

EL VITRALL MEDIEVAL O L'ART
DE LA IMATGE TRANSPARENT:
CONTEXT MONUMENTAL I MARC
HISTORIOGRÀFIC A CATALUNYA

PER

XAVIER BARRAL I ALTET

Per entendre el vitrall medieval i la seva simbologia arquitectònica és indispensable pensar en la basílica de Saint-Denis i llegir els escrits de Suger. La llum és l'element principal necessari per explicar el vitrall. En el cas de les finestres d'edificis religiosos, la llum travessa les imatges i les transforma, tot omplint l'església de colors i de divinitat policromada. La teologia de la llum, de la qual l'edifici gòtic medieval és una il·lustració, habita els escrits de Suger, que presenta Déu com un foc incandescent i el raig de llum com el lligam entre Déu i el seu poble, l'església plena de llum.

Durant el segle XII, quan les formes de construcció només permetien obertures limitades pel que fa a la quantitat i a l'envergadura, el vitrall ja té com a funció essencial la de portar un missatge i decorar, transmetre la llum exterior dins de l'edifici i il·luminar-lo. Amb l'arribada de l'art gòtic, els nous sistemes de construcció permeten de repartir el pes de la volta gràcies a les branques de l'ogiva que reposen sobre punts precisos, els murs es poden buidar i, així, la superfície de les finestres s'engrandeix; els murs de pedra seran substituïts aleshores per murs de llum, pels vitralls.

L'exemple més notable, cèlebre i acabat d'aquest nou art de construir és el pis superior de la Sainte-Chapelle de l'antic Palau Reial de París, fundada per sant Lluís a fi d'acollir la relíquia de la corona d'espines. La finestra s'ha transformat en un mur de llum que tanca l'espai interior i transforma la capella en un reliquiari de vidre.

El vitrall medieval ha donat lloc a tota una sèrie d'escrits que insisteixen en la teoria de les imatges. L'oposició, per exemple, entre l'estètica clunisenca i la cistercenca reposa en part sobre l'observació de la llum. Georges Duby ens va explicar que aquesta llum i el vidre són, a Saint-Denis, com aquella túnica plena de gemmes que porten simbòlicament les princeses, mentre que a Citeaux el vidre no es considera com una joia, sinó que esdevé una grisalla que construeix una geometria suau, distribuïda amb delicadesa i cura com per respondre a una necessitat de més discreció. Saint-Denis és un monestir situat al bell mig d'una potència econòmica i dels cercles més erudits del poder; allà la basílica no és només música i litúrgia, sinó una veritable teologia. Per a Suger, la llum que travessa els vidres de les finestres és com un camí cap a allò no perceptible, com una mena de via que condueix de les tenebres cap a més llum. Aquesta llum rica i divina ens arriba travessant vidres plens d'imatges que reflecteixen la potència i la riquesa del més enllà.¹

LA LLUM I LA CATEDRAL

El 1898, es publicaven a París dues visions de la catedral medieval destinades a conèixer una fortuna considerable: l'una proposada per Émile Mâle i l'altra, per Georges-Charles Huysmans. El públic al qual s'adreçaven era en realitat molt divers. El primer s'orientava cap als especialistes i els universitaris amb la voluntat explícita de tancar un cicle historiogràfic, el de l'edat mitjana vuitcentista; l'altre amagava sota l'aspecte d'una novel·la popular una voluntat de difondre el cristianisme traduïda en l'entusiasme d'aquell que s'acaba de convertir.

Émile Mâle (1862-1954) inaugurava amb la seva primera obra, en realitat la seva tesi de doctorat (*L'art religieux du XIII^e siècle en France: Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*), un nou mètode d'estudi de l'art medieval i més particularment de la catedral, tot posant en paral·lel els textos dels autors cristians medievals amb els temes esculpits a les parets o figurats a les vidrieres dels edificis religiosos. Georges-Charles Huysmans (1848-1907) publicava aquella novel·la catòlica tan cèlebre que portava per títol *La cathédrale* i que per primera vegada ensenyava a mirar, entre altres coses, l'espiritualitat dels vitralls de la catedral de Chartres. Amb Huysmans, el lector aprenia a conèixer i a llegir la catedral, que esdevenia «le suprême effort de la matière cherchant à s'alléger, rejetant, tel qu'un lest, le poids amincit de ses murs, les remplaçant par une substance moins pesante et plus lucide, substituant à l'opacité de ses pierres l'épiderme difane des vitres». En aquell moment, tant l'un com l'altre d'aquests dos autors tan diversos intentava explicar les imatges i el simbolisme de les finestres, tot comentant

1. Xavier BARRAL I ALTET, «Dieu est lumière»: Georges Duby face à l'art medieval», a C. DUHAMEL, A. LOBRICHON i G. LOBRICHON (dir.), *Georges Duby: L'écriture de l'histoire*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996, p. 51-76; Xavier BARRAL I ALTET, «L'image transparente et lumineuse aujourd'hui et la question de la transcendance: une idée médiévale», a J.-M. BOUHOURS (dir.), *Lumière, transparence, opacité. Acte 2 du Nouveau Musée National de Monaco*, catàleg d'exposició, Milà, Skira, 2006, p. 176-181.

Vincent de Beauvais i el seu *Speculum Naturae*. Abans, però, Victor Hugo, amb la seva novel·la *Notre-Dame de Paris* (1831), i Eugène Viollet-le-Duc, amb la veu «Cathédrale» del seu *Dictionnaire de l'architecture* (1854), ja havien obert el camí que portaria a constituir el mite de la catedral medieval gairebé sempre associat amb el gòtic.

Els debats laïcistes del segle XIX van oposar sovint la idea de *monestir* a la de *catedral*, el romànic al gòtic, el monestir a la ciutat, tot contraposant en realitat la religió a la laïcitat, el passat al futur. Des d'aleshores, la catedral, amb els seus vitralls, ha estat gairebé sempre associada de manera excessiva al gòtic, tot esdevenint gairebé per si sola el símbol d'aquest estil.²

Saint-Denis no és una catedral, sinó un monestir. Però el paper que desenvolupa de cara al món medieval el fa un edifici simbòlic i fora de norma. Això Suger ho sabia i va pensar que havia de contraposar les imatges religioses exteriors, les estàtues que representaven l'Antic i el Nou Testament, els sants, els patrons i els mediadors de la humanitat, la genealogia de Crist dels reis i reines de l'Antic Testament i els profetes que porten simbòlicament els edificis religiosos a l'exterior amb una unitat d'espai interior obtinguda per mitjà de la cohesió lluminosa. L'edifici es transforma simbòlicament i esdevé un reflex de la creació mística. La relació entre Déu i els homes sembla concretar-se en el raig de llum que inunda l'espai de manera triomfal i que acosta la claror sobrenatural als homes; sembla com si els vitralls tinguessin poder per allunyar el mal i per orientar els fidels amb les imatges que reflecteixen de la Santa Escripura.

Els constructors de catedrals gòtiques racionalitzaran aquestes idees de Suger. A la ciutat, la catedral s'imposa tant en l'àmbit arquitectònic com en el religiós. Mentre l'espai interior tendeix a la unitat, el pòrtic s'engrandeix considerablement, tot oferint la doctrina cristiana amb pedagogia i expressivitat. Les escoles catedralícies de Chartres, Laon o París alliberen progressivament el pensament del seu marc irreal i el concreten. L'artista fa servir el vidre per expressar i traduir la perfecció divina, però també la humanitat de Déu i la reflexió humana. És a les vidrieres on l'acció intel·lectual, la reflexió lògica i el pensament escolàstic es concentren al voltant d'històries que són la representació del combat de l'Església per la victòria de la fe. Les roses de les façanes, que substitueixen definitivament les pintures murals, i els mateixos murs acullen definitivament les grans composicions circulars enciclopèdiques que són veritables visions cosmològiques o descripcions del món i del temps etern, com a la catedral de Lausana.

EL VITRALL ABANS DEL GÒTIC

Durant molt de temps, l'art del vitrall s'ha associat gairebé exclusivament al gòtic i a l'estil propi de les grans catedrals septentrionals.³ Avui sabem que el vitrall tanca les finestres de molts edificis en períodes anteriors i ja en el món antic, on trobem tancaments de finestra, *claustra* de guix, de fusta i de pedra amb perforacions tancades amb vidres translúcids. Pau el Silenciari ens descriu els vidres de colors que il·luminaven la basílica de Santa Sofia de Constantinoble al segle VI.⁴ Eren vidrieres que utilitzaven estructures de marbre o d'estuc. També a la mateixa època, el vidre pintat decorava monuments tan cèlebres com Sant Vital de Ravenna.

Ara s'han trobat molts elements de vitralls medievals amb representacions figurades, com a Lorsch, amb un cèlebre cap de Crist conservat al museu de Darmstadt; a Paderborn, amb personatges drets, o a Itàlia. Sembla, doncs, que es pugui afirmar clarament que en època altmedieval ja existien programes iconogràfics complexos.⁵ Durant el segle X, vitralls historiatos o figurats es veien a Saint-Bénigne de Dijon o Saint-Remi de Reims. Les excavacions han restituit fragments en diversos monuments del segle X i el monjo Richer, quan descriu la catedral de Reims d'Adalbéron, explica que, cap al 980, les finestres posseïen vidrieres historiades: «finestris diversas continetibus historias dilucidatam».⁶

2. Xavier BARRAL I ALTET, «Le cattedrali della Francia romanica: rivendicazione di un concetto», a A. C. QUINTAVALLE (dir.), *L'Europa delle cattedrali. Atti del Convegno di Parma, 19-23 settembre 2006*, Milà, Electa, 2007, p. 170-178.

3. M. H. CAVINESS, *The early stained glass of Canterbury catedral, circa 1175-1220*, Princeton, Princeton University Press, 1977; E. CASTELNUOVO, *Vetrate medievali: Officine, tecniche, maestri*, Torí, Einaudi, 1994; B. KURMANN-SCHWARZ, «Vetrata», a *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. XI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, p. 584-603; Xavier BARRAL I ALTET, *Vitralls medievals de Catalunya*, Barcelona, Lunwerg i Institut d'Estudis Catalans, 2000; C. JABLONSKI i D. MENS, *Regards sur le vitrail*, Arles, Actes Sud, 2002; Xavier BARRAL I ALTET (dir.), *Vidrieras medievales en Europa*, Barcelona, Lunwerg, 2003.

4. M. L. FOPELLI, *Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la «Descrizione» di Paolo Silenziario*, Roma, Viella, 2005.

5. Francesca DELL'AQUA, *Illuminando colorat: La vetreta tra l'età tardo imperiale e l'alto medioevo: Le fonti, l'archeologia*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi dell'Alto Medioevo, 2003, coll. «Studi e Ricerche di Archeologia e Storia dell'Arte», núm. 4.

6. Xavier BARRAL I ALTET (dir.), *Le paysage monumental de la France autour de l'an mil*, París, Picard, 1987, p. 129.

El vitrall no és únicament un art de l'època gòtica. Ja a l'època romànica, l'edifici medieval presentava vidrieres que tancaven les finestres, tot deixant passar una llum plena d'imatges. Naturalment, els patrons i els artistes s'interessaven per aquesta tècnica, que permetia d'oferir una policromia més viva que la de la pintura o del mosaic o, en tot cas, complementària d'aquestes dues tècniques. El vitrall en l'edifici romànic tradueix en realitat els mateixos objectius que la pintura mural o el mosaic, només que els mitjans tècnics per arribar-hi són d'altres.⁷ La diferència essencial entre el vitrall romànic i el gòtic resideix probablement en el fet que el primer és complementari de la decoració pintada del mur, mentre que el segon, en realitat, la substitueix.

Per entendre la vidriera romànica, cal interessar-se per la funció de la finestra a l'interior de l'edifici, que és ben diferent de la de la finestra gòtica. El mur romànic porta la volta i, per aquesta raó, les obertures tenen dimensions reduïdes. La funció arquitectònica de la paret domina sobre l'estètica de l'obertura. Per això els panells que componen la vidriera romànica són de petites dimensions i amb estructures de plom relativament pesades. Com que la finestra té un format reduït, el vitrall ha de deixar passar la llum, i per això es prefereixen els colors clars.

Un altre aspecte interessant de la vidriera en general i de la romànica en particular és la relació estilística i conceptual de la imatge amb altres tècniques artístiques fins i tot més luxoses, com l'orfebreria o la miniatura. Però, en l'àmbit monumental, no és amb la pintura mural que cal relacionar l'art dels vitralls, sinó amb el mosaic, perquè ambdues tècniques tenen procediments propis per jugar amb la llum: l'una, reflectint-la; l'altra, deixant-la passar.

LA COMPOSICIÓ DE LES FINESTRES DELS EDIFICIS RELIGIOSOS

D'entre els vitralls més antics conservats a França amb ambició de cobrir un mur de color travessant-lo figuren les tres grans obertures de la catedral de Chartres, consagrades als temes de l'arbre de Jessè, de la passió i de la infància de Crist. Aquesta última, la del mig, és, amb els seus onze metres d'alçària, probablement la vidriera més gran de tot el segle XII. Però, evidentment, les vidrieres més cèlebres avui dia són potser les que marquen l'aparició del vitrall a l'Illa de França, entre els anys 1144 i 1151, quan Suger va voler aquelles vidrieres de Saint-Denis tècnicament tan innovadores, amb els seus trets fermes, colors variats i temes iconogràfics de l'encarnació i de la redempció, que acompanyaven tipologies de l'Antic i del Nou Testament.⁸ Els vitralls de Saint-Denis de la primera època, entre els anys 1140 i 1145, estan avui dispersos a diversos llocs del món, col·leccions públiques, religioses o museus; alguns són homogenis, d'altres, els procedents de les finestres de sant Benet, d'un estil més romànic. Els més moderns en el sentit estilístic de la paraula són els que provenen del vitrall de la visió d'Ezequiel, encara conservat a Saint-Denis i que correspon a allò que es podria dir un estil més gòtic, sempre, però, dins el marc de l'art benedictí de l'abadia dionisiana.

Com en altres camps de la creació artística medieval, enfront d'aquest món d'arrel benedictina i clunisenca, es van aixecar durant el segle XII els conceptes artístics cistercencs, que responien a les condemnes de les representacions figurades considerades massa exuberants per a les esglésies abacials cistercenques. Per seguir les prescripcions dels capitulars, els cistercencs van elaborar un tipus de vitrall decoratiu sense pintura en el qual el dibuix estava simplement insinuat per l'estructura de plom. D'entre les més antigues vidrieres cistercenques (Obazine, Beaulieu, La Bénisson-Dieu), destaquen els dibuixos de cercles entrellaçats i amb alguns detalls de color que animen la superfície. Pocs motius vegetals estilitzats apareixen en aquestes vidrieres més antigues.⁹

Per entendre l'evolució compositiva del vitrall durant els dos segles centrals de la seva elaboració medieval, de la meitat del segle XII al final del primer terç del segle XIV, es pot fer una tria personal de monuments representatius. El vitrall de la Crucifixió de la catedral de Poitiers, cap al 1165, mostra l'evolució de les maneres de construir la vidriera en funció de les limitacions de les obertures de les finestres. Aleshores, la funció de la vidriera decorada no és només la de transmetre un pensament amb imatges, sinó sobretot la d'il·luminar l'edifici amb una gamma de colors molt transparent, com podem veure a la gran finestra de la capçalera de la catedral de Poitiers, que ofereix al centre la crucifixió de Crist, seguida a la part superior de la seva ascensió amb la Mare de Déu i els apòstols, situats en compartiments delimitats pels braços de la Creu i, a la base de la vidriera, la crucifixió de sant Pere,

7. L. GRODECKI, C. BRISAC i C. LAUTIER, *Le vitrail roman*, Friburg, Office du Livre, 1977.

8. L. GRODECKI, *Les vitraux de Saint-Denis: Étude sur le vitrail au XI^e siècle*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1976.

9. XAVIER BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*, París, Fayard, 2006, p. 209-215 (amb bibliografia).

patró de la catedral, associada amb la de Crist. La composició d'aquesta vidriera, característica de l'època, delimita les escenes en registres o compartiments de formes senzilles, amb una ampla sanefa decorativa i colors molt vius, com el blau o el vermell, però utilitzats amb matisos particularment lluminosos.

Prop de mig segle més tard, a la catedral de Bourges, la finestra del deambulatori, amb la història de Josep, ofereix la forma més habitual de les finestres baixes de l'inici del segle XIII, com una mena de reducció de la finestra de Poitiers esmentada. En comparació amb aquesta darrera, la gamma de colors a Bourges és més forta, sobretot el blau, més fosc i amb una tendència cap al lila per associació amb el vermell i el púrpura pel que fa a la composició; l'evolució condueix encara cap als compartiments que tanquen les escenes, però amb una estructura més complexa de lòbuls situats als costats de quadrats sobre la punta i amb petits medallons circulars entre els motius grans damunt d'un fons de mosaic decoratiu. L'armadura metàl·lica contribueix a l'estructura d'aquest esquema general, tancat per una sanefa decorativa més estreta que la de Poitiers. En aquest cas, en els lòbuls inferiors veiem els artesans de la construcció i altres oficis que acompanyen la firma dels donants.

El monument més representatiu dels anys centrals del segle XIII, entre els anys 1243 i 1248, és la Sainte-Chapelle del Palau Reial de París, on el sistema de construcció que reparteix el pes de la volta seguint les branques de l'ogiva permet de buidar completament els murs. Al pis superior de la Sainte-Chapelle s'ha pogut considerar que el vitrall és com un mur de llum que tanca l'espai interior i que fa de la capella una veritable Jerusalem celestial. Ara la vidriera ensenya realment, amb les grans finestres laterals il·lustrant diversos llibres de l'Antic Testament i progressant cap a la capçalera, amb la passió de Jesucrist, punt d'arribada dels dos testaments i promesa de vida eterna. Aquí els vitralls mostren una gran varietat compositiva, tant amb la forma dels compartiments que emmarquen les escenes com amb les decoracions dels fons, que com mosaics serveixen per destacar els compartiments.¹⁰

Durant aquells anys, per facilitar la lectura de les vidrieres dels pisos superiors dels edificis religiosos, es va preferir un mode de composició a més gran escala que a vegades va derivar cap a la representació de grans personatges situats en marcs d'arquitectura bastant senzills, que privilegiaven representacions d'apòstols, sants, arquebisbes o bisbes del lloc. Així, per exemple, a les parts altes del presbiteri de la catedral de Reims, envitrallades cap al 1230-1240, trobem setze grans apòstols i arquebisbes envoltant la finestra central. Aquesta ofereix, en el registre superior, la majestat de la Verge portant el Nen sobre els seus genolls, al costat del calvari, i, en el registre inferior, l'arquebisbe Henri de Braine, acompanyat d'una figuració simbòlica de l'església de Reims.

Aviat, l'atmosfera que van generar els vitralls dels segles XII i XIII a les esglésies va semblar massa fosca per l'abundància de colors. Així, es van buscar maneres de tancar les finestres deixant passar més llum i va néixer un tipus de vitrall decoratiu pintat essencialment sobre vidre blanc, anomenat *grisalla*. Ja en trobem intents al deambulatori de Saint-Denis, amb grifons sobre vidre de color, al centre de motius variats, cap al 1145-1150, pintats sobre vidre blanc. A la catedral de Chartres, diverses composicions de grisalla van substituir les vidrieres de color a partir de mitjan segle XIII a fi d'il·luminar millor el deambulatori. Aquestes dues tècniques de vitrall, sigui amb ple color, sigui amb grisalla decorativa, es van intentar associar durant aquells mateixos anys de mitjan segle XIII juxtaposant panells de vidres de colors i panells de grisalla en una mateixa finestra. A Villers-Saint-Paul (Oise), cap al 1245, veiem una Mare de Déu reina asseguda en majestat, portant l'Infant, representada sobre un fons blau amb un estil molt característic del moment, tant per la pintura com pel joc dels colors molt densos. La grisalla, al mig de la qual s'integren els panells figurats, reprèn també l'esquema d'aquesta època, amb alguns fils de vidre de color envoltant els rams d'acant estilitzats. És una manera de fer que trobem en altres llocs, com a la catedral d'Auxerre o a la d'Angers. Molt ràpidament i progressiva, durant la segona meitat del segle, els panells de ple color estan disposats de tal manera que formen una franja acolorida que es continua d'una finestra a l'altra, com veiem al presbiteri de Saint-Urbain, a Troyes, cap al 1270.

Aquest és l'esquema més habitual quan s'entra al segle XIV. Potser l'exemple més acabat d'aquest tipus de composició ens és ofert per la vidriera de l'antiga església abacial de Saint-Ouen, a Rouen, reconstruïda en diverses campanyes entre l'any 1318 i mitjan segle XVI. L'organització i l'estil de la composició dels vitralls pertanyen a la primera campanya de l'obra (1318-1336), que va ser continuada escrupolosament fins a l'acabament de la construcció amb gran esperit unitari. Quasi totes les finestres del pis superior presenten un sèrie de grans personatges drets tallats en vidres de color, en els quals la silueta sobresurt damunt de la grisalla decorativa. Matisos de color

10. M. AUBERT, L. GRODECKI, J. LAFOND i J. VERRIER, *Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris*, París, Caisse Nationale des Monuments Historiques, UNESCO i CUMAI France, 1959.

més delicats acompanyen gammes més extenses, així com la presència del groc d'argent, que permet, per exemple, colorant un vidre blanc de groc amb sal d'argent, de tenyir de ros els cabells d'un personatge sense necessitat del plom.¹¹

Durant els darrers períodes de l'edat mitjana, les vidrieres seran llocs privilegiats per a la difusió a escala monumental de les novetats estilístiques que la nova tècnica del gravat permetrà de fer circular molt ràpidament. En aquest cas, també és molt interessant la transposició a la decoració de les finestres de motius i d'esquemes destinats a ser reproduïts en petits formats. Aleshores estaran de moda les composicions dels mestres vitrallers alsacians, alemanys o flamencs, com els que van treballar conjuntament a la catedral de Sevilla a partir del 1480. L'Europa d'aquest període tardà no aïlla l'art del vitrall de les altres tècniques artístiques ni de les tendències generals que divideixen el continent, amb Itàlia, d'una banda, ja orientada cap al Renaixement, i el món septentrional, de l'altra, que insisteix encara en els darrers esclats de l'art gòtic. Sens dubte, el vitrall és un dels llocs preferits, sobretot en el context de l'art religiós, per acollir les representacions de mecenes i donants.

EL VITRALL A LA CATALUNYA MEDIEVAL

També a Catalunya, el vitrall dona a l'edifici religiós medieval el seu veritable sentit transformant l'arquitectura en una superfície de color, amb tota una complexa simbologia relacionada amb la llum i la divinitat; també a Catalunya, l'art del vitrall s'ha considerat sempre característic de l'època del gòtic. L'arquitectura gòtica suposa l'arribada de la volta de creueria, a més del fet que el treball arquitectònic es comença a regir per unes normes instaurades i racionalitzades que permeten obrir àmpliament els murs dels edificis, que passen a ser parets amb grans finestrals. Però, malgrat que el gòtic sigui el moment de major impuls de l'art vitraller a l'edat mitjana de Catalunya, tenim testimonis de l'existència de vitralls ja des d'època romànica.

L'art del vitrall arribà a Catalunya des de les zones septentrionals d'Europa i s'anà difonent progressivament sobretot amb la implantació del gòtic. En el món artístic mediterrani, al qual pertany Catalunya, l'evolució del vitrall no va anar gaires vegades al mateix ritme que a les regions septentrionals. El context hispànic ha vist desaparèixer, com molts altres països, part del seu patrimoni vitraller per la fragilitat d'aquest art.

A Catalunya, les primeres vidrieres conservades corresponen a la decoració de les esglésies cistercenques de Poblet i Santes Creus, on predominen l'austeritat i la sobrietat decorativa pròpies de l'orde, que comparteix característiques amb altres centres cistercencs. Els components figuratius d'aquestes finestres guarden relació amb la pintura catalana del darrer quart del segle XIII, dins del que s'anomena *gòtic lineal*. No hi ha una preocupació espacial en la representació, domina la línia, hi ha una saturació cromàtica i la composició de les vidrieres es fa a través de la juxtaposició de vidres de colors.

El segle XIV veurà l'expansió de l'art del vitrall coincidint amb l'impuls constructor del gòtic mediterrani, sobretot a les catedrals i esglésies de Catalunya, València i les Balears. És el moment en què les novetats tècniques que s'havien produït a França arriben a Catalunya i a altres llocs de la península. D'aquest moment són obres com la catedral de Girona, les de València o Mallorca i esglésies com Santa Maria del Mar a Barcelona, que mostren totes les característiques del gòtic català. Serà en aquest segle que començarem a veure els contactes amb el món italià en la producció catalana, una influència que es manifestarà en dues tipologies: aquelles obres de clares arrels italianes i altres produccions que reben els gustos italians i els incorporen a l'obra juntament amb les seves característiques regionals. Les catedrals de Barcelona, Girona i Tarragona pertanyen al grup d'obres que van seguir els models encara dits *italobizantins*. En aquest segle, entre Mallorca i Catalunya es produeix un intercanvi cultural i tècnic que defineix una clara relació entre obres del Principat i de les Illes.

Tot i aquesta orientació italiana, també persisteix una altra tendència dins la vitralleria del mateix segle que sembla assumir les fórmules del linealisme procedent de França. La catedral de Barcelona serveix de mostra d'aquesta característica, més concretament, els vitralls que es troben a la girola.

Diversos mestres estrangers arriben a Catalunya en el segle XV i marquen la producció artística catalana col·laborant amb pintors del país. En aquest moment tenim obres representatives a la Casa de la Ciutat, la catedral, el Palau Reial Major i Santa Maria del Mar de Barcelona. El segle XV també suposa la sortida definitiva dels

11. Jean LAFOND, *Les vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen*, vol. 1, París, Caisse Nationale des Monuments Historiques i Centre National de la Recherche Scientifique, 1970, amb la col·laboració de F. Perrot i P. Popesco.

vitralls del context religiós; gràcies a l'impuls que agafa en aquesta època l'arquitectura civil, la vidriera cobra cada vegada més protagonisme en els edificis civils. Probablement això també es produïa anteriorment, però no en tenim prou testimonis. Aquest fet també suposa una modificació progressiva en la temàtica representada als vitralls, que abandona en moltes ocasions els temes religiosos per mostrar representacions de caire històric o allegòric.

Abans que el segle xv acabi, neix el primer membre de la família Fontanet, una de les nissagues de vitrallers que han deixat la seva empremta en tota la producció catalana, del gòtic tardà al Renaixement.

FORMES I TIPOLOGIES DEL VITRALL MEDIEVAL A CATALUNYA

Les primeres finestres per raons de seguretat i estabilitat consistien en petites incisions al mur. La utilització del vidre, cada vegada més generalitzada, així com el desenvolupament de diferents estructures, va fer possible que les finestres progressivament prenguessin importància i s'anessin fent més grans. Tot i que a Catalunya no han quedat mostres de vitralleria romànica, podem conèixer les seves tipologies per les obres conservades en altres indrets i els vestigis arqueològics. A Catalunya, durant el romànic, la finestra està condicionada al mur, que determinarà la seva forma, de la mateixa manera que el vitrall neix condicionat a la forma de la finestra. Això es mantindrà fins a l'entrada del gòtic.

La finestra romànica es pot definir com una còpia en format reduït de la portalada. Iconogràficament és complementària d'aquesta. Es poden distingir quatre tipologies: la d'arc de mig punt; la geminada amb arc de mig punt, que es componia d'un conjunt de dues finestres iguals, unides per una columna o pilastra comuna a les dues obertures; la finestra abocinada amb arc de mig punt, que sol aparèixer amb ornaments sumptuosos, i la finestra lobulada, que serà la que evolucionarà cap a la rosassa gòtica.

Com ja he dit, en el romànic les finestres estaven sotmeses al mur a causa de les limitacions tècniques constructives que només permetien la realització de petites obertures; per això la tipologia de finestra que més profusió tindrà en l'arquitectura romànica serà la de mig punt. Són obertures que es troben freqüentment a l'absis, entremig de les faixes llombardes, al voltant del cimbori, als diferents murs del transsepte o en filera, a la nau central, damunt el punt d'arribada en alçada de les naus laterals, que també són lloc d'ubicació d'una fila de finestres; sense oblidar, fins i tot, el mateix campanar. En el romànic és habitual que moltes vegades les finestres es trobin desprovistes de vidre a causa del cost d'aquest material i de la precarietat tècnica. Aquelles primeres vidrieres tenen una decoració simple, en la qual imperen les formes geomètriques. Les vidrieres més arcaïques presenten vidres de colors per tota decoració. A mesura que la tècnica avançava, es van enriquir els vidres de diferents colors. Van començar a aparèixer les subdivisions de la superfície vidrada a través de l'emplomat. Aquestes subdivisions sempre són de caire geomètric, que moltes vegades segueix la forma de la finestra.

Les primeres estructures ogivals a l'arquitectura catalana arribaran amb el Cister. Són edificis que oscil·laven entre el romànic i el gòtic. En les primeres fundacions cistercenques, com en les grans catedrals peninsulars com Lleó o Toledo, l'art del vitrall respon a models francesos. Tot i així, la insistència en plantes de tipologia romànica o la conservació d'elements decoratius antics van conduir a la formació de variants estilístiques locals. Aquest procés té el seu moment més important en el segle XIII, quan apareix una àmplia diferenciació de formes arquitectòniques i decoratives regionals. El desenvolupament de l'arquitectura i de les vidrieres que hi anaven incorporades a la península Ibèrica reflecteix les diferents circumstàncies històriques a les quals estaven subjectes els regnes independents peninsulars.

En l'època cistercenca, la finestra té la propietat de forat obert a la paret com en l'època romànica. Els vitralls, en aquest període, són translúcids, de vegades grocs, en els quals el plom desenvolupa un paper important en el dibuix de l'estructura i dels motius geomètrics que caracteritzen el conjunt. El conjunt monàstic cistercenc de Santes Creus, com a exemple d'aquesta tendència, mostra un gran detallisme compositiu en la manera d'estructurar les obertures, com, per exemple, el finestral de la façana de l'església. El Cister continua la tendència del vitrall romànic, però amb la introducció d'innovacions tècniques i estilístiques que donaran pas al vitrall gòtic, una evolució paral·lela a la de l'arquitectura de l'orde.

Amb el segle XIII i el gòtic francès, a Catalunya es comencen a realitzar edificis que persegueixen aconseguir espais més unitaris, amplis i transparents. I amb aquest motiu hi ha una reducció de l'alçada de les naus i de la mida dels suports, com a la catedral de Barcelona, a Santa Maria del Mar o a la catedral de Palma de Mallorca.

També en ocasions hi haurà una supressió de les naus laterals, que seran substituïdes per capelles entre els contraforts, com a Santa Maria del Pi a Barcelona.

En el gòtic, les vidrieres ja s'adapten totalment a l'arquitectura. En el segle XIII peninsular, la tipologia d'edifici que es realitza és aquell en què domina l'amplitud. A Itàlia o aquí, en general, almenys a l'inici, no es van col·locar grans murs de vidre, ja que el clima i la llum eren diferents que al nord d'Europa, on els finestrals tenien dimensions importants.

Amb el gòtic, els finestrals es troben gairebé en tots els punts de l'edifici religiós. La distribució de les tensions en els diferents elements sustentats permet l'alliberament del mur, que propiciarà l'augment del número de finestres i, per tant, de vitralls en els edificis gòtics. Els deambulatoris, triforis, claristoris, absis, les capelles laterals, tots s'ompliran de finestrals. En el cas dels monestirs, moltes vegades els vitralls decorats surten de les esglésies i se'n troben mostres a les sales capitulars, en els refectoris o en les dependències nobles o reials. Hi ha una combinació entre els finestrals, els òculs i les rosasses.

Les finestres gòtiques es trobaven decorades principalment amb traceries. La finestra de traceria consta d'un coronament sostingut per mainells. La traceria és una ornamentació arquitectònica formada per la combinació de línies i figures geomètriques tallades en la pedra. Primerament, només van ser utilitzades com a subdivisió del coronament de les finestres, però posteriorment es van utilitzar en tot l'edifici. La traceria fonamenta la seva decoració en el lòbul o la «bufeta de peix», molt característica del gòtic tardà. La producció catalana de vidrieres sol treballar amb la tipologia de finestra dividida per llancetes amb formes de traceria coronant-la. Acostumen a ser finestres de dos o tres llancetes i traceria amb trilobulats i capcers de llanceta. A mesura que avança el gòtic, també és més habitual trobar finestres compostes per quatre o cinc llancetes, que permeten de fer una representació més complexa.

L'esquema iconogràfic sol ser molt variat en aquestes tipologies. En la producció catalana dels finestrals trobem decoració ornamental a les finestres amb motius vegetals, geomètrics o figuratius. Entre els motius més primitius figurats, trobem les formes geomètriques configurades per les masses de colors, pròpies de les primeres vidrieres cistercenques, que a poc a poc aniran introduint motius florals i vegetals realitzats amb grisalla.

Quan la figuració apareix, podem observar cada llanceta subdividida en diferents escenes; aquest és un dels esquemes més primitius, que segueix un mateix model compositiu. Tot i la representació de diferents escenes en els primers segles del gòtic, no hi ha una interrelació entre les escenes, és a dir, no hi ha una continuïtat narrativa. Serà en el segle XIV que es començaran a definir exemples de narració en els vitralls catalans. També observem l'alternança de representacions figuratives i de temes ornamentals. En les traceries superiors apareix en molts dels casos decoració heràldica o ornamental, sola o emmarcant una forma figurada.

Una de les tipologies més comunes que s'anirà repetint al llarg dels segles del gòtic en les capelles laterals són les finestres dividides en tres llancetes en les quals al mig se situa la representació del sant titular de la capella, a vegades sobre peanya, i a les llancetes laterals, decoracions amb ornamentació vegetal.

Al segle XIII, tant a França com a Anglaterra es van començar a col·locar medallons i sobretot rosasses a les esglésies. Les rosasses ja es van utilitzar en l'arquitectura romànica, però amb un major èmfasi en la gòtica. Inicialment solien ser de petit diàmetre i es posaven en els laterals del transsepte. Però, a partir del segle XIII, les rosasses van anar augmentant de mida i complexitat de decoració. Es van situar a les façanes, per sobre de les portalades, i en cada un dels braços del transsepte. Aquestes rosasses passaren a tenir representacions figurades que ampliaven les de les vidrieres dels finestrals.

A gairebé totes les construccions catalanes gòtiques trobem una rosassa de grans dimensions presidint la façana. Es compon d'elements diversos de traceria que giren entorn d'un òcul central. Dins les diferents formes que forma aquesta traceria: capces de llancetes, formes tribulades, formes geomètriques, acostuma a haver-hi una decoració de tipus heràldic o geomètric. En algunes ocasions, a la part central destaca una decoració figurativa. A més d'aquesta rosassa, en les esglésies catalanes també acostumen a difondre's òculs de menors dimensions en altres punts, com en les capelles laterals de la nau, que segueixen generalment el mateix esquema compositiu.

El segle XIV es caracteritza en un primer moment per grans vidrieres amb escenes sota d'arcs molt senzills en les quals es desenvolupen escenes amb figures de mida petita. En aquest segle, i en els posteriors, es continua la mateixa tipologia de finestra amb diferents panells dividits per mainells i coronats per traceries. Tal com hem dit abans, a mesura que avança l'edat mitjana, les formes tendeixen a l'estilització i a formar cada vegada esquemes compositius més complexos. Instaurada la tipologia de finestra i l'esquema compositiu de vitralls i rosasses, a partir dels segles XIV i XV s'imposa una progressiva introducció de les noves tendències estilístiques que culminarà en el segle XVI amb l'arribada de les modes renaixentistes.

ESPAI I LLUM CISTERCENC

De l'època anterior al gòtic es tenen poques notícies de la producció catalana. D'època romànica, i potser una mica anterior, els documents catalans conservats ens permeten parlar de l'existència de vitralls en els edificis del moment. La catedral de Barcelona, consagrada el 1058, potser ja degué tenir vidrieres decorades, com es dedueix d'un document del 1072 en el qual el bisbe Umbert ven unes terres per pagar els vitralls de la seu.¹² Al Museu de Worcester, als Estats Units, es conserva el martiri de sant Llorenç o potser de sant Vicenç, que potser és l'únic testimoni conservat atribuïble a l'època romànica catalana.¹³

Les primeres mostres de vitrall que ens han arribat al lloc són les que pertanyen als monestirs cistercencs instal·lats a Catalunya: Santes Creus i Poblet. Les vidrieres cistercenques, tal com he dit amb anterioritat, tenen com a característica primordial l'austeritat i només admeten vidres translúcids amb motius vegetals o geomètrics. En els centres cistercencs catalans de la primera meitat del segle XIII trobem finestrals a les façanes organitzats a base de petits compartiments quadrats que es juxtaposen. Els que hi havia a Poblet només es coneixen de manera documental i per alguna resta arqueològica. Els documents esmenten que un vitraller anomenat Guillem i documentat el 1189 es comprometia a entregar cada any per Pasqua al monestir un vidre fet de plaques. El 1182 hi havia hagut una prohibició general per part de l'orde cistercenc que en els monestirs de l'orde hi hagués vidres de colors; per tant, els vidres que degué realitzar aquest vitraller degueren anar en concordança amb la prohibició.

Els vitralls de Santes Creus són un dels conjunts més extensos del segle XIII que es conserven a Catalunya. El grup de vitralls cistercencs inclou la part central, la rosassa i aquells que es concentren en la capçalera i la nau de l'església; en total, el conjunt es compon de tretze finestrals. La resta de les vidrieres que trobem al monestir és d'èpoques posteriors, com els finestrals de la façana occidental. A Santes Creus, el traç és gruixut i simple, característica del gòtic meridional.

EL SEGLE XIV

Segons els documents i algunes obres conservades, el segle XIV suposa el punt de partida de les grans produccions vitralleres a Catalunya, València i les Balears. D'aquest segle, un dels exemples més notables és el gran finestral de la façana del monestir cistercenc de Santes Creus, abans esmentat, amb multitud d'escenes de la vida de Jesús, àngels i escuts. L'església de Santa Maria de Castelló d'Empúries posseïa també vidrieres semblants, de les quals encara es conserven algunes escenes de la nativitat, l'epifania i altres episodis.

A la catedral de Girona dominen vitralls d'aquest segle en algunes capelles de la capçalera del temple, que es va consagrar el 1346. D'aquest edifici, els documents més antics ens parlen de les vidrieres de la nau, que daten dels anys vuitanta del segle XIV. És un conjunt format per onze vitralls de la nau central que envolten la zona del presbiteri. Representen un cicle iconogràfic dedicat a la Mare de Déu. Els personatges i les escenes se situen generalment dins de les fornícules sobreposades, a cada llanceta, tot i que l'estructura varia en alguns casos. Les quatre finestres laterals estan compostes per tres llancetes i traceria superior amb decoració geomètrica, i les centrals, tan sols per dues. Aquests vitralls se situen dins la tendència del gòtic lineal, amb elements arcaïtzants propis del segle XIII, com l'esquematisme del dibuix, combinats amb certs italianismes que els posen en relació amb la catedral de Barcelona i el monestir de Pedralbes. Entre els anys 1357 i 1358 es troba documentat el treball de Guillem de Letumgard, considerat l'introduïdor a Catalunya de l'estil internacional en la producció vitrallera, que en els anys cinquanta del segle XIV també va treballar a la catedral de Tarragona. A la catedral de Girona realitza els vitralls de la girola i de la capella de Sant Miquel. D'aquesta intervenció només es conserven set vitralls estructurats en tres llancetes i una traceria superior de tres rosasses polilobades amb triangles trifoliats. En les llancetes trobem una o dues fornícules on es representen personatges i escenes, que en alguns casos ja tenen una continuïtat narrativa horitzontal.

De dates semblants són alguns exemplars de la capçalera de la catedral de Barcelona i alguns fragments de la rosassa de la façana del monestir de Sant Cugat del Vallès.

12. Anscari M. MUNDÓ, «Vitralls litúrgics catalans del segle XI», *Miscel·lània Litúrgica Catalana* (Barcelona), vol. VII (1996), p. 39-44; Anscari M. MUNDÓ, «Documenti catalani per la storia delle vetrate antiche», a *Il colore nel medioevo: Arte, simbolo, tecnica. La vetrata in Occidente dal IV all'XI secolo. Atti delle Giornate di Studi, Lucca 23-25 settembre 1999*, Lucca, Istituto Storico Lucchese, 2001, p. 213-232.

13. J. VILA-GRAU, «L'incert origen del vitrall de Worcester», a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. 1, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Museu Nacional d'Art de Catalunya i Institut d'Estudis Catalans, p. 253-257.

La producció gòtica de la catedral de Barcelona correspon a tres moments de producció: un dels grups pertany al segle XIV i els altres dos, ja al segle XV. El primer, que es data cap al 1317-1334, engloba pràcticament totes les vidrieres de la capçalera pertanyents a les capelles de Santa Eulàlia, Sant Pere, Sant Nicolau i Sant Miquel. Aquests vitralls s'emmarquen dins l'estil del gòtic lineal de principi del segle XIV i mostren un esquema similar: tres llancetes, la central presenta la figura del sant titular de la capella, dempeus, dins una fornícula d'arquitectura gòtica; els plafons laterals són decoratius, en la majoria dels casos.

Al monestir de Pedralbes també trobem finestrals trescentistes a l'absis i la nau de l'església. Els vitralls corresponen al segle XIV. Al presbiteri veiem set finestrals a cadascun dels costats de l'absis, amb les corresponents rosasses a sota. Són vitralls d'un mateix mestre o taller, ja que mostren una bona unitat homogènia en la composició, l'estil i la tècnica. Els finestrals laterals són de dues llancetes i traceria amb tres trifoliats, i el central té tres llancetes i traceria igual. En tots els vitralls es representa l'apostolat. Els rosetons que es veuen a la part inferior dels vitralls representen un òcul quadrilobat en el qual s'insereix un rostre masculí, encerclat per quatre trilobats amb motius decoratius. El rosetó central, que es troba al cor, té la mateixa composició, amb l'excepció de l'òcul central, que és polilobulat, i al seu voltant es distribueixen sis trilobats amb una ornamentació més elaborada. A les capelles de les naus es conserven fragments de finestrals i dues rosasses semblants a les del presbiteri.

De la segona meitat del segle XIV cal datar els vitralls de la catedral de Tarragona corresponents a les capelles de les Verges i els Sastres i els vitralls de les rosasses a banda i banda del creuer. El conjunt vitraller de la catedral de Tarragona es divideix en cinc grups de realització, que van des dels més arcaics fins a l'època barroca. La capella dels Sastres presenta tres finestrals al costat esquerre de dues llancetes cadascun. Els fragments conservats de l'època foren realitzats pel vitraller Guillem Letungard, que abans ja he esmentat i que treballà a la catedral cap a mitjan segle XIV. Tots tres representen temes marians i dos repeteixen el tema de l'anunciació, tot i que sembla que només un va ser compost així. Les parts originals d'aquest mestre que es conserven millor són les traceries superiors de les tres finestres.

Les dues rosasses que flanquegen el transsepte, als costats nord i sud, són obra de final del segle XIV. Tot i que en l'actualitat es conserven pocs fragments originals, totes dues semblen fetes per la mateixa mà, la del Mestre de Sant Silvestre. Les rosasses s'articulaven a partir d'un òcul polilobulat on es representava el tema iconogràfic de la rosassa. L'òcul era envoltat per setze trilobats amb ornamentació geomètrica, foral o bustos de personatges masculins i femenins. Els finestrals alts de la nau, els del cimbori, estan fets per una gelosia de pedra que emmarca els vidres. N'hi ha vint-i-vuit, que es componen de tres i quatre llancetes, formats per plafons quadrangulars i cercles calats, i presenten bàsicament decoració geomètrica i algun motiu floral.

D'entre els anys 1341 i 1385 també són els vitralls més antics que es conserven a Santa Maria del Mar de Barcelona, un panell amb l'assumpció i un altre amb el lavatori procedent de la capella del Salvador.

EL SEGLE XV

A partir del 1400, els artífexs locals o estrangers que es troben a Catalunya treballen moltes vegades sobre models de pintors catalans, fet que va donar una nova empenta a l'art del vitrall.

De principi del segle XV són les millors vidrieres de les capelles de Sant Andreu i Sant Antoni Abat de la catedral de Barcelona, que introdueixen l'estil internacional. Algunes d'aquestes vidrieres han estat relacionades amb el mestre d'origen francès Colín o Nicolí de Maraya,¹⁴ que està documentat a la catedral de Barcelona a final del segle XIV. L'esquema dels vitralls d'aquest moment es repeteix: una finestra amb tres llancetes, a la central tenim representat el sant titular i als laterals els dos panells són ornamentals. De l'últim grup de vitralls de la catedral de Barcelona, se'n conserven poques restes, perquè van ser modificats en èpoques posteriors. L'element més destacable del conjunt és el vitrall del Noli me Tangere de la capella de les Fonts Baptismals, obra del mestre Gil Fontanet segons un cartró del pintor Bartolomé Bermejo. La vidriera segueix l'esquema comú, consistent en una finestra amb doble llanceta i coronada per traceries.

En el monestir de Pedralbes, les vidrieres de la sala capitular són documentades el 1419, tot i que la seva composició actual mostra que estan compostes per elements de diferents èpoques, algunes més avançades. De la pri-

14. C. ARGILÉS I ALUJA, «Nicolau de Maraya i els mestres vidriers a Lleida a la segona meitat de segle XIV», a *Congrés de la Seu Vella de Lleida: Actes*, Lleida, Pagès Editors, 1991.

mera meitat del segle xv són també les vidrieres de l'absis de la catedral de la Seu d'Urgell i de la capella de Santa Maria de Tarragona.

Aleshores trobem treballant a Girona el vitraller Antoni Thomàs o Tomàs, originari de Tolosa de Llenguadoc. La seva producció es redueix a un vitrall anomenat *dels Apòstols* en el qual es representa tot l'apostolat sencer amb figures de sants sota dosserets distribuïdes en grups de quatre, una a cada llanceta. La composició total consta de tres pisos sobreposats, coronats per una traceria de trifolis i quadrifolis. Els apòstols estan situats sobre peanyes hexagonals o octagonals i als peus tenen uns cartellets amb els seus noms. Quant a la seva factura, aquesta encara conserva elements arcaïtzants que remetent a l'estil de principi del segle xv i que es combina amb uns colors densos. També pertanyen al segle xv les rosasses de la catedral de Girona, que en l'actualitat es troben en un estat molt fragmentari.

Un dels vitralls més antics conservats a Santa Maria del Mar és el de la Mare de Déu a la capella de Sant Pere, que sembla datable cap a mitjan segle xv i que comparteix protagonisme amb els situats a la façana. La tipologia d'aquests vitralls és diversa, amb les finestres de dues llancetes amb traceria a la part superior fins a finestres amb quatre llancetes, com el vitrall dit *dels Apòstols*, i traceria a la part superior.

El 1460 es va contractar la pintura de les vidrieres de la gran rosassa d'aquesta basílica, que és un dels exemples més notables de la vidriera gòtica tardana a Catalunya, amb un estil francoflamenc d'un naturalisme realista molt propi de la zona tolosana d'on sembla que procedia el pintor Antoni de Llonyi, a qui encarregaren l'obra.¹⁵ L'obra es realitzà en funció de la nova traceria de pedra que s'havia fet mesos abans.

Del 1485 al 1595, a tota la península es produeix l'època de màxima producció vidriera de l'edat mitjana. Barcelona, juntament amb Burgos, agafa gran embranzida. A Catalunya, com a l'Aragó, a diferència d'altres parts de la península, van ser escassos els vidriers estrangers que hi treballaren. Destaca el nom de Severi Desmasnes, d'Avinyó, que compta, entre altres llocs, a Barcelona i Tarragona. Per altra banda, la família Fontanet, durant més de cinquanta anys, foren els artistes que s'encarregaren de la producció catalana de vidrieres quasi en la seva totalitat. A través dels seus membres podem veure l'evolució del vitrall català arreu del Principat.¹⁶

El segle xvi es va caracteritzar per la difusió de temes i d'estils a través del gravat, que va contribuir a una certa modificació de la iconografia europea. A Catalunya, la introducció de l'estil renaixentista fou tardana i durant molt de temps es va viure la pervivència de l'estil gòtic.

El nou segle també va suposar un canvi en la tècnica del vidre amb la utilització de la pintura vidrada, que va significar l'abandó de la tècnica tradicional més fosca. Del 1520 tenim un vitrall a la catedral de Girona, que ja és una obra renaixentista, encarregada a Jaume Fontanet seguint els models probablement dibuixats pel pintor Joan de Burgunya, amb qui acostumava a treballar. Aquest vitrall té una composició semblant a la del vitrall dels Apòstols, anteriorment esmentat.

També és d'època renaixentista algun dels vitralls conservats a la sala capitular de la catedral de Tarragona, que està composta per una finestra de dues llancetes i traceria quadrilobulada a la part superior. A partir d'aquest moment, els canvis principals en les vidrieres es produiran en l'àmbit estilístic i es continuarà amb les formes compostives ideades per les finestres, que cada vegada seran més estilitzades, amb un programa més complex en la seva composició. Sembla, però, que en l'última dècada del segle xvi es produeixi un descens de la qualitat de la vidriera a Catalunya. Una baixada que portarà a la pèrdua progressiva de l'art del vitrall, que haurà d'esperar al segle xix per tornar a tenir la importància de la qual gaudí en l'edat mitjana.

EL NOU GUST PEL VITRALL MEDIEVAL

A Catalunya, passada l'edat mitjana, l'absència d'una empenta arquitectònica probablement va determinar que els intents per recuperar les tècniques de les vidrieres realitzats durant els segles xvii i xviii no produïssin resultats amb continuïtat. No serà fins al segle xix que hi haurà un ressorgiment de l'art de la vidriera i el redesco-

15. R. MESURET, «Antoni de Lonhy», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (Barcelona), vol. ix: *Arte antiguo* (1951), p. 13-17; F. AVRIL, «Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy», *Revue de l'Art* (París), núm. 85 (1989), p. 9-34; G. ROMANO, «Sur Antoni de Lonhy en Piemont», *Revue de l'Art* (París), núm. 85 (1989), p. 34-44.

16. Sílvia CAÑELLAS, «Els Fontanet: tradició i canvis en la vitralleria del darrer gòtic», *Lambard: Estudis d'Art Medieval* (Barcelona), vol. ix (1997), p. 133-157.

briment de la bellesa del vidre policromat.¹⁷ Aquesta recuperació va ser fruit del nou gust que es dona en aquest segle per la recuperació de l'art de l'edat mitjana i de la cultura medieval en totes les seves formes. Les noves arquitectures neoromàniques i neogòtiques integren la idea del vitrall medieval traduïda al llenguatge contemporani del segle XIX. Amb la reutilització de les tècniques emprades en el passat comença un període experimental pel que fa a la fabricació del vidre i a la formació de nous artesans que durarà durant tot el primer quart del segle XIX. Hi participen químics que analitzen les vidrieres medievals per tal de determinar quina era la seva composició i imitar-la. Aquesta recuperació també fou propiciada per les campanyes de restauració i reconstrucció d'esglésies que sorgeixen en diferents punts d'Europa.

A Anglaterra, la voluntat de recuperació de l'esplendor de l'Església va fer augmentar la demanda de vidrieres per als edificis de culte, a més d'engegar un procés de restauració en les esglésies existents. A França també s'inicià aleshores una etapa important de restauració de vidrieres medievals en les grans catedrals, com Le Mans o Bourges. Això va suposar un avanç tècnic, ja que permetia estudiar la composició de les obres de factura moderna. Aquesta tendència rep el nom de *vidriera arqueològica*, és a dir, hi ha la pretensió de realitzar les vidrieres tal com es feien a l'edat mitjana imitant tècniques i motius.

El segle XIX suposa per a Europa un moment de reconstrucció propiciat també pel sentiment romàntic, que tenia la voluntat de recuperació del passat per trobar la identitat de cada país. És una voluntat de reapropiació del passat que anirà acompanyada d'estudis en l'àmbit tècnic d'obres concretes. A final del segle XIX es publiquen els primers estudis sobre vidrieres medievals en diferents països d'Europa. Inicialment, en aquestes reflexions es parla de les obres de reconstrucció realitzades en els diferents edificis, però a mesura que la tasca avança i els coneixements sobre l'època medieval són més sòlids veiem com a poc a poc aquests estudis comencen a introduir comentaris de caire històric i artístic, tot començant a establir connexions entre els diferents centres, primer d'àmbit estatal i posteriorment d'àmbit internacional.¹⁸

A final del segle XIX, a Catalunya, alguns tallers comencen a estudiar els vidres gòtics, a la vegada que inicien algunes produccions que se solen emmarcar dins de l'academicisme.¹⁹ Però serà definitivament amb el Modernisme que el vidre ressorgirà de l'oblit i es convertirà en un element bàsic de les construccions a Catalunya.²⁰

PRIMERS ESTUDIS DE VIDRIERES A CATALUNYA

El segle XIX representa la recuperació de l'art del vitrall en totes les seves vessants, i aquesta recuperació física va anar acompanyada de molts estudis i publicacions sobre les condicions tècniques, les característiques dels vitralls i dels mestres que els van realitzar.

Els primers estudis que parlen de la producció catalana de vidrieres són els que tracten la producció de vitralls d'àmbit peninsular, com Manuel Rico Sinobas, que el 1872 publica *Maestros vidrieros que laboraron en España*, o Antonio García Llanso, que el 1911 dona una memòria a la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona sobre *Vidriera en España*. Les vidrieres catalanes troben aleshores les seves primeres referències en les obres monogràfiques de l'edifici on estan situades, com en les obres de Bonaventura Bassegoda i Amigó, on dona notícies artístiques d'edificis com Pedralbes o Santa Maria del Mar.²¹

Sorprèn que Josep Puig i Cadafalch, en la seva magna obra sobre l'arquitectura romànica a Catalunya, publicada a Barcelona entre 1909 i 1918, ni en general en els seus altres escrits,²² no hagués donat la importància deguda a l'estudi dels vitralls medievals catalans. Ell no ignorava el paper que van desenvolupar les vidrieres decorades en el marc de l'arquitectura gòtica, com ho demostren les pàgines que hi consagra en el segon volum de la *Historia general del arte*, dedicada a l'arquitectura, redactat per ell i publicat a Barcelona per Montaner i Simon

17. VÍCTOR NIETO ALCAIDE, ANSCARI M. MUNDÓ, JOAN VILA-GRAU, PERE VALLDEPÉREZ, VICTÒRIA SOTO CABA I CONSTANZA NIETO YUSTA, *La vidriera española: Del gótico al siglo XXI*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2001.

18. XAVIER BARRAL I ALTET, *L'art romànic català a debat*, Barcelona, Edicions 62, 2008.

19. XAVIER BARRAL I ALTET, «Vidrieres», a *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol. 5: *Arquitectura religiosa dels segles XIX i XX*, Barcelona, L'Isard, 1999, p. 164-167; XAVIER BARRAL I ALTET, *Vidrieras contemporáneas: Siglos XX-XXI*, Barcelona i Madrid, Lunberg, 2006, p. 33-44.

20. J. VILA-GRAU, «El vitraller modernista Antoni Rigalt i Blanch», *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona* (Barcelona), vol. XIV, núm. 18 (1983).

21. B. BASSEGODA I AMIGÓ, *Santa Maria de la Mar: Monografía histórico-artística*, Barcelona, Indústries Gràfiques Fills de J. Thomas, 1925-1927, 2 v.; B. BASSEGODA I AMIGÓ, *Pedralbes: El convento. Notas de historia y de arte*, Barcelona, Hijos de J. Thomas, 1928; també J. O. MESTRES, *Real Monasterio de Santa Maria de Pedralbes: Apuntes histórico-arquitectónicos*, Barcelona, Tipo-litografía de Celestino Verdager, 1882.

22. XAVIER BARRAL I ALTET (dir.), *José Puig i Cadafalch: Escritos de arquitectura, arte i política*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2003.

el 1901. En el tercer volum de *L'arquitectura romànica a Catalunya*, dedicat als segles XII i XIII i publicat el 1918 amb la col·laboració d'A. de Falguera i J. Goday, només pren en consideració la qüestió estructural i formal de les finestres en l'arquitectura, tot deixant de banda gairebé —si bé és veritat que escriu sobretot sobre arquitectura romànica— la qüestió dels vitralls: «Les finestres dels temples eren sovint obertes: es tancaven de vegades ab petites reixes, com a Sant Joan de les Abadesses, o be ab plaques d'alabastre, de les que han quedat fragments a Sant Benet de Bages. Les vidrieres de color foren poch menys que desconegudes fins a les severes esglésies del Cister. Les finestres civils es tancaven ab porticons de fusteria».²³

És veritat que cap dels primers manuals d'arqueologia publicats a Catalunya abans de l'obra de Puig no dona protagonisme a les vidrieres, ni Josep de Manjarrés,²⁴ ni el mateix Josep Gudiol.²⁵ Al segon volum de la segona edició molt ampliada del manual de Gudiol, publicat a Vic el 1933, l'eminent historiador eclesiàstic dedica dues pàgines a les vidrieres esmentant alguns documents sobre Maraya, Demes, Oliver o Fontanet, entre d'altres.²⁶ Josep Gudiol i Cunill també va publicar un article a *La Veu de Catalunya* amb el títol «De vidrieres i vidriers catalans».²⁷ Qui sí que havia esmentat les vidrieres catalanes al costat de les d'altres zones gòtiques d'Europa havia sigut, tan aviat com el 1915, Josep Pijoan,²⁸ seguit el 1929 per Joaquim Folch i Torres.²⁹ En aquest com en altres camps, Josep Pijoan es mostrava molt avançat al seu temps, i així ho va demostrar el 1947 en el volum de la seva gran obra *Summa Artis* dedicat al gòtic, pel que fa al tractament que hi dona dels vitralls en una obra general.³⁰ Poc abans, Rodríguez Codolà havia presentat una memòria a l'Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona.³¹

L'OBRA DE JOAN AINAUD DE LASARTE

Joan Ainaud de Lasarte (1919-1995) va ser un eminent historiador de l'art, president de l'Institut d'Estudis Catalans (1978-1982), director general del Museu d'Art de Catalunya i dels Museus de Barcelona (1948-1985). Va intervenir en la creació de noves infraestructures culturals, com el Museu Picasso o la Fundació Miró, i dirigí el programa del corpus dels vitralls medievals catalans de la Unió Acadèmica Internacional, a la qual pertanyia.³²

Entre els molts estudis sobre art que va realitzar Joan Ainaud, cal destacar aquí que va ser pràcticament el primer que va realitzar estudis moderns sobre les vidrieres peninsulars. Dins el volum desè de la col·lecció *Ars Hispaniae*, publicat el 1952, va donar la primera aproximació a la producció hispànica de vidrieres, en la qual es troben incloses les catalanes.³³

És un estudi més històric i documental que formal i tècnic de la realització de les vidrieres. És, però, un compendi de totes les notícies documentals i estudis d'obres puntuals que pretén fer una historiografia raonada sobre els vitralls als diversos indrets de la península.

L'estudi arranca en els segles XII i XIII amb la producció vitrallera cistercenca i finalitza amb el segle XIX, tot apuntant la renovació en l'art del vitrall que es produí amb el Modernisme. Els corpus principal del text el compon

23. P. 858.

24. J. de MANJARRÉS, *Nociones de arqueología cristiana para uso de los seminarios conciliares: Guía de párrocos y juntas de obra y fábrica de las iglesias*, Barcelona, Impr. del Heredero de Pablo Riera, 1867; J. de MANJARRÉS, *Las bellas artes: Historia de la arquitectura, la escultura y la pintura*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1875. Sobre J. de Manjarrés: Xavier BARRAL I ALTET, «Una fita primerenca de l'arqueologia cristiana a Catalunya», a *Espania: Estudios d'antiguitat tardana oferts en homenatge al professor Pere de Palol i Salellas*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, coll. «Biblioteca Abat Oliba, Sèrie Il·lustrada», núm. 12, p. 59-62.

25. J. GUDIOL I CUNILL, *Nocions de arqueologia sagrada catalana*, Vic, Imprenta de la Viuda de R. Anglada, 1902.

26. J. GUDIOL I CUNILL, *Nocions de arqueologia sagrada catalana*, vol. 2, Vic, Tipografia Balmesiana, 1933, p. 563-564. Sobre les diferències entre les dues edicions de l'obra de Gudiol: Xavier BARRAL I ALTET, «Catolicisme i nacionalisme: el primer manual català d'arqueologia», *Quaderns d'Estudis Medievals* (Barcelona), núm. 23-24 (abril 1988), p. 7-21.

27. J. GUDIOL I CUNILL, «De vidrieres i vidriers catalans», *La Veu de Catalunya. Pàgines Artístiques* (Barcelona), núm. 492 (15 setembre 1919).

28. J. PIJOAN, *Historia del arte: El arte al través de la historia*, vol. II, Barcelona, s. n., 1915, p. 375 i s.

29. J. FOLCH I TORRES, *Resumen de la historia general del arte*, Barcelona, David, 1929, p. 428.

30. J. PIJOAN, *Summa Artis: Historia general del arte*, vol. XI: *Arte gòtico de la Europa occidental, siglos XIII, XIV y XV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947. Sobre J. Pijoan: Xavier BARRAL I ALTET, *Josep Pijoan: Del salvament del patrimoni artístic català a la història general de l'art*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1999.

31. Manuel RODRÍGUEZ CODOLÀ, «Algo de maestros pintores de vidrios y notas sobre vidrieras de colores», a *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona* (Barcelona), vol. XXVII, núm. 8 (1944), p. 209-225. Vegeu també l'apartat sobre historiografia a l'estudi de S. Cañellas citat més avall, a la nota 60.

32. Sobre Ainaud: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Museu Nacional d'Art de Catalunya i Institut d'Estudis Catalans, 1998-1999, 2 v.

33. JOAN AINAUD DE LASARTE, *Ars Hispaniae: Historia universal del arte hispánico*, vol. X: *Cerámica y vidrio*, Madrid, Plus Ultra, 1952; abans, J. AINAUD DE LASARTE, J. GUDIOL I F. P. VERRIÉ, *Catálogo monumental de España: La ciudad de Barcelona*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego de Velázquez, 1947, 2 v.

l'etapa que comprèn del 1485 al 1595, que l'autor destaca com l'etapa més important de les vidrieres a la península. De cada etapa fa una descripció de la tipologia més habitual que es dona a l'època i d'aquelles obres que són el paradigma de cada estil. Al llarg de tot el text, insisteix en la interrelació dels centres de producció dels vitralls, sigui per la influència en models o per la mobilitat d'un taller o artista, així com el paper que té la producció dels diferents centres europeus en l'elaboració dels vitralls hispànics.

Com ja hem apuntat, l'estudi arrenca en l'època romànica, de la qual l'autor ens referència que són pocs els vestigis de vidriera que es conserven i ens cita el vitrall del Museu de Worcester (inclòs en el CVMA dels Estats Units) com a exemple del període. Com un impàs entre romànic i gòtic, cita la producció cistercenca, caracteritzada a la península per les vidrieres de Santes Creus i les restes arqueològiques o documentals de les de Poblet. Dins aquesta etapa, l'obra principal per a l'autor és la catedral de Lleó, per la seva conservació dels vitralls i la qualitat que aquests presenten, ja que dins de la mateixa catedral trobem produccions de vitralls de diferents moments.

Arribats al segle XIV, evidencia el floriment d'aquest art a Catalunya, València i les Balears. És en aquest període que descriu les seves principals obres: Santes Creus, catedral de Palma, Santa Maria de Castelló, catedral de Girona, catedral de Barcelona, monestir de Pedralbes, monestir de Sant Cugat, catedral de Tarragona i Santa Maria del Mar. Amb els anys veurem que aquesta classificació d'obres cabdals de l'art gòtic català serà mantinguda per l'autor quan va iniciar la tasca de director, juntament amb Joan Vila-Grau, entre d'altres, del *Corpus Vitrearum Medii Aevi* de Catalunya.

El segle XV és tractat per l'autor de forma més profusa. Estructura el text per regions, que seran sobretot Catalunya i Castella, a més del fet que ja es comencen a tenir noms d'artistes que treballen en aquestes obres. Es continuen les grans obres començades en el segle anterior i és un moment pròsper en l'art de la vidriera per la presència a Catalunya de mestres estrangers, sobretot francesos, que aportaran les novetats tècniques que es produeixen a l'altre cantó dels Pirineus.³⁴

Entrat el segle XV, des del 1485 i fins al 1595 és quan J. Ainaud parla del moment de màxima esplendor de la vidriera hispànica, que encara se segueix emmarcant en la tendència gòtica, malgrat que al final d'aquest període els elements renaixentistes comencen a fer la seva aparició. Particularment a Castella, coincidint amb el període de regnat dels Reis Catòlics, augmenta la producció amb l'arribada de mestres flamencs i alemanys. Les principals obres del període són les catedrals de Sevilla i Toledo. Per contra d'aquesta tendència general, a Catalunya i l'Aragó foren escassos els mestres estrangers que hi treballaren i són molt nombroses les referències a vidriers catalans actius en aquest moment. Destaca la labor de la família Fontanet i la seva activitat a Barcelona, a la catedral o a la paròquia dels Sants Just i Pastor. Per finalitzar el seu estudi, Ainaud fa un apartat general, que va del 1595 al segle XIX, on dedica breus referències a les obres que es realitzen al llarg d'aquells segles i alguns artistes importants que hi participen, per concloure apuntant la gran renovació que es produirà en el segle XIX.

Es fa evident que Joan Ainaud dona a l'època medieval, i sobretot a la gòtica, el major pes del seu text, tot tractant-la com l'època més important de producció vitrallera hispànica. Insisteix en la idea de la interrelació de la vidriera peninsular amb els centres de creació europeus, a la vegada que, com ja he dit abans, fent prova constant de gran erudició, parla del constant intercanvi d'artistes i tendències entre els diversos centres peninsulars.

EL CORPUS VITREARUM MEDII AEVI

Durant els primers decennis de la segona meitat del segle XX, l'estudi de les vidrieres medievals va evolucionar molt a Europa gràcies al projecte del corpus europeu. Després dels esdeveniments de la Segona Guerra Mundial, el 1953, una exposició parisenca va aprofitar els vitralls desmuntats i va suscitar un interès generalitzat cap a una tècnica a vegades una mica oblidada.³⁵ Entre aquesta data i l'inici dels anys vuitanta, en trenta anys, la recerca sobre les vidrieres es va multiplicar, i això no només pel que fa a les vidrieres medievals.³⁶ És just de recordar el

34. Més tard, el 1992, J. Ainaud hi dedicarà l'article titulat «Maîtres verriers français en Catalogne aux XIVe et XVe siècles», a *Les vitraux de Narbonne: L'essor du vitrail gothique dans le sud de l'Europe*, Narbona, Ville de Narbonne, 1992, coll. «Connaissance de Narbonne», núm. 3, p. 123-127, on parlarà d'aquests mestres que treballaren en territori català aportant noves tècniques i models de realització de les vidrieres.

35. *Vitraux de France du XIe au XVe siècles*, 2a ed., París, Musée des Arts Décoratifs, 1953, catàleg de l'exposició.

36. Vegeu els complements de C. Brisac a la veu «Vitrail» de L. Grodecki, a *Encyclopaedia Universalis*, vol. 18, París, Encyclopaedia Universalis, 1985, p. 973-979. En aquells mateixos anys, la *Gran enciclopèdia catalana* també va dedicar una veu a «Vitrall», redactada per X. Barral i Altet, J. Vila-Grau i F. Rodon, a *Gran enciclopèdia catalana*, vol. XV, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1980, p. 582-584. Vegeu també: Jean LAFOND, *Le vitrail. Origines, technique, destinées*, París, Fayard, 1978.

paper rellevant desenvolupat a Europa per Louis Grodecki en aquest veritable renaixement dels estudis sobre les vidrieres.³⁷ La finalitat del *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, adscrit a la Unió Acadèmica Internacional, era i és la de publicar un catàleg exhaustiu distribuït per països de totes les vidrieres de l'edat mitjana i del Renaixement existents. La Unió Acadèmica Internacional va crear aquest projecte el 1952, arran del Congrés Internacional d'Història de l'Art celebrat a Amsterdam. Des de llavors s'ha dut a terme una catalogació sistemàtica de les vidrieres d'època medieval en els diferents països amb la col·laboració de diverses institucions dels mateixos. Aquest projecte rep el suport, a més de la Unió Acadèmica Internacional, del Comitè Internacional d'Història de l'Art (CIHA) i de la UNESCO. En l'actualitat, el *Corpus Vitrearum* té comitès en catorze països i més de seixanta-cinc volums publicats.

L'estudi de les vidrieres comprèn des del segle VI fins al XVI en tots els països i el número de volums publicats depèn del patrimoni que conservi cada regió. En aquests estudis no només s'inclouen els vitralls que es troben *in situ*, sinó també aquells que estan dispersos en col·leccions privades i museus de tot el món.

Tots els volums publicats segueixen un esquema en l'elaboració pertinent de cada volum. Són llibres que mostren il·lustracions a color, amb la inclusió de la finestra sencera i després la imatge de diversos panells, i amb molt de detall de les vidrieres que componen el patrimoni de cada lloc, i van acompanyats d'un estudi documental, tècnic i artístic de cada vidriera. Ofereixen la informació més precisa sobre els treballs de restauració i sobre les condicions presents en les quals es troba la vidriera en l'actualitat. El projecte, a més de ser una eina molt útil per als professionals, també persegueix acostar el patrimoni internacional de les vidrieres a tots els públics, tot sent conscient de les dificultats que pot comportar el seu llenguatge tècnic.

A més, a través del projecte del *Corpus Vitrearum*, la Unió Acadèmica Internacional ha establert un seguit de normes i pautes en la restauració dels vitralls que els seus afiliats i els restauradors actuals prenen en consideració a l'hora de restaurar el patrimoni.³⁸

Els països que participen en l'actualitat en el *Corpus Vitrearum* són els següents: Àustria, Bèlgica, França, Alemanya, Itàlia, els Països Baixos, Espanya, Suïssa, els Estats Units, el Canadà, la República Txeca, Polònia, Portugal, Escandinàvia, Anglaterra i Catalunya. En cada regió, el projecte del *Corpus Vitrearum* té el suport de diferents institucions relacionades amb la cultura i la conservació del patrimoni. El CVMA té centres d'investigació adscrits a diferents països, que són els encarregats de realitzar les investigacions i l'elaboració dels diferents volums que s'editen a cada país. Anglaterra i França foren dels primers a editar els resultats dels seus projectes. Recordem que aquests dos països, abans de la iniciativa de la Unió Acadèmica Internacional, al segle XIX ja foren pioners en la recuperació de les vidrieres d'època medieval i estengueren la tendència a altres països. A Anglaterra col·labora en el projecte el Courtauld Institute of Art de la Universitat de Londres. Les publicacions són supervisades per un comitè i en cada volum col·laboren autors diferents escollits per aquest comitè.

EL CVMA I CATALUNYA

Des del 1923, l'Institut d'Estudis Catalans forma part de la Unió Acadèmica Internacional. El 1957, l'Institut d'Estudis Catalans va voler prendre part en el projecte que realment es va impulsar el 1979. La incorporació de l'Institut d'Estudis Catalans al projecte va pretendre fer possible el coneixement exhaustiu de les tècniques emprades i dels esquemes conceptuals representats en els vitralls de Catalunya. El promotor i ànima del projecte a Catalunya fou, com ja he dit més amunt, Joan Ainaud de Lasarte, i a Espanya, Víctor Nieto.³⁹ Catalunya ha format un grup a part, propi, dins la sèrie espanyola. Es va constituir un equip dirigit per Joan Ainaud i integrat de forma permanent per Joan Vila-Grau, Ramon Roca i Junyent i Antoni Vila i Delclòs. Després de la mort de Joan Ainaud, el projecte del *Corpus Vitrearum* ha estat codirigit per Anscari Manuel Mundó i Xavier Barral i Altet.⁴⁰

37. L. GRODECKI, *Le Moyen Âge retrouvé*, vol. I: *De l'an mil à l'an 1200*, París, Flammarion, 1986; L. GRODECKI, *Le Moyen Âge retrouvé*, vol. II: *De saint Louis à Viollet-le-Duc*, París, Flammarion, 1990. Sobre Grodecki i Catalunya: Xavier BARRAL i ALTET, «Arran de la mort de Louis Grodecki (1910-1982)», *Quaderns d'Estudis Medievals* (Barcelona), núm. 10 (desembre 1982), p. 642-643.

38. Nicole BLONDEL, *Le vitrail: Vocabulaire typologique et technique*, París, Ministère de la Culture et de la Francophonie, 1993.

39. VÍCTOR NIETO ALCAIDE, *La vidriera del Renacimiento en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego de Velázquez, 1970; ANTONIO BONET CORREA, *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982, amb bibliografia; VÍCTOR NIETO ALCAIDE, *La vidriera española: Ocho siglos de luz*, Madrid, Nerea, 1998.

40. J. AINAUD DE LASARTE, J. VILA-GRAU i M. A. ESCUDERO, *Els vitralls medievals de l'església de Santa Maria del Mar a Barcelona*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1985, coll. «Corpus Vitrearum Medii Aevi», Espanya, 6, Catalunya, 1; J. AINAUD DE LASARTE, J. VILA-GRAU, M. A. ESCUDERO, A. VILA

El programa del *Corpus Vitrearum Medii Aevi* de Catalunya, que comparteix l'estructura d'estudi amb el realitzat als altres països, consisteix en l'estudi i la reproducció a color dels vitralls de recintes monumentals fins al començament del segle XVI a Catalunya. En aquests volums es recullen totes les vidrieres que hi ha als edificis als quals es dedica cada volum, tot analitzant la personalitat dels artistes que les realitzaren. Es reproduïxen tots els panells, de conjunt i detall, juntament amb una completa documentació sobre les obres. L'estructura general dels diferents volums es compon d'una introducció de dades històriques i artístiques de l'obra. Es contextualitzen i s'analitza cadascuna de les vidrieres conservades íntegrament o parcial, tot aportant les dades que se'n tenen. Aquesta part de l'obra es complementa amb el catàleg on es reproduïxen tots els elements que constitueixen les vidrieres de l'edifici estudiat. En aquest apartat, que segueix l'ordre en l'estudi dels vitralls que s'ha seguit a la introducció, és on s'inclouen les observacions iconogràfiques i tècniques. A cada volum hi ha un apartat documental on es fa ressenya de tots els documents que parlen dels vitralls de l'obra estudiada. Cada volum també va acompanyat d'una bibliografia especialitzada. Finalment, hi ha un glossari amb termes acompanyats de definicions per fer més comprensiu l'estudi presentat, a més d'incloure la seva equivalència en altres idiomes.

Abans del present, havien estat publicats quatre volums. El primer, com ja he dit, es dedicà a l'estudi dels vitralls medievals de Santa Maria del Mar, publicat el 1985, i va ser realitzat per Joan Ainaud, Joan Vila-Grau, Antoni Vila i Delclòs, Maria Assumpta Escudero i amb fotografies de Ramon Roca i Junyent. El volum inclou notícies de Santa Maria del Mar i dades historicoartístiques que es refereixen al monument i a les seves vidrieres, que són analitzades des del punt de vista artístic i tècnic. S'inclouen disset documents que fan referència als vitralls de l'església entre els anys 1494 i 1516, en els quals es parla de la intervenció d'artistes com Severi Desmasnes i Gil Fontanet. També s'hi troben les notícies sobre la restauració que dugué a terme Jaume Serdà el 1659. En la catalogació de les imatges, a més de les reproduccions, s'inclouen gràfics i anàlisis de les representacions iconogràfiques. Finalment, hi ha el glossari i la bibliografia.

El segon volum, dedicat als vitralls medievals de la catedral de Girona, on també trobem un estudi sobre les vidrieres de l'església de Santa Maria de Castelló d'Empúries i les de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona, publicat el 1987, fou realitzat pels autors de l'anterior volum amb la col·laboració d'Antoni Vila i Delclòs, Jaume Marquès, Gabriel Roure i Josep Maria Marquès. Part de la producció vitrallera d'aquests centres es deu a la figura de Jaume Fontanet, l'obra del qual és estudiada al llarg del volum. Aquest tracta les etapes constructives de la catedral de Girona i les vidrieres que s'anaren realitzant entre els segles XIV i XV. A continuació hi ha un estudi de les vidrieres conservades a la capçalera de l'església de Santa Maria d'Empúries. Finalment, mitjançant fotografies i alguns dibuixos originals, s'estudien les vidrieres realitzades el 1522 per Jaume Fontanet a l'església dels Sants Just i Pastor. Hi ha un corpus documental de cinquanta-dos documents que fan referència als tres centres estudiats. La catalogació de les imatges es compon de totes les vidrieres conservades abans del 1540 i, com en l'anterior volum, les imatges van acompanyades de gràfics i d'anàlisis de les vidrieres. De la mateixa manera que l'anterior, finalitza el volum amb un glossari de seixanta-set termes catalans actuals o arcaics amb les seves corresponents definicions per fer més comprensible el vocabulari i una bibliografia especialitzada sobre el tema.

El tercer volum, sobre els vitralls de Santes Creus i la catedral de Tarragona, va ser publicat el 1992 per Joan Ainaud de Lasarte, Joan Vila-Grau, Joana Virgili, Isabel Companys i Antoni Vila i Delclòs amb fotografies de Roca i Junyent. El volum comença amb breus referències al monestir de Poblet i al de Vallbona de les Monges, tot continuant amb una descripció estilística i cronogràfica de Santes Creus com a paradigma de les vidrieres cistercenques i posant-les en comparació amb altres exemples cistercencs francesos. Després de l'extens estudi sobre les vidrieres d'aquest monestir, es passa a analitzar els vitralls de la catedral de Tarragona, on trobem un important conjunt de vidrieres del segle XIV, algunes d'elles realitzades per Guillem Letumgard de Coutances, que també treballarà a la catedral de Girona. Seguint l'esquema general dels volums del *Corpus Vitrearum*, aquest estudi s'acompanya d'un fons documental, el glossari i la bibliografia referida als temes tractats.

El quart volum, dedicat als vitralls de la catedral de Barcelona, que també inclou un estudi dels vitralls del monestir de Pedralbes, l'església de Santa Maria del Pi i el monestir de Sant Cugat del Vallès, va ser publicat el 1997. L'obra tracta des de les primeres vidrieres de la catedral romànica de Barcelona fins a les realitzades en el segle XVI.

I DELCLÒS, J. MARQUÈS i G. ROURE, *Els vitralls medievals de la catedral de Girona*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1987, coll. «Corpus Vitrearum Medii Aevi», Espanya, 7, Catalunya, 2; J. AINAUD DE LASARTE, J. VILA-GRAU, J. VIRGILI, I. COMPANYS i A. VILA I DELCLÒS, *Els vitralls medievals del monestir de Santes Creus i la catedral de Tarragona*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992, coll. «Corpus Vitrearum Medii Aevi», Espanya, 8, Catalunya, 3; J. AINAUD DE LASARTE i J. VILA-GRAU (et al.), *Els vitralls de la catedral de Barcelona*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1997, coll. «Corpus Vitrearum Medii Aevi», Espanya, 9, Catalunya, 4.

Moltes d'aquestes informacions són documentals i es basen en vestigis arqueològics, ja que tantes vidrieres van ser destruïdes amb el pas del temps. El monestir de Santa Maria de Pedralbes posseeix vidrieres dels segles XIV al XVI conservades al lloc. En canvi, l'estudi de les vidrieres de Santa Maria del Pi és bàsicament documental, ja que en l'actualitat l'església té vidrieres del segle XVII. En aquesta documentació torna a fer presència la figura de Jaume Fontanet, abans esmentat. El monestir de Sant Cugat del Vallès conté al seu interior vidrieres del segle XIV, algunes de les quals foren restaurades a final del segle XX, i el volum té en compte els resultats d'aquesta intervenció. Com és acostumat, el volum va acompanyat de fons documental, glossari i bibliografia raonada.

El *Corpus Vitrearum Medii Aevi* català, de la mateixa manera que la resta de les edicions europees, tracta de reconstruir el patrimoni de vitralls que hi hagué a Catalunya establint les relacions entre els diferents centres que van tenir mostra d'aquest art, tot parlant dels creadors locals i d'aquells forans que portaren a Catalunya les innovacions tècniques que la fan estar en relació amb l'art europeu.

DERIVACIONS CIENTÍFIQUES DEL CVMA

Com a conseqüència de la feina del *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, que durant els anys vuitanta començà a editar els primers volums del corpus, s'han publicat articles i llibres sobre la producció medieval catalana de vidrieres.⁴¹ Joan Vila-Grau ha combinat la seva tasca en el *Corpus Vitrearum* amb l'edició de nombrosos articles sobre el vitrall gòtic català i els edificis que en contenen exemples.⁴² Ja he parlat de Joan Ainaud i cal recordar les contribucions d'altres membres del CVMA.⁴³ En un registre a part, cal situar diverses contribucions de Joan Bassegoda Nonell⁴⁴ en la tradició d'estudis erudits i divulgatius de Bonaventura Bassegoda i Amigó.

Jo mateix he dedicat estudis a la vidriera catalana en un llibre general sobre les catedrals de Catalunya⁴⁵ i, més recentment, amb una obra derivada de la feina del *Corpus Vitrearum Medii Aevi* a l'Institut d'Estudis Catalans, que tracta individualitzadament cada edifici i on, a més d'un text descriptiu i històric, hi ha un component visual molt important.⁴⁶ El llibre està format per un corpus important d'il·lustracions que reproduïx en tots els seus detalls les vidrieres escollides per a l'estudi.

D'entre les obres generals vull destacar dos models. El primer, més ideològic, està representat per un text d'Alexandre Cirici dedicat a l'arquitectura gòtica catalana, en el qual l'autor entra en un simbolisme, a vegades i fins i tot molt agosarat, que no ha tingut les repercussions que l'autor esperava. D'aquesta derivació entre el lirisme i el simbolisme donen fe les pàgines dedicades, per exemple, a l'òcul i el grafisme del cercle en les rosàcies de les esglésies medievals.⁴⁷ El segon es refereix a la presència discreta però creixent de capítols dedicats a les vidrieres en les històries generals de l'art català medieval.⁴⁸

41. J. PINTO I XANDRI I A. BASTARDES I PARERA, *Basilica de Santa Maria del Mar. Barcelona. Vitralls. Vidrieras. Stained glass windows*, Barcelona, Santa Maria del Mar, 1977, coll. «Sèrie Monogràfica Santa Maria del Mar», núm. 2; E. RAURET, E. CASASSAS I M. BAUCCELLS, «Spectrochemical analysis of some medieval glass fragments from catalan gothic churches», *Archaeometry* (Oxford), vol. 27, núm. 2 (1985), p. 195-201.

42. Per exemple, J. VILA-GRAU, «Notas sobre vidrieras catalanes», *Cuadernos Guadalimar* (Madrid), núm. 15 (1979); J. VILA-GRAU, «El vitrall gòtic a Catalunya. Notes sobre una recerca», *Serra d'Or* (Barcelona), núm. 279 (desembre 1982), p. 53-63; J. VILA-GRAU, «Girona, clau de volta per a l'estudi del vitrall gòtic», *Revista de Girona* (Girona), núm. 113 (1985), p. 72-75.

43. Per exemple, Anscari M. MUNDÓ, «Vitralls litúrgics catalans del segle XI», *Miscel·lània Litúrgica Catalana* (Barcelona), vol. VII (1996), p. 39-44; Sílvia CAÑELLAS, «Les vidrieres de la catedral de Barcelona entre 1560 i 1679», *Seu Vella: Anuari d'Història i Cultura* (Lleida), núm. 2: *Vitralls i vitrallers* (2000), p. 81-172; Sílvia CAÑELLAS i Carme DOMÍNGUEZ, «El forn de vidre del Pla d'en Llull de Barcelona (1447-1640) en els protocols notariais», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols* (Barcelona), vol. XXIII (2005), p. 141-172. També Francesc FITÉ, «Els vitrallers de la Seu Vella de Lleida», *Seu Vella: Anuari d'Història i Cultura* (Lleida), núm. 2: *Vitralls i vitrallers* (2000), p. 61-80.

44. J. BASSEGODA I NONELL, *Els treballs i les hores de la catedral de Barcelona*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1955; J. BASSEGODA I NONELL, *La catedral de Barcelona: Su restauración, 1968-1972*, Barcelona, Editoriales Técnicos Asociados, 1973; J. BASSEGODA I NONELL, *Guia del monestir de Pedralbes*, Barcelona, Nou Art Thor, 1978; J. BASSEGODA I NONELL, «La catedral saca lustre a sus vidrieras», *La Vanguardia Magazine*, s. núm. (14 juliol 1991), p. 26-29; J. BASSEGODA I NONELL, «Els papagais de les vidrieres de l'absis de la catedral de Barcelona», *Lambard: Estudis d'Art Medieval* (Barcelona), vol. VI (1994), p. 415-427.

45. Xavier BARRAL I ALTET, *Les catedrals de Catalunya*, Barcelona, Lunwerg, 1994.

46. Xavier BARRAL I ALTET, *Vitralls medievals de Catalunya*, Barcelona, Lunwerg i Institut d'Estudis Catalans, 2000, amb fotografies de R. Roca i Junyent. Vegeu també Xavier BARRAL I ALTET (dir.), *Vidrieras medievales en Europa*, Barcelona, Lunwerg, 2003; Xavier BARRAL I ALTET, *Vidrieras contemporáneas: Siglos XX-XXI*, Barcelona i Madrid, Lunwerg, 2006; edició francesa: Xavier BARRAL I ALTET, *Art et lumière: Le vitrail contemporain*, París, La Martinière, 2006.

47. A. CIRICI, *Arquitectura gòtica catalana*, Barcelona, Lumen, 1968, p. 262-280, amb fotografies d'O. Maspons. Vegeu també: A. CIRICI, *L'art gòtic català: L'arquitectura als segles XIII i XIV*, Barcelona, Edicions 62, 1974; A. CIRICI, *L'art gòtic català: L'arquitectura als segles XV i XVI*, Barcelona, Edicions 62, 1979.

48. N. de DALMASES I A. JOSÉ I PITARCH, *Història de l'art català*, vol. II: *L'època del Cister, s. XIII*, Barcelona, Edicions 62, 1985; N. de DALMASES I A. JOSÉ I PITARCH, *Història de l'art català*, vol. III: *L'art gòtic: Segles XIV-XV*, Barcelona, Edicions 62, 1984; F. ESPAÑOL, *El gòtic català*, Manresa, Fundació Caixa Manresa i Angle, 2002, i l'obra col·lectiva en diversos volums *L'art gòtic a Catalunya*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, publicada a partir del 2002.

Tradicionalment, en el marc dels nombrosos i importants estudis dedicats a la pintura gòtica catalana, fins i tot a la monumental, mai no s'ha integrat realment l'estudi de les vidrieres a l'interior de l'evolució de la pintura.⁴⁹

Només recentment,⁵⁰ dins de la col·lecció *Ars Cataloniae*, Rosa Alcoy ha fet una aproximació a la vidriera gòtica en el volum dedicat a la pintura gòtica catalana, tot integrant els vitralls contemporàniament a l'estudi de la pintura pròpiament dita.⁵¹ Dins de cada corrent o tendència que es produeix en la pintura gòtica catalana hi ha un apartat que es dedica a analitzar la producció de vitralls dins aquesta. Per tant, és un estudi de caire històric que també està presentat com un marc evolutiu de caire estilístic. Com ja he dit, el text analitza els vitralls dins dels diferents corrents també en la seva vessant iconogràfica i tècnica. Fa un estudi sobre l'activitat de diferents mestres i quines són les seves influències, aportacions i la transmissió del seu art. Sobretot incideix en les dues tendències que predominen en la producció de vitralls a Catalunya en l'època del gòtic: la influència del gòtic francès i de l'italiansime, aquest últim dividit a la vegada en l'italianisme superficial, que es basarà només en els seus models, i en les altres obres de clara arrel italiana. Rosa Alcoy recull la historiografia anterior sobre la vitralleria catalana continuant la tendència de la interrelació de la producció catalana amb la d'altres llocs d'Europa, sobretot a través de la influència francesa i, especialment en el seu estudi, la de caire italià. El text també és un diàleg amb l'obra de Joan Ainaud.

A partir dels anys vuitanta fins a l'actualitat, l'edició de nous llibres o articles que parlen sobre vitralleria catalana permet de tractar casos particulars de vidrieres i de mestres que van participar en la producció catalana, fet que probablement indica que ja hi ha un bon coneixement historiogràfic general que permet anar cap a exemples concrets. Com en tota elaboració d'una historiografia raonada, s'ha tendit més a posar en relleu els principals artífexs que han treballat en el territori. Tots els estudis que s'han realitzat han insistit en les connexions internacionals de la producció catalana i en els nombrosos artistes estrangers que treballaren a Catalunya. Manquen potser encara estudis documentals d'àmbit comarcal, és a dir, a partir dels grans centres de cada comarca interrelacionant-los amb altres edificis de menys presència que hagin tingut vidrieres medievals. Ara el camí va cap a l'estudi de la vidriera modernista, l'altre gran moment de la vidriera catalana, facilitat per la conservació documental i la proximitat històrica.⁵²

Voldria destacar, dins els esdeveniments sobre el vitrall català del darrer quart del segle xx, la publicació de la famosa taula de vitraller de Girona⁵³ i la lectura de la tesi doctoral de Sílvia Cañellas sobre les vidrieres de la catedral de Barcelona.⁵⁴ L'inici del segle xxi ha estat marcat a Catalunya per una exposició de caire general sobre el vitrall,⁵⁵ per un llibre general, el primer aquí, sobre els vitralls contemporanis des del segle xix fins a avui,⁵⁶ una publicació sobre la Seu Vella de Lleida,⁵⁷ les I Jornades Hispàniques d'Història del Vidre,⁵⁸ un volum monogràfic sobre els vitralls del monestir de Pedralbes i la seva restauració,⁵⁹ una síntesi general en el marc de l'enciclopèdia sobre l'art gòtic a Catalunya⁶⁰ i l'obra creativa de Joan Vila-Grau a les vidrieres de la Sagrada Família de Barcelona.⁶¹

49. Per exemple: J. SUREDA, *El gòtic català: Pintura*, Barcelona, Hogar del Libro, 1977; Josep GUDIOL RICART i Santiago ALCOLEA i BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Polígrafa, 1986.

50. Vegeu, per exemple, el que es feia a França ja als anys trenta: L.-H. LABANDE, *Les primitifs français: Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, vol. I, Marsella, Libr. Tacussel, 1932.

51. R. ALCOY i PEDRÓS, «La pintura gòtica catalana», a Xavier BARRAL i ALTET (dir.), *La pintura antiga i medieval a Catalunya*, Barcelona, L'Isard, 1998, coll. «Art de Catalunya», núm. 8, p. 136-348.

52. J. VILA-GRAU i Francesc RODON, *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, Barcelona, Polígrafa, 1982.

53. J. VILA-GRAU, *El vitrall gòtic a Catalunya: Descoberta de la taula de vitraller de Girona*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, discurs d'ingrés; J. VILA-GRAU, «La table du peintre-verrier de Gérone», *Revue de l'Art* (París), núm. 72 (1986), p. 32-34.

54. Sílvia CAÑELLAS, *Aproximació a l'estudi de les vidrieres de la catedral de Barcelona: Des de les primeres manifestacions a la conclusió del cimbori*, Barcelona, Universitat de Barcelona. Departament d'Art, 1993, coll. «Tesis Microfotixades», núm. 1804; Sílvia CAÑELLAS, «Notícies sobre les vidrieres gòtiques de l'absis de la seu», *D'Art* (Barcelona), núm. 19: *La catedral de Barcelona* (1993), p. 107-119; Sílvia CAÑELLAS, «Els Fontanet: tradició i canvis en la vitralleria del darrer gòtic», *Lambard: Estudis d'Art Medieval* (Barcelona), vol. IX (1997).

55. J. VILA-GRAU i A. VILA i DELCLÒS, *El vitrall: L'art del color i de la llum*, Barcelona, Fundació La Caixa, 2001, catàleg de l'exposició.

56. Xavier BARRAL i ALTET, *Vidrieres contemporànies: Siglos XX-XXI*, Barcelona i Madrid, Lunwerg, 2006; edició francesa: Xavier BARRAL i ALTET, *Art et lumière: Le vitrail contemporain*, París, La Martinière, 2006.

57. *Seu Vella: Anuari d'Història i Cultura* (Lleida), núm. 2: *Vitralls i vitrallers* (2000).

58. *I Jornades Hispàniques d'Història del Vidre. Barcelona-Sitges, 30 de juny - 2 de juliol de 2000*, Barcelona, Fundació del Centre del Vidre de Barcelona, 2001, coll. «Monografies», núm. 1 (amb una contribució d'Esther Balasch i Francesc Fitó sobre «Els vidriers a la Seu Vella de Lleida» a les p. 321-332).

59. *Els vitralls del monestir de Pedralbes i la seva restauració*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona i Museu d'Història de Barcelona, 2012, coll. «MUHBA. Documents», núm. 4.

60. Sílvia CAÑELLAS, «Els vitralls», a *L'art gòtic a Catalunya: Arts de l'objecte*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008, p. 209-257.

61. Xavier BARRAL i ALTET, «Els artistes per ells mateixos: Joan Vila-Grau», a *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol. 16: *Art i arquitectura d'avui. La veu dels artistes*, Barcelona, L'Isard, 2002, p. 102-113; Antoni VILA i DELCLÒS, Anna VILA ROVIRA, Pilar VÉLEZ i Xavier BARRAL i ALTET, *Els colors de la llum: Vitralls de Vila-Grau a la Sagrada Família*, Barcelona, Temple Expiatori de la Sagrada Família, 2010, catàleg de l'exposició.