en-los-talleres-de-arte-espanoles-del-siglo-de-oro-artifices-y-administradoras/> (última visita: marzo 2021).

-GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio "Sobre Sebastián de Pesquera y Claudio de León, vidrieros de la Catedral de Sevilla" *Atrio, Revista de Historia del Arte*, 15-16 (2009-2010) p. 5 - 26, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2010.

-GUIDINI-RAYBAUD, Joëlle "Les femmes et les métiers de verrier et de vitrier à la fin du moyen âge et à l'époque moderne : l'exemple provençal «Provence historique Fascicule 222, 2005 http://provence-historique.mmsh.univ-aix.fr/Pdf/PH-2005-55-222_06.pdf (última visita: marzo 2021).

-HOFER, Margaret; K., GRAY, Nina; EIDELBERG, Martin *Clara Driscoll and the Tiffany Girls: The Women of Tiffany Studios*, 2007 <https://www.incollect.com/articles/thewomen-of-tiffany-studios>, (última visita: marzo 2021).

-IRISH Architectural Archive *Dictionary of Irish Architects 1720-1940* Department of Environment, community and Local Government and the Department of Arts Heritage and Gaeltacht <https://www.dia.ie/> (última visita: marzo 2021)

-KARR, Carmen "La dona a l'Exposició Internacional de Barcelona", *La Pàgina Femenina de La Veu de Catalunya*, 10 -11-1929

-KING, Polly "Women Workers in Glass at the Tiffany Studios," *The Art Interchange* 32, October 1894.

-LILLICH, Meredith Parsons "Gothic Glaziers: Monks, Jews, Taxpayers, Bretons, Women" *Journal of Glass Studies* XXVII, 1985, p. 72-92.

-MANAUTÉ, Benoit *La manufacture de vitrail et mosaïque d'art Mauméjean. Flambe! Illumine! Embrase!- Le Festin*. 2015

-MORGAN, Elinor "A Woman in Stained Glass: Against the Odds". *Stained Glass Quarterly*, Spring 1990.

-MUT TERRÉS-CAMALÓ, Carina "Sitges Nostálgico. Cari Terrés-Camaló" *El Eco de Sitges*, 1 febrero 1992.

-NICHOLS, Kathleen L. (Gamil) "Women's Public Art & Architecture. 1893 Chicago World's Fair and Exposition", 2019, p. 2 *The*

Tiffany Stained Glass Art Studios <http://arcadiasystems.org/academia/cassatt5dd.html> (última visita: 30-03-2021).

-NIETO ALCAIDE, Víctor *Las Vidrieras de la Catedral de Sevilla*, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla - Instituto Diego Velazquez del CSIC, Madrid, 1969, CVMA España I

-NIETO ALCAIDE, Víctor "La profesión y oficio de vidriero en los siglos XV y XVI: Talleres, encargos y clientes" *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, tomo 10, 1997, págs. 35-58.

-Nieto Alcaide, Víctor *La vidriera española*, Nerea, Madrid, 1998.

-PILLET, Élisabeth *Le vitrail à Paris au XIXe siècle. Entretenir, conserver, restaurer*. Rennes. Presses Universitaires de Rennes. Corpus Vitrearum. France-Études IX- 2010.

-REETZ, Martina L. *Elisabeth Coester - Eine evangelische Glasmalerin des Expressionismus*. Wissenschaftsverlag f. Glasmalerei, Treveris, 1994.

-ROKISKI LÁZARO, María Luz "Mari Rodríguez, «Maestra de vidrieras» en la Cuenca del siglo XVI" *Archivo Español de Arte*, (CSIC) Volumen 72, núm. 285, 1999, p. 98-99.

<http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/741/754> (última visita: marzo 2021).

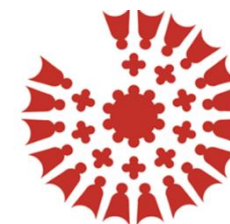
-SPINELLI, Paola "Donne vetraie" *Vitaminevaganti*, Perugia, 2020 <https://vitaminevaganti.com/2020/08/22/12007/> (última visita: marzo, 2021).

-VICENTE VALENTÍN, Marta "Mujeres artesanas en la Barcelona moderna", *Las mujeres en el Antiguo Régimen. imagen y realidad (s. XVI-XVII)*, Icaria, Barcelona, 1994, p. 59-73.

-TIFFANY, Louis Comfort *American art supreme in colored glass. Forum* 15 (July 1893), p. 621-28.

-YARNALL, James L. *John La Farge, A Biographical and Critical Study*, Ashgate Press, London and Burlington, 2012.

-ZIMMERMANN, Martin "Glashandwerker im Frühmittelalter" *Archaeologie on line*, 2016 <https://www.archaeologie-online.de/artikel/2016/glashandwerker-im-fruehmittelalter/> (última visita: marzo 2021).



ARCOVIUM técnico

El uso de vidrios de doblaje en vidrieras

Resumen

Los vidrios de doblaje han sido utilizados en las vidrieras desde al menos el siglo XIX con dos finalidades principales: como parte del proceso creativo de la obra de arte y como un método de restauración de la misma. En esta segunda categoría podemos encontrar asimismo dos variantes: los doblajes utilizados como soporte y protección de vidrios muy finos y frágiles, y aquellos usados para recuperar legibilidad en vidrios o paneles con graves pérdidas de pinturas o para modificar el tono o el color de ciertos vidrios. El presente artículo realiza una revisión del uso de este tipo de soluciones tan peculiares utilizadas en las vidrieras tanto en el pasado como en la actualidad.

Fernando Cortés Pizano

Conservador y restaurador de vidrieras en The Cathedral Studios (Canterbury) y presidente de ARCOVE

Palabras clave

vidrieras, doblajes, restauración, conservación

Keywords

stained glass, platings, restoration, conservation

The use of platings in stained glass

Summary

Glass platings have been used in stained glass since at least the 19th century with two main purposes: as part of the creative process of the artwork and as a method of conservation. In this second category we can also find two variants: platings used to support and protect very thin and fragile glasses, and those used to recover legibility in glasses or panels affected by serious paint loss, or to modify the tone or colour of certain glasses. This article reviews the use of these particular methods used in stained glass, both in the past and today.

El uso de vidrios de doblaje en vidrieras

Introducción

Este artículo pretende llevar a cabo una revisión histórica de los llamados vidrios de doblaje utilizados tanto en la creación como en la restauración de vidrieras, con el fin de facilitar un mejor conocimiento, uso y conservación de los mismos. Las diversas técnicas que abarca este método son muy diferentes entre sí y pueden ser usadas bien como parte del proceso artístico de creación de una vidriera, o bien como un método para su restauración, como por ejemplo para consolidar y proteger vidrios gravemente fracturados y deteriorados o para reintegrar pinturas perdidas y recuperar así

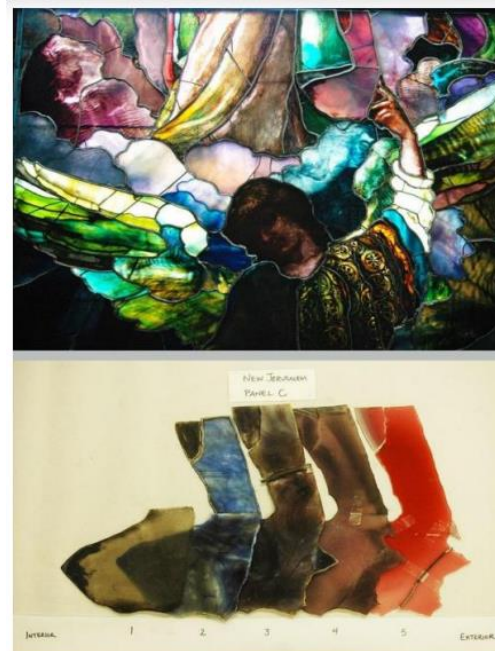


Fig. 1. Estados Unidos, Boston, Trinity Church. "New Jerusalem", John La Farge, 1884. Fotos: Roberto Rosa, Serpentino Stained Glass, Inc. (<http://www.serpentinostainedglass.com/>)
Detalle de unos de los paneles después de la restauración (imagen superior) y de un doblaje formado por cinco vidrios (imagen inferior)

su legibilidad. Los vidrios de doblaje abarcan una serie de procedimientos que, en líneas generales, consisten en la colocación de uno o varios vidrios del mismo tamaño que la pieza o panel originales, ya sea por su cara interior, exterior o por ambas, y bien en un mismo perfil de plomo o en perfiles diferentes.

El uso de vidrios de doblaje en restauración ha sufrido múltiples transformaciones a lo largo de los años, pasando de ser un sistema usado de forma masiva, a ser rechazado por un sector de los restauradores. En la actualidad los vidrios de doblaje siguen siendo aplicados tanto en el campo de la creación de nuevas vidrieras, como en la restauración de vidrieras históricas y es importante por tanto

conocer su técnica, usos y características, para así saber cómo afrontar mejor el tratamiento de doblajes antiguos, o cómo aplicarlos dentro del proceso de restauración.

Doblajes como parte del proceso creativo de una vidriera

Los doblajes han sido utilizados como parte del proceso artístico y

creativo de una vidriera desde al menos la segunda mitad del siglo XIX, con el objetivo de conseguir un efecto artístico o estético particular, como por ejemplo el intensificar o alterar un color o el realzar la profundidad o la tridimensionalidad de una zona concreta. Los doblajes pueden estar formados tanto por dos o más vidrios introducidos en un

mismo perfil de plomo como por vidrios emplomados individualmente y soldados uno sobre las alas del otro. Ambas técnicas se desarrollaron ampliamente durante la época comprendida entre finales del siglo XIX y principios del XX.

Tal vez el uso más conocido y popular del método de los vidrios superpuestos es la técnica de la *tricromía*, la cual se empezó a utilizar desde el último cuarto del siglo XIX, siendo muy popular durante la época del Modernismo en los Estados Unidos de América y en Europa. En líneas generales esta técnica consiste en la superposición de varios vidrios de distintos colores, a menudo los primarios, para lograr determinados efectos artísticos. En la tricromía tradicional, como su propio nombre

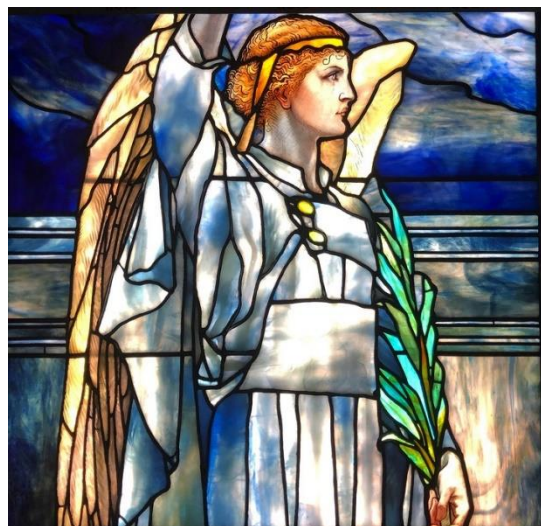


Fig. 2. Estados Unidos, Boston, Church of the Covenant, 67 Newbury Street. "The Angel and Cornelius", Louis Comfort Tiffany, 1896. Fotos: Roberto Rosa, Serpentino Stained Glass, Inc. (<http://www.serpentinostainedglass.com/>). Detalle de unos de los paneles después de la restauración (izquierda) y de varios de los doblajes formados por tres vidrios (derecha)



Fig. 3. Colección particular. Vidriera representando al Kaiser Wilhelm I von Preußen, Richard Sander, hacia 1895. Fotos: Lauritz Christensen Auctions. Obra realizada con la técnica conocida como Luce Floreo (Glasfenster in 'Luce Floreo-Technik', Kaiser Wilhelm I. von Preußen | Lauritz.com)

indica, se usaban principalmente tres vidrios de diferentes colores o texturas, si bien algunos vidrieros llegaron en ocasiones a usar cinco, seis o incluso hasta siete vidrios.¹

1. El vidriero Roberto Rosa, de Serpentino Stained Glass, Inc., asegura haber trabajado en alguna vidriera en la cual había hasta 7 vidrios superpuestos. Fuente: correspondencia personal mantenida con Roberto Rosa.

Estos vidrios superpuestos pueden ser del tipo opalescente americano, o bien vidrios plaqué grabados al ácido y/o pintados. Los distintos vidrios pueden ir insertados en un mismo o en distintos perfiles de plomo o, en el caso de un panel completo, en un bastidor de madera o metal. Cada vidrio representa un motivo diferente,

obteniéndose el resultado deseado solo mediante la superposición de los mismos y con luz transmitida.

Esta técnica fue creada muy posiblemente en los Estados Unidos de América por John La Farge [Fig. 1] y, unos años después, ampliamente desarrollada por Louis Comfort Tiffany [Fig. 2].² Por las mismas fechas, Otto Dillmann patentó, en 1890, en Alemania un método similar y muy interesante consistente en el uso de tres vidrios plaqué pintados y grabados al ácido. La empresa alemana que desarrolló

2. Si bien John La Farge y Louis Comfort Tiffany son sin duda los nombres más conocidos de este periodo en los Estados Unidos de América, en esta misma época hubo algunas mujeres artistas de increíble talento, como Mary Tillinghast (1845-1912) y Sarah Wyman Whitman (1842-1904), quienes también diseñaron y crearon vidrieras, y en muchas de las cuales utilizaron vidrios de doblaje.

este método con más éxito fue la “Gesellschaft Luce Floreo” y de ahí que esta técnica se conozca en la actualidad con el nombre genérico de “Luce Floreo” [Fig. 3].³

3. “El vidriero Richard Sander adoptó el proceso de tres colores desarrollado por el pintor Otto Dillmann hacia 1895. Sander dio a esta técnica el conocido nombre de “Luce Floreo”. En su “Kunstanstalt für Freilichtmalerei” de Barmen realizó, entre otras obras, las vidrieras de la catedral de Berlín. Las vidrieras ejecutadas con esta técnica sin pintura aparecen a la luz transmitida como pinturas al óleo con los más finos esmaltes. Para la producción de estos esmaltes, se utilizaron tres vidrios plaqué con los colores primarios rojo, azul y amarillo. Los motivos se transfirieron al vidrio mediante un proceso de grabado en varias fases. Cada vidrio recibió un tratamiento individual y se grabó de forma natural de manera diferente según la mezcla de colores ópticos. Sólo mediante la superposición de las tres capas de color, es decir, colocando los vidrios uno detrás de otro, surgió la imagen real, que hoy es comparable a una impresión multicolor. El efecto escultórico del cuadro se vio reforzado por el efecto de profundidad creado por las tres capas de pintura escalonadas. Aunque se crearon obras únicas con esta técnica, los conocimientos sobre su ejecución no se han transmitido con detalle.” Fuente: GLASMALEREI PETERS (véase la bibliografía)

Fueron muchas las empresas europeas de vidrieras que, a partir de estas fechas, utilizaron vidrios de doblaje con fines artísticos. En España, algunas de las casas más importantes en este sentido fueron

Amigó [Fig. 4], Rigalt [Fig. 5] y Mauméjean [Fig. 6]. En los primeros años del siglo XX la técnica de la *tricomía* fue magistralmente desarrollada por Antoni Gaudí, alcanzando una de



Fig. 4. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Vidriera de San Miguel Arcángel, realizada en 1894 por la Casa Amigó. Procedente de una Capilla privada en Vallgorguina (Barcelona). Fotos: Valeria Mamczynski y © Museu Nacional d'Art de Catalunya

(<https://blog.museunacional.cat/es/restaurando-el-color-de-la-luz-vitrales-del-museu-nacional-dart-de-catalunya-1/> y <https://blog.museunacional.cat/es/restaurando-el-color-de-la-luz-vitrales-del-museu-nacional-dart-de-catalunya-2/>)

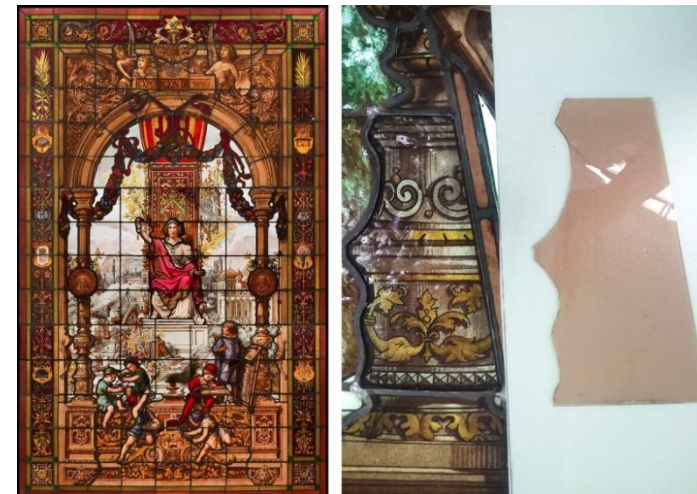


Fig. 5. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, en depósito en el Museu del Disseny de Barcelona, Vidriera diseñada y realizada por el taller Antoni Rigalt y C.^a, representando la Alegoría de la Exposición de 1896. Fotos: Valeria Mamczynski y © Museu Nacional d'Art de Catalunya

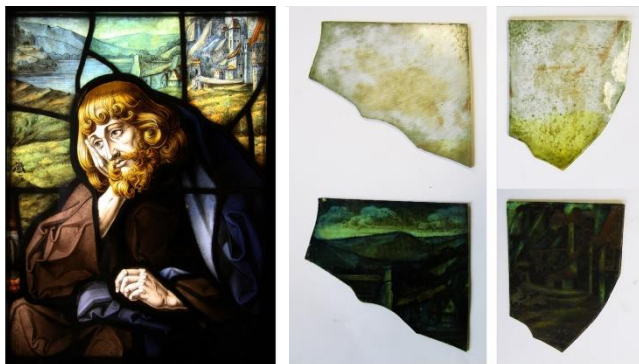


Fig. 6. Segovia, Museo de la Real Fábrica de Cristales de La Granja. Vidriera de la Casa Mauméjean realizada a principios del siglo XX. Fotos: Fernando Cortes Pizano. Detalle de varias piezas con doblajes formados por dos vidrios, los cuales fueron extraídos para su limpieza durante el proceso de restauración

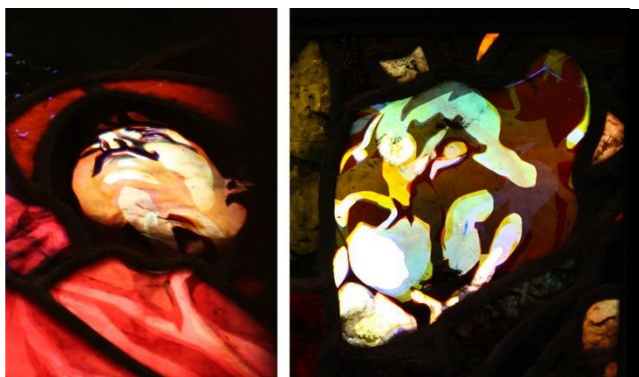


Fig. 7. Palma de Mallorca, Catedral. Vidrieras realizadas bajo la dirección de Antoni Gaudí, 1905, detalles. Fotos: Craig (Flickr). Se aprecia la técnica de la tricromía con tres vidrios plaqué sin pintura y trabajados al ácido

sus mayores cimas en las vidrieras de Palma de Mallorca [Fig. 7].

En Francia, por las mismas fechas, diferentes artistas utilizaron vidrios de doblajes en sus vidrieras en numerosas ocasiones. Un artista que destacó en el uso magistral de esta técnica

fue Jacques Grüber, quien llegó a usar incluso hasta cinco vidrios, como es el caso de las famosas vidrieras de la Cámara de Comercio e Industria de Meurthe y Moselle en Nancy, realizadas en 1909 [Fig. 8]. Asimismo, en Inglaterra, una de las empresas que destacó por el uso de vidrios de

doblaje fue Henry Holiday [Fig. 9].

Los métodos de superposición de los vidrios de doblaje utilizados por estos artistas en diferentes países podían llegar a ser muy diversos. Lo normal era, bien insertar los diferentes vidrios en un mismo perfil de plomo de mayor altura de la normal, o bien emplomar cada vidrio individualmente y soldarlos uno sobre otro por la cara exterior. Algunos de estos artistas llegaron a inventar sistemas complejos e interesantes, como es el caso de Tiffany quien, aparte de crear sus propios vidrios a medida (drapeados, estriados, opalescentes, etc.), llegó a diseñar un sistema de plomos adecuado para poder acomodarlos a las distintas anchuras de los vidrios superpuestos y a las texturas tan pronunciadas e irregulares de algu-

nos de sus vidrios. Para ello desarrolló un plomo en forma de "Y". Durante el proceso de emplomado, las dos alas de la "Y" se doblan sobre los vidrios, adaptándose a las diferentes ondulaciones y pliegues de los mismos, y a continuación se recortan al tamaño necesario, logrando así un ancho homogéneo en todos ellos, y para finalizar se sueldan (estañan) por completo a lo largo de toda su superficie. El resultado final ofrece el aspecto desigual de la cinta de cobre, en lugar de la uniformidad de los perfiles de plomo actuales.⁴

4. La información sobre los detalles técnicos de este tipo de plomos y el proceso de emplomado y soldadura es fruto de la correspondencia personal mantenida con el vidriero Roberto Rosa, de Serpentino Stained Glass, Inc.

Como hemos podido comprobar, la técnica de los vidrios doblados es sin duda muy laboriosa y costosa, y es por ello que en la actualidad no es utilizada muy a menudo. Sin embargo, existen muchas vidrieras de estos años que necesitan restauración. En este tipo de obras es muy importante conservar al máximo todos los materiales origina-

les, incluida la red de plomo, dado el carácter excepcional de los mismos y su valor histórico y documental. Lo más común en este tipo de obras es la extracción individualizada de cada vidrio, levantando las alas de los plomos, o desoldando las zonas estañadas, para así poder limpiar las distintas caras de los vidrios, pegar los vidrios fracturados o reintegrar



Fig. 8. Francia, Nancy, Cámara de Comercio e Industria de Meurthe y Moselle, Vidriera de Jacques Grüber, 1909 representando a la Química. Fotos: Magic-Bretzel, Wikimedia Commons (izquierda); Patrice Greff. Atelier Hervé Frères (<https://atelier-bassinot.com>) (derecha).

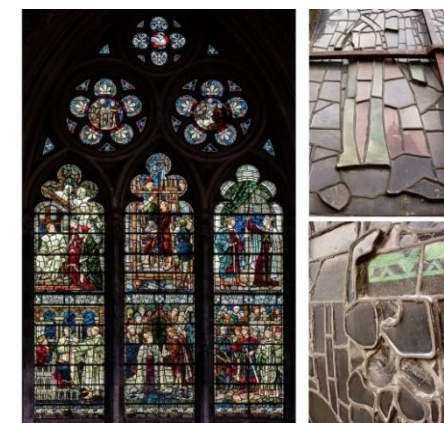


Fig. 9. Inglaterra, Lincoln, Catedral, Vidriera con la representación de la vida de St. Hugh, realizada por Henry Holiday en 1902. Fotos: Jules & Jenny, Flickr (izquierda) y Fernando Cortés Pizano (derecha). Se aprecia el extenso uso de doblajes

los faltantes [Fig. 10]. Es muy importante evitar la entrada de humedad y de polvo entre los diferentes vidrios y, para ello, una vez restaurados y completamente secos, uno de los métodos más eficaces es sellarlos perimetralmente mediante un fino cordón de silicona o, en su defecto, cinta de cobre de un ancho adecuado.

Otro de los principales problemas que presentan las vidrieras es la que se han utilizado estas técnicas es de tipo estructural. Dado su elevado peso, es importante asegurarse que tanto los bastidores como las varillas de refuerzo se encuentran en buen estado y pueden soportar la carga y los posibles movimientos de los paneles. Finalmente, es importante que este tipo de vidrieras sean conservadas mediante un acristalamiento de protección ventilado.



Fig. 10. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Antoni Rigalt y C.ª, Vidriera de la Exposición de 1896. Fotos: Valeria Mamczynski y © Museu Nacional d'Art de Catalunya (Véase también Fig. 4). Detalle del proceso de extracción de uno de los doblajes

Doblajes como método de restauración de una vidriera

Los vidrios de doblaje en restauración comenzaron a utilizarse al menos desde principios del siglo XX. El método surgió como una novedosa medida de restauración y conservación de vidrios históricos seriamente deteriorados y pretendía convertirse en una alternativa a los sistemas tradicionales en uso, como eran los plomos de fractura o la sustitución de la pieza dañada por una nueva.

Los doblajes utilizados como método de restauración también pueden clasificarse en dos categorías muy diferentes entre sí: aquellos usados para reforzar, consolidar, sostener y proteger

vidrios históricos muy frágiles [Fig. 11] y aquellos usados para recuperar legibilidad en una pieza de vidrio o en un panel completo [Fig. 12]. Los primeros, los doblajes de soporte y protección, son los más antiguos. Estos dos métodos, todavía utilizados en la actualidad, han experimentado numerosas transformaciones a través de los años.

En los doblajes de sostén o refuerzo los nuevos vidrios son introducidos en las alas del plomo por una sola cara (laminado sencillo) o por ambas (laminado doble), bien en seco o bien mediante la aplicación de películas de resinas sintéticas o de un gel entre el vidrio de doblaje y el vidrio histórico. En la actualidad, el uso de doblajes de refuerzo es considerado como un último recurso

antes de plantearnos la sustitución del vidrio histórico. Por su parte, los doblajes de recuperación de lectura son más recientes y en ellos los vidrios van montados generalmente sobre las alas de los plomos o incluso sobre un panel entero, creando preferiblemente una cámara de ventilación entre ambos vidrios o paneles.

Fig. 11. Inglaterra, Lincoln, Catedral. Dean's Eye. Foto: Fernando Cortés Pizano. Detalle de un vidrio de doblaje termoformado situado por la cara exterior de un vidrio de principios del siglo XIII



Fig. 12. Bélgica, Bruselas, Catedral de Sint-Goedele. Vidriera de Nicolaas Rombouts de 1510. Fotos: Carola Van den Wijngaert. Sistema de doblaje de recuperación de lectura en un vidrio del siglo XVI. Imagen izquierda: estado original donde se aprecian las graves pérdidas de pinturas; imagen central: vidrio de doblaje; imagen derecha: vidrio original y vidrio de doblaje superpuestos

Doblajes de refuerzo y protección

Dos situaciones en las que es frecuente plantearse el uso de doblajes de refuerzo y protección es en el caso de vidrios extremadamente delgados y con numerosas fracturas, situaciones estas que, independientemente de su antigüedad, a menudo coinciden en la misma pieza. Generalmente se trata de vidrios medievales muy atacados por corrosión y en un estado muy frágil y delicado, o vidrios muy delgados de los siglos XVI al XVIII. Allí donde la vidriera no va a poder ir protegida por un acristalamiento ventilado interiormente estará siempre más justificada la aplicación de este tipo de doblajes, si bien lo más frecuente es su uso en vidrieras que cuenten con esta protección.

Los doblajes de refuerzo y protección fueron posiblemente utilizados por vez primera en Alemania desde, al menos, principios del siglo XX, siendo desarrollados posteriormente en otros países. Una de las referencias más antiguas sobre el uso de vidrios de doblaje la encontramos en las vidrieras de la Catedral de Erfurt, Alemania, y fue llevada a cabo por el taller de R. y O. Linnemann entre 1909-1911.⁵ Conocemos asimismo las referencias aportadas por Kerr J. (1988)⁶ y Moxon, H. (2017).⁷ sobre doblajes realizados a principios del siglo XX en la Catedral de York, en Inglaterra, donde se documenta el uso de resinas animales entre los vidrios originales y los de

doblaje, siendo estos últimos completamente planos.

Aparte de estos primeros ejemplos aislados de principios de siglo, por desgracia escasamente conocidos, uno de los métodos más antiguos y mejor documentados es el llamado “Método Jacobi” o “vidrios de seguridad”. Fue desarrollado a finales de los años 30 del siglo XX por el químico alemán Richard Jacobi, director del Departamento de Química y Física del Instituto Max Doerner en Múnich, Alemania. Los objetivos principales de este método, utilizado principalmente en vidrios medievales con numerosas fracturas, muy delgados y afectados por corrosión, eran varios: consolidar los vidrios fracturados, fijar las capas

5. BORNSEIN et alii 1996, p. 77.

6. KERR 1988, p. 49, 58-59.

7. MOXON 2017.

pictóricas desprendidas y ofrecer al vidrio un soporte y protección física, contra los efectos nocivos del agua de condensación, lluvia, viento y contaminantes ambientales, por una o por ambas caras.

La primera variante desarrollada del método Jacobi, cuya técnica fue evolucionando con el paso de los años, consistía en el pegado de las fracturas y recubrimiento posterior completo de la pieza original de vidrio con una resina sintética en forma de láminas rígidas de éster del ácido acrílico, la cual era a continuación sellada con una lámina de vidrio incoloro, de entre 0.8 y 1 mm de grosor, a cada lado de la pieza.⁸ Este método fue aplicado por primera vez en Alemania en 1939 en

tres paneles medievales de la Catedral de Naumburg, y entre 1941 y 1949 en la Iglesia de San Lorenzo en Núremberg y en la Catedral de Erfurt.⁹

A principios de los años 50, una nueva variante de este método, mejorada por el mismo Jacobi, empezó a ser utilizada en la Catedral de Colonia, Alemania.¹⁰ En esta segunda versión, las fracturas en el vidrio original eran, en primer lugar, pegadas con una resina epoxi de dos componentes (“Hostacoll”).¹¹ A continuación la pieza de vidrio original era

recubierta con una película termo-plástica de poliacrilato (“Plexigum M 353”) en forma de polvos, acompañada de un plastificante (éster del ácido ftálico “Vestinol C”) diluido en cloruro de metileno. Esta película de resina acrílica presentaba la novedad de ser aplicada no sólo en forma de láminas rígidas sino también en estado viscoso, a fin de facilitar la formación de una gruesa capa de grosor irregular (entre 0.5 y 1 mm aproximadamente). Los análisis realizados de estas películas demuestran que se utilizaron dos tipos distintos de resina epoxi de la firma Araldite. El componente epoxídico utilizado era “Araldite HY 951”, y el catalizador podía ser de dos tipos distintos (“Araldite AY 101” y “Araldite AY 103”).

9. BORNSEIN et alii 1996, p. 84.

10. Las vidrieras medievales del Presbiterio de la catedral de Colonia se convirtieron en campo de experimentación de esta segunda versión del método Jacobi, donde unas 380.000 piezas de vidrio fueron dobladas. Otro edificio significativo donde se aplicó el nuevo método fue en la catedral de Altenberg. El método Jacobi dejó de ser utilizado en Colonia hacia 1984.

11. BRINKMANN, DECKER 1993, p. 213-219.

8. FRENZEL 1981.

La segunda novedad de esta nueva versión era el termoformado del vidrio de doblaje. Para ello era necesario realizar un molde de escayola a partir del vidrio original, sobre el cual se daba

forma al nuevo vidrio mediante calor, a unos 750 °C, ya fuera en el horno o con la llama de un soplete, a fin de adaptarlo a las formas curvas e irregulares de los vidrios originales y

evitar así tensiones entre los distintos vidrios una vez emplomados. Tanto en esta segunda versión como en la primera, la nueva pieza “sándwich” resultante, antes de ser emplomada,

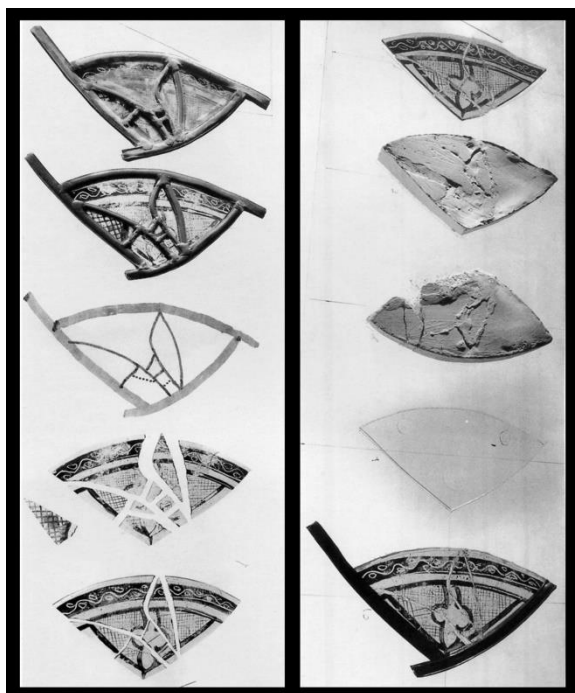


Fig. 13. Fotos: Richard Jacobi. Diferentes fases del proceso de creación de un vidrio de doblaje termoformado, según el método Jacobi



Fig. 14. Alemania, Altenberg, Catedral. Vidriera Oeste después de la restauración de 1999 (izquierda). Fotos: Arnoldius, Wikimedia Commons (izquierda); Glasmalerei Peters, Paderborn (derecha). Detalle de uno de los paneles de esta vidriera, antes de su restauración, donde se aprecia claramente el intenso amarilleado de las resinas epoxi aplicadas entre el vidrio histórico y el vidrio de doblaje, según el método Jacobi (derecha)

era sometida a un calentamiento a unos 200 °C para facilitar la adhesión de la resina a ambos vidrios. Huelga decir lo extremadamente arriesgado y peligroso de todos estos procedimientos, tanto en el primer método como en el segundo [Fig. 13].

Una vez explicado el procedimiento del método Jacobi, es fácil entender que la restauración de una vidriera que presente cualquiera de estos sistemas de doblaje mencionados, especialmente aquellos que incluyen una película de resina, es un procedimiento muy laborioso, delicado y nada exento de riesgos. Son muchas las dificultades con las que se han encontrado en las últimas décadas los restauradores de aquellas vidrieras en las que estos métodos fueron aplicados, como es el

caso de las Catedrales de Colonia y Erfurt.

Un problema común en estos doblajes es el hecho de que generalmente la película interior de resina ha perdido sus propiedades y ha amarilleado completamente, lo cual genera un problema tanto de cara a la conservación de los vidrios y las



Fig. 15. Alemania, Colonia, Catedral. Foto: Ulrike Brinkmann. Extracción de un vidrio medieval previamente conservado con un vidrio de doblaje y sellado con una película de resina según el método Jacobi

pinturas como de tipo estético [Fig. 14]. En ocasiones la película de resina puede encontrarse completamente desprendida de ambos vidrios y por lo tanto su extracción es relativamente sencilla. Sin embargo, en otros casos, esta resina se halla fuertemente adherida a alguno de los dos vidrios, lo que supone un elevado riesgo de ocasionar fracturas o desprendimiento de pinturas durante su extracción. En la catedral de Colonia se utilizaron distintos métodos, como por ejemplo el ablandamiento de la película de resina mediante calor a unos 70 °C, o mediante disolventes orgánicos como acetato de etilo (Brinkmann y Decker, 1993) [Fig. 15]. Es importante destacar que no siempre es necesario reversibilizar estos doblajes ya que, si su presencia no afecta en manera

alguna a la pieza de vidrio, puede ser preferible no intervenir.

Un ejemplo relativamente más reciente de aplicación del método Jacobi, con aplicación de resinas y



Fig. 16. Inglaterra, York, Catedral, Rosetón del siglo XVI situado en el transepto sur. Foto: Linda Lawson (Flickr). Esta zona del edificio sufrió un incendio en 1984 que ocasionó graves daños en la gran mayoría de los vidrios y durante su restauración se optó por llevar a cabo un doblaje de los mismos por ambas caras

doblajes por ambas caras, fue el realizado en el famoso rosetón del siglo XVI situado en el transepto sur de la Catedral de York, Inglaterra, cuyos vidrios, quedaron gravemente polifracturados después del incendio que tuvo lugar en la catedral en 1984 [Fig. 16].¹²

En cualquier caso, a partir de los años 70 del siglo XX el método Jacobi contaba con numerosos detractores, lo que hizo necesario el desarrollo de alternativas como las nuevas versiones de los “doblajes en seco” (*dry plating*),¹³ bien en “laminado sencillo” o “laminado doble”, propuestas por un grupo de expertos¹⁴ que fueron extensamente aplicadas en muchas vidrieras históricas, especialmente en

Inglaterra.¹⁵ En muchos de los doblajes en seco por la cara exterior realizados en los años 70 y 80 se unían ambos vidrios mediante una especie de cinta adhesiva de aluminio.¹⁶ Si bien en la actualidad es más frecuente el uso de silicona para el sellado perimetral de los vidrios, algunos restauradores prefieren el uso de cinta de cobre adhesiva.

Entre las principales alternativas al uso de vidrios de doblaje surgidas durante aquellas fechas destaca la aplicación de recubrimientos protecto-

15. Algunos de los talleres más importantes de restauración y conservación de vidrieras donde estas técnicas comenzaron a ser utilizadas son los de las catedrales de York, Lincoln y Canterbury, donde en la actualidad siguen utilizándose estos métodos.

16. Este método fue ampliamente utilizado en la Catedral de Canterbury durante los años 70 y 80 del siglo XX.

12. CORALLINI, BEERTUZZI 1994, p. 77.

13. KORN, 1993.

14. LEE, SEDDON, STEPHENS 1976, NEWTON 1987 y 1989, KERR 1988, COLE 1989, etc.

res del vidrio original con películas de resinas o lacas sintéticas, como el “Viacryl VC-363”, “Ormosile” o las llamadas “Glimmerlacke”.

Un problema común a todas estas técnicas descritas era que los doblajes no eran completamente impermeables, tanto al paso del agua como de distintos depósitos de suciedad, por lo que el espacio entre el vidrio original y el vidrio de doblaje podía como consecuencia ser fácilmente colonizado por microorganismos. Como solución a este problema, Allan Mills, de la Universidad de Leicester en Inglaterra, propuso en 1986 una técnica alternativa bastante innovadora conocida como “doblaje con gel” (*gel plating*), que consistía en la sustitución

del aire presente en el espacio entre ambos vidrios por un gel tixotrópico inerte que tuviera el mismo índice de refracción que el vidrio original.¹⁷ Este gel ocupaba todo el espacio interior entre ambos vidrios y debido a su naturaleza hidrófoba debía resistir la entrada del agua. El gel era preparado con humo de sílice (*silica smoke*) y parafina médica.¹⁸

En la actualidad tanto los doblajes con resina como con gel están desaconsejados y solo los doblajes en seco siguen siendo utilizados, si bien de forma muy esporádica y en circunstancias muy concretas y bien justificadas. A la hora de tomar una

decisión sobre el métodos más adecuado, es importante ser conscientes de que a menudo el uso de estos doblajes en una gran cantidad de piezas de un mismo panel hace necesario el desemplomado completo del mismo y su reemplomado con nuevos perfiles de alma más alta.

Otro debate interesante, que se generó ya desde fecha temprana, es de las posibles alteraciones estéticas que la presencia de los vidrios de doblaje puede ocasionar en la vidriera al ser vista desde el exterior del edificio. Como ya hemos comentado, el termoformado de los vidrios de doblaje ya se realizaba desde mediados del

17. MILLS 1987.

18. Esta técnica fue aplicada en 1986 en 16 vidrios medievales de una vidriera en la Catedral de York.

19. NEWTON 1989, p. 256, señala la posibilidad de utilizar vidrios antirreflectantes para los doblajes, si bien, añade, los reflejos son inevitables a determinadas horas del día.

siglo XX y, si bien su principal finalidad era el adaptarlos a los vidrios históricos, un claro beneficio adicional era el hecho de que les proporcionaba una lectura externa similar a estos. En este sentido, algunos autores propusieron el uso de vidrios anti-reflectantes¹⁹ o incluso la aplicación de veladuras muy translúcidas con pinturas fundibles con el fin de minimizar su brillo. En última instancia, la presencia de cualquier tipo de doblaje puede ser fácilmente matizada mediante la instalación de un acristalamiento exterior de protección, especialmente cuando los vidrios utilizados en este están ligeramente ondulados y/o mateados.

Una alternativa interesante, ante la carencia de un acristalamiento de protección ventilado, es la colocación del vidrio de doblaje en el interior del

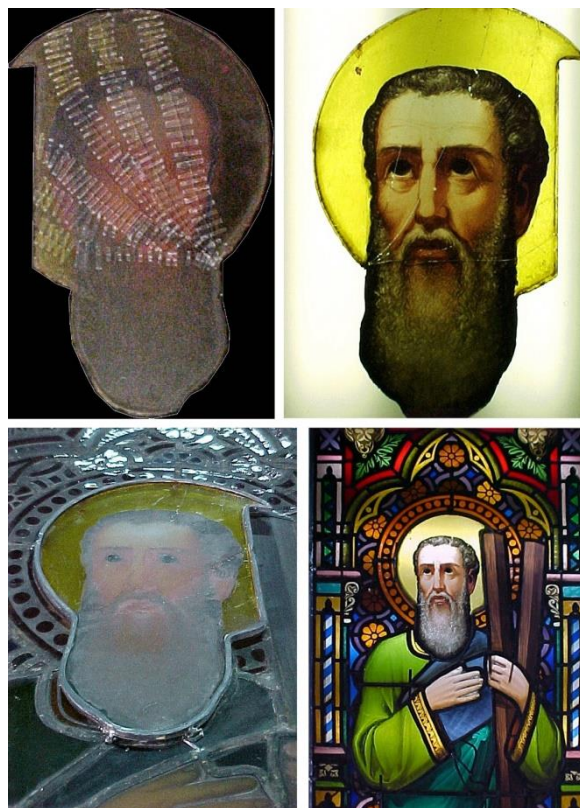


Fig. 17. Barcelona, Iglesia de Sant Ramon de Penyafort. Vidriera de San Andrés y San Tadeo, Claudio Lorenzale, taller Amigó, finales del siglo XIX. Fotos: Fernando Cortés Pizano. Ejemplo del uso de un vidrio de doblaje como sistema de protección, más que de refuerzo, ante la ausencia de un acristalamiento de protección. En este caso el doblaje es insertado en el plomo original, desplazando el vidrio histórico hacia el interior

plomo original, mientras que el vidrio histórico es emplomado independientemente y montado sobre unos discretos soportes sobre la cara interior de las alas del plomo, creando así una cámara de ventilación de varios milímetros entre ambos vidrios. Este método fue llevado a cabo en el 2001 en un par de vidrios de los rostros de las figuras de la Iglesia de Sant Ramon de Penyafort en Barcelona [Fig. 17].

En la actualidad los doblajes de refuerzo suelen realizarse casi exclusivamente por una sola cara del vidrio, principalmente la exterior. Los vidrios utilizados suelen tener 1 mm de grosor aproximadamente y son termoformados con el fin de adaptarse a la forma del vidrio original. Asimismo, como ya hemos mencionado, es

práctica común en algunos talleres el aplicar una capa de grisalla muy aguada por la cara exterior para evitar los posibles reflejos de los vidrios de doblaje. Lo más frecuente es sellar ambos vidrios con silicona a lo largo de su perímetro exterior y en este sentido es muy importante limpiar cuidadosamente de polvo y grasa los cantos de ambos vidrios y esperar a que la silicona esté bien seca antes de introducirlos en la red de plomo. Cualquier resto de humedad podría suponer la formación de agua de condensación entre el vidrio original y el vidrio de doblaje y por tanto la aparición de distintas colonias de microorganismos. Los vidrios doblados pueden ser enmasillados manualmente, generalmente solo por la cara exterior, o incluso no enmasillados en



Fig. 18. Alemania, Werningerode, Schlosskirche. Fotos: Glasmalerei Peters, Paderborn. Ejemplo de doblaje de un vidrio con pinturas parcialmente desaparecidas

absoluto en el caso de que la vidriera vaya a ir protegida con un acristalamiento ventilado interiormente.

Como hemos podido comprobar, el método de doblaje de vidrios históricos, en cualquiera de sus variantes, si bien es reversible, supone una intervención muy delicada y laboriosa, por lo que tendremos que valorar detenidamente, antes de decidarnos por alguno de ellos, si se trata de la actuación más recomendable para solucionar una situación concreta.

Doblajes de recuperación de lectura

Desde al menos los años 70 del siglo XX, los doblajes de recuperación de lectura o legibilidad han sido utilizados en el campo de la restauración de vidrieras como método de reintegración

pictórica o cromática en vidrios, o incluso en paneles completos, que presentan graves pérdidas de pinturas o de color.²⁰ Este método consiste básicamente en la aplicación de pinturas fundibles sobre la cara interior del vidrio de doblaje, el cual es colocado por la cara exterior del vidrio original con el fin de reintegrar y recuperar la lectura de aquellas zonas en las que esta se ha visto afectada [Fig. 18].²¹

Los vidrios de doblaje tienen aproximadamente el mismo tamaño que los vidrios o paneles originales y

pueden ser colocados tanto dentro como fuera de la red de plomo, ir bien separados de la misma creando una cámara de ventilación entre ambos vidrios. En la actualidad la gran mayoría de los doblajes utilizados con este fin suelen ser del segundo tipo, a menos que deban actuar a su vez como soporte del vidrio histórico. La circulación natural de aire en el espacio entre ambos vidrios evita en cierta manera la deposición de polvo, la formación de agua de condensación, el desarrollo de microorganismos y permite la futura limpieza del vidrio original sin necesidad de desmontar los doblajes.²² Los nuevos vidrios son emplomados de forma individual,

utilizando para ello bien un plomo de sección en “H” o en “U”, o incluso cinta de cobre estañada, y se sueldan al plomo del panel mediante unos discretos soportes, preferiblemente también de plomo, cobre, latón o incluso hojalata estañada. De esta manera se crea una cámara de ventilación natural entre ambos vidrios, la cual debería ser de unos 5 mm aproximadamente, ya que a mayor distancia, peor será el encaje o el solapamiento visual entre las pinturas originales y las del vidrio de doblaje al ser vistas desde la cara interior.

Una variante de este sistema es la utilizada para doblar vidrios nuevos en la reintegración de lagunas con el fin de acercarse al tono de los originales, allí donde no ha sido

20. KERR 1988, p. 49, también recomienda este método para recuperar la intensidad original de color, ya sea de masa o de mufla, de aquellos vidrios que han perdido parte de su grosor / profundidad debido principalmente a ataques de corrosión.

21. Este tipo de vidrios son conocidos en inglés como *back plating* o *backing glass*.

22. Un ejemplo de la aplicación de este método lo encontramos en la vidriera de los Archiducos Alberto e Isabel situada en el transepto norte de la Catedral de Amberes, restaurada entre 1991 y 1993. Véase WAUTERS, DE JAGER 1996, p. 40.

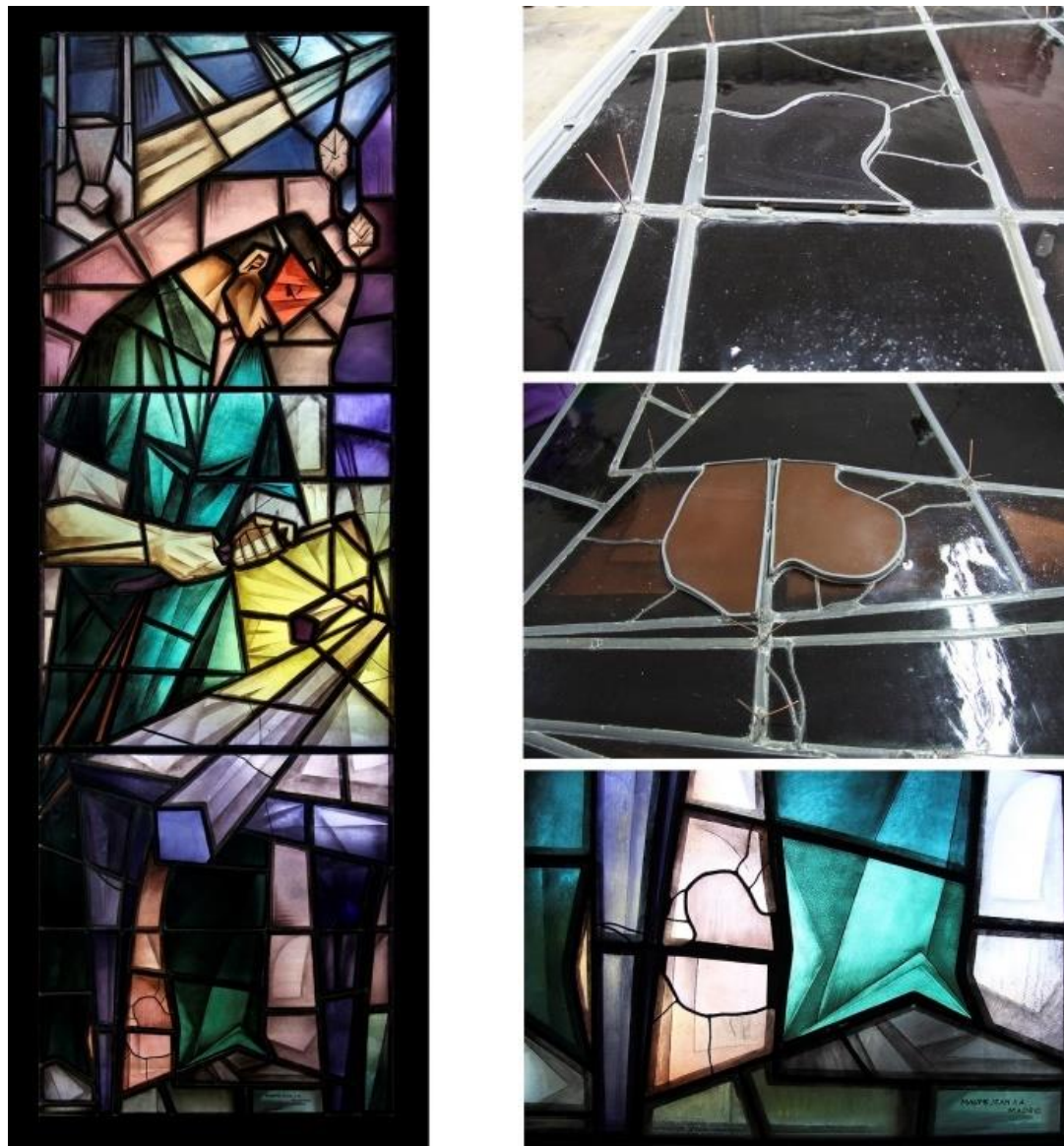


Fig. 19. Jaén, IES El Valle. Casa Mauméjean, años sesenta del siglo XX. Detalles de doblajes utilizados durante la restauración. Fotos: Fernando Cortés Pizano. Este tipo de doblajes tiene como finalidad el obtener el color o tono adecuado en los vidrios utilizados para la reintegración de lagunas

posible obtener el color o tono adecuado mediante un único vidrio. Este tipo de doblajes fue utilizado en la restauración de las vidrieras de la Casa Mauméjean realizadas a mediados de los años sesenta del siglo XX para el IES el Valle de Jaén [Fig. 19].

No es aconsejable en absoluto el uso de estos doblajes ventilados sin la presencia de un acristalamiento de protección. Asimismo, al contrario de lo que hemos visto en el caso de los vidrios de doblaje utilizados como medida de soporte y refuerzo de vidrios muy frágiles, es preferible no sellar el vidrio de doblaje al vidrio original, a menos que este se encuentre en un estado muy frágil.

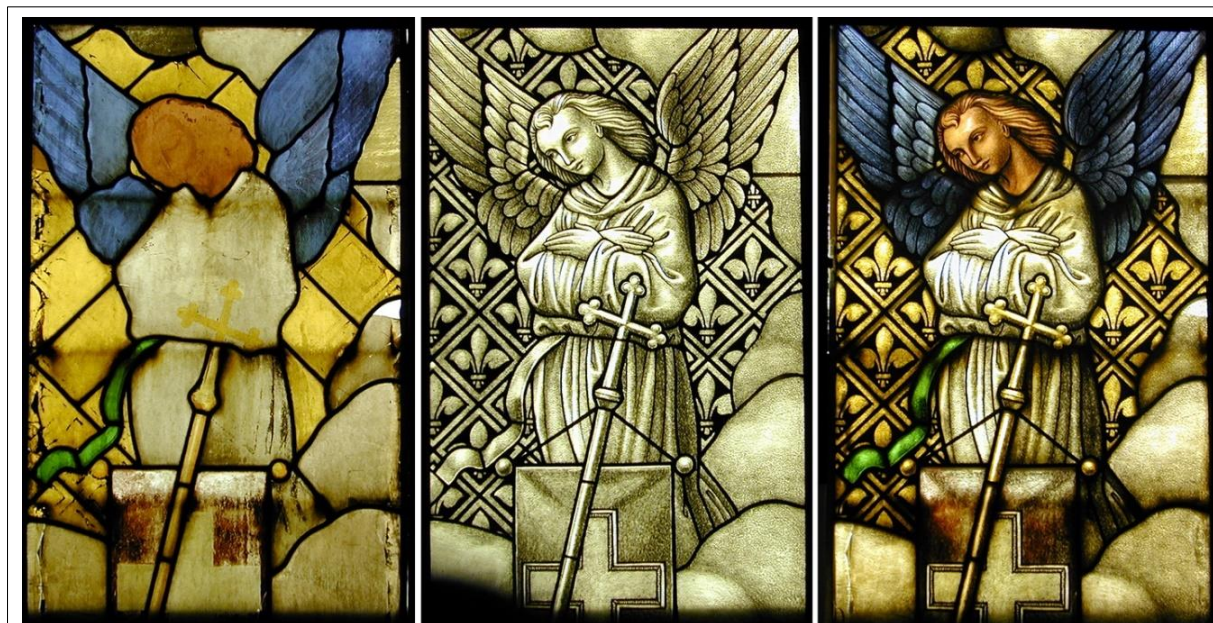


Fig. 20. Alemania, Warburg, Iglesia de St. Johannes, hacia 1885. Fotos: *Glasmalerei Peters*, Paderborn. Ejemplo de doblaje de un panel completo con graves pérdidas de pinturas

Este último sistema sin ventilación fue aplicado principalmente en Inglaterra a partir de los años setenta del siglo XX y es conocido con el nombre de doblaje por la cara exterior (*back plating*).²³

23. KERR 1988, p. 49, también recomienda este método para recuperar la intensidad original de color, ya sea de masa o de mufla, de aquellos vidrios que han perdido parte de su grosor / profundidad debido principalmente a ataques de corrosión.

Una alternativa al sistema de doblaje individual de piezas de vidrio consiste en el doblaje entero de un panel, allí donde este ha perdido una gran cantidad de sus pinturas o color [Fig. 20]. Para ello se utiliza una lámina de vidrio, de entre 4 y 6 mm de grosor dependiendo del tamaño del panel,

que puede ir sujeta al panel mediante diferentes sistemas, manteniendo una distancia con éste de entre 5 y 8 mm. Esta lámina de vidrio, al igual que en el caso de los doblajes individuales, debería ser ligeramente termoformada en el horno durante la cocción de las pinturas, para así disminuir los posibles reflejos desde el exterior.

Este sistema de doblajes de paneles completos fue aplicado durante la restauración llevada a cabo en el año 2000 en los dos rosetones monumentales de la Catedral de Girona, diseñados por Francesc Saladriga y realizados entre 1704 y 1709 y en 1732 respectivamente. Muchos de los vidrios de estas vidrieras habían sido originalmente

pintados en frío y las pinturas habían desaparecido casi completamente. Teniendo en cuenta que las pérdidas de pinturas originales eran tan abundantes, el uso de doblajes individuales hubiera supuesto un trabajo muy laborioso y costoso, por lo que se optó principalmente por un laminado completo de muchos de estos paneles mediante vidrios incoloros de 4 mm de grosor y del mismo tamaño que los paneles originales. Sobre estos vidrios de doblaje se aplicaron diferentes tipos de grisallas con el fin de recuperar parte de la lectura perdida de estas obras.²⁴ Estos vidrios fueron emplo-

24. Respecto a la elección de los tonos y colores adecuados para la reintegración de los vidrios blancos, ésta estuvo basada en los de los escasos originales conservados. Por lo que respecta a la forma de aplicación de las capas pictóricas, se aplicaron discretas líneas y sombras en un estilo pictórico claramente distinguible del original. Los nuevos vidrios fueron firmados y datados.

mados perimetralmente con un perfil en “U” y se colocaron por la cara exterior de los paneles originales, a unos 10 mm de distancia, creando de esta manera una cámara de ventilación con aire procedente del interior del edificio. Al mismo tiempo, la vidriera completa fue provista de un acristalamiento de protección exterior ventilado interiormente.

Conclusiones

Como hemos podido ver a lo largo de este artículo, el uso de vidrios de doblaje en vidrieras agrupa un conjunto de técnicas muy interesantes que se remontan al menos al siglo XIX. Algunas de sus variantes siguen siendo utilizadas en la actualidad, tanto de forma artística, en la creación

de nuevas vidrieras, como en la restauración de obras históricas. La literatura específica sobre este tema es muy escasa, por lo que a lo largo de este artículo se ha intentado sintetizar una parte de la información existente sobre este tema, a la vez que ofrecer ciertas pautas de intervención para los conservadores-restauradores. Como no podría ser de otra manera, los doblajes de restauración presentan sus ventajas e inconvenientes, y es por ello que es muy importante conocer sus características y sus diferentes aplicaciones con el fin de saber cuándo y cómo es mejor utilizarlos. Los vidrios de doblaje, usados en situaciones muy concretas, pueden ser una herramienta de gran utilidad para los conservadores-restauradores, tanto

como método de restauración, como a la hora de intervenir en vidrieras históricas que pudieran presentar alguna de sus diferentes variantes.

Agradecimientos

Quisiera expresar mi más sincera gratitud para todas aquellas personas que de forma generosa y desinteresada han cedido sus imágenes para ilustrar este artículo. En primer lugar Roberto Rosa de Serpentino Stained Glass, Inc. por la imágenes de La Farge y Tiffany, así como por sus pacientes explicaciones y vídeos ilustrando el complicado e interesante proceso de doblaje de vidrios y el uso de plomos en las vidrieras de esta época en los Estados Unidos de

América. A continuación, mi mayor gratitud para Valeria Mamczynski por las imágenes de las vidrieras de Rigalt y Amigó que restauró duarte su estancia en el MNAC de Barcelona y por aportar detalles fascinantes sobre el proceso de restauración de los doblajes de estas vidrieras. También, y si un orden en particular, mi gratitud hacia Markus Kleine, de Glasmalerei Peters, Carola Van den Wijngaert y Núria Gil. Finalmente, un agradecimiento muy especial para aquellas personas que pacientemente han revisado y corregido este texto: Silvia Cañellas, Teresa Palomar, Ana Carranza y Pepe Cubillo.

Fernando Cortés Pizano,
marzo 2021

Bibliografía

- BACHER, Ernst "Außenschutzverglasung", *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 27, 1973, p. 66.
- BORNSCHEIN, Falko; Brinkmann, Ulrike; Rauch, Ivo *Erfurt, Köln, Oppenheim: Quellen und Studien zur Restaurierungsgeschichte Mittelalterlicher Farbverglasungen*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland Studien Band II, Deutscher Verlag Für Kunstwissenschaft, Berlin, 1996. p. 77.
- BRINKMANN, Ulrike; DECKER, Peter "Doublierung und Entdoublierung an den Fenstern des Kölner Domes. Das Jacobi-Verfahren und seine Reversibilität" *Jahresberichte Steinerfall - Steinkonservierung*. Ein Förderprojekt des BMBF für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie, 5 (1993), Berlín 1995, p. 213-219.
- BRINKMANN, Ulrike "Die Restaurierung der mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes im 19. und 20. Jahrhundert - Einblicke in die Praxis" *Restaurierung und Konservierung historischer Glasmalereien*, Philipp von Zabern, Mainz, Alemania, 2000, p. 24.

-BRIVIO, Ernesto "Problemi di salvaguardia: la prassi operativa del restauro" *Rendiconti Istituto Lombardo - Accademia di Scienze e Lettere*, vol. 124, Milano, 1992, p. 131-139.

-COLE, Frederick "Stained Glass conservation at Canterbury cathedral" *Conservation of Stained Glas*, Occasional Papers, 9. Actas de Congreso (1983), The United Kingdom Institute for Conservation, 1989, p. 3.

-CORALLINI, Americo; BERTUZZI, Valeria // *restauro delle vetrate*. Nardini Editore. Fiesole (Fi), Italia, 1994.

-CORTÉS PIZANO, Fernando "Reconstruction of two 18th century rose windows in the Cathedral of Girona, Spain", en *CVMA Newsletter* 48 (mayo 2001), pp. 79-87. Hors-série 2001. Bulletin *Le vitrail comme un tout. 4e forum international sur la conservation et la technologie du vitrail historique: Le vitrail comme un tout, histoire, techniques, déontologie des restitutions et compléments*, Troyes-en-Champagne, Francia, Mayo del 2001.

-CORTÉS PIZANO, Fernando, "Conservación y Restauración de dos vidrieras del siglo XVIII en la Catedral de Girona" *VIII Reunión Técnica* del Grup Tècnic de Conservadors i Restauradors de Catalunya, celebrada los días 25, 26 y 27 de Octubre del 2001 en la

Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, pp. 59-78.

-FISHER, Alfred, "Protective glazing, backplating and isothermal glazing" en *CV Newsletter*, 45, Julio 1994, p. 19-22.

-FRENZEL, Gottfried "Probleme der Restaurierung, Konservierung und prophylaktischen Sicherung mittelalterlicher Glasmalereien", *Kunstspiegel*, 3, (3) 1981, p. 173-209.

-GLASMALEREI PETERS, Berliner Dom. Rekonstruktion der Fenster (1904-1906) im Rasterdruckverfahren auf drei Scheibenebenen

<https://www.glasmalerei.de/denkmalpflege/rekonstruktion/> (último acceso: 26-03-2021).

-JACOBI, Richard "Kunststoffe als Grundlage für ein neues Verfahren zur Erhaltung alter Glasmalereien" *Angewandte Chemie*, 55, 1940, Núm. 39-40, p. 452-453.

-JACOBI, Richard "Das Konservierungsverfahren für die Obergadenglasfenster des Kölner Domes" *Kölner Domblatt*, 9, 1955, p. 122-130.

-JACOBI, Richard "Die Konservierung alter Glasmalereien des Kölner Domes", en *Glastechnische Berichte*, 30, 1957, p. 509-514.

-JACOBI, Richard "Fehlurteile über die restaurierung der Domfenster - Entgegnung

Tauf einen aufsatz von G. Frenzel" *Kölner Domblatt*, 18/19, 1960, p. 167-170.

-JACOBI, Richard "Ein Konservierungsverfahren für mittelalterlicher Glasfenster auf der Basis der modernen Sicherheitstechnik", *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 10, 1952, p. 50-52.

-JACOBI, Richard "Ein neues Konservierungsverfahren zur Erhaltung alter Glasmalereien", *Glas- Email-Keramo Technik*, 22(5), 1971, p. 172-174.

-JACOBI, Richard "Zur Frage der Erhaltung alter Glasmalereien", *Maltechnik Restauro*, 2 (1973), p. 114-120.

-JACOBI, Richard "Ein Konservierungsverfahren für mittelalterlicher Gläser auf der Basis der modernen Sicherheitstechnik", *Glas-Email-Keramo-Technik*, 22/5, 1971, p. 172-174.

-JÄGERS, Elisabeth "Zwischenbericht zum BMFT-Verbundvorhaben" *BAU* 5026/B1, 1991.

-JÜTTE, Bernhad A.H.G.; Crèvecoeur, Rob "Richtlijnen voor de conservering van gebrandschilderd glas", *CL Informatie* 18, Centraal Laboratorium voor onderzoek van voorwerpen en wetenschap, Amsterdam, 1994.

-KERR, Jill "The repair and maintenance of historic glass", *Practical Building*

Conservation, Volumen 5, "Wood, Glass & Resins", English Heritage Technical Handbook, John & Nicola Ashurst. Gower Technical Press, 1988, p. 49, 58-59.

-KLEINE, Markus "Doublierungen in the Restaurierung von Glasmalerei: eine Möglichkeit zur Retusche von Fehlstellen", *Restauro*, 5/2012, 2014, p. 40-44.

-KORN, U. Dieter "As much as possible, as little as possible: Notes on the Protection and Restoration of Medieval and Renaissance Stained Glass", *Stained Glass, Conservation of Monumental Stained and Painted Glass*, ICOMOS, International Scientific Committee, 10th General Assembly, Recopilado y editado por Ernst Bacher, Colombo, 1993.

-LEE, Lawrence; Seddon, George; Stephens, Francis *Stained glass*, Mitchell Beazley, Londres. 1976.

-MARSCHNER, Hannerole "Verwitterung und Konservierung von historischen Fensterglas", *Glaskonservierung Historische Glasfenster und ihre Erhaltung*, Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 32, 1985, p. 138-142.

-MARSCHNER, Hannerole "Die Wirkung anorganischer Lösungsmittel auf abgewitterten Glasoberflächen", *CV-Newsletters*, 39/40, 1986, p. 24-28.

-MILLS, Allan A. "The conservation and restoration of mediaeval stained glass windows by 'gel-plating'", *Studies in Conservation*, 32, 1987, p. 122-136.

-MONCRIEFF, Anne "Lamination of stained glass at Cologne", *Studies in Conservation*, 19 (1), 1974, p. 3-6.

-MOXON, Hilary *York Minster's Chapter House and its Painted Glass Narratives*. Tesis doctoral, University of York. 2017 <https://etheses.whiterose.ac.uk/20920/1/VOLUME%201.pdf> (último acceso: 26-03-2021)

-NEWTON, Roy *Caring for Stained Glass*, Ecclesiastical Architects' and Surveyors' Association. 1987. Newfeld Press Limited, p. 15-18.

-NEWTON, Roy; DAVIDSON, Sandra *Conservation of Glass*. 1989. Butterworths, p. 254 y 272.

-OIDTMANN, Stefan *Die Schutzverglasung - eine wirksame Schutzmassnahme gegen die Korrosion an wertvollen Glasmalereien*. Verlag M. Brimberg, Aachen, 1994, p. 160-162.

-SIEBE, S.; DREWELLO, R.; KLEINE, M. "'Luce Floreo', an Historic Technique for Creating Glass Windows", *Recent Advances in Glass, Stained-Glass, and Ceramics Conservation 2013*, ICOM-CC Glass and Ceramics Working Group Interim Meeting

and Forum of the International Scientific Committee for the Conservation of Stained Glass (Corpus Vitrearum-ICOMOS), Editorial Spa, Zwolle, 2013, pp. 141-148.

-WAUTERS, Herman; DE JAGER, Patrick "Onze-Lieve-Vrouwekathedraal Antwerpen. Glasramen Albrecht en Isabella en Hendrik VII van Engeland. Restauratierelaas en vergelijkende beschouwingen", *Doorgelicht*, Amberes, Bélgica, Octubre 1996, p. 38-43.

-WIRSING, Steffi *Möglichkeiten und Grenzen zur Entdoublierung und Entfernung von Epoxidharzen an Grisailleglasmalereien des Tucherschlosses zu Nürnberg*, Tesis de Máster, Fachhochschule Erfurt, 2013.

-WOLFF, Arnord "The conservation of medieval stained glass according to the Jacobi Method of lamination used at Cologne", *Conservation in Archeology and the applied arts. Preprints of the contributions to the Stockholm congress*, 2-6 Junio, 1975, Londres, 1975, p. 115-120.



ARCOVIUM práctico

Prevenciones ante la destrucción de vidrieras

Resumen

El presente artículo aborda algunos de los problemas a los que se enfrentan habitualmente quienes trabajan en la conservación y restauración de vidrieras en España, un campo que no ha sido tradicionalmente valorado y que todavía hoy día sigue siendo poco entendido y apreciado por el gran público. Para ilustrar este aspecto, se mostrarán y expondrán varios ejemplos de las consecuencias de restauraciones poco respetuosas, llevadas a cabo por artesanos aficionados sin formación ni oficio.

Manuel Bernabé Gómez

Vidriero de oficio, miembro de ARCOVE

Palabras clave

conservación, restauración, vidrieras, destrucción, España

Keywords

conservation, restoration, stained glass windows, destruction, Spain

Prevention against the destruction of stained glass

Summary

This article deals with some of the problems that regularly face those who work on the conservation and restoration of stained glass windows in Spain, a field which hasn't been traditionally valued and that still today lacks a great deal of understanding and appreciation by the general public. To illustrate this point, various examples of the consequences of poor conservation carried out by untrained and unskilled amateur craftsmen will be shown and exposed.

Previsiones ante la destrucción de vidrieras

Introducción

Con este pequeño artículo solo pretendo manifestar mi opinión y experiencia ante los criterios acometidos en las diferentes intervenciones y reflexionar sobre las consecuencias y pautas que debemos tener en cuenta a la hora de someter una vidriera a cualquier enorme alteración material de su estado más primigenio y de su originalidad.

Los conocimientos adquiridos que tenemos, aquellos que trabajamos en este oficio, no nos permiten asegurar el éxito. Nuestra profesión es muy exigente, tal vez como nosotros

misimos. Poner toda la atención en nuestra labor nos compensa sabiendo que hemos hecho un buen trabajo. De la misma manera, la exactitud en el desempeño de nuestras metas nos hace más conocedores de nuestros límites.

Criterios contemporáneos en la restauración

A la hora de acometer una intervención restauradora sobre un objeto cualquiera (sea mueble o inmueble) debemos reflexionar sobre cuál es su valor en nuestro horizonte de expectativas, y cuál puede ser el impacto que dicho horizonte puede tener la intervención en uno u otro sentido (MARTÍNEZ 2000).

Las consecuencias de esta idea son importantes. Supone reconocer el carácter activo y transformador de la restauración, pero también la responsabilidad del restaurador ante aquellos a quienes afecta en sentido tangible e intangible (MUÑOZ 2003).¹

Si tenemos en cuenta las definiciones de conservación y restauración, vemos que existe un consenso general en un sentido amplio de cuáles son las funciones de cada una de estas dos actividades. Entendemos por conservación: *“la actividad que consiste en adoptar medidas para que un bien determinado experimente el menor número de alteraciones durante el mayor tiempo posible”*. Mientras que, *“según una idea muy extendida, la*

1. MUÑOZ 2003, p. 155.

“restauración” puede definirse de forma sencilla como la actividad que consiste en devolver algo a su estado original o auténtico” (MUÑOZ, 2003).²

Cuándo empieza el deterioro de una vidriera - Consecuencias y responsabilidades.

Las principales causas de deterioro de las vidrieras son de muy variada índole y pueden variar mucho entre una vidriera y otra. Podríamos resumirlas, en líneas generales, en las siguientes: las propiedades químicas y físicas de los distintos elementos, los procesos o métodos de producción o trabajo de estos elementos, la alteración atmosférica o meteorización, la orientación geográfica de la vidriera en el edificio, el efecto antrópico, el deterioro biológico

o bioalteración, las catástrofes naturales, las condiciones del edificio, la fatiga natural de los materiales de la vidriera, las condiciones del edificio y el factor acumulativo o tiempo de exposición a estos factores mencionados. (CORTÉS, 2011).³

Cuando observamos una vidriera antigua, estudiamos de manera pormenorizada el estado actual de los paneles, cuáles son las diferentes patologías de deterioro que presenta todo el conjunto y no solo los vidrios, pero también estos en particular. Y en ellos se podría hablar de fracturas, polifracturas, lagunas, estado de las capas pictóricas, de sus técnicas y

procedimientos, tipo de suciedad, tipo de deterioro de los vidrios y tipo de vidrios. En general hacer un diagnóstico sobre las diferentes patologías que afectan a una vidriera es relativamente fácil o sencillo y podemos resumirlos en tres puntos según sean de origen: mecánico, físico y químico.

Pero, por otro lado, en mi opinión, hay otros factores, propiamente cognitivos, que son muy relevantes porque inciden en el deterioro de las vidrieras. Y estos los podríamos enumerar según sean debidos a: 1) el desconocimiento, 2) la ignorancia, 3) la desidia, 4) los problemas distanciales, 5) la accesibilidad, 6) las deficientes intervenciones, 7) el intrusismo, 8) el

2. MUÑOZ 2003, p. 19.

3. Fuente: Apuntes de la Asignatura impartida por Fernando CORTÉS PIZANO “Restauración de Vidriera Histórica” Curso 2011 Fundación Centro Nacional del Vidrio.

vandalismo, 9) los enormes costos que suponen la mayoría de las restauraciones. Y estos últimos, se acentúan con los ocho anteriores.

Ciertamente, existe una gran dificultad a la hora de tomar una decisión para determinar cuáles son los métodos, materiales y herramientas más adecuados para intervenir en una vidriera y poder subsanar todas las afecciones que estas tienen y cuál va a ser el pronóstico lógico o científico a partir de los criterios que hemos establecido.

Al respecto de estos criterios, existen, en la actualidad, discrepancias sobre metodologías tradicionales, a veces más ágiles y económicas, a las que los más ortodoxos se oponen por posibles y no siempre probados daños

a las obras. Y es que una de las grandes dificultades que tenemos los vidrieros profesionales es la de poder valorar los costos que requiere cualquier intervención. La administración, los organismos públicos y las empresas están más obcecados con la página final de un proyecto, “presupuesto”, y con los tiempos de ejecución, que en el esfuerzo de trabajo documental, gráfico y fotográfico, que requiere cada informe.

Sinceramente si me sometieran al polígrafo haciéndome la pregunta: ¿Es verdad que sometido a presión para determinar sus actos o conducta, usted ha realizado de manera ocasional alguna restauración en contra de las leyes más ortodoxas? Diría... Usted dice la verdad. Y la verdad es que aparte de lo aprendido o ya sabido, no

existe una normativa establecida que nos permita agilizar los trabajos y que nos diga cuáles son las herramientas y los materiales más adecuados y menos agresivos. De hecho, es la investigación constante y el estudio de cada obra en particular lo que nos lleva a plantear un sistema u otro de conservación y restauración concreta e individual.

Criterios de intervención

En líneas generales, hay que decir que las distintas intervenciones que suelen realizarse se basan, no en criterios fijos ni recetas preestablecidas, sino en las pautas y los principios, vigentes en la actualidad, que han sido establecidos por el ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios Histórico-Artísticos) y el Comité Técnico del

CVMA (*Corpus Vitrearum Medii Aevi*, máxima institución en el campo de la catalogación, el estudio y la conservación de vidrieras históricas).⁴

Según Andrew Oddy (1995), las intervenciones realizadas en una vidriera se podrían clasificar en cuatro actividades básicas:⁵

- a) Limpieza
- b) Estabilización
- c) Reparación
- d) Restauración (o reintegración)

Los criterios fundamentales a la hora de seleccionar entre varios tratamientos alternativos son:

- a) *“Mantener la legibilidad y la imagen creada por el artista original”*
- b) *“Asegurar que las alteraciones que los tratamientos causen, o puedan causar, sean las mínimas posibles”*
- c) *“Conocer los componentes materiales de las vidrieras, su composición, sus características físico-químicas, su historia, sus técnicas de producción, etc...”*
- d) *Conocer los procesos de deterioro de las vidrieras, sus causas, sus condicionantes, sus consecuencias, etc...*
- e) *Conocer las técnicas y materiales empleados en la restauración, su comportamiento a corto, medio y largo plazo, su repercusión sobre determinados comportamientos a corto, medio y largo plazo, su repercusión sobre determinados objetos, etc.* (MUÑOZ 2003).⁶

Como todos sabemos, en la construcción de una vidriera tradicional intervienen distintos materiales y todos ellos pueden presentar problemas. Fijémonos, para empezar, en uno de estos elementos materiales que permiten vertebrar toda esa composición de vidrio fragmentado. Se trata de la red de plomo. Al referirnos a la red de plomo como material de sujeción debemos dedicarle una minuciosa atención por su importancia en la integridad de la vidriera. El plomo, como material maleable que es, proporciona beneficios como la estabilidad de los vidrios y una cierta rigidez, pero cuando este falta o tiene un mantenimiento

4. <http://www.corpusvitrearum.org/> [visita 6- 03-2021] y traducción al castellano por Fernando CORTÉS PIZANO en <http://www.arcove.org/documentos.html>

5. Según MUÑOZ 2003, p.114, esta es la explicación que da ODDY (1995).

6. Según MUÑOZ 2003, p.114, 126. Las dos primeras corresponden a las explicaciones de SMITH 1999 y las otras tres a REEDY 1992).

defectuoso, puede ser también el causante de muchos perjuicios para la obra. Lógicamente, también hemos de tener presentes otros problemas, como por ejemplo el deterioro de las masillas situadas entre el plomo y las piezas de vidrio.

A los puntos mencionados más arriba (el desconocimiento, la desidia y la difícil accesibilidad) le sumamos los deterioros físicos, la alteración atmosférica y la fatiga natural de los materiales. Con todo esto, tenemos la combinación perfecta para que la autodestrucción se produzca de manera inminente.

Y de hecho, parte del deterioro que podemos observar en las vidrieras antiguas puede haber sido producido,

por la inestabilidad de la red de plomo, por esa razón imperante hago hincapié en no subestimar las diferentes patologías que puede presentar este material como por ejemplo: carbonataciones, óxido de metales colindantes, deformación, abombamientos o fracturas, etc...

Los métodos de producción y aleaciones débiles de los perfiles de plomo también intervienen en la fragilidad de la vidriera y las fracturas y

deformación de la red plomo pueden ocasionar desprendimiento de los vidrios [Fig. 1 y 2].



Fig. 1. Bilbao, Iglesia de San José. Foto: Bernabé. Detalle de la red de plomos de una vidriera



Fig. 2. Toledo, Monasterio de San Juan de los Reyes. Santa Clara. Foto: Bernabé

Otros materiales no menos importantes son los elementos de sostén o soporte (la ferramenta) que conforman las vidrieras: varillas de refuerzo, bastidores, chavetas, lengüetas y junquillos. Si están en mal estado, tienen desprendimientos o hay ausencia de este material férreo también causan, como todos sabemos, la desaparición de numerosas vidrieras. Con menos frecuencia, el desprendimiento de mortero, la propia fatiga de maineles y de los elementos de figuras geométricas, como las tracerías, ocasionan grandes daños irreversibles a las vidrieras por la inestabilidad de los bastidores.

La fragilidad del vidrio nos hace discurrir que lo debemos poner en primer lugar de la intervención, no teniendo en cuenta, en muchas oca-

siones, lo importante que son los demás materiales que conforman la vidriera. Todos estos materiales actúan en simbiosis los unos con los otros.

Responsabilidad

En numerosas ocasiones he hecho énfasis en la responsabilidad que tienen las instituciones en salvaguardar, mantener, conservar e intentar restaurar nuestro patrimonio vidriero, que no es poco. Concienciar a estos organismos públicos parece ser que es una tarea complicada y los temas burocráticos son siempre costosos y muy lentos.

En otro sentido y de manera subjetiva, la responsabilidad en una restauración recae totalmente sobre quien supuestamente está formado,

cualificado técnica y prácticamente para intervenir una obra de restauración.

Podríamos extendernos más sobre el significado de la sensibilidad como cualidad humana, pero recurro a una definición de léxico común que nos dice de manera escueta que podemos considerar que: *“la sensibilidad es la capacidad o propensión natural de las personas a emocionarse ante la belleza y los valores estéticos”*.

Desgraciadamente sensibilizar a las instituciones sobre el magnífico patrimonio vidriero que nos ofrecen determinados espacios arquitectónicos, sean religiosos, públicos o privados, es una ardua tarea.

Autenticidad y perjuicio

Tener la convicción de que todas las restauraciones o intervenciones anteriores están contaminadas por el mal gusto, realizadas con métodos no muy adecuados o criterios deficientes y que, por lo tanto, deben de ser revertidas, nuevamente restauradas o incluso eliminadas, es un error. En cierta medida tenemos que distinguir cuál es el grado de distorsión estética y lumínica que, de manera intrínseca, afecta a la vidriera.

Por otro lado, es cierto que no siempre los métodos de intervención anteriores, e incluso algunos actuales, han sido los más acertados y nos podemos encontrar, sorprendentemente, diversos ejemplos diseminados por todo lo largo y ancho de España.

En el sentido en el que se usa el concepto en Restauración, la autenticidad de un objeto no es un rasgo objetivo: de hecho, todos los objetos son auténticos, auténticos por el hecho de existir... Lo que sí puede ser auténtico o falso es lo que los sujetos piensan sobre ellos, sus ideas, sus creencias o sus juicios... ese objeto no es falso a causa de sus propiedades internas, sino porque alguien pretende identificarlo de una manera que otros pueden considerar incorrecta (Muñoz, 2003).⁷

En diversas ocasiones nos planteamos si una vidriera no admite más intervenciones por haber sido intervenida durante años y haber sufrido alte-

raciones en su esencia que de ir a más desvirtuarían la obra original. Este es un tema que nos deberíamos cuestionar en profundidad para plantear si hay posibilidades reales de mantenerlas en su lugar o de si no hay más solución que su conservación en un museo.

Vistos, de forma general, los criterios actuales de restauración, nos podemos plantear cuáles eran los tratamientos de restauración, o mejor dicho de reparación, a los que eran sometidas las vidrieras en los siglos pasados. ¿Qué tipo de profesionales eran los que se encargaban de intervenir en las vidrieras?... Algunas intervenciones nos han dejado clara evidencia que esas personas, actuando según sus criterios, conocimientos, uso de sus

7. Según MUÑOZ, 2003, p. 93; Esta es la interpretación que da ECO 2000.

herramientas y materiales y los escasos recursos de accesibilidad que disponían, sentían la necesidad de intentar mantener y preservar las vidrieras que afortunadamente han llegado a nuestras manos. Gracias a ello hoy podemos observarlas, estudiarlas y darles un tratamiento más amable. De modo que no podemos juzgar a aquellos que intentaron hacer virguerías “in situ” con muchísimas limitaciones, en un andamio construido con listones de madera y amarres de cuerda de cáñamo, o incluso en una maltrecha e inestable escalera, absolutamente sin parangón con los medios mecánicos-técnicos y materiales que tenemos en la actualidad.

Desde sus inicios y hasta no muy atrás en el tiempo (entre mediados del

siglo XIX y primera mitad del siglo XX) el concepto de la restauración como disciplina no existía. Los procesos o ideas para devolver una vidriera a un estado similar a su forma original, eran muy rudimentarios. Buscando proteger las vidrieras, sin códigos establecidos, existe la hipótesis que los encargados de reparar las vidrieras eran cristaleiros, plomeros, hojalateros y en ocasiones el mismo monaguillo obedeciendo las órdenes del propio sacerdote. Probablemente elogiados por su gran labor, debieron trabajar sin tener demasiado en cuenta las alteraciones materiales y propiciando un deterioro del conjunto a corto-medio plazo. Aunque sus procedimientos eran aceptables en esa época, actualmente vemos, algunos de ellos, como algo inverosímil.

En algunos casos, las carencias de vidrio fueron reparadas con pequeñas láminas de hojalata soldadas por la



Fig. 3. Antigua restauración en la que un fragmento de latón cubre la laguna. Foto: Bernabé



Fig. 4. Bilbao, Iglesia de San José. Mauméjean, 1917. Foto: Bernabé

cara exterior con la finalidad de cubrir y cerrar el hueco [Fig. 3].

Otro ejemplo de las diferentes actuaciones con la intención de reparar una vidriera es el empleado en la Iglesia de San José de Bilbao [Fig. 4].

En dicha iglesia encontramos un método un poco más novedoso, si cabe la expresión. Se había procedido a parchear la laguna con un vidrio más oscuro adherido a la pieza original con una resina coloreada, la funcionalidad de este procedimiento es evidente, tapar el hueco que había producido un proyectil para evitar filtraciones de agua y viento.

Dejando de lado reparaciones históricas, aún hoy nos encontramos con intervenciones realizadas por

gente sin oficio. Esta es otra de las lacras con las que tenemos desgraciadamente que lidiar, si se me permite esta expresión taurina, el intrusismo.

Con frecuencia nos encontramos con intervenciones realizadas por gente con poca o nula preparación en las

técnicas vidrieras que han realizado intervenciones que han tenido el apoyo de los responsables de los edificios y que han causado daños importantes al conjunto. Suelen ser el resultado de la escasa información que tienen algunos organismos oficiales o de los bajos presupuestos de las parroquias que han de apañárselas como pueden para



Fig. 5. Onteniente (Valencia). Colegio La Concepción de la Orden Franciscana. Foto: Bernabé



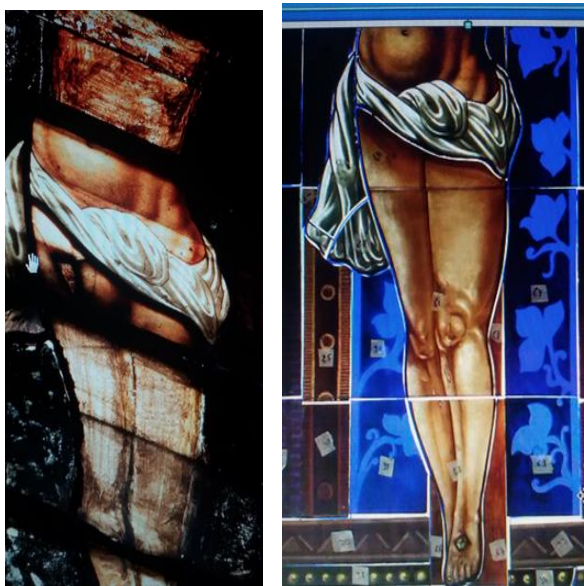
Fig. 6. Onteniente (Valencia). Colegio La Concepción de la Orden Franciscana. Foto: Bernabé. Firma de la empresa J. Prat

mantener su patrimonio. La intervención que se muestra en la figura 5, fue efectuada hace tan solo unos cuantos años. Al pie de San Francisco se pegaron, con masilla de cristalero, unos vidrios industriales texturados y de color distinto, para cubrir la laguna existente.

Estas vidrieras, obra del taller J. Prat de Valencia [Fig. 6], fueron restauradas de nuevo en 2017, esta vez con el debido respeto que se merecen.

En otros casos encontramos intervenciones fuera de tono, que no solo destruyen nuestro patrimonio, sino que también ponen en riesgo nuestra sensibilidad, hiriendo de mal gusto una obra de arte y perdiéndoles el respeto a su autor y al fiel devoto.

Algunas intervenciones han sido hechas por feligreses, o por gente que, con buena intención, han introducido elementos extraños a la vidriera. En el caso que vemos en la figura 7, hay que explicar que se sacaron matices y volumen con una especie de pintura acrílica de color marrón y que, a falta de otro material, se usó como soporte un vinilo plástico transparente de 3 mm, pegado por el exterior de la vidriera.



En esta vidriera que tuvimos que intervenir, por decisión administrativa y observando el mal estado de la red de plomo (como su deformación y las numerosas fracturas) se consensuó el desmontaje completo de los tres paneles que conformaban esta vidriera, posibilitando menor riesgo en la integración de los nuevos vidrios y una mejor lectura.

No muy lejos de los ejemplos anteriores he podido comprobar que existen otras alternativas más sencillas y elocuentes como la introducción de plásticos pintados que se colocan tapando las lagunas e imitando el color. Todo con la intención de impedir la filtración de agua y viento y la entrada de aves.

Fig. 7. Onteniente (Valencia), Colegio La Concepción de la Orden Franciscana. Cristo de la agonía. Fotos: Bernabé. Antes y después de la última restauración

Otro tema no menos destacable es esa gran cantidad de vidrieras ninguneadas y olvidadas a la espera de ser intervenidas. Una falta de mantenimiento y atención, los escasos recursos económicos de las iglesias y los costes tan elevados de los trabajos

de restauración, ocasionan graves destrozos, que resultan, a veces, irreversibles y privan a estas obras de lucir en todo su esplendor y deleitar con su belleza y sus efectos lumínicos, dejando de inundar de color el interior de los templos.

Esta dejadez la encontramos también en obras no religiosas, incluso de alta calidad artística, como el de las vidrieras que, no hace mucho tiempo, se encontraban en la Finca El Paso, la que había sido casa de Verano del Conde Don Francisco Albalat Navajas,



Fig. 8. Caudete (Albacete), Finca El Paso. Vidrieras de la casa Mauméjean, 1912 Foto: REQUENA 2017. La Baronesa Hélène de Saint-Aymour y el Conde Don Francisco Albalat



Fig. 9. Caudete (Albacete), Finca El Paso. Vidrieras de la casa Mauméjean, 1912 Foto: REQUENA 2017. El Conde Don Francisco Albalat



situada en la localidad de Caudete (Albacete). La casa fue construida a principios del siglo XX.

En una de las fantásticas vidrieras de extraordinaria riqueza técnica y artística que hay en ella, Don José

Mauméjean pintó a su amigo Don Francisco Albalat (a quien había conocido en la ciudad francesa de Pau) y a su esposa la Baronesa de Caix Hélène de Saint-Aymour [Fig. 8-9].



Figura 10.
Caudete
(Albacete),
Finca El
Paso.
Vidrieras de
la casa
Mauméjean,
1912. Foto:
Bernabé

Fig. 11. Caudete (Albacete), Finca El Paso.
Vidrieras de la casa Mauméjean, 1912:
Estado actual. Foto: Bernabé

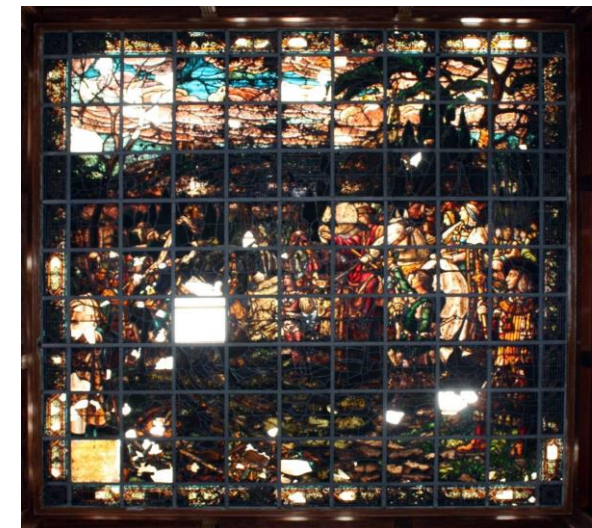


Fig. 12. Caudete (Albacete), Finca El Paso.
Vidrieras de la casa Mauméjean, 1912: Claraboya
con la representación de "La rendición de
Granada". Foto: REQUENA 2017. Estado actual

Estas obras, de 1912, estaban consideradas entre las obras civiles de la casa Mauméjean más relevantes y significativas de la provincia de Albacete y de toda Castilla-La Mancha [Fig. 8-10]. Su desgraciado aspecto actual, nos hace hablar de ellas en pasado [Fig. 10-12].⁸

Como una vidriera pasa de una categoría a otra

La mayoría de nosotros intentamos denunciar y poner en conocimiento de los organismos competentes la situación lamentable en la que se encuentran muchas de las vidrieras de este país. Las consecuencias lamentables en las que en muchos

casos están abocadas, nos provocan muchísima impotencia. La falta de atención o, como mínimo, de un mantenimiento periódico, hace que muchas de ellas pierdan su estabilidad y caigan, destruyéndose totalmente. La falta de conservación aboca al deterioro.

Una vidriera puede pasar de ser un objeto basura, a ser un objeto recuperable, o incluso recuperar su calidad de obra de arte.

Veamos el caso de un panel de la Colegiata Basílica de Santa Maria de Xàtiva. Este panel se desprendió de su bastidor y se precipitó desde 15 metros al interior del templo destruyéndose un 90% de las piezas originales [Fig. 13-19].

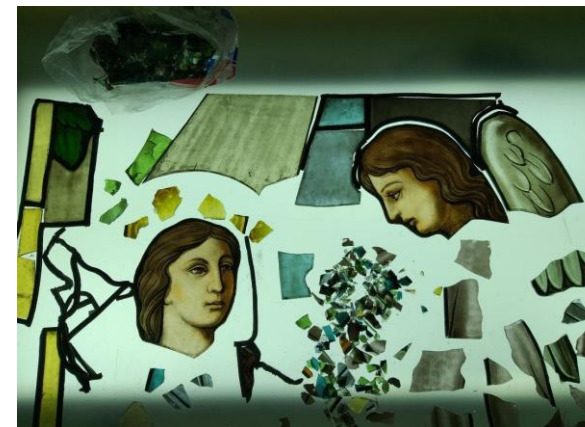


Fig. 13. Xàtiva (Valencia), Colegiata Basílica de Santa Maria. La Anunciación de María. Foto: Bernabé. Fragmentos recuperados



Fig. 14. Xàtiva (Valencia), Colegiata Basílica de Santa Maria. La Anunciación de María. Fotografía aportada por el párroco de la Basílica

8. Para más información: REQUENA et alii 2017 y FRANCÉS 2012. Es interesante también el blog <http://amigosdelahistoriacaudetana.blogspot.com/>

Las patologías previas que ocasionaron casi su destrucción total fueron las siguientes:

- Pérdida de la varilla de refuerzo, lo que le produjo una inestabilidad parcial al panel.
- Pérdida de los junquillos de madera por podredumbre.
- Fracturas de las intersecciones en las soldaduras de los plomos producidas por los movimientos consecutivos de las presiones del viento.
- Fracturas de los vidrios por la brusquedad meteorológica.
- Desplazamiento de las piezas de vidrio de la red de plomo.
- Deformación de la red de plomo.
- Abombamiento grave hacia el interior del templo.

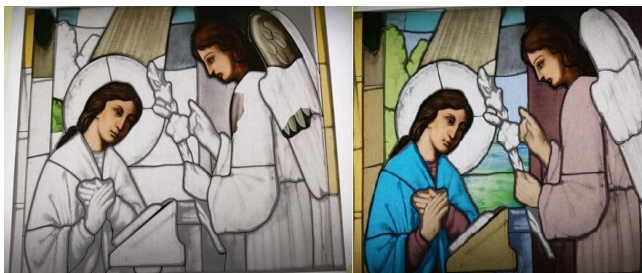


Fig. 15. Xàtiva (Valencia), Colegiata Basílica de Santa María. La Anunciación de María. Foto: Bernabé. Cartón a escala y despiece de vidrio y tonos de color



Fig. 16. Xàtiva (Valencia) Colegiata Basílica de Santa María. La Anunciación de María. Foto: Bernabé. Tipos de grisallas y testado de la técnica de grisalla

Y, como consecuencia, se produjo:

- Precipitación al suelo desde 15 metros.
- Destrucción en un 90% de los vidrios originales.

Sobre este panel se intentó recopilar toda la información posible, consultando los archivos de la basílica y buscando documentación fotográfica que nos proporcionara la información necesaria para tener unas referencias de cómo era esta vidriera en su estado original.

Toda la información que nos aportaron los fragmentos de vidrio recogidos [Fig. 13] fue crucial para determinar los tipos de vidrio, las texturas y los tonos que la conformaban.

Gracias a ellos también pudimos obtener la información necesaria para asegurarnos qué tipo de grisallas y qué técnicas se habían aplicado a esos vidrios, cuáles habían sido las temperaturas de la cochura y sus fases [Fig. 16]. Los escasos fragmentos de plomo, nos proporcionaron el ancho de ala y el alto de alma.

Toda la información que podemos recopilar en estos casos es poca, pero afortunadamente el poco número de piezas recuperadas nos facilitó, en gran medida, que este panel se pudiera reconstruir de forma consecuente y con extrema responsabilidad [Fig. 19].

A partir de la información recogida, se ha reproducido, de forma rigurosa, la vidriera preexistente. Se han



Fig. 17: Xàtiva (Valencia) Colegiata Basílica de Santa María. La Anunciación de María. Foto: Bernabé. Pintado de piezas, luces y modelado



Fig. 18: Xàtiva (Valencia) Colegiata Basílica de Santa María. La Anunciación de María. Foto: Bernabé. Obra acabada con luz retroiluminada



Fig. 19: Xàtiva (Valencia) Colegiata Basílica de Santa María. La Anunciación de María. Vidriera original ubicada en la Colegiata de Santa María en Xàtiva (Valencia). Fotografía aportada por el párroco de la Basílica

utilizado, para ello, los materiales y técnicas que más coincidentes eran, dentro de lo posible, con el original. Los vidrios quedan marcados con el año de reposición y las iniciales del vidriero en una esquina, para que en posteriores intervenciones haya evidencia de esta reposición.

Y en el pie de la vidriera, en lugar de difícil pero de no imposible lectura, aparece el año de la restauración y el nombre del vidriero.

Hay que decir que muchas de las vidrieras que alberga la Colegiata de Santa Maria de Xàtiva, fueron realizadas por el taller zaragozano La Veneciana durante la segunda mitad del siglo XX. A principios del mismo siglo, la fábrica de vidrieras más

importante de Zaragoza había sido este mismo taller. Su éxito y la calidad de sus obras permitieron una gran difusión de sus trabajos y hay una amplia muestra de ellos en la capital aragonesa.⁹ Entre ellos, muy probablemente, el que aquí nos ocupa.

Vidrios de protección

La necesidad de conservar antes que restaurar es uno de los criterios básicos de coincidencia entre todos los especialistas. Por lo tanto, hay que ofrecer a las vidrieras la posibilidad de subsistir a través de unas propuestas de conservación adecuadas y, hoy en día, existen algunos medios que ayudan claramente a su preservación. Uno de estos sistemas internacionalmente más aceptados es el de la instalación de protecciones vidriadas

exteriores [Fig. 20]. De hecho, las protecciones con vidrios de seguridad se han convertido en uno de los remedios más acertados para garantizar la conservación de las vidrieras sin distorsionar su lenguaje.

Estas protecciones ayudan, en gran medida, a la prevención de diferentes patologías de deterioro como: fracturas de vidrios, fracturas de las intersecciones de la red de plomo, deformaciones, abombamiento, elementos acumulativos de diversa índole, polución y la presión del viento. Todos ellos son factores que perjudican seria y gravemente a las vidrieras.

En este sentido, la instalación de sistemas de protección climatológica

9. ÁVILA, 2011, p. 215-230.

como sistemas isotérmicos de protección y vidrios tipo laminado de seguridad es considerada, por los actuales expertos en el tema, como la medida más eficaz para garantizar su adecuada conservación. Pero puesto que los cerramientos con vidrios laminados adjuntos a los paneles, pueden, a largo plazo, crear cúmulos de condensación, es aconsejable dotar a las vidrieras en peligro, de un cerramiento isotérmico ventilado.

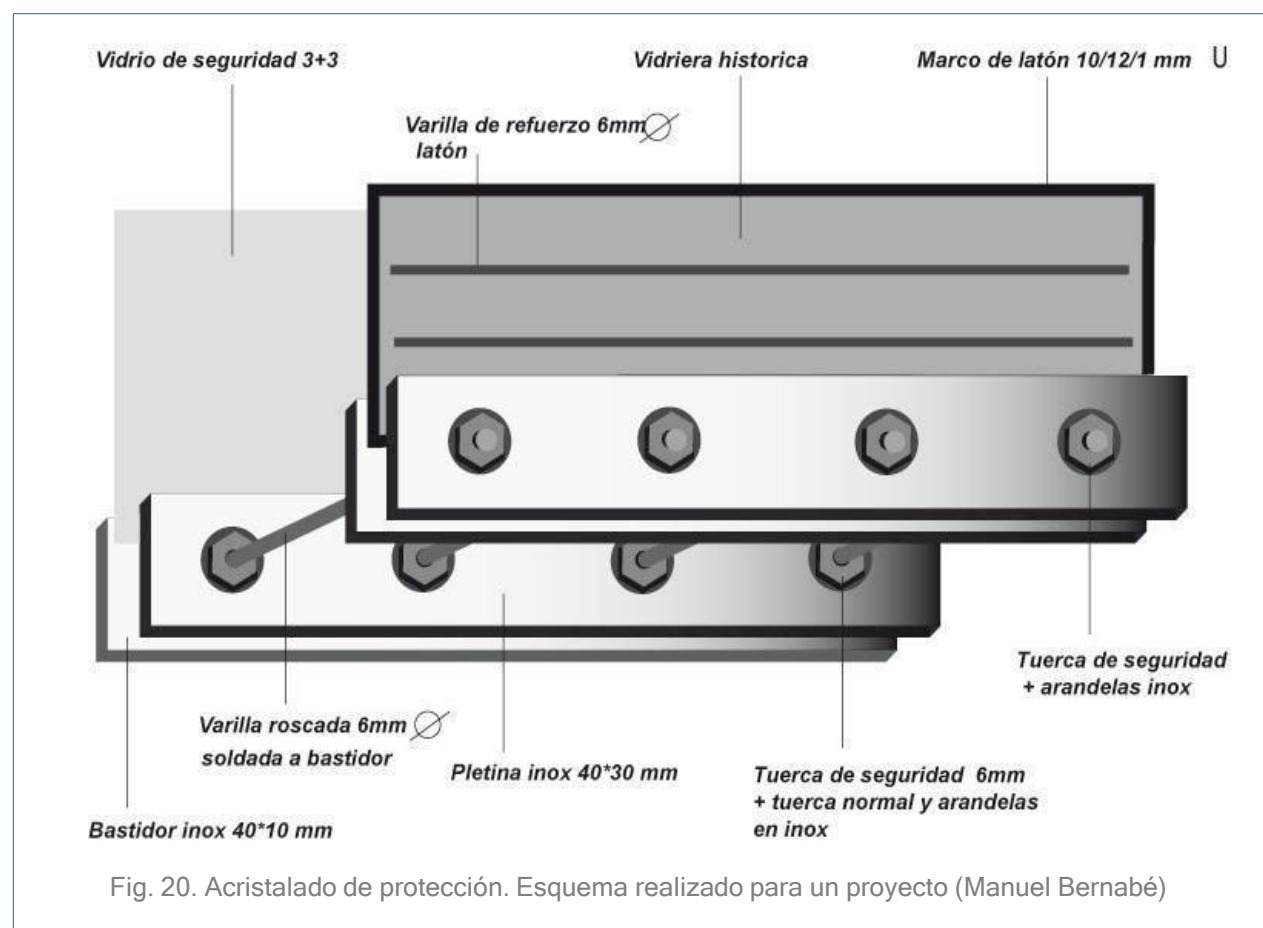
Esta propuesta parte de la convicción de que la calidad de las vidrieras exige poner un mayor énfasis en su protección mediante un sistema de acristalamiento adecuado.¹⁰

10. Fuente: Apuntes de la Asignatura impartida por Fernando CORTÉS PIZANO "Restauración de Vidriera Histórica" Curso 2011 Fundación Centro Nacional del Vidrio.

Cierre

Los ejemplos lamentables de algunas de las vidrieras de España, como os he podido mostrar, son graves y de variada índole. Por esta misma razón,

tenemos la obligación, en la medida que nos afecta, de poner en conocimiento público el valor artístico-histórico que representan las vidrieras de este país, cuáles son las alternati-



vas preventivas y en qué sentido somos responsables de estos.

En definitiva, es necesario un mayor respeto, valoración y toma de conciencia sobre la gran importancia del valioso y frágil patrimonio vidriero español para que podamos restaurarlo con los métodos y criterios más actualizados y así transmitirlo a las generaciones futuras.

Espero que este artículo os haya servido a modo de reflexión o al menos os haya parecido entretenido.



Manuel Bernabé Gómez
Villena a 3 de Marzo 2021
VITRARIUS
Taller vidriero

Bibliografía y fuentes

-ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, "Las vidrieras del taller zaragozano La Veneciana en Castilla y León. Sus obras en Salamanca y Zamora", *De Arte*, 10, 2011, pp. 215-230.

-ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona 2000.

-FRANCÉS MARTÍ, José; GINER MARTÍNEZ, Jaime M.; MOLLÁ FRANCÉS, Joaquín; SIMÓN GARCÍA, José L. *Una arquitectura singular en el Caudete de principios del siglo XX. La finca "El Paso"*. Apuntes en torno a la Arquitectura Serie EGA.ua.ie. Universidad de Alicante, Alicante, 2012, p. 155-206.

-Iglesia Colegiata de Santa María - Patrimonio histórico - Vidreras - <http://seudexativa.org/vidrieras> [Visita: 17-03-2021]

-MARTÍNEZ JUSTICIA, María José *Historia y teoría de la conservación y la restauración artística*, Editorial Tecnos, Madrid, 2000.

-MUÑOZ VIÑAS, Salvador *Ética de la Restauración. Teoría contemporánea de la*

Restauración Editorial Síntesis, Madrid, 2003.

-ODDY, Andrew "Does reversibility exist in conservation?", *Conservation, preservation and restoration: traditions, trends and techniques*. Birla Archaeological and Cultural Research Institute, Hyderabad, 1995.

-REEDY, Terty; REEDY, Chandra, *Principles of Experimental Design for Art Conservation Research*, Getty Conservation Institute, Los Ángeles, 1992.

-REQUENA PÉREZ, Leticia; GINER MARTÍNEZ, Jaime M.; FRANCÉS MARTÍ, José; MOLLÁ FRANCÉS, Joaquín; QUINQUER AGUT, Jorge; QUINQUER GARCÍA, José *El legado arquitectónico de Francisco Alabat Navajas*. Servicio de Publicaciones, Diputación de Albacete, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla la Mancha COACM, Delegación de Albacete, Albacete, 2017.

-SMITH, R. D. (1999): "Reversibility: a questionable philosophy", en Oddy, Andrew, y Carroll, Sara, eds., *Reversibility -Does it Exist?* British Museum, Londres, 1999.

RINCÓN DE ARCOVE

RINCÓN DE ARCOVE

Con el convencimiento de que la difusión de nuestros trabajos y realizaciones es importante para llegar a un mayor conocimiento de nuestra asociación y de sus componentes, dedicamos esta sección a los perfiles de las socias y los socios de ARCOVE.

El orden en el que se irán presentando será el de inscripción en la asociación.

La información que aparece en esta sección ha sido proporcionada por cada miembro de la asociación que aparece en ella. La veracidad de dicha información y los permisos de las imágenes que se adjuntan corresponden, por lo tanto, a cada miembro.

El Equipo de ARCOVE La Revista



La decisión de fundar ARCOVE se gestó en el Curso sobre Conservación y Restauración de Vidrieras celebrado en la Escuela del Patrimonio Histórico de Nájera, La Rioja, en Octubre de 2018, actividad a la que corresponden las imágenes. Fotos proporcionadas por: Peke Toyas



Fernando Cortés Pizano

fcpcrv@gmail.com

The Cathedral Studios
(Canterbury, Inglaterra)

fcpcrv@gmail.com

<https://www.academia.edu/search?q=Fernando%20Cort%C3%A9s%20Pizano>

Formación: Real Academia de Bellas Artes de Amberes (Bélgica)

Especialidad: Conservación y Restauración de Vidrieras.

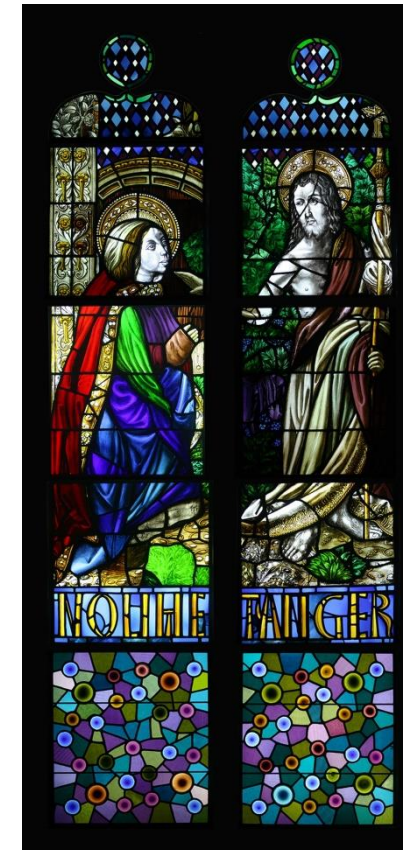
Principales trabajos de restauración de vidrieras:

- Vidrieras de la fachada principal de la Catedral de Barcelona, siglos XV, XIX y XX.
- Vidrieras del IES El Valle de Jaén, hacia 1965.
- Vidriera Anunciación, Convento Esclavas de María, Almansa (Albacete), hacia 1910.
- Vidrieras fachada del Conservatorio de Música de Barcelona, principio siglo XX.

Colaboraciones en restauración:

- Dean's Eye window, Catedral de Lincoln (Inglaterra), hacia 1220.
- Grisaille window, Catedral de Lincoln (Inglaterra), siglo XIII.
- Great East window, Catedral de York (Inglaterra), siglo XV.

Mi trabajo consiste en el estudio, conservación-restauración, difusión y formación en vidrieras históricas.



Barcelona, Catedral, Vidriera del "Noli me tangere", Bartolomé Bermejo y Gil Fontanet, 1495.
Detalle de las dos lancetas después de la restauración



Jaén, IES El Valle,
Vidriera del taller
Mauméjean

-Great South window, Catedral de Canterbury (Inglaterra), siglos XII y XV.

-Vidriera nIII del deambulatorio de la Catedral de Canterbury (Inglaterra), hacia 1200.

Otros trabajos:

-Desde 1999 hasta la actualidad he publicado numerosos artículos y he impartido conferencias sobre conservación y restauración de vidrieras.

-Entre Noviembre de 2005 y Diciembre de 2009 realicé diversas tareas en temas relacionados con la conservación y restauración de vidrieras históricas para el

Servicio de Restauración del Patrimonio Histórico. Junta de Castilla y León.

-Entre Noviembre de 2006 y Marzo de 2008 trabajé en el Instituto Nacional de las Cualificaciones (INCUAL, Ministerio de Educación y Ciencia) como experto en la elaboración de las cualificaciones profesionales de “Mantenimiento de vidrieras artísticas e históricas” y “Elaboración artesanal de vidrieras artísticas”, pertenecientes a la familia profesional “Artes y Artesanías”.

-Entre Agosto de 2008 y Agosto de 2009 realicé, conjuntamente con el vidriero y restaurador Mikel Delika, el estudio y Plan Director de intervención en el conjunto de vidrieras de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz.

-Desde Diciembre de 2018 soy miembro fundador y Presidente de ARCOVE (Asociación para la Restauración-Conservación de Vidrieras de España).



Almansa (Almería). Vidriera de la
Residencia Esclavas de María,
Después de la Restauración



Mikel Delika

mikeldelika@gmail.com

Vitrales Mikel Delika

C/ Txikita 1

+34 656792543

<http://www.mikeldelika.weebly.com>
argitan.com facebook (mikel delika)

Formación: Realización de cursos en diferentes organismos.

Especialidad: Restauración de vidrieras de finales del s. XIX y principios del XX.

Principales trabajos de restauración de vidrieras:

-Lucernario Casa de Juntas de Gernika (Bizkaia).

-Iglesia de los Carmelitas de Amara (Donostia).

-Iglesia del Seminario Mayor de Comillas (Cantabria).

-Iglesia de San Jose (Bilbao).

-Lucernario del salón de Plenos de la Diputación Foral de Álava.

Colaboraciones en restauración

-Salón de actos del IES El Valle en Jaén, con Fernando Cortes.

-Catedral de Jaén, con José Luis Camacho.

-Vidriera del coro de la Iglesia de la Asunción (Rentería), ARGITAN.

-Iglesia de los Carmelitas de Amara (Donostia), ARGITAN.

-Salón de Actos del Colegio "El Pilar" en Madrid, con Roman Mural.

-Vidriera modernista de marquesina del Señorío de Bertiz, junto a Amaia Sánchez.

Trabajos de creación de vidrieras:

- Iglesia de San Joaquín y Santa Ana en Vitoria Gasteiz junto a Jose Julio Arregui.
- Lucernarios Palacio de la Provincia de la Diputación Foral de Álava junto a Jose Luis Catón.
- Iglesia del Carmen en Bakio (Bizkaia).
- Carroza de los Misterios Luminosos junto a Roman Mural.
- Iglesia de Todos los Santos en Vitoria-Gasteiz, con Xabier Sanchez.

Otros trabajos:

- Estudio de intervención y creación de un plan director de las vidrieras de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz, junto a Fernando Cortés.
- Informe y Proyecto de Conservación y Restauración de las vidrieras del Palacio de la Diputación Foral de Bizkaia.

Ponente en los Cursos de Verano de 2016 de la Universidad de Cantabria “Modernismo y Modernismos, las Artes en torno al 1900” con la ponencia sobre la restauración de las vidrieras del Seminario Mayor de Comillas, Cantabria.

- Conferencia organizada por la “Institución Celedones de Oro” en su IX ciclo de conferencias, el tema expuesto “Arte y vidrio. Las vidrieras de Vitoria-Gasteiz”.
- Creación de la Asociación ARCOVE.





Maite Sabrina Mateo Redondo

maitemateo@gmail.com

+34 633708211

<https://www.behance.net/maitemateor>

Formación: Escuela de Artes y Superior de CRBC de León. Experiencia Erasmus en la Catedral de Canterbury, Reino Unido y otra con la artista Silvia Levenson. Curso de Restauración y Conservación de Vidrieras con Fernando Cortés Pizano.

Especialidad: Además de conocer las técnicas clásicas de pintura, corte, emplomado y demás, he aprendido técnicas de carácter contemporáneo como *fusing*, grabado al ácido, grabado a la

arena y de transferencia de imágenes fotográficas a vidrio. He ganado, también, mucha experiencia en al área de restauración y conservación de vidrieras en el taller de Canterbury.

Colaboraciones en restauración:

Durante mi experiencia en Canterbury, he restaurado un panel completo, para el cual tuve que realizar diversas tareas como

la limpieza del panel, reposición de piezas, emplomar y realizar la documentación correspondiente. Además, he trabajado *"in situ"* tanto en la Catedral como en diversos edificios.



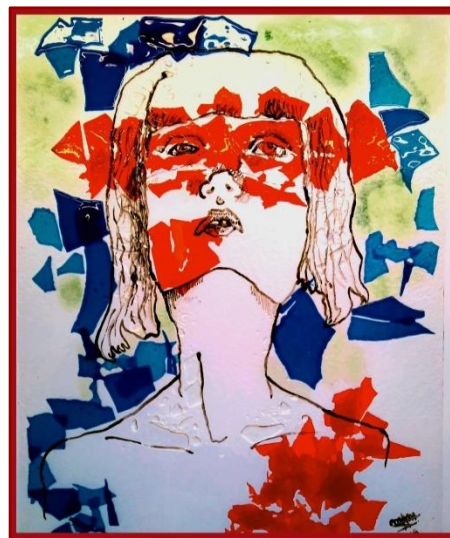
Panel restaurado en la Catedral de Canterbury

Trabajos de creación de vidrieras:

Durante mi formación he realizado diversos paneles implementando las técnicas aprendidas durante mis años de estudio. Una de las características principales de mis obras es el diseño personalizado y contemporáneo que realizo para los mismos.



Trabajos realizados durante los estudios de León



Trabajos realizados durante los estudios de León

Otros trabajos:

He participado de la organización y creación de ARCOVE desde sus inicios.



Proyecto Final del Grado Superior de Vidrieras



En la Catedral de Canterbury

Desde que conocí el vidrio, siento una gran pasión por trabajar con él y descubrir sus infinitas posibilidades.



Vidriera con técnica de grabado al ácido



Manuel Bernabé Gómez

manuelbernabegomez@gmail.com

VITRARIUS Taller Vidriero y
Restauración

Casas de Menor N°56 03400
Villena, Alicante (España)

+34 629818290

Web, facebook, instagram.

Formación: Taller Vidriero Vidriarte
Flosing Glass en Villena (Alicante).
Centro Nacional del Vidrio de La Granja
de San Ildefonso (Segovia). Escuela de
Patrimonio Histórico en Nájera (La Rioja).

Especialidad: Técnicas tradicionales de
grisalla, pintura al fuego, restauración y
conservación de Vitrales. Tiffany. Ensam-
blado por cinta de cobre. Técnica en
Vidrieras de muro de hormigón. Obra de
nueva elaboración.

Principales trabajos de restauración de vidrieras:

- Casa Museo Joaquín Sorolla (Madrid).
- Instituto Alfonso X El Sabio (Murcia).
- Nuestra Señora de las Virtudes (Villena).
- Iglesia de San Francisco de Asís
(Valencia).
- Colegial Basílica de Santa Maria de
Xàtiva (Valencia). Colaboraciones en
restauración:
- Monasterio de San Juan de Los Reyes
(Toledo).
- Delegación del Gobierno en Toledo.
- Iglesia Nuestra Señora de la Asunción
de Torrevieja (Alicante).

- Iglesia San José del Monte (Bilbao).
- Catedral de Jaén.

Trabajos de creación de vidrieras:

- Vidriera de San Juan Bosco en la
Capilla de la Comunión en la iglesia
de Santiago, en Villena. Realizada
para la conmemoración del cente-
nario de la llegada de los padres
Salesianos a la población.



Villena,
Iglesia de
Santiago,
capilla de la
Comunión.
Vidriera de
San Juan
Bosco

-Vidriera de Santa Marta para un panteón familiar del cementerio de Villajoyosa (Alicante).

-Vidriera del Oratorio y Sacristía de Santa Teresa Jornet, en Villena (Alicante).

-Santa Teresa, La Dolorosa y Nuestra Señora de la Merced, en Campello (Alicante).

-Santo Cristo en Cieza (Murcia), diseños de Juan Moreno Moya.

Otros trabajos:

-Colaboración con Fernando Cortés Pizano en el proyecto de restauración de las vidrieras del Sagrado Corazón de Jesús en La Habana (Cuba).



Bilbao, Iglesia de San José del Monte, ábside. Santa Mónica. Casa Mauméjean, 1917, Restaurada en 2020

Descubrir las vidrieras, ya hace algunas décadas, me proporcionó el placer de convertir un oficio en un hobby, pero no siempre es placentero debido a las enormes vicisitudes y adversidades por las que tenemos que pasar.

Me considero un vidriero vocacional, al menos me queda la satisfacción de experimentar con la misma admiración que tiene un niño al ver por primera vez el mar.

La magia de las vidrieras es cautivadora por su complicidad lumínica y el vidrio es hipnótico.

Varios frentes y proyectos son los que tenemos en marcha.

Mi taller es mi vida, las vidrieras son mi mundo. Si no me dedicara a este arduo oficio, no sabría qué hacer.

Me he formado y sigo haciéndolo dentro de mis posibilidades, me considero un vidriero humilde y muy exigente



Violeta Romero Barrios

vromeroba@navarra.es

Servicio de Patrimonio Histórico -
Sección de Registro, Bienes Muebles
y Arqueología. Gobierno de Navarra

+34 848421525

<https://vidrieras.parquenaturaldebertiz.es/>

El papel de mi puesto de trabajo es de asesoramiento, revisión y supervisión de intervenciones, por lo que no se llevan a cabo restauraciones directamente.

104

Formación: Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Diplomada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la ESCYRA. Cursos de Conservación y restauración de vidrieras históricas, impartidos por Fernando Cortés Pizano: Valencia, enero de 2012 y Nájera, octubre de 2018.

Especialidad: Conservación y Restauración de pintura. Actualmente especializada en elementos de interés histórico-artístico vinculados a la arquitectura. Materiales pétreos, revestimientos murales, vidrieras y campanas.

Colaboraciones en restauración:

Restauración de la vidriera de la marquesina exterior de la capilla del Señorío de Bertiz (Navarra). Planteamiento de la intervención y seguimiento de los trabajos. Gobierno de Navarra. Departamentos de Cultura y Medio Ambiente.

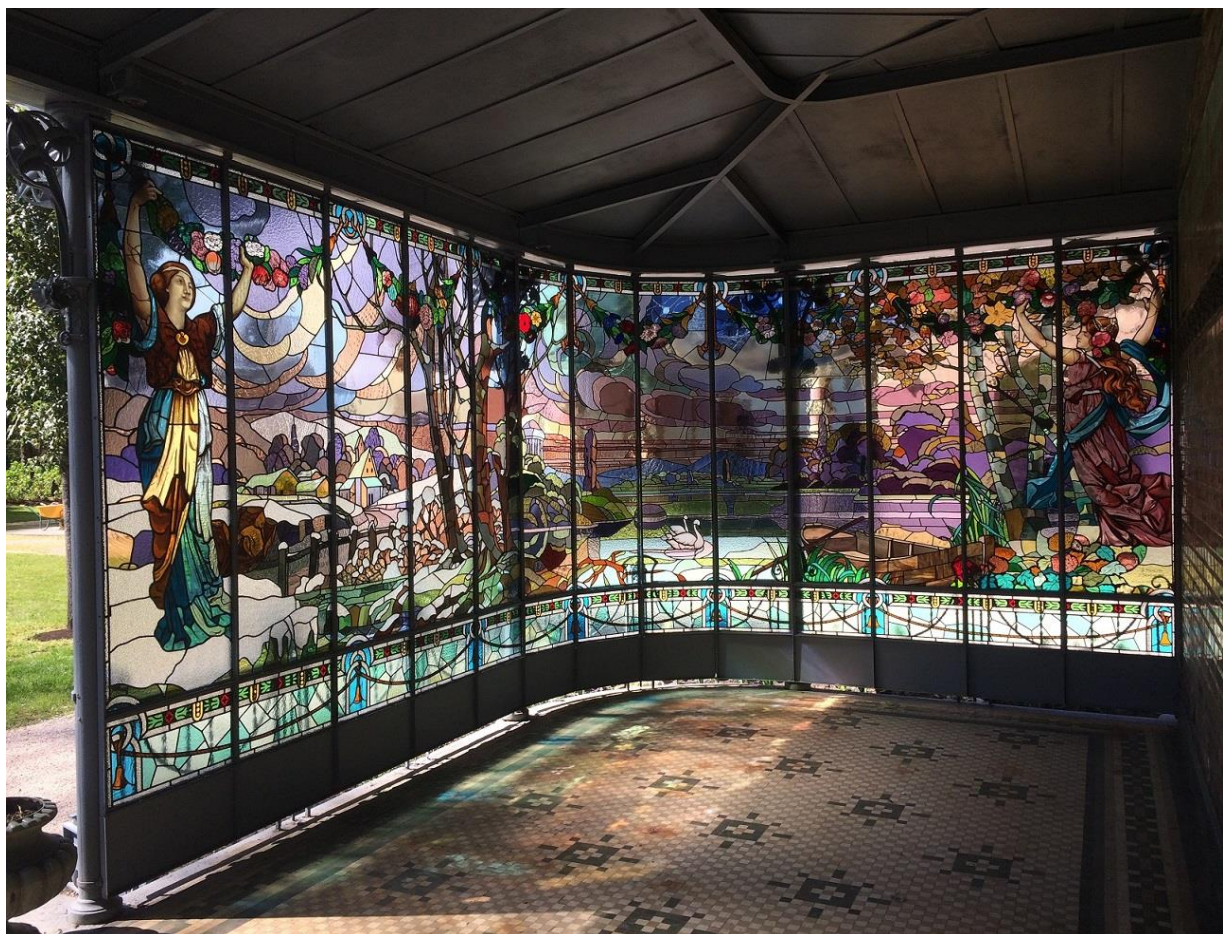
Parte del trabajo que desempeño como restauradora en el Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra, es ocuparme de las vidrieras históricas. Conocer, proteger, asesorar y realizar el seguimiento en las intervenciones de esta tipología histórico - artística son las herramientas que, desde la Administración Pública, podemos establecer para procurar garantizar la correcta conservación de esta parte tan especial de nuestro patrimonio cultural.

Vidriera de la marquesina exterior de la capilla del Señorío de Bertiz. Fotografía: Institución Príncipe de Viana. Gobierno de Navarra

Otros trabajos:

-Colaboración en el proyecto de difusión de la intervención de la vidriera de la marquesina exterior del Señorío de Bertiz (Navarra). Exposición “La luz de Bertiz”. Gobierno de Navarra.

-Trabajos de inventario de vidrieras de varios monumentos de Navarra, dentro de las tareas habituales del puesto de Técnica Superior Restauradora.



Alvaro A. Odriozola

varos@artevidrio.com

Varos - Arte y Vidrio

+34 666 86 46 35; +34 943 047 945

www.artevidrio.com

Desde que encontré al vidrio como materia para producir arte, me he dedicado, en gran medida, a producir y divulgar este arte como oficio.

Formación: Centro Cultural San Francisco, Berazategui (Argentina). Instituto Universitario Nacional de Arte, Buenos Aires (Argentina). Escuela de Arte de León (León, España). Centre International du Vitrail, Chartres (Francia), etc.

Especialidad:

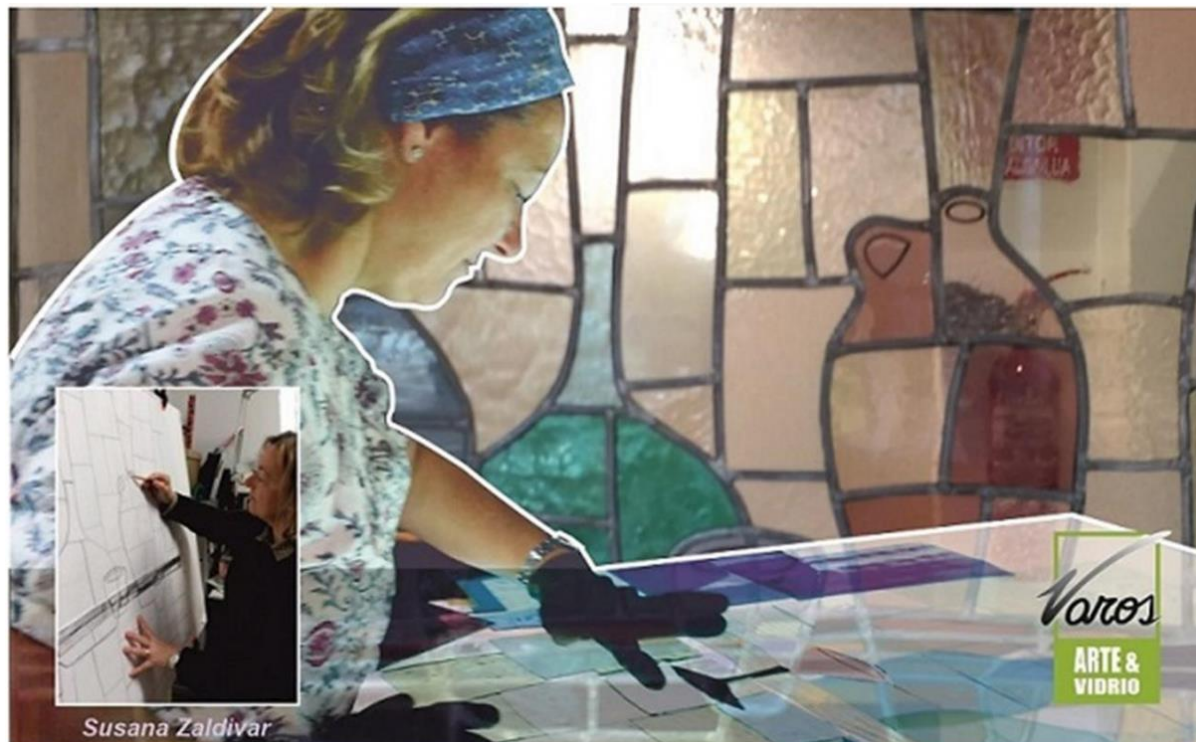
Obra nueva. Restauración.

106

Trabajos de creación de vidrieras:

El taller, ha acogido a artistas plásticos, de otras disciplinas, que querían pasar alguna de sus obras al vidrio, entre ellos puedo mencionar a:

-La artista Susana Zaldivar, que ha sido Directora Artística del Centro de Artes Plásticas y Diseño del Kunsthall de Irún y es profesora del Centro Superior de Diseño del IED Kunsthall Bilbao.



Susana Zaldivar

-Y a Bertrand Linne, pintor y fotógrafo francés, que pinta principalmente con acrílicos en un estilo geométrico. Él me pidió ayuda para una colaboración en una muestra que tenía organizada.

Otros trabajos:

En 2019, fui invitado a exponer en las X Jornadas de Arts del Vidre, en Escaldes Engordany (Andorra). Expuse la vidriera "Atale", perteneciente



107



a una serie de tres, que trata de mostrar que la vidriera, puede ser cuadro, siendo, la obra en sí, el reflejo de la vidriera.





Peke Toyas

peke@peketoyas.es

Peke Toyas Maestro Vidriero

Avd. Mendavia, 17 26009

Logroño (La Rioja) España

+34 670415387

www.peketoyas.es

Instagram Peke Toyas

Facebook Peke Toyas Maestro Vidriero



Córdoba, Mezquita Catedral



Hotel Castillo El Collado La Guardia (Álava)



Marbella Design

Mi trabajo se ha desarrollado durante 30 años en el diseño y la realización de vidrieras contemporáneas en su mayor parte, especialmente en la técnica del cobre o Tiffany. He realizado algunas restauraciones y otros trabajos de pintura sobre vidrio, grabado al ácido y emplomado. En los últimos años y en colaboración con alguno de los mejores diseñadores de interior de España he realizado piezas de iluminación y de decoración. He participado en Casa Decor y Marbella Design, buscando un nuevo espacio para la vidriera en la decoración actual. El mundo de la Conservación del patrimonio vidriero español me parece vital y necesario, por lo tanto estoy dispuesto a colaborar en lo que sea necesario para que mis compañeros vidrieros no pierdan su papel fundamental en este terreno.

Formación:

Graduado en Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en la especialidad de Vidriería Artística por la escuela de Valencia. Estudios de Taller de Vidrieras en la Escola Massana de Barcelona. Oficios y técnicas del Vidrio en el Centre del Vidre de Barcelona. Nou Concepte de la grisalla en el vitral contemporani con Herman Blondell en el Centre del Vidre de Barcelona. Seminario de Vitral con Narcissus Quagliata, Centre del Vidre de Barcelona. Curso de Restauración en Centre international du Vitrail de Chartres.

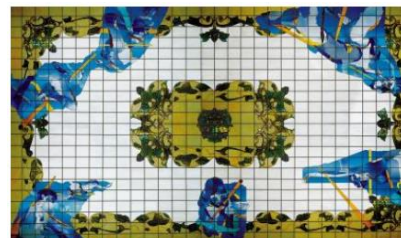
Especialidad: Vidrieras artísticas contemporáneas, especializado en técnica Tiffany.



La Rioja, Bodegas Dinastía Vivanco Briones



Logroño, Casa particular



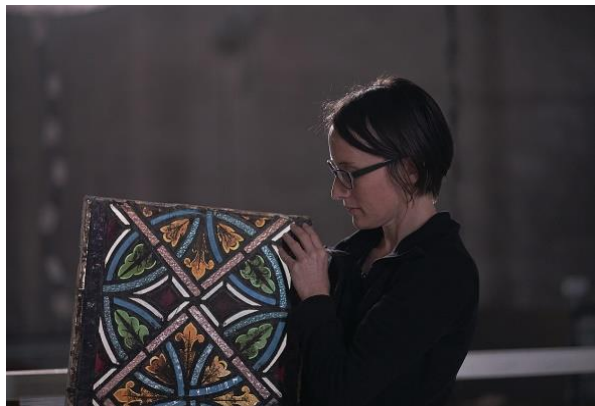
Villamediana de Iregua (La Rioja), Restaurante Villacañas

Principales trabajos de restauración realizados:

- Monasterio de Santa María la Real de Nájera (La Rioja).
- Mezquita Catedral de Córdoba (Córdoba).
- Facultad de Filosofía de Córdoba (Córdoba).
- Panteón familiar Cementerio de La Salud de Córdoba (Córdoba).
- Castillo de Santa Catalina (Málaga).

Principales trabajos de creación de vidrieras:

- Restaurante Villacañas en Villamediana de Iregua (La Rioja).
- Bodegas Dinastía Vivanco Briones (La Rioja).
- Casa Particular, La Moraleja (Madrid).
- Palacio de La Presidencia Gobierno de La Rioja, Logroño.
- Vivienda Unifamiliar Soto Grande (Málaga).



Anna Santolaria Tura

Can Pinyonaire Vitalls

Travesía Auriga, 5. 17004 Girona

620533343

www.canpinyonaire.com

instagram: @annasantolaria

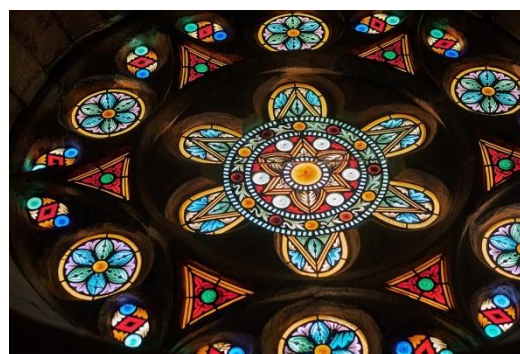
El taller de vidrieras Can Pinyonaire está situado en el casco antiguo de Girona.

Ha sido creado con el objetivo de ofrecer los más altos estándares en conservación y restauración de vidrieras, una disciplina que todavía hoy debe recorrer un largo camino para poder equipararse a otras especialidades de la restauración de arte.

Además, Can Pinyonaire ofrece servicio de diseño y creación de vidriera nueva, sin temer al carácter multidisciplinario del arte y en colaboración con grandes artistas a nivel nacional.



Rosetón de la Iglesia de Sant Pere de l'Escala



Rosetón de la Iglesia de Sant Esteve de Bordils

Formación: Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Estudios en vidriera contemporánea en la Fundació Centre del Vidre. Máster en Conservación de Vidrieras y Gestión de Patrimonio, en la Universidad de York.

Especialidad:

Conservación-Restauración de Vidrieras.

Principales trabajos de restauración realizados:

- Rosetón del taller Amigó de la iglesia de Sant Pere de l'Escala.
- Conjunto de vidrieras del Taller Amigó de la iglesia de Sant Esteve de Bordils.
- Vidrieras de Josep Pelegrí de la fachada de la Casa Batlló (Barcelona).
- Claraboya de la capilla del Santísimo de la iglesia de Santa Maria de Vilafranca (Vilafranca del Penedès).

-Conjunto de vidrieras de la casa Rigalt de la escuela Joan Bruguera (Girona).

Colaboraciones en restauración:

-Vidrieras de la Lady Chapel, Catedral de Lichfield (s. XVI).

-The Son's Window, Catedral de Uppsala (s. XIX).

-Vidrieras del ábside de la Catedral de Naumburg (s.XIII).

-The East Window, York Minster (s.XV).

Trabajos de creación de vidrieras:

-Creación de las vidrieras de protección para la Son's Window y the Father's Window, Catedral de Uppsala.

-Creación de vidrieras con diseño de Richard Wright en York Glaziers Trust para la Gagosian Gallery (Roma).



Escuela Joan Bruguera (Girona)

-Creación de vidrieras con diseños propios para domicilios particulares.

-Creación del conjunto de vidrieras para la capilla de la residencia geriátrica Les Vetes (Salt).

Otros trabajos:

-Publicación del estudio de las tablas de vidriero: Glazing on White-Washed Tables/Vitralls sobre taules de vitraller, ICRPC Publicacions, julio 2014.

-Organización de la Jornada sobre el valor histórico de la vidriera y sus problemas de

conservación. Centro Cultural de la Merce, Girona, 17.10.2014.

-Conferencia 'The Girona Cathedral Glaziers' Table'. A New Voices in Stained Glass Conservation Spring Master-Class, The King's Manor, University of York, 28.02.2015.

-Conferencia junto a la Dra S. Cañellas y N. Gil 'L'art i els vitralls, bellesa pública de dins cap a fora' en 'En l'espai llegim el temps' Can Trinxeria, Cassà de la Selva 26.01.2019.

-Clase en el Máster de Patrimonio de la Iglesia (Facultat Antoni Gaudí, Barcelona) sobre 'La conservació dels vitralls i la seva funció dins de l'arquitectura religiosa', 2016-2020.



VitrallsCan
Pinyonaire



Sofia Villamarin

www.sofiavillamarin.com

Forma parte del equipo del
Mayer'sche Hofkunstanstalt GmbH

www.mayersche-hofkunst.de

facebook: Sofia Villamarin

Instagram: sofiavillamaringlass

Formación: Tecnicatura Superior en Vitral (Instituto Superior Catedral, La Plata, Argentina). Tecnicatura en la elaboración del vidrio. Experto en tecnología del vidrio (Vetroricerca Glas & Modern, Bolzano, Italia).

Soy vidriera y pintora de vidrieras, mi trabajo es una especie de placer obsesivo. Siempre busco aprender cosas nuevas y mejorar. Además me encanta viajar, conocer gente y hacer nuevas amistades. Aprendo y disfruto mucho moviéndome y trabajando en diferentes talleres.



Piezas pertenecientes a una vidriera del Castillo de Drachenburg (Königswinter, Alemania)
Vitales nuevos con criterio de restauración, desde 2006



Rosetón de la Parroquia de la Virgen de Itatí (Argentina) Estudio badillos&villamarin vitraux, 2013.

Trabajo y formación en talleres: Taller de Alejandro Badillos (La Plata, Argentina); Studio Pizzol (Missaglia, Italia); Escuela Municipal del vidrio (Berazategui, Argentina); Estudio badillos&villamarin vitraux (La Plata, Argentina); Can Pinyonaire Vitalls (Girona, España); The Cathedral Studios (Canterbury, Inglaterra); Barley Studios (York, Inglaterra); Mayer of Munich (Alemania).

Especialidad: Especialidad del taller Mayer of Munich: Mosaico y vidrieras. Mi especialidad dentro del taller: Pintora de carnaciones.

Principales trabajos de restauración realizados:

- Palacio de Tribunales, vidrieras de 1907 (Santiago de Chile, Chile), restauración 2018/19.
- Castillo de Drachenburg, vidrieras de 1885 (Königswinter, Alemania), en reconstrucción desde 2006.

Colaboraciones en restauración:

- Colocación de la gran vidriera sur de la Catedral de Canterbury (Inglaterra), 2016.
- Conservación de vidrieras del siglo XIX de Kempe (Wakefield Catedral), y fabricación de nuevas vidrieras protectoras, en Barley Studio, 2017.
- Pintura con criterio de restauración de una obra de principios del siglo XIX de Collins of the Strand para un cliente privado, en Barley Studio, 2017.



Capilla San José Hudson (Argentina)
Estudio badillos&villamarin vitraux,
2012



Iglesia Ntra. Sra. del Carmen
(Córdoba, Argentina), Estudio
badillos&villamarin vitraux



Piezas pertenecientes a rosetón
en Sacred Heart Cathedral -
(Knoxville, TN, USA), 2019



Rostro perteneciente a una
vidriera de St. William
Church (Naples, FL, USA),
2020

Trabajos de creación de vidrieras:

- Vitrail para la Escuela de formación profesional de Bolzano (Italia), 2011.
- Vitrales para la Capilla San José Hudson (Argentina). Estudio badillos&villamarin vitraux, 2012.
- Vitrail para la iglesia Nuestra Señora del Carmen (Córdoba, Argentina). Estudio badillos&villamarin vitraux.
- Rosetón de la Parroquia de la Virgen de Itatí (Argentina). Estudio badillos&villamarin vitraux, 2013.
- Vitrales para el Santuario de Nuestra Sra. de Lourdes (Córdoba, Argentina). Estudio badillos&villamarin vitraux.



Rubén Llorente del Val

llorentedelval@gmail.com

ARTIS VITREARUM

C/ Trasiglesia, 11. Fuentespina
(Burgos)

Facebook y próximamente web

Formación: Diplomado en los Estudios Superiores de Artes Plásticas en la especialidad de Vidrio por la Fundación Centro Nacional del Vidrio, la Granja de San Ildefonso (Segovia). Aprendizaje y formación práctica en el Studio Pizzol (Missaglia, Italia). Varios cursos monográficos impartidos por: Fernando Cortés Pizano, Sante Pizzol, Alberto Gambale, Joost Caen, Thierry Gilhodez o en diferentes centros tales como en la Escuela de Patrimonio Histórico de Nájera.

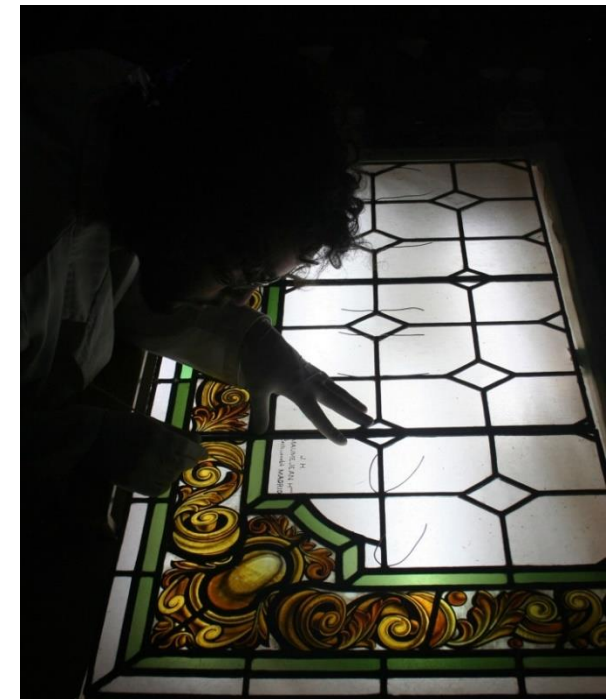
Especialidad: Diseño y ejecución de vidriera artística. Restauración y conservación.

Principales trabajos de restauración realizados:

Restauración de todo el complejo de vidrieras del Torreón de los Guzmán, así como de la Capilla Coral, ambos



Torrejón de Guzmanes (Burgos). Restaurando la vidriera con la representación del joven Santo Domingo en la Universidad de Palencia



Restaurando una vidriera de la Casa Mauméjean

incluidos en el Monasterio de los Padres Dominicos de Caleruega (Burgos).

Colaboraciones en restauración:

Restauración de los vitrales de la Basílica de Sant'Eufemia (Milán, Italia).

Trabajos de creación de vidrieras:

Los principales trabajos realizados en vidrieras son de ámbito privado, encontrándose en casas particulares.

Otros trabajos:

-He realizado conferencias y ponencias sobre vidrieras, restauración y conservación en colaboración con la Universidad de Burgos.

-Memoria de trabajo de restauración: "Las vidrieras del Torreón de los Guzmanes de Caleruela" *Biblioteca: Estudio e investigación, núm 31: Paz y bien (Las órdenes mendicantes en la Ribera del Duero)*, Ayuntamiento de Aranda de Duero. Concejalía de Cultura y



Capilla Coral del Monasterio de Santo Domingo de Caleruega (Burgos). Montaje de la vidriera con la representación de la entrega del rosario (vidriera de la serie de pasajes de la vida del santo)

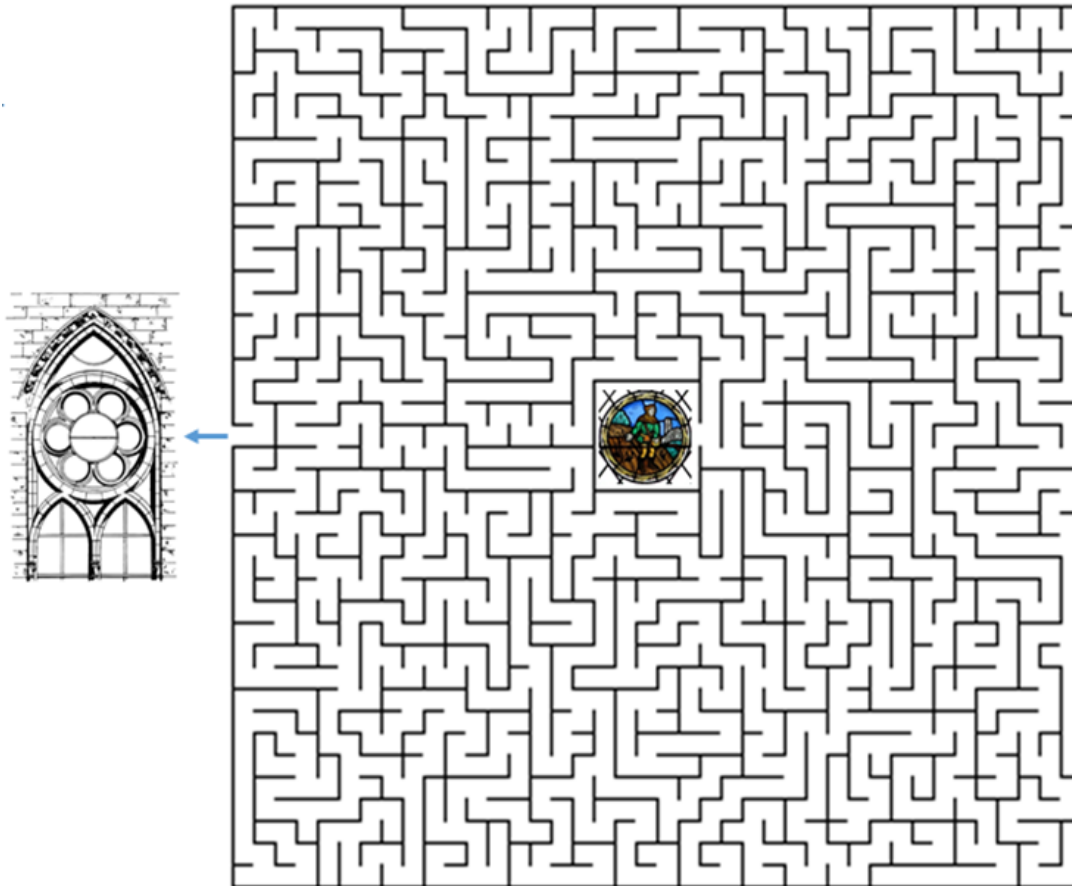
Educación, 2016, p. 123 - 155.

-Participación, durante varios años, en la Muestra Internacional de Vidrio "Zwieseler Kölbl", celebrada en Alemania. El año 2015 me otorgaron el tercer premio, curiosamente, esta vez, en lugar de una vidriera, había presentado una escultura en vidrio.

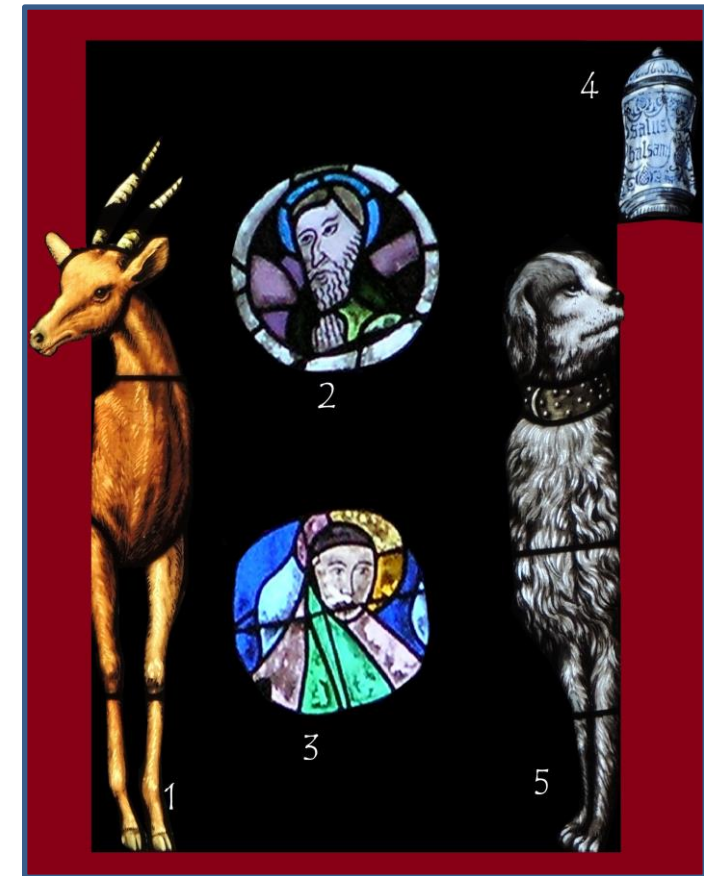
Me dedico a la creación de obra nueva, así como a la restauración y conservación de vidrieras. Doy a conocer las posibilidades de la pintura en vidrio y de la vidriera emplomada en variadas exposiciones, sacando la obra del marco original de la vidriera (el vano), para llevarla a otros formatos. La constancia, el esfuerzo y el constante aprendizaje son las pautas a seguir. Todo ello me ha llevado, a día de hoy, a hacer una ampliación del taller para poder cubrir todas mis necesidades (está en proceso de obra).

PASATIEMPOS

¿Puedes ayudar a nuestro vidriero a llevar el rondel a la vidriera?



¿Y a nosotros nos puedes ayudar? ¡Nos hemos perdido! ¿En qué vidrieras deberíamos estar?



(Puedes buscar en esta misma revista)

CRUCIGRAMA VIDRIERO

							7					8
		9	1									
	2											
						10						
3												
		4										
		11		12				13				
										14	15	
						5						
6												
										16		

La mayoría de las definiciones utilizadas proceden de: *Protocolo de Registro, Intervención y Mantenimiento de Vitrales Patrimoniales* Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio CMN, Chile, 2020.

Os recomendamos una visita:

https://www.monumentos.gob.cl/sites/default/files/protocolos_vitral_es_cmn_septiembre_2020_1.pdf

Horizontales

1.-Sustancia fabricada, dura, quebradiza y transparente, en estado vítreo, compuesta esencialmente de silicatos alcalinos.

2.-Fenómeno de deterioro de un vitral ligado a accidentes voluntarios o involuntarios y a desgastes de distinto tipo

3.-Operación destinada a darle cohesión al perfilado de plomo, a los vidrios o a la pintura.

4.-Procedimiento que consiste en pasar una capa de grisalla diluida sobre el vidrio; puede ser apenas perceptible, pero produce el efecto de modificar la translucidez del vidrio. Permite modelar el trabajo de luz en la pintura sobre vidrio.

5.-Parte superior o inferior del perfil de plomo donde se ensambla el vidrio. Alma: Parte central del plomo que une las dos alas.

6.-Intervención en una obra con un conjunto de acciones encaiminadas a la reintegración.

Verticales

7.-Término genérico de un producto utilizado para el tratamiento de microorganismos. Abarca los bactericidas, los fungicidas y los plaguicidas.

8.-Dibujo del tamaño real de una vidriera o vitral que servirá de modelo para su fabricación, realizado sobre un papel grueso.

9.-Abertura en un muro donde se instalará un vitral.

10.-Faltante en una vidriera, un panel o una pieza de vidrio. También aplicable a la desaparición de la grisalla

11.-Óxido alcalino que permite bajar la temperatura de fusión del silicio del vidrio.

12.-Acción de cerrar las alas del perfil de plomo sobre el vidrio.

13.-Herramienta para cortar el vidrio

14.-Perfil de plomo en forma de H que sirve para ensamblar las piezas de vidrio de un panel.

15.-Elemento de la vidriera o vitral que generalmente posee dimensiones que no sobrepasan el metro por lado.

16.-Restablecimiento del dibujo o trama en las piezas de vidrio, degradado por la falta de pintura.

Resultados en el número 2 de ARCOVE La Revista

Lista de miembros de ARCOVE

Miembros de ARCOVE (orden alfabético de apellido)

Marina Arias San Antonio

info@acuarelarias.es
www.acuarelarias.es

Jonás Armas Núñez

jarmasnu@gmail.com

Manuel Bernabé Gómez

Vitrarius Taller vidriero, Villena Alicante 03400
Teléfono: 629818290,
Web: www.vidrierasvitrarius.com

María de la Asunción Calvo Guerrero

mcalguer60@gmail.com

José Luis Camacho

Web: http://www.joseluisacamacho.es
vidrieroartistico@gmail.com
Tel: 635667633

Silvia Cañellas

http://sites.google.com/site/vitrallshistorics/

Raquel Carcas Mullos

rcarcasmullos@gmail.com

Ana Carranza Casillas

anacc13.2015@gmail.com
Teléfono: 667647574,
facebook.com/ana.carranza.98871

Celia Castro

castromcelia@yahoo.com

María Soledad Castro

castromariasoledad@gmail.com,
Instagram maría.soledad.castro

Amparo Chimeno Castaño

piyoyo1@gmail.com

Fernando Cortés Pizano

fcpcrv@gmail.com

Pepe Cubillo

www.info@mondovital.com
www.mondovital.com

Mikel Delika González de Viñaspre

mikeldelika@gmail.com
Teléfono 656792543,
Facebook: Mikel Delika,
Web: http://mikeldelika.weebly.com

Esther Díez Álvarez

sthvidrieras@gmail.com

María del Carmen Domínguez Rodés

maydrodes@hotmail.com

Escola Superior de Conservació i Restauració de Bens Culturals de Catalunya (miembro institucional)

escrbcc@xtec.cat
Web: www.esrbcc.cat

María Paula Farina Ruíz

farinaruiz@gmail.com,
www.linkedin.com/in/farinaruiz

José María Fernández Navarro (miembro honorario)

jmfnavarro@yahoo.es

Teodoro Fort Pastor

info@adfort.es

Arantxa García

zazu2006@hotmail.com
Facebook e Instagram: arantxavidrio

Elena María García Sánchez

egarciasa@educa.jcyl.es

Nuria Gil Farré

ngfarre@gmail.com
http://demodernismo.wordpress.com

Ángel Gil Pérez

angel.gil.arquitecto@gmail.com
www.linkedin.com/in/angel-gil-perez-arq

Xavier Grau Montserrat

www.graumontserrat.com
info@graumontserrat.com
Tel: 606516071

Karolina Kaminska

Móvil: 621 301 371
Web: <http://kamikarte.com>
Instagram: kamikarte_com

Carlos Laborda

comercial@vidrieraslaborda.es,
www.vidrieraslaborda.es
653940834

Ana Belén Llavador Martín

llavamar@hotmail.com
www.vidriollavamar.com

Rubén Llorente del Val

llorentedelval@gmail.com,
www.facebook.com/RubenArtisVitrearum
es.linkedin.com/in/rubén-llorente-del-val-8491b4

José López Ruiz

jose.lopezr@um.es,
misbellasartesy@um.es
640207799

Javier Lozano Suárez

javierlozanos@yahoo.com

Luz Helena Marín Guzmán

helenanito80@gmail.com
www.luzhelenamaringuzman.com

Maite Sabrina Mateo Redondo

maitemateo@gmail.com
Facebook: Tintasuelta Arte
Instagram: tintasuelta_arte

Álvaro Alejandro Odriozola Brito

varos@arteyvidrio.com
Tels: 943047945/666864635
Facebook: @arteyvidrio.es
Web: www.arteyvidrio.com

Teresa Palomar Sanz

t.palomar@csic.es
www.researchgate.com/profile/Teresa-Palomar

José Ríos Flores

peperios@peperios.es
www.peperios.es

Mario Rodríguez González

grisallas@gmail.com

Violeta Romero Barrios

viorestauro@gmail.com

Antº Javier Salgado Garcia

vidrierasjaviersalgado@gmail.com
www.vidrierasantoniosalgado.com
c/ Olivares nº 18, Sanlúcar la Mayor- Sevilla

Amaya Beatriz Sánchez Bakaikoa

herridura@gmail.com
Tels. 653743473, 948346105.
<http://harridurabook.blogspot.com>

José Raúl Santana Herranz

info@vidrierasraulsantana.com,
www.vidrierasraulsantana.com

Anna Santolaria Tura

www.canpinyonaire.com

Jaime Septién Parras

info@cristaleriacolore.com
Tels: 943270822/650024828,
Web: <https://cristaleriacolore.com>
Facebook: Cristaleriacolore

Silvia Sierra García

silviasigel@hotmail.com

Paloma Somacarrera Coello

somacarrerapaloma@gmail.com
Tel: 607504779,
Web: <http://www.palomasomacarrera.com>

Peke Toyas

www.peketoyas.es
peke@peketoyas.es
Instagram: @peketoyas

Sofía Villamarín

www.sofiavillamarin.com

Karl Young

karlyoung@hotmail.com
<https://vidrieras-artisticas-karlyoung.business.site>
<https://g.co/kgs/syzYzz>



¡Hazte socia / hazte socio!

Más información en:

<http://www.arcove.org/listadodesocios.html>

RECORTES PUBLICITARIOS

ESCR BCC Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya



Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales	Máster en Conservación y Restauración de Patrimonio Fotográfico
---	---

www.escribcc.cat



Pepe Ríos
vidrio de color y herramientas para vidrieras y fusing

www.peperios.es



MARÍA SOLEDAD CASTRO
BUENOS AIRES - ARGENTINA
CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE VITRALES

+54 9 1151017272 [maria.soledad.castro](https://www.instagram.com/maria.soledad.castro)

120

Vidrieras Artísticas



Pintura sobre Vidrio

www.escueladearteleon.com
(estudios oficiales)



heritage
an Open Access Journal by MDPI

New Advances in Stained Glass Research: Materials, Production Techniques and Conservation

Deadline: 31 August 2021

Special Issue
invitation to submit

José Luis Camacho
Impartimos cursos durante todo el año

TALLER VIDRIERO

[f](https://www.facebook.com/manrique24malaga) C/ MANRIQUE 24
MÁLAGA

vidrieroartistico@gmail.com - Tlf: 635 667 633





**VitrallsCan
Pinyonaire**

www.canpinyonaire.com

Vidrieras
Restauración



grisallas
facebook.com/GRISALLAS

Paloma Somacarrera



www.palomasomacarrera.com



Graumontserral
VITRALLS

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
La luz, un patrimonio inmaterial

www.graumontserral.com

Varos

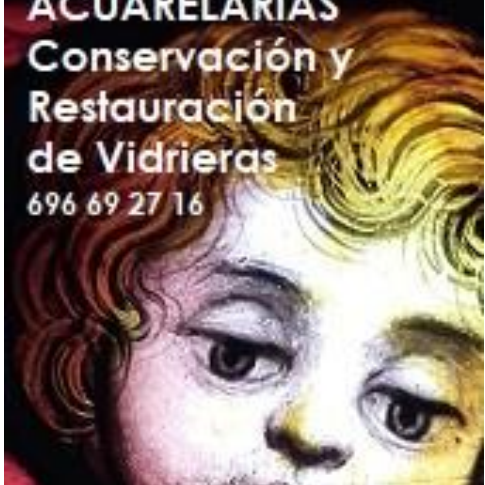
**ARTE &
VIDRIO**

www.arteyvidrio.com

666 86 46 35
943 047 945

ACUARELARIAS
Conservación y
Restauración
de Vidrieras

696 69 27 16



VITRARIUS



MANUEL BERNABÉ GÓMEZ

www.vidrierasvitrarius.com
manuelbernabegomez@gmail.com
Móvil - 629818290
Villena (Alicante-España)




Pepe Toyas
VIDRIERAS Y MÁS
pero siempre en vidrio

Avd. Mendavia, 17
26009 Logroño (La Rioja)
www.peketoyas.es
+34 670 41 53 87

 Pepe Toyas  Pepe Toyas Maestro Vidriero

MONDO



www.mondovitral.com

VITRAL



RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN
VIDRIERAS VIDRIO CERÁMICA

Karolina Kaminska
+34 621 301 371
www.kamikarte.com
Madrid




Vidrieras Artísticas

www.torrelaguna.net/vidrieras

C/ Constitución, 7
28180 Torrelaguna (Madrid)
Tel. 91 843 15 24
Móv. 667647574




LÁMPARAS
VIDRIERAS
DECORACIÓN



llavamar
Arte en Vidrio

 llavamar  @vidriollavamar

ARCOVE

Asociación para la Restauración-Conservación de Vidrieras de España

www.arcove.org

123



REDES SOCIALES DE ARCOVE

Facebook

Twitter

Instagram

Lindekin

YouTube



León, Catedral. Foto. Manuel m. v. (Flickr)

ARC  VE

Asociación para la Restauración-Conservación de Vidrieras de España