

Aspectos técnicos e iconográficos de las vidrieras de las capillas de la catedral de León

Víctor Nieto Alcaide

RESUMEN

Las vidrieras de las capillas de la catedral de León, realizadas entre 1270 y 1277, constituyen el primer gran ciclo de la vidriera española. De la vidriera anterior solamente conocemos el fragmentario conjunto de las Huelgas de Burgos. Se trata de un arte de importación realizado por vidrieros franceses que siguen el lenguaje propio de ciertas corrientes de la vidriera francesa del siglo XIII. El ciclo está dedicado a Cristo y la Virgen y a la representación de vidas de Santos que tenían una especial devoción en León como San Ildefonso y San Clemente o San Froilán. Suponen una gran novedad formal en relación con el contexto plástico español de la época, acorde con las fórmulas del gótico lineal propias de la vidriera francesa de hacia 1250 y en sintonía con otras artes como la miniatura. Frente a la tradicional creencia de una supuesta procedencia de Chartres es más lógico pensar que estos artistas procederían de otros centros, como, por ejemplo, de los talleres anticlasicistas que realizaron algunos conjuntos parisinos como el disperso de Saint Germain des Prés.

ABSTRACT

The stained glass windows of the cathedral of León's chapels (1270-1277) are the oldest group conserved in Spain. Only the fragmentary stained glass of Las Huelgas in Burgos was made before. The León's windows were made by french artists trained in the forms and technics of the gothic stained glass about 1250. Probably these craftsmen worked in some Paris's churches like Saint Germain des Prés. The iconographic program of these windows was dedicated to the life of saints of local devotion like Saint Ildefonsus and Saint Clement.

PALABRAS CLAVE: Vidriera. Gótico. San Ildefonso. San Clemente.

KEY WORDS: Stained glass. Gothic Saint. Ildefonsus. Saint Clement

El primer gran capítulo de la vidriera española se produce en el siglo XIII con el inicio del ciclo de vidrieras de la catedral de León. La realización de este programa tenía lugar después de que se hubiera producido un denso proceso de experiencias técnicas y formales. Es más, el dominio de la técnica, basado en el desarrollo de una práctica empírica, contaba ya con unos resultados que se hallaban sistematizados y codificados en forma de tratado en la obra *Schedula diversarum artium*, redactada hacia 1100 por el monje alemán Teófilo¹. En un arte como la vidriera, debido a la complejidad de su técnica, para que unos procedimientos se sistematizaran en forma de un tratado escrito, tenía que haber existido una amplia experimentación y

desarrollo práctico previo del que tan sólo han llegado a nosotros restos y obras fragmentarias.

La realización de un programa de vidrieras de la envergadura del de la catedral de León sólo pudo hacerse tras una importante experiencia anterior. Sin embargo, es muy poco lo que conocemos de la vidriera española anterior a este gran conjunto. Lo conservado, además de fragmentario es, en algunos casos, de procedencia dudosa como la vidriera de *El Martirio de San Lorenzo o San Vicente*, conservada en el Museo de Worcester (USA)². Sin embargo, algunas obras recientemente estudiadas ponen de manifiesto que, con anterioridad al comienzo de estos programas,

1. Una selección de los tratados sobre técnica de la vidriera es la de S. STROBL, *Glastechnik des Mittelalters*, Stuttgart, 1990. Sobre la técnica véanse los estudios clásicos de E. FRODL-KRAFT, *Die Glassmalerei*, Munich, 1970 y J. LAFOND, *Le vitrail. Origines, technique*, destinées, Lyon, 1988.

2. J. AINAUD DE LASARTE, "Cerámica y vidrio", *Ars Hispaniae*, vol. X, Madrid, 1952, p. 374.

existió una cierta actividad vidriera. Los restos de vidrieras pertenecientes a la iglesia del Monasterio de Las Huelgas de Burgos, son los primeros testimonios seguros conocidos de la vidriera en España. Fueron realizados con anterioridad a 1220 y constituyen un claro exponente del estilo 1200 en sintonía con la vidriera europea de esa tendencia. Las analogías con la serie de vidrieras de la ventana alta del ábside del lado norte de la antigua iglesia de Saint-Remi de Reims³, realizadas entre 1185 y 1200, con figuras de profetas y obispos en dos registros superpuestos⁴, permiten pensar que obedecen a una corriente común.

Sin embargo, la falta de otros ejemplos contemporáneos no resuelve la incógnita de si se trata de obras que corresponden a un desarrollo más amplio y ya existente del arte de la vidriera o de si, por el contrario, y debido al carácter privilegiado del edificio, fueron obras importadas que tuvieron un carácter único y excepcional que ha ponerse en relación con el sentido internacional del gótico del edificio y el patrocinio regio de sus promotores, Alfonso VIII y Leonor Plantagenet⁵.

El lenguaje de las vidrieras con que años más tarde se inicia el programa de la catedral de León se corresponde con una tendencia plástica, técnica y formal, distinta, integrada en las soluciones del gótico clásico francés del siglo XIII. Tanto los vidrieros que iniciaron el programa de la catedral de León, como los que realizaron las vidrieras de Las Huelgas fueron, al igual que los arquitectos y los escultores, maestros venidos de fuera formados y unas formas góticas de la vidriera francesa.

La obra realizada por estos talleres, aunque contara con una actividad vidriera anterior, fue un arte de importación, promovido por obispos y reyes, como expresión diferenciada de prestigio. Obedecen al mismo fenómeno que se aprecia en las catedrales de Burgos y Toledo que surgen, en relación con el panorama artístico español de su tiempo, desligados de las fórmulas constructivas anteriores. Las primeras vidrieras de la catedral de León aparecen desentendidas de la práctica

artística anterior estableciendo una ruptura con la tradición española, aunque poco después se produciría una asimilación y alteración de las formas iniciales de origen.

Esta integración de la vidriera en el programa arquitectónico de la catedral de León coincidía con los principios de la nueva arquitectura del gótico clásico en la que jugaba un papel preferente la forma traslúcida de entender el cerramiento como un paramento de vidrio que funcionaba como soporte iconográfico, y elemento transformador de la concepción lumínica del espacio. En este sentido, en la catedral de León se desarrolla el sistema de iluminación planteado en la catedral de Reims, con la novedad de que el triforio rompe con la inercia de su condición de pasadizo cerrado derivado de las antiguas tribunas ampliando el espacio del muro traslucido. Es el colofón o la conclusión final de las experiencias góticas en relación con el problema de iluminación⁶. La ampliación de la arquería hasta la línea de triforio eliminaba parte del muro. Los vanos aparecen como una tracería calada que ha sustituido al muro. Una solución que procedía de la catedral de Amiens, en la reconstrucción efectuada tras el incendio de 1258⁷.

Desde un punto de vista temático, en las vidrieras de la catedral de León el relato se articula en la arquitectura de acuerdo con el sistema habitual en las catedrales del siglo XIII. El contenido iconográfico de las vidrieras se hallaba cuidadosamente medido y sistematizado atendiendo al problema de la percepción e identificación de las imágenes. Por ello no se sitúan en las partes altas las pequeñas representaciones historiadas de las vidrieras. En la escultura de las portadas, siguiendo una práctica anterior, se representan figuras monumentales en las jambas y figuras y composiciones menores en las arquivoltas y tímpanos que resultaban perfectamente legibles. En las vidrieras, en cambio, con el fin de que las imágenes pudieran ser leídas e identificadas, se representan figuras monumentales en los ventanales altos, a la manera de las esculpidas en las portadas, y vidrieras narrativas o legendarias con pequeñas escenas en los ventanales

3. La bordura con motivos vegetales y el letrero realizado mediante un *enlevé* de grisalla sobre un vidrio blanco a la altura del cuello y por detrás de la figura, al igual que la gama de color utilizada, se corresponden con el tipo de vidrieras de Las Huelgas.

4. L. GRODECKI, *Le vitrail roman*, Friburgo, 1977, p. 166.

5. V. NIETO ALCAIDE, *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, Madrid, 1998, pp. 46-48.

6. V. NIETO ALCAIDE, *La luz símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Madrid, 1978, p. 22 y ss.

7. L. GRODECKI, "Le vitrail et l'architecture au XIIe et XIII siècles", *Gazette des Beaux Arts*, 1949, pp. 2-24.

más bajos de las capillas. La relación entre percepción e identificación de la iconografía determinó la ordenación de los programas de vidrieras.

El programa de la catedral de León se ajustó estrictamente a este sistema de distribución temática aunque las alteraciones sufridas a lo largo del tiempo, solo permitan una reconstrucción parcial del programa original. Su realización se inició por las de la capilla de la cabecera entre 1270 y 1277⁸. Este año que Alfonso X eximía de impuestos a veinte canteros, un vidriero y un herrero⁹. El conjunto de vidrieras de las capillas se halla muy alterado, a causa de la pérdida de algunas de las antiguas y de su sustitución por otras, como una de la Capilla de la Consolación o de San Antonio, reemplazada por la de *San Clemente* y *San Antonio* realizada, en 1476. Y, también, debido al traslado de algunas de ellas a otros ventanales de la catedral por el cambio de advocación de la capilla o de su caída en desuso. A este respecto, el 20 de diciembre de 1638 se disponía que dos vidrieras de la Capilla de Santiago "...que sin hacer notable falta, podrían quitarse y servir en las que faltan del cuerpo de la Iglesia"¹⁰. Este pudo ser el caso de los paneles que forman la llamada vidriera de *La Cacería* situada en uno de los ventanales del lado norte de la nave central.

Todo esto hace que el programa iconográfico de las vidrieras de las capillas de la cabecera resulte difícil de establecer con precisión. Por lo conservado, sabemos que existió un ciclo de vidrieras dedicado a la vida de Cristo y de la Virgen y, junto a él otras series dedicadas a la representación de vidas de santos que eran objeto de una especial devoción en León, como San Froilan y San Ildefonso¹¹.

Una de las vidrieras de estas series de las capillas del lado norte, que ha sido restaurada recientemente, contiene escenas de la vida de San Ildefonso, como *San Ildefonso diciendo misa*, *El rey Recesvinto entregando a San Ildefonso el cuchillo para cor-*



Figura 1. Anónimo. La imposición de la casulla a San Ildefonso. Hacia 1270-1280. Catedral de León.

tar el manto de Santa Leocadia y *La Imposición de la Casulla a San Ildefonso* (Fig. 1). Esta última escena, uno de los temas más frecuentes de la iconografía del santo, la composición se representa bajo un dosel formado por una triple arquería y flanqueada a los lados por una bordura, compuesta por un listel de círculos perfilados con grisalla y otro de motivos vegetales amarillos sobre un fondo de vidrio rojo *plaqué*. El tema de *La imposición de la casulla* al santo, profusa y ricamente ornamentada, se debía al reconocimiento por el libro que había escrito, *De Illibata Virginitate Sanctae Mariae*, defendiendo la Virginitad de Maria y que era una de las obras exégesis más difundidas frente a la heréjia. San Ildefonso, después de tres días de ayuno para celebrar la fiesta de la Asunción, vio como la Virgen descendía, se sentó en su trono y le impuso una rica casulla diciéndole "Tú eres mi capellán".

La vidriera, realizada con una gama reducida de colores -azul, rojo, blanco, y amarillo-, desarrolla un sentido de la narración de gran novedad en el contexto artístico castellano que solamente tiene equiparación con desarrollo de la escultura gótica de las nuevas catedrales. La forma de repre-

8. V. NIETO ALCAIDE, "Le problème des premiers ateliers de peintres-verriers de la cathédrale de León (13e. siècle)", *Corpus Vitrearum. Tagung für Glasmalerei forschung. Akten des 16 Internationalen Kolloquiums in Bern 1991*, Berna, 1991, pp. 101-104.

9. Z. GARCÍA VILLADA, *Catálogo de códices y documentos de la catedral de León*, Madrid, 1919, n° 1101. La presencia de un herrero aparece vinculada al asentamiento de vidrieras, para cuya colocación eran necesaria la armadura de hierro fijada al marco pétreo del ventanal al que se unían mediante pasadores las pletinas para ajustar con chavetas (barras de chavetas), los diferentes paneles.

10. D. DE LOS RÍOS y SERRANO, *Monografía de la catedral de León*, Madrid, 1895, T° II, p. 152.

11. Sobre la iconografía de las vidrieras de la catedral de León, véase M. GÓMEZ RASCÓN, *Catedral de León. Las vidrieras*, León, 2000.



Figura 2. Anónimo. El rey Recesvinto entregando a San Ildefonso el cuchillo para cortar el manto de Santa Leocadia. Hacia 1270-1280. Catedral de León.

sentar a las figuras y el escenario fingido a través de las arquitecturas crea una espacialidad propia de una representación teatral con una acentuada sensación de veracidad que volvemos a encontrar en el panel que representa *El rey Recesvinto entregando a San Ildefonso el cuchillo para cortar el manto de Santa Leocadia* (Fig. 2). En esta composición, además del relato hagiográfico, se relaciona con las aspiraciones políticas de Alfonso X en el momento de emprender la construcción de la catedral. La representación contiene una alusión a Toledo, capital del reino visigodo, en un momento en el que Alfonso X aspiraba a conseguir el título de Emperador, y que se refleja en otros aspectos artísticos de la catedral¹².

Santa Leocadia había muerto martirizada el 304. Más tarde se le apareció a San Ildefonso, en la catedral de Toledo. El santo se hallaba junto a personajes de la familia real y de su séquito rezando en la iglesia donde había sido enterrada la santa sin que estos lo supieran. Se abrió entonces una losa del suelo y apareció la santa. San Ildefonso decidió cortar un trozo de su manto

para asegurarse de la aparición y pidió un cuchillo que le dio el rey Recesvinto que le había llamado para desempeñar la mitra de Toledo y que se hallaba allí presente. Es el momento que representa la vidriera¹³. Desde un punto de vista formal, la vidriera aparece adscrita a los convencionalismos del Gótico lineal y en sintonía con otras artes como la miniatura. Su ejecución acredita la presencia de un taller formado en círculos artísticos franceses de en torno a 1250. La gama de color es similar a la vidriera anterior y la forma de aplicar la grisalla, con un *trait* de linealismo seguro y firme es la usual en la vidriera de la segunda mitad del siglo XIII¹⁴.

Para otras capillas de la cabecera, como la de San Clemente, se realizaron vidrieras dedicadas a la vida del santo titular. En su conjunto las vidrieras de esta capilla han sufrido profundas alteraciones: la vidriera de la izquierda tiene sus dos lancetas del siglo XV y la de la derecha es moderna. La razón de dedicar una capilla y una vidriera a San Clemente podría responder, como se ha supuesto, al hecho de que Alfonso X había nacido el día de San Clemente. Lo cierto es que la capilla fue dotada con quinientos maravedís por Alfonso X el año 1258 "para salvación de su alma"¹⁵.

De las diferentes escenas que se representa en la vidriera uno de los paneles más originales es el que representa a *Simón el Mago* (Fig. 3). El panel tiene en cada ángulo un cuarto de círculo con cuadrados azules y rojos pintados con grisalla mediante un plantillado. La composición aparece ordenada en torno a la figura central de Simón el Mago. Representa el encuentro de Macidiana, madre de Clemente, y la mujer que la había acogido, con sus hermanos Faustino y Fausto y con Faustiniانو, padre del Santo a quien Simón el mago le había transformado con un rostro igual que el suyo. El tema aparece descrito en *La leyenda Dorada* escrita por Santiago de la Vorágine hacia 1264.¹⁶

12. M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, "El rey, la catedral y la expresión de un programa", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, V (1992), pp. 27-52.

13. Sobre este tema y *La imposición de la casulla a San Ildefonso* véase el catálogo de exposición *La vidriera española. De gótico al siglo XXI*, Madrid, 2001, nums. 1 y 2, pp. 92-95.

14. La vidriera ha sido objeto de dos restauraciones, llevadas a cabo por Juan Bautista Lázaro a finales del siglo XIX y la reciente por el Taller de conservación de las vidrieras de la catedral de León.

15. J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental de la catedral de León*, León, 1990, VIII, doc. 2, 196, pp. 330-332; cfr. GÓMEZ RASCÓN, *Catedral de León*, p. 98.

16. S. DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*. Traducción del latín de Fray José Manuel MACÍAS, Madrid, 1987, pp. 753 y ss.



Figura 3. Anónimo. Simón el Mago. Hacia 1270-1280. Catedral de León.

La vidriera es un ejemplo de maestría y dominio de los procedimientos técnicos. Su ejecución corrió a cargo del mismo taller que realizó las anteriores entre 1270 y 1280. La gama de color es igual que las de las vidrieras estudiadas anteriormente pero con un aumento del vidrio blanco que acentúa el valor de colores de mufla como las distintas veladuras de grisalla. El *trait* aparece aplicado con vigor sobre una tinta suave y la grisalla ha sido utilizada como base de un *enlevé* para el letrero alusivo al personaje: SIMO(N)MAG(US)¹⁷.

Según el sistema descrito en la distribución de las vidrieras en el edificio, en los ventanales del crucero y de la nave principal se representan grandes figuras superpuestas en registros: en dos las realizadas en el siglo XIII y en tres las posteriores del XIV. Las figuras presentan unos modelos en sintonía con los de las figuras de las jambas de las portadas. Representan, profetas, apóstoles y santos. Por su distancia, la forma precisa y puntual con que han sido representados se desvanece y escapa a nuestra percepción y es sustituida por un efecto de presencia de los verdaderos profetas y apóstoles que surgen "aparecidos" a través de la forma deslumbrante y radiante del color luminoso y traslúcido. En este sentido, como ha señalado Grodecki, "...apenas puede

decirse que representen a los profetas y a los apóstoles porque espiritualmente lo son. Incluso parece que su cualidad de imágenes se borra en la luz que las atraviesa y las hacen inmatriciales como apariciones sobrehumanas"¹⁸. Las figuras, ejecutadas con minuciosidad, con rótulos con sus nombres, realizados por el procedimiento del *enlevé*, que no podían ser leídos, se ofrecen a través de lo que hemos llamado la percepción difusa.

En el conjunto de las vidrieras altas de la catedral este efecto se acentúa en dos vidrieras cuyas representaciones se apartan de esta temática: *La Vidriera real*, o de *La Cacería* y el *Árbol de Jessé*. Se trata de dos vidrieras que fueron objeto de un cambio de emplazamiento posterior a su asentamiento. La escala de las composiciones de la primera acredita que su emplazamiento original estuvo en alguno de los ventanales de las capillas¹⁹. La vidriera del *Árbol de Jessé* se conserva en el ventanal central de la capilla mayor y en algunos paneles de otras vidrieras de la nave central²⁰. Los paneles correspondientes al *Árbol de Jessé* de la capilla mayor fueron trasladados a este ventanal durante la restauración de finales del siglo XIX. Una acuarela de Guillermo Alonso Bolinaga, realizada hacia 1894, que representa la vidriera del lado norte de la nave central inmediata a la fachada occidental del templo, muestra paneles de *Árbol de Jessé* antes de su traslado a la capilla mayor. Estos paneles, junto con otros existentes en los ventanales de la nave, formarían parte de la representación completa de un *Árbol de Jessé* cuyo emplazamiento original desconocemos.

El *Árbol de Jessé* que actualmente se halla en la capilla mayor es posible que estuviera situado en alguna de las capillas, tal y como existió en otras vidrieras como el de la basílica de Saint Denis de París realizado hacia 1145 o el posterior de la catedral de Beauvais. Sin embargo, el lugar de su emplazamiento primitivo no puede establecerse con precisión debido a que las vidrieras con representaciones del *Árbol de Jessé* tuvieron emplazamientos diferentes: en un ventanal de la fachada occidental, como el realizado en la catedral de

17. Véase el catálogo citado de exposición *La vidriera española. De gótico al siglo XXI*. Nº 3, pp. 96-97

18. L. GRODECKI, "Fonctions spirituels", en VV.AA, *Le Vitrail français*, Paris, 1958, p. 46.

19. Véase NIETO ALCAIDE, *La vidriera española*, pp. 62-64.

20. *Ibid.*, p. 70.

Chartres hacia 1145-1150; en el presbiterio como de hacia 1200 en la catedral de Canterbury²¹. En este sentido tampoco debe descartarse este emplazamiento para el *Árbol de Jessé* de la catedral de León, de cuyo emplazamiento original pudo ser trasladado en el siglo XVIII al instalarse el retablo que se levantaba "hasta la clave de la bóveda absidal"²². Fue entonces cuando, según afirma Demetrio de los Ríos, el retablo "sacrificó a su irracional y corpulenta fealdad la ventana central que, valiosa como sus compañeras del buen tiempo, trocóse en un transparente, mutilada por donde al innovador mejor le plugo"²³. Con motivo de la instalación del retablo se hicieron algunas vidrieras incoloras en la capilla mayor para iluminarle mejor a la que hace referencia un documento del 19 de mayo de 1744 al mencionar "la luz que comunican las vidrieras blancas que nuevamente se han puesto en la capilla mayor"²⁴. Pudo ser entonces cuando, con este motivo se retiró la vidriera del *Arbol de Jessé* en caso de ser la que se hallaba en este ventanal.

La vidriera sigue la composición e iconografía habituales: figuras en el interior de mandorlas formadas por las dos ramas simétricas del árbol. El tema, afirmación de la procedencia legítima de Cristo y de la Virgen de la rama de David, solía rematarse con la figura de Cristo, sustituida a veces, en el siglo XIII por una figura de la Virgen a causa del extendido culto a la Virgen. Y no faltan ejemplos con las figuras de Cristo y de la Virgen, como una vidriera de la Capilla del Castillo de Baye realizada hacia 1210-1220²⁵. En la vidriera de la catedral de León, la figura de Cristo de la rosa es una restitución llevada cabo en la restauración del siglo XIX. Es posible que se rematase con una representación de la Virgen dada la devoción personal de Alfonso X y el hecho de que la catedral estuviera dedicada a la Virgen. En este sentido, debe tenerse en cuenta que todas las representaciones del *Arbol de Jessé* de

la catedral de León aparecen en relación con *La Anunciación, La Visitación y El abrazo ante la puerta dorada*²⁶.

Las primeras vidrieras de la catedral de León reflejan las orientaciones del nuevo sistema de representación que, el ámbito de las artes figurativas, se inició con las formas del gótico lineal que se difunde por Europa entre 1200 y 1330. En la vidriera desempeñó un papel relevante. Incluso muchas de sus definiciones más precisas tuvieron lugar a través de la vidriera. En la catedral de León, las primitivas vidrieras de las capillas y las que contienen figuras de profetas de la nave central se realizaron siguiendo las formas y soluciones de la vidriera francesa "lineal". Lo cual se explica por el hecho de que fueron realizadas por artistas que se habían formado en Francia en torno a 1250. Son vidrieros que importaron de forma directa las formas de la vidriera francesa de las que pronto se aprecia un distanciamiento en la mayoría de los paneles de la recompuesta *Vidriera Real*. En ellos se observan diferencias sustanciales con respecto al gótico lineal, probablemente debido a la influencia de la miniatura alfonsí.

La procedencia de los vidrieros que inician el programa de León es compleja debido a que fueron talleres procedentes de centros diversos. Es posible que al igual que artistas de otras especialidades, como la arquitectura y escultura, procediesen de Amiens, Reims y Paris. Frente a la hipótesis tradicional que los hacía proceder de Chartres²⁷, hay que pensar en la presencia de artistas formados en las soluciones de tendencias anticlasicistas de la vidriera francesa que se inician en diversos centros hacia 1250 y que alcanzaron una rápida difusión. Pues se trata de una tendencia expresiva que constituye un fondo estilístico común que subyace en las principales realizaciones de estos años. En este sentido hemos propuesto²⁸ que pudieron intervenir

21. M. H. CAVINESS, *Corpus Vitrearum Medii Aevi. England*, Vol. II. *The windows of Christ Church cathedral Canterbury*, Londres, 1981, pp. 37 y ss.

22. DE LOS RÍOS, *La catedral de León*, I, p. 98.

23. *Ibid.*, p.155.

24. J. M. PRADOS GARCÍA, *Los Tomé una familia de artistas españoles del siglo XVIII*, Madrid, 1991, II, p. 2019

25. L. GRODECKI y C. BRISAC, *Le vitrail gothique au XIIIème siècle*, Friburgo, 19874, pp. 44 y 242.

26. M. D. CAMPOS SÁNCHEZ BORDONA y M. D. TEJEIRA PABLOS, "La iconografía del Árbol de Jessé en la catedral de León", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 54 (1993), p. 74.

27. E. LAMBERT, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1977, pp. 3 y 4 [la primera edición francesa es de 1931].

28. NIETO ALCAIDE, "Le problème des premiers ateliers".

vidrieros conocedores de algunos conjuntos parisinos como el realizado a mediados del siglo XIII y hoy disperso de Saint-Germain-des-Prés. Estas vidrieras muestran como el equilibrio normativo de la vidriera de Chartres es desplazado por un lenguaje de formas más expresivas como el de las vidrieras altas de la catedral Troyes -derivadas, a su vez, de lo de Reims- realizadas bajo el obispado de Nicolás de Brie (1233-1269).

Esta tendencia anticlasicista se impuso de una forma muy generalizada en la vidriera francesa de mediados del siglo XIII. Por eso algunas figuras de profetas de las vidrieras de la nave central de la catedral de León presentan analogías con diversas vidrieras francesas como con las obras realizadas por los talleres que trabajaron en la catedral Bourges y, durante la octava década del siglo, en Saint Urbain de Troyes.

El color, los modos de aplicar la pintura y de construir las vidrieras más antiguas de la catedral

de León, siguen los procedimientos habituales de los vidrieros de la segunda mitad del siglo XIII. Los vidrios -vidrio soplado-, de calibres de dimensiones reducidas, muestran colores en masa de gran densidad: rojo, azul, verde, morado, amarillo base y blanco. El vidrio blanco fue usado en rostros, indumentarias, motivos ornamentales e inscripciones realizadas mediante el enlevé de la grisalla. Esta es aplicada para perfilar rasgos y modelar sombras en varias veladuras de color negro y marrón. Son colores alterados por el tiempo y la suciedad que se han recuperado en el proceso de restauración y limpieza llevado a cabo recientemente. La suciedad había impedido percibir en toda su intensidad los efectos producidos por los vidrios blancos, usados frecuentemente, como elemento dinamizador. La impecable y sabia aplicación de los procedimientos técnicos con los mágicos efectos compactos del color, consiguen un lenguaje específicamente vidriero en algunas de las imágenes más renovadoras de las artes figurativas de su tiempo.