

**The Concept and Fabrication of Stained Glass
from the Middle Ages to Art Nouveau**

**30th International Colloquium
CORPUS VITREARUM**

**Barcelona – Cerdanyola – Girona
4–7 July 2022**

**Organized by the Catalan Committee of the
Corpus Vitrearum**

© Logo: Antoni Vila i Delclòs

© Cover: Anna Santolària

© Texts: their authors

© Figs/Abb.: see each caption

Responsibility for intellectual property or image rights lies with the authors of the articles

ISBN: 978-84-09-39806-5

© Editing and layout: Sílvia Cañellas

Proof-reading by Karine Boulanger, Ellen Shortell, Joseph Spooner and Stefan Trümpler

Publisher: Corpus Vitrearum Catalunya

Impression: I am Nuria – @iamnuriaprint

Amb el suport de / Sponsored by:



Diputació de Girona

Scientific Committee

Institut d'Estudis Catalans

Xavier Barral i Altet
Rafael Cornudella
Francesc Fontbona
Ramon Pinyol i Torrents

Corpus Vitrearum International, Members of the Board

Tim Ayers
Dobrosława Horzela
Ellen Shortell
Karine Boulanger
Hartmut Scholz
Isabelle Lecocq

International Scientific Committee for the Conservation of Stained Glass Members of the Board

Ivo Rauch
Sarah Brown
Aletta Rambaut

Presidents of the National Committees

Wojciech Bałus
Xavier Barral i Altet
Jean Blanchaert
Sarah Brown
James Bugslag
Günther Buchinger
Michel Hérold
Dave Lüthi
Madeleine Manderyck
Victor Nieto Alcaide
Elizabeth Carson Pastan
Michael Borisovich Piotrovsky
Ivo Rauch
Pedro Redol
Zsuzsanna van Ruyven-Zeman

Scientific and Organising Committee

Antoni Vila i Delclòs
Sílvia Cañellas
Núria Gil Farré
Anna Santolària Tura
Anna Vila Rovira
Rosa Alcoy

With the assistance of
Núria Bosch and
Elena Lagalante

Digital Resources of the Corpus Vitrearum

Stefan Trümpler



Catalan Committee of the Corpus Vitrearum

President: Xavier Barral i Altet

Honorary President: Joan Vila-Grau

Vice President and Treasurer: Antoni Vila i Delclòs

Secretary: Sílvia Cañellas

Members:

Rosa Alcoy

Anna Vila Rovira

Núria Gil Farré

Anna Santolària Tura

Colloquium Sponsors and Supporters

The Catalan committee of the Corpus Vitrearum acknowledges

Ajuntament de Cerdanyola del Vallès

Ajuntament de Girona

Arquebisbat de Barcelona, Catedral and Parròquia de Santa Maria del Mar

Bisbat de Girona i Catedral

Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC)

International Scientific Committee for the Conservation of Stained Glass (ISCCSG)

Diputació de Girona

Diputació de Barcelona

Fundació Fita

Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Direcció General del Patrimoni Cultural

Generalitat de Catalunya. Girona.

Institut Català de Recerca en Patrimoni cultural (ICRPC)

Institut d'Estudis Catalans (IEC)

Museu d'Art de Cerdanyola

Museu d'Art de Girona

Museu del Disseny de Barcelona

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes

Seminari Conciliar de Barcelona and Facultat Antoni Gaudí (AUSP)

Servei d'Arqueologia. Institut de Cultura de Barcelona. Ajuntament de Barcelona

Union Académique Internationale

Verrerie de Saint-Just

and also the

International Committee of the Corpus Vitrearum and the International Board

for their support, sponsorship, and trust

Colloquium Programme

4 July 2022 – BARCELONA

Institut d'Estudis Catalans (c/ Carme 47)

- 08:30 Registration.
- 09:00 Welcome and opening of the Colloquium.
- 09:45 Reports of the national committees of the Corpus Vitrearum.
- 10:50 Coffee break.
- 11:10–12:30 **Lecture session 1** (lectures and discussion): chaired by Tim Ayers.
- 12:30–13:00 Visits information.
- 13:00–14:30 Lunch break.
- 14:30–16:30 **Visit:** Church of *Santa Maria del Mar*, Barcelona.
- 17:00–18:40 **Lecture session 2** (lectures and discussion): chaired by Michel Hérold.
- 18:40–20:00 Free time.
- 20:00 **Visit:** Barcelona Cathedral. Reception hosted by the bishopric of Barcelona on the cathedral terraces, with views of the skyline of medieval Barcelona.

5 July 2022 – BARCELONA – Cerdanyola

Museu d'Art de Cerdanyola (c/ Sant Martí, 88 – Passatge del Llorer, 11)

- 08:15 Plaça de Catalunya 21, Barcelona. Departure to Cerdanyola by bus.
- 09:00 *Museu d'Art de Cerdanyola*. Welcome from Txema Romero (Director).
- 09:30–11:10 **Lecture session 3** (lectures and discussion): chaired by Isabelle Lecocq.
- 11:10–11:40 Coffee break.
- 11:40–13:00 **Lecture session 4** (lectures and discussion): chaired by Günther Buchinger.
- 13:00–15:00 Lunch break. **Visit:** museum (*Dames de Cerdanyola* stained-glass windows).
- 15:00–16:00 **Lecture session 5** (lectures and discussion): chaired by Karine Boulanger.
- 16:00 Return to Barcelona.
- 18:00–19:30 **Optional Visit:** *Basílica de la Sagrada Família* (3–4 groups).

6 July 2022 – BARCELONA

Museu Nacional d'Art de Catalunya / Museu del Disseny de Barcelona

- 08:30 Plaça de Catalunya 21, Barcelona. Departure to Montjuïc (*Museu Nacional*) by bus.
- 09:00 *Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Welcome from Pepe Serra (Director).
- 09:30–10:50 **Lecture session 6** (lectures and discussion): chaired by Aletta Rambaut.
- 10:50–11:20 Coffee break.
- 11:20–12:30 **Visit:** Collections of cloisonné and stained glass, *Museu Nacional d'Art de Catalunya*.

12:30	Bus to the <i>Museu del Disseny de Barcelona</i> .
13:00–14:25	Lunch.
14:25–15:10	Visit: <i>Fons Rigalt i Granell (Centre de documentació, -1st floor)</i> 3 groups
15:15–15:35	Presentation: Núria Gil
15:35–18:45	Digital resources of the Corpus Vitrearum: chaired by Stefan Trümpler. Introduction – reports of the national committees – lecture – discussion.
18:45–19:00	Coffee break.
19:00–20:00	Plenary session – members of the International Corpus Vitrearum.
All afternoon	Visit: <i>Museu del Disseny de Barcelona</i> .

7 July 2022 – GIRONA – Colloquium and Forum

08:00	Plaça Catalunya 21, Barcelona. Departure to Girona (by bus).
09:30–10:00	Colloquium and Forum. Welcome by local officials.
10:00–10:45	Coffee break at the <i>Casa de Cultura de la Diputació de Girona</i> . Visit: Fita Foundation, 2nd floor.
10:45–12:05	Lecture session 7 (lectures and discussion), <i>Sala Josep Irla</i> : chaired by Dobrosława Horzela.
12:10–13:15	Lecture session 8 about the "Glaziers' Tables" (papers and discussion), Speakers: Stefan Trümpler (Colloquium) and Anna Santolària (Forum) <i>Sala Josep Irla</i> : chaired by Sarah Brown.
13:15–14:30	Lunch break.
14:30–17:30	Tour / Visit: the Cathedral and the Art Museum (white-washed tables of Girona); optional: <i>Sant Feliu Church, Casa Masó</i> .
17:30	Garden of Art Museum.
18:00	Return to Barcelona.
21:00	Official dinner for Colloquium and Forum attendees.



Contents – Sommaire – Inhaltsverzeichnis – Índice

WELCOME – BIENVENUE – WILLKOMMEN – BENVINGUDA	9
FOREWORD – PRÉFACE – VORWORT – PREFACI	11
PAPERS	
Lecture session 1: chaired by Tim Ayers	
1.1. The Role of Ornament in the Conception and Significance of Medieval Figurative Stained Glass	
Brigitte Kurmann-Schwarz	13
1.2. Masterpieces and Pattern Books of Leaded Panels: the Ulrix Manuscript	
Liesbeth Langouche and Joost Caen	22
1.3. Stained-Glass Windows Designs of the 17th and 18th Centuries Preserved in Barcelona	
Sílvia Cañellas	29
Lecture session 2: chaired by Michel Hérold	
2.1. Die Glasmalerei im Gesamtensemble des Naumburger Westchors	
Maria Deiters, Cornelia Aman	39
2.2. Les artistes polyvalents et le vitrail monumental dans les anciens Pays-Bas pendant la première moitié du XVI ^e siècle : l'exemple de Bernard van Orley et de Pieter Coecke	
Isabelle Lecocq	47
2.3. Das Oberurbacher Passionsfenster – ein Exempel für die Kooperation zwischen Malern und Glasern/Glasmalern?	
Ikuko Oda	52
2.4. Teodoro de Holanda et les projets pour les vitraux de la cathédrale de Grenade	
Jan Van Damme (✉)	59
Lecture session 3: chaired by Isabelle Lecocq	
3.1. Gaudí à la recherche d'un langage propre dans le vitrail : la trichromie	
Antoni Vila i Delclòs	66
3.2. Wappenscheiben für Patriziat und Adel – Zur Zusammenarbeit des Stadtglasers Jost Vetter mit Hans Baldung Grien im vorreformatorischen Straßburg	
Daniel Parello	74
3.3. Entre l'historicisme et l'art nouveau, le début du vitrail aux Îles Canaries. Le renouvellement architectural, les techniciens diplômés et l'acceptation des esthétiques étrangères	
Jonás Armas Núñez	84
3.4. Die jüngere Fensterausstattung des Linzer Mariendoms. Ein landesgeschichtliches Denkmal ersten Ranges aus Zeiten historischen Umbruchs	
Christina Wais-Wolf	92
Lecture session 4: chaired by Günther Buchinger	
4.1. De l'esquisse au vitrail : Les processus de création dans l'atelier de Claudius Lavergne (1815-1887)	
Auriane Gotrand	100
4.2. Die Glasmalereifenster der Villa Buchroithner in Innsbruck. Ein Dokument für das bürgerliche Selbstverständnis der Zwischenkriegszeit	
Reinhard Rampold	107
4.3. Le statut de l'artiste et son évolution dans le cadre de sa collaboration avec l'atelier Kirsch & Fleckner	
Valérie Sauterel et Camille Noverraz	115

Lecture session 5: chaired by Karine Boulanger

5.1. Le vitrail au Chili: les multiples dimensions d'un art d'importation

Andrea Araos 123

5.2. Artist, Glass-Painters, Craftsmen, and a Dispute about their Place in Designing and Executing Stained Glass at the Beginning of the 20th Century

Wojciech Bałus 131

Lecture session 6: chaired by Aletta Rambaut

6.1. Ancient Remedies for New Ideas. Possible Sources of the Cistercian Stained-Glass Technique and Style

Joanna Utzig 133

6.2. Paths to Reality: Remarks on Glaziers' Workshop Practices in Cracow, c.1380–1440

Dobrosława Horzela 141

6.3. The Church Choir Glazing of Batalha, Portugal: Commission, Programme, Function, Authorship, Models, and Work Organization (1514–1531)

Pedro Redol and Márcia Vilarigues 151

Session: Museu del Disseny de Barcelona

Designers who Collaborated with the Stained-Glass Maker Antoni Rigalt i Blanch: the Cases of the Architect August Font i Carrera and the Painter Apel·les Mestres

Núria Gil Farré 159

Lecture session 7: chaired by Dobrosława Horzela

7.1. Glass, Stained Glass, and Stone Sculpture. Master Jean of Tournay (fl. 1318–1329), among other Glaziers in the First Half of 14th Century in North-Eastern Catalonia

Miquel Àngel Fumanal 166

7.2. 14th-Century Stained-Glass Production for the Transept Chapels of Santa Croce in Florence, Italy: Collaboration and Workshop Practice

Renée K. Burnam, Americo Corallini, Valeria Bertuzzi, Susanna Bracci (✉), Giovanni Bartolozzi 176

7.3. The Wagnerian Windows in the Cercle del Liceu of Barcelona: a Unique Scenography Made of Glass

Clara Beltran, Jordi Bonet, and Núria Gil 183

Lecture session 8: chaired by Sarah Brown

8.1. Glaziers' Tables, Cartoons, and Preparatory Tracings (Underdrawings). Observations from Berne Minster and Reflections on the Creation of Stained Glass in the Late Middle Ages and the Early Modern Period

Stefan Trümpler 191

VISITS

The Stained-Glass Windows of Santa Maria del Mar, Barcelona

Sílvia Cañellas 199

The Stained-Glass Windows of Barcelona Cathedral

Sílvia Cañellas 202

Scheme of Girona Cathedral's Stained-Glass Windows

Anna Santolària 205

Schemes of other Churches in Barcelona with Old Stained-Glass Windows

Corpus Vitrearum Catalunya 206



WELCOME – BIENVENUE – WILLKOMMEN – BENVINGUDA

The Corpus Vitrearum (originally the Corpus Vitrearum Medii Aevi) was born out of the International Committee on Art History in 1952 and was adopted in 1954 by the Union Académique Internationale (UAI).

The Barcelona Committee of the Corpus Vitrearum, under the auspices of the Institut d'Estudis Catalans (IEC), was created in 1957 and the following year presented its programme for Catalonia at the meeting of the UAI. The state political situation made it impossible to develop the programme until 1979, when the Catalan Corpus Vitrearum team was created, made up of specialists from different fields.

Since then, first under the direction of Dr. Joan Ainaud (✝), then of Dr. Manuel Ascani Mundó (✝), and finally of Dr. Xavier Barral i Altet, all the known Gothic stained-glass windows in our country have been studied, and the five volumes of our Corpus Vitrearum Medii Aevi have been published.

Once the five medieval volumes had been completed, and again with the support of the Institut d'Estudis Catalans and also of the Generalitat de Catalunya, a first inventory of the civil and religious stained-glass windows of our country has been made, which extends to the first third of the 20th century. We have been doing research all over our country for ten years, which has resulted in the study and inventory of most of our stained-glass windows from that era. Digitization of all materials has also begun. Now that this phase is closed, we do not want to stop there, we must continue on this path of study and conservation of heritage and include in our inventory other works and research that can be carried out. The discovery made in the Cathedral of Girona, at the end of 2019, of a medieval stained-glass window behind an altarpiece confirms that the search never ends. And for this task we hope to have the help of the corresponding institutions.

The 13th Stained Glass Colloquium was held in Catalonia (7–11 October) in 1985. The two stained-glass tables in Girona, unique in the world at that time, had recently been identified. We must keep in mind the exceptional fact that the stained-glass windows made with the tables of Girona are still preserved in the cathedral of this city. For an incipient Catalan committee of the CV, the celebration of this congress was a real challenge that allowed us to join the great family of Corpus Vitrearum.

Thirty-five years after that meeting, we have taken up the challenge of organizing a new Corpus Vitrearum colloquium, and we have also added the organization of the Forum; thus, in a single week the two most important meetings of this international organization are united. We have responded to this new challenge thanks to international support and also that of local institutions. Initially scheduled for 2020, the global pandemic situation forced us to postpone the 30th Colloquium and the 11th Forum first to 2021 and then to 2022.

So, after more than two years of pandemic, we can finally hold these meetings. The Colloquium sessions take place in Barcelona, Cerdanyola del Vallès, and Girona, and are organized by the Catalan committee of the Corpus Vitrearum in association with the International Bureau of the Corpus Vitrearum in conjunction with the Institut d'Estudis Catalans. The UAI and various Catalan institutions and foundations have supported the organization of these meetings.

The white-washed table from Girona provides evidence of the construction process for some of the 14th-century windows in Girona Cathedral. The survival of this type of evidence helps us get closer to understanding the different roles within a team that was capable of designing and creating such large expanses of stained glass. The relation between artists and glaziers has changed and developed but has always been part of the history of stained glass. Artists such as Gaudí provide a more recent example of this kind of collaboration.

The 30th Colloquium of the Corpus Vitrearum, with the title *The Concept and Fabrication of Stained Glass from the Middle Ages to Art Nouveau*, will be dedicated to the study of the different roles undertaken in large stained-glass projects. Who is the author of the final piece? What were the influences in a medieval stained-glass window, and what can they tell us about its creator? Fine artists have often been shown to influence makers of stained glass, but can we talk about stained-glass artists influencing other disciplines? Should we consider the repetition of designs in the 19th century as a

series or as a new technique representative of this period? What training did the workshop members and stained-glass artists have?

We have gathered in this volume the texts presented at the 30th Colloquium of the Corpus Vitrearum, which we hope will form the basis of discussion and shed light on these topics.

We must thank all those who have remained faithful to our meetings for their patience, and we must mourn the loss of those whose illness or death has prevented them from being with us today.

In two years there have been many changes in the way we see the world, but stained glass is still the focus of our professional and personal attention. Thus, despite the still uncertain international situation, people from many parts of the world participate in the meeting. We present here 23 articles of great interest for the conservation of stained glass, texts by authors from points far away from each other: from Europe, where most of the papers are from, through North America and to South America.

You are all welcome.

Corpus Vitrearum Catalunya

El projecte del Corpus Vitrearum (en origen Corpus Vitrearum Medii Aevi) va néixer del Comitè Internacional d'Història de l'Art l'any 1952 i va ser acceptat l'any 1954 per la Unió Acadèmica Internacional (UAI).

El Comitè de Barcelona del Corpus Vitrearum, sota els auspicis de l'Institut d'Estudis Catalans, es va crear ja l'any 1957 i l'any següent presentava el seu programa per a Catalunya a la reunió de la UAI. La situació política estatal va impossibilitar el desenvolupament del programa fins que l'any 1979 es va crear l'equip del Corpus Vitrearum Català, format per especialistes de diferents àmbits.

Des d'aleshores, sota la direcció del Dr. Joan Ainaud (✝) primer, després del Dr. Manuel Ascani Mundó (✝) i finalment del Dr. Xavier Barral i Altet, s'han estudiat tots els vitralls gòtics del nostre país i s'han publicat els cinc volums del nostre Corpus Vitrearum Medii Aevi.

Una vegada enllestits els cinc volums medievals i de nou amb el suport de l'Institut d'Estudis Catalans i també de la Generalitat de Catalunya, s'ha dut a terme un primer inventari dels vitralls civils i religiosos del nostre país que arriba fins al primer terç del segle XX. Han estat deu anys voltant per tot el país que han donat per resultat l'estudi i inventari de la majoria dels nostres vitralls d'aquestes èpoques. S'ha iniciat també la digitalització de tots els materials. Ara, tancada aquesta etapa, no ens volem aturar aquí, cal continuar per aquest camí de recerca i també de conservació del patrimoni i incloure al nostre inventari altres peces i troballes que es puguin realitzar. La descoberta feta a la Catedral de Girona, a finals del 2019, d'un vitrall medieval darrere d'un retaule ens confirma que la recerca no acaba mai. I per aquesta tasca esperem tenir l'ajuda de les institucions corresponents.

L'any 1985 es va portar a cap a Catalunya (7-11 octubre) el XIII Col·loqui de vitralls. Feia poc que s'havien identificat les dues taules de vitraller de Girona, en aquell moment úniques al món. Cal tenir present el fet excepcional que els vitralls fets amb les taules de Girona encara es conserven a la catedral d'aquesta ciutat. Per a un incipient comitè català del Cvma la celebració d'aquest congrés fou tot un repte que ens permeté incorporar-nos a la gran família del Corpus Vitrearum.

Trenta-cinc anys després d'aquella reunió, hem reprès el repte de l'organització d'un col·loqui del Corpus Vitrearum i hi hem afegit també l'organització del Fòrum; així, en una setmana s'inclouen les dues reunions més importants d'aquesta organització internacional. Hem respost a aquest nou repte gràcies al suport internacional i també al de les institucions locals. Previstos inicialment pel 2020, el XXX Col·loqui i XI Fòrum, ens hem vist forçats, per la situació de pandèmia mundial, a l'ajornament de tots els actes; primer a 2021 i després a 2022.

Així, passats més de dos anys de pandèmia podem finalment dur a terme aquestes reunions. Els actes tenen lloc a Barcelona, Cerdanyola del Vallès i Girona.

El Corpus Vitrearum Internacional amb el Corpus Vitrearum Català en col·laboració amb l'Institut d'Estudis Catalans, organitzen en 30è Col·loqui Internacional d'història del vitrall. També ens donen suport la UAI i diverses institucions i entitats del nostre país.

La taula de vitraller de Girona proporciona clares evidències del procés de construcció d'alguns dels vitralls del segle XIV de la catedral de Girona. La supervivència d'aquest tipus d'evidències ens ajuda a apropar-nos a comprendre els diferents rols dins d'un equip capaç de dissenyar i crear tan grans extensions de vitralls. La relació entre artistes i vidriers ha canviat i s'ha desenvolupat, però sempre ha estat part de la història dels vitralls.

El XXX Col·loqui del Corpus Vitrearum estarà dedicat a l'estudi del rol que diferents agents han tingut en la confecció dels vitralls. Qui és l'autor de la peça final? Quines van ser les influències dels vitralls medievals i què ens poden dir del seu creador? Sovint hem vist les influències d'altres manifestacions artístiques en els vitralls, però com han influït els vitralls en altres disciplines? Hem de considerar la repetició de dissenys al segle XIX com a sèrie o com a nova tècnica representativa d'aquest període? Quina formació han tingut els diferents agents que intervenen en la construcció d'un vitrall?

Reunim en aquest volum els textos presentats per aquest XXX Col·loqui que esdevindran la base de les discussions i debats, que estem segurs que seran ben enriquidors.

Hem d'agraciar la paciència de tots aquells que s'han mantingut fidels a la celebració de les nostres reunions i hem de lamentar la pèrdua d'alguns dels que s'havien compromès a seguir-nos, però que la malaltia i mort els ha impedit d'estar avui amb nosaltres.

En dos anys s'han produït molts canvis en la nostra manera de veure el món, però els vitralls encara són el centre de les nostres atencions professionals i dels nostres interessos personals. Així, malgrat la situació internacional encara insegura, esperem que el congrés sigui un èxit; ja ho és per la quantitat d'oradors i inscrits, i esperem també que l'interès despertat es correspongui amb les expectatives. Presentem aquí 23 articles de gran interès per a la història del vitrall d'autors procedents de punts ben allunyats els uns dels altres. Des d'Europa, d'on són la major part de les ponències, passant per Amèrica del nord i del sud.

Sigueu-ne tots benvinguts!

Corpus Vitrearum Catalunya



FOREWORD – PRÉFACE – VORWORT – PREFACI

After four years, the colloquium in Barcelona offers us an opportunity finally to meet in person. As I write, in March 2022, the occasion seems more and more possible. Can any colloquium ever have been more welcome in prospect?

The theme of our 30th International Colloquium, 'The Concept and Fabrication of Stained Glass from the Middle Ages to Art Nouveau', is highly appropriate to the Catalan setting. This is the second colloquium in the region, and both featured or will feature that extraordinary survival of the medieval glaziers' craft, the glazing tables in Girona Cathedral. Bringing together thinking and making, the theme is also appropriate to a joint session of the colloquium and the forum for conservation, about the tables.

Across almost the whole new, broad timescale of our project, from the middle ages to the twentieth century, the programme promises stimulating insights into the relationship between the materials and settings for the medium that we study, and very different cultural environments, with different ways of making art and thinking about its manufacture. We shall be hearing about pattern books and drawings, artists and glaziers, craft workshop practice and serial production, stained glass and other media, and authorship and the status of those involved in the craft.

We look forward with excitement to the many opportunities that are planned for us to explore the stained-glass riches of Barcelona itself, in its city churches, the cathedral and at the Sagrada Família, and to visiting the Museu del Disseny. We shall also go to Girona itself to hear about new work on the famous tables. Remarkably, a long-forgotten thirteenth/fourteenth-century window has emerged from behind an altarpiece in time for our colloquium.

Beyond the formal programme, of course, we anticipate with pleasure the opportunity to meet again in person, on the streets of this great medieval trading city, with its extraordinary history of creativity and international exchange down the centuries. Altogether, it promises to be a wonderful event, for thinking and working together, and for meeting again after years of lockdown.

It would not have been possible without the hard work of our Catalan colleagues, who have prepared the colloquium under the exceptionally difficult circumstances of the pandemic, with all its uncertainties. I would therefore like to thank the whole Catalan committee, on our behalf. I am also grateful to Stefan Truempner for his work in coordinating a special session to consider digital futures for our project.

The colloquium would have been impossible without sponsors. We shall be meeting on the first day at the distinguished Institut d'Estudis Catalans, host institution for the Catalan Corpus, but also thereafter in many other museums and public buildings in Barcelona, Cerdanyola and Girona. We thank them all for opening their doors. We are also extremely grateful for the generous financial support that underpins the colloquium, from many local and international organizations. We are most grateful for their generosity.

Prof. Tim Ayers

President, International Board, Corpus Vitrearum



PAPERS

1.1

The Role of Ornament in the Conception and Significance of Medieval Figurative Stained Glass

Brigitte Kurmann-Schwarz

Corpus Vitrearum Schweiz

Das Ornament und seine Rolle in Konzeption und Bedeutung mittelalterlicher figurativer Glasmalereien – Zusammenfassung

Nach den Richtlinien gehört es zu den Aufgaben der Corpus-Autoren die Ornamente der Glasmalereien in den Einleitungen und Katalognotizen der Bände zu analysieren. Die Ornamente sind in mittelalterlichen Verglasungen allgegenwärtig. Sie erscheinen als reine Ornamentscheiben und sind in jeder figürlichen Darstellung des Mediums präsent. Die Bedeutung des Ornaments wird schon im Traktat des Theophilus (um 1100) hervorgehoben (caput XXI: De ornatu picturae in vitro), wobei der Autor sowohl die reinen Ornamentscheiben als auch die gemusterten Hintergründe der figürlichen Darstellungen beschreibt. Die Überlegungen im vorliegenden Text werden sich mit den Hintergründen der Bilder, ihren Mustern und ihrer Funktion beschäftigen. Diese Ornamente waren für die Glasmaler ein so selbstverständlicher Teil ihres Werkes, dass die erhaltenen Entwürfe mittelalterlicher oder frühneuzeitlicher Glasmalereien sie meist gar nicht wiedergeben, sondern sie dem Ermessen der ausführenden Künstler überließen. Zunächst wird die

Entwicklung der Hintergrundornamente des 14. und 15. Jahrhunderts in den Glasmalereien Frankreichs und des Reichs kurz dargestellt und nach den Vorlagen gefragt, an denen sich die Glasmaler inspiriert haben könnten. Italienische Seidenstoffe des 13. und 14. Jahrhunderts, später auch Samte mit Brokatmustern, aber auch ältere Stofftypen lassen sich in den Glasmalereien des Berner Münsters, der Klosterkirche von Königsfelden und in den Kathedralen von Evreux und Bourges als Inspirationsquellen nachweisen. Im Falle eines Werkes in Krakau bezog sich der Glasmaler auf Ornamente der Goldschmiedekunst, indem er deren Technik nachahmte. Stoffe und Gegenstände der Schatzkünste sind wie die Glasmalereien Medien, die in der Ausstattung der mittelalterlichen Sakralbauten eine zentrale Rolle spielten. Die Evokation dieser Materialien in der Glasmalerei, besonders der Stoffe, fordert dazu heraus, nach der Bedeutung der Ornamente zu fragen. Hypothesen lassen sich nur aufstellen, wenn der architektonische Kontext der Glasmalereien in die Überlegungen einbezogen wird.

L'ornement et son rôle dans la conception et la signification des vitraux médiévaux figurés – Résumé

Selon les directives, il revient aux auteurs des volumes du Corpus Vitrearum d'analyser les ornements des vitraux dans les synthèses et les notices de catalogue. Il est vrai que l'ornement est omniprésent dans les vitraux médiévaux, non seulement comme thème principal dans les verrières purement décoratives, mais aussi comme accompagnement dans les verrières figurées. Déjà Théophile, dans son traité sur le vitrail rédigé vers 1100 (caput XXI : De ornatu picturae in vitro), soulignait l'importance du décor et faisait une large place à la réalisation des panneaux ornementaux et à celle des motifs de fond. C'est ce dernier aspect qui retiendra mon attention. Les parties ornementales étaient un aspect si évident du travail des peintres verriers du Moyen Âge et du début de l'Époque moderne qu'elles

étaient laissées à leur appréciation et ne faisaient pas l'objet de projets spécifiques. Dans un premier temps, je reviendrai brièvement sur l'évolution des fonds ornementaux des XIV^e-XV^e siècles en France et dans l'Empire avant de poser la question des sources des peintres verriers. Aux XIII^e-XIV^e siècles, les soieries italiennes et plus tard les velours à motifs de brocart inspirèrent ainsi les vitraux de l'ancienne collégiale de Berne, de l'ancienne abbaye de Königsfelden et, en France, des cathédrales d'Évreux et de Bourges, mais pas exclusivement comme en témoignent les motifs empruntés à des types de tissus plus anciens. Les étoffes précieuses jouaient du reste un rôle éminent dans le parement des églises et dans la liturgie. Aussi convient-il de s'interroger sur ce que signifie leur évocation dans les fonds décoratifs des vitraux.

The study of ornament, whether it be non-figurative stained glass or ornamental motifs within figurative windows, is one of the fundamental tasks of the authors according to the guidelines for the publication of Corpus Vitrearum volumes.¹ Usually authors limit themselves to a short characterisation

The author thanks Elizabeth C. Pastan for re-reading the English version of this essay and also for her most useful suggestions and bibliographical references. Many thanks also to Eliane Vergnolle for editing the French summary.

¹ For the analysis of the ornament see corpusvitrearum.org, *Guidelines*, last version of 2016, pp. 12, 14.

of the decorative elements. It is only recently that more attention has been paid to ornament in stained glass outside Corpus work. Reference should be made, for example, to Michael Burger's dissertation on the ornamental glazing of the Rhineland² and to Dobrosława Horzela's essay on the unusual background ornament of a panel with the image of Mary Magdalene,³ which comes from the Dominican Church in Cracow. Both studies have enriched our understanding of the ornamentation of medieval stained glass.

This paper will take up issues regarding ornament raised by the Cracow panel along with my own observations about the surface-covering decoration of the choir glazing of Bern Minster.⁴ Neither Horzela's work nor my own observations limit the study of the ornament to formal analysis. Rather, we each ask what kind of materials the ornamental motifs evoke, and what meaning can be derived from the materiality displayed by means of the ornament, such as engraved metal in the case of the Cracow panel, and precious cloths in the Bern glass. In addition, Herbert L. Kessler's analyses of the materiality and non-mimetic aspects of medieval images⁵ and new research on ornament in medieval art,⁶ especially Anna Bücheler's exemplary study of textile pages in early medieval manuscripts,⁷ are fundamental for my argument. In particular, Bücheler persuasively demonstrates that the context in which ornament appears is crucial for its interpretation.

The meaning as well as the function of the ornamental grounds in stained glass can only be determined through consideration of medieval image theory and the special materiality of the medium of glass. The following considerations will assume educated observers such as the daily celebrating clergy of the church, who viewed the stained-glass windows over extended periods of time. The members of this group were accustomed to regard sacred images as well as the texts of Holy Scripture as conveyors of complex messages with multi-layered meanings.⁸ We can characterise these celebrants' onlook on images by turning to medieval authors such as Honorius Augustodunensis, Abbot Suger, and St Bonaventure to name only a few,⁹ who describe the ways that works of art appeal to the senses and awaken feelings of devotion,¹⁰ enabling viewers to establish a connection to a spiritual world through imagery. For such beholders, the image could mediate between the material world and the invisible

² Michael BURGER, *Fenestrae non historiatae. Ornamentale Glasmalerei der Hochgotik in den Regionen am Rhein (1250-1350)* (CVMA Deutschland, Studien, III), Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 2018.

³ Dobrosława HORZELA, "Opus punctile and Stained Glass around 1400", *Umění*, LXV-3, 2017, p. 226-243.

⁴ Brigitte KURMANN-SCHWARZ, "Rahmen, Bilder, Ornamente. Die Glasmalereien des Berner Münsterchors (1441 – ca. 1455)", in Bernd NICOLAI and Jürg SCHWEIZER (eds), *Das Berner Münster. Das erste Jahrhundert: Von der Grundsteinlegung bis zur Chorvollendung und Reformation (1421-1517/1528)*, Schnell & Steiner, Regensburg, 2019, pp. 373-403.

⁵ Herbert L. KESSLER, "Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity", *Kairos*, 32/33, 1990/1991, pp. 53-77; Herbert L. KESSLER, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art* (The Middle Ages Series), University Press of Pennsylvania, Philadelphia, 2000; see especially the chapters "Medieval Art as Argument", pp. 53-63 and, "Real Absence. Early Medieval Art and the Metamorphosis of Vision", pp. 104-148; Herbert L. KESSLER, *Seeing Medieval Art* (Rethinking the Middle Ages, 1), Broad View Press, Toronto, 2004; now also Herbert L. KESSLER, *Experiencing Medieval Art*, University of Toronto Press, Toronto, 2019.

⁶ Vera BEYER and Christian SPIESS (ed.), *Ornament. Motiv, Modus, Bild*, Fink Verlag, München, 2012; Jean-Claude BONNE, "Ornementation et représentation", in Jérôme BASCHET and Olivier DITTMAR (ed.), *Les images dans l'Occident médiéval* (Atelier du médiéviste, 14), Brepols, Turnhout, 2015, p. 199-212.

⁷ Anna BÜCHELER, *Ornament as Argument. Textile Pages and Textile Metaphors in Early Medieval Manuscripts* (Zurich Studies in the History of Art, Georges-Bloch-Annual, University of Zurich, Institute of Art History, 22/23), De Gruyter, Berlin, 2019. In the older literature, these textile pages are often referred to as "carpet pages" (a literal translation of the German word "Teppichseite"), but see BÜCHELER's discussion pp. 34-35.

⁸ KESSLER 2004, pp. 166-168; Jean-Claude SCHMITT, "Introduction", in BASCHET and DITTMAR (ed.) 2015, p. 7-18, especially 16-17; KESSLER 2019, pp. 91-116.

⁹ Lawrence G. DUGGAN, "Was art really the 'book of the illiterate'?" *Word and Image*, V, 1989, pp. 227-251; Herbert L. KESSLER, "Gregory the Great and Image Theory in Northern Europe During the Twelfth and Thirteenth Centuries", in Conrad RUDOLPH (ed.), *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, second ed., Wiley Blackwell, Hoboken NJ, 2019, pp. 221-244.

¹⁰ KESSLER 2004, pp. 165-179; KESSLER 2019, pp. 113-116.

spiritual world, an idea based on the dual nature of Christ, who is visible as man but invisible as God.¹¹ This is the reason why countless medieval images depict God in the likeness of Christ (fig. 1).

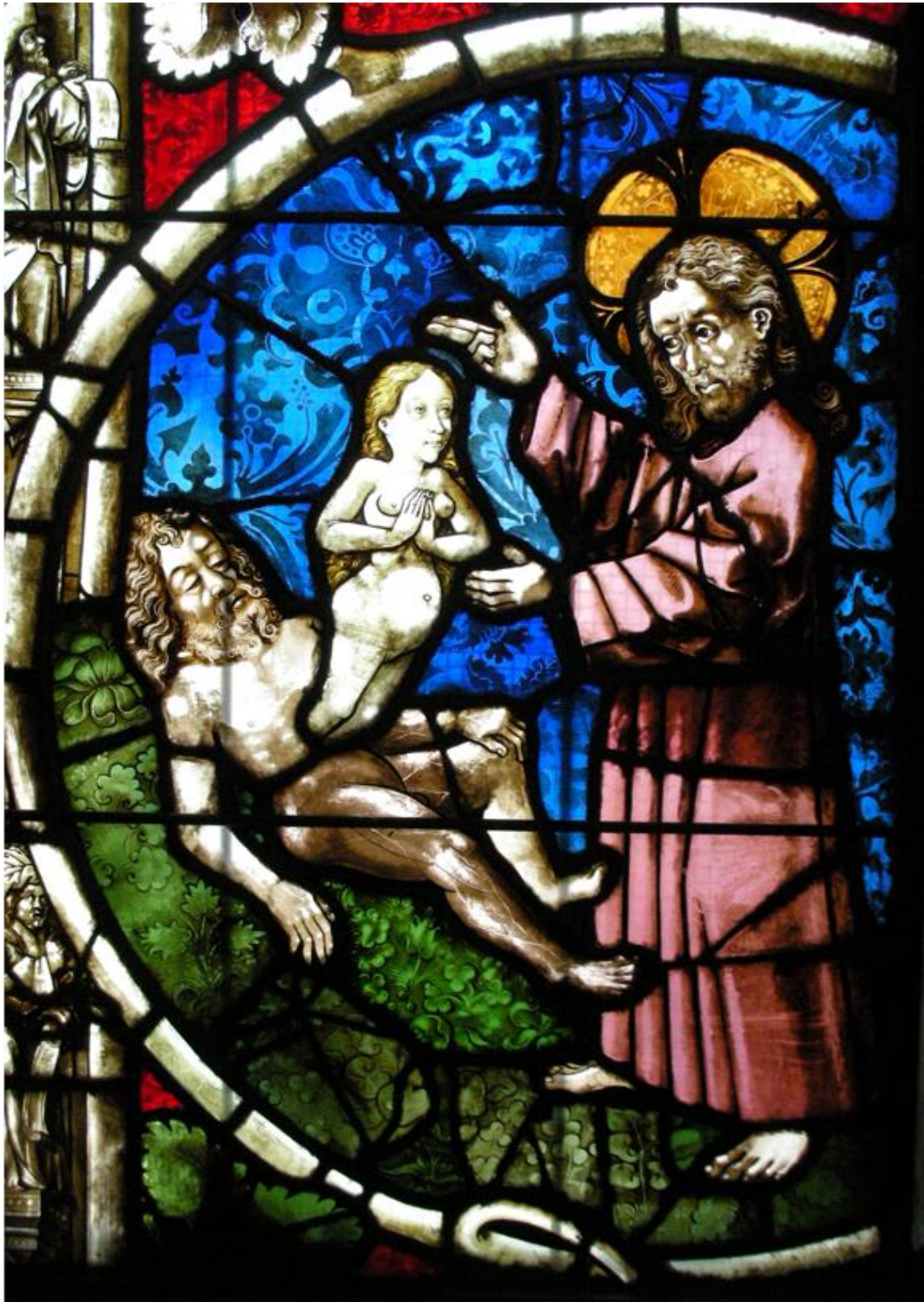


Fig. 1. Bern, Minster, bay nII, Tree of Jesse, Creation of Eve, c.1452. © Brigitte Kurmann-Schwarz.

¹¹ All the essays in KESSLER 2000 deal with this problem.

Admittedly, the definition of medieval images offered here is somewhat simplified, but it nevertheless suggests that painted or carved works of art can initiate a process in the attentive medieval viewer's mind, leading that person from the visible to a spiritual dimension that can only be perceived with the inner eyes. For the modern interpreter, the question then arises which formal elements the artists of the Middle Ages used to allow medieval beholders to perceive the image as a mediator to an invisible world and as a catalyst to a spiritual vision.

There is no doubt that medieval theories about sacred imagery influenced artists' choices of both the forms and materials with which they created religious images. Recently, this has been established in studies of medieval panel paintings by scholars such as Klaus Krüger and Gerhard Wolf to mention only two examples,¹² whereas stained glass has barely begun to be investigated through the perspective of "Bildwissenschaft", or the consideration of the function, materials, and communicative potential of images.¹³ Below I examine examples of stained



glass from the 14th and 15th centuries in France and the Empire to show that, far from serving as mere background filler, the ornament plays a decisive role in the perception of sacred images. First, I will summarize the development of ornament over the two last centuries of the Middle Ages and then, with reference to selected examples, I will discuss the materiality that this ornament evokes. Finally, I will consider the function of these ornamental designs in the structure of the image and their significance for the spiritual understanding of stained glass.¹⁴

In the 14th century, the backgrounds of vitreous images were often covered by geometric patterns and rinceaux designs based on various plants, which were either painted on the glass surface or picked out of a translucent wash

Fig. 2. Königsfelden, former abbey church, bay nIV, prophet Habakkuk, c.1340.
© Brigitte Kurmann-Schwarz.

¹² Klaus KRÜGER, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, Fink, München 2001; Gerhard WOLF, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, Fink, München 2002.

¹³ A notable exception are the studies of Wojciech Bałus: Wojciech BAŁUS, "Diaphanum. Bildwissenschaftliche Überlegungen zur Glasmalerei", in Katharina GEORGI, Barbara von ORELLI-MESSERLI, Eva SCHEIWILLER-LORBER, Angela SCHIFFHAUER (eds), *Licht(t)räume. Festschrift für Brigitte Kurmann-Schwarz zum 65. Geburtstag*, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2016, pp. 10-17; id., "A Matter of Matter: Transparent – Translucent – Diaphanum in the Medium of Stained Glass", in Elizabeth CARSON PASTAN and Brigitte KURMANN-SCHWARZ, *Investigations in Medieval Stained Glass. Materials, Methods, and Expressions*, Brill, Leiden, 2019, pp. 109-118; see also Elizabeth C. PASTAN and Sylvie BALCON, *Les vitraux du chœur de la cathédrale de Troyes (XIII^e siècle)* (CV France, 2), CTHS, Paris, 2006, pp. 134, 142 (with references to studies of Meredith Lillich, Helen Zakin, and Madeline Caviness, who have published works that moves in this direction).

¹⁴ There are only a few studies dealing with the perception of stained glass: Angela SCHIFFHAUER, "Wunderbare Glasfenster. Zur Frage der Wahrnehmung gläserner Bilder in mittelalterlichen Heiligenviten", in Carla DAUVEN-VAN KNIPPENBERG, Cornelia HERBERICH, Christian KIENING (ed.), *Medialität des Heils im späten Mittelalter* (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, 10), Chronos, Zürich, 2009, p. 331-350; Brigitte KURMANN-SCHWARZ, "Ordnungsplan als Form und Inhalt gotischer Glasmalerei? Zur Wahrnehmung der gläsernen Bilder in den Großkirchen Frankreichs", in Kornelia IMESCH, Karin DAGUET, Jessica DIEFFENBACHER, and Deborah STREBEL (eds), *Transdisziplinarität in Kunst, Design, Architektur und Kunstgeschichte*, Athena Verlag, Oberhausen, 2017, p. 247-257.

covering the glass. Painted geometric patterns cover, for example, the backgrounds of the images in the stained glass from the abbey church of Königsfelden (around 1330 – around 1340, fig. 2).¹⁵ The artists creating the contemporaneous chapel glazing in the choir ambulatory of Saint-Ouen in Rouen use stickwork to render the rinceaux designs.¹⁶ These are also taken up in the second quarter of the 14th century by glass painters in southwest Germany, as shown by the window with the life of Our Lady in St Mary's Church Esslingen (n II, around 1330).¹⁷ Only in the second half of the century, around 1360–1370, do the figurative parts of the stained-glass windows in the Chapel of the Rosary in Évreux Cathedral present a new type of background design (fig. 3): These are damascene cloths of the kind hung in the back of three-dimensional niches for figures, and their patterns were painted with the help of stencils.¹⁸ These textile-based designs, hung behind standing or kneeling figures, remained prevalent in windows in France until the end of the 15th century.¹⁹ In the Empire, however, ornamental grounds with rinceaux designs in stickwork remained common for longer. Around the middle of the 15th century, as early examples in the Bern choir glass attest (fig. 1), the first damasks appeared alongside the geometric and the rinceaux patterns.²⁰ Thereafter damask and brocade ornament inspired by contemporary fabrics became commonplace in the workshops²¹ and gradually replaced the rinceaux patterns. German artists also introduced curtains painted with damascene motifs in the second half of the 15th century.²²

The cloths suspended behind the figures in French stained glass and the early damascene patterns in the choir glazing of Bern Minster refer formally and iconographically to late medieval textiles, as they were omnipresent in medieval churches as altar coverings and hangings.²³ The same can also be said of the geometric patterns that recall 12th and 13th century textiles.²⁴ In the vast majority of examples, however, the artists likely did not copy textile patterns directly, but rather made use of stylized and

¹⁵ Brigitte KURMANN-SCHWARZ, *Die mittelalterlichen Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden* (CVMA Schweiz, II), Stämpfli, Bern, 2008, p. 148-150, 174-175.

¹⁶ Jean LAFOND with Françoise PERROT, and Paul POPESCO, *Les vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen* (CVMA France, IV-2, vol. 1), Caisse nationale des Monuments historiques, Paris, 1970; Martine CALLIAS-BEY, "Église Saint-Ouen (ancienne abbatiale)", in Martine CALLIAS-BEY et al., *Les vitraux de Haute-Normandie* (CV France, Recensement des vitraux anciens de la France, VI), Éditions du Patrimoine, CNRS Éditions, Paris, 2001, p. 367-384.

¹⁷ Hans WENTZEL, *Die Glasmalereien in Schwaben von 1200-1350* (CVMA Deutschland, I), Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1958, pp. 153-159 (Marienfenster); Rüdiger BECKSMANN, *Von der Ordnung der Welt. Mittelalterliche Glasmalereien aus Esslinger Kirchen* (exhibition catalogue, Esslingen, 1997), Hatje, Ostfildern, 1997, pp. 128-130.

¹⁸ Françoise GATOUILLAT, "Les verrières de la cathédrale", in Annick GOSSE-KISCHINEWSKI and Françoise GATOUILLAT, *La cathédrale d'Évreux*, Évreux, 1997, pp. 131-133; Françoise GATOUILLAT, "La cathédrale", in CALLIAS-BEY et al. 2001, pp. 149-150.

¹⁹ See the stained-glass windows in the side chapels of Bourges Cathedral: Brigitte KURMANN-SCHWARZ, *Französische Glasmalereien um 1450. Ein Atelier in Bourges und Riom*, Benteli, Bern, 1988; ead., "La cathédrale de Bourges. Les vitraux des chapelles latérales et de l'église inférieure", in Étienne Hamon (ed.), *Gothique flamboyant et Renaissance en Berry (XIV^e-XVI^e siècle)* (Congrès archéologique de France 176, 2017), Paris, 2019, pp. 353-368.

²⁰ For Bern see: KURMANN-SCHWARZ, "Rahmen", 2019, p. 393-402; Brigitte KURMANN-SCHWARZ, *Die Glasmalereien des 15.-18. Jahrhunderts im Berner Münster* (CVMA Schweiz, 4), Bern, 1998, pp. 214-216.

²¹ Françoise LAGARDE et Guy-Michel LEPROUX, "Les étoffes damassées dans le vitrail", in Michel HÉROLD and Claude MIGNOT (ed.), *Vitrail et arts graphiques* (Les cahiers de l'École nationale du patrimoine, 4), Paris, 1999, pp. 76-82; Hartmut SCHOLZ, *Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit* (CVMA Deutschland, Studien, I), Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 1991, pp. 281-290.

²² See examples in Nuremberg: SCHOLZ 1991, Fig. 53-55, 88, 97-98 (Ingolstadt), 56 (Nuremberg, St Jakob), 73-74, 77 (Nuremberg, St Sebald).

²³ On textiles in liturgical space: Joseph BRAUN S.J., *Handbuch der Paramentik*, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg, 1912; Kirstin FAUPEL-DREVS, *Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum. Mittelalterliche Funktionsbestimmungen bildender Kunst im Rationale divinarum officiorum des Durandus von Mende (1230/1-1296)* (Studies in the History of Christian Thought, 89), Brill, Leiden, 2000, pp. 293-334 (*cortinae* and *vela*). On the relationship between painted and real textiles: BÜCHELER 2019, p. 113.

²⁴ The polychromy of the statues of the choir pillars in Cologne Cathedral shows comparable patterns: Barbara BEAUCAMP-MARKOWSKY, "Die Gewandmuster der Chorpfeilerfiguren und ihre Vorbilder", in Klaus HARDER (ed.) *Die Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes, Festschrift für Barbara Schock-Werner* (Kölner Domblatt, 77), Köln, 2012, p. 233-255.

simplified pattern designs. Real textiles were the direct source of inspiration for the painted ornaments only in exceptional cases,²⁵ because artists probably used model-book drawings that reproduced ornaments of various origins.²⁶ A textile iconography was developed in various media, the motifs of which are characterized by symmetry, repeating elements that could be extended without limit²⁷ and, they are surface-covering.²⁸ These qualities are capable of evoking textiles, regardless of whether or not the patterns are identified as real textiles, such as hanging cloths, but let us first turn to the context from which the arguments in favour of this interpretation can be drawn.



Fig. 3. Évreux,
Cathedral, bay 17,
canon at prayer,
c.1360–1370
© Brigitte Kurmann-
Schwarz.

²⁵ BÜCHLER 2019, p. 31-44.

²⁶ Drawings of textile patterns are known from Pisanello: Lisa MONAS, *Merchants, Princes and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300-1550*, Yale University Press, New Haven, 2008, pp. 51-53.

²⁷ BÜCHLER 2019, pp. 25-38.

²⁸ BURGER 2018, pp. 47-49.

In stained glass, surface-covering ornament is not only an iconographic and aesthetic element, but it also serves a technical purpose. Already the anonymous author, who calls himself Theophilus, recommends covering the backgrounds of white, sapphire blue and green glass with ornament.²⁹ He states that the glass painter should cover the surface of the glass with a light wash and scratch rinceaux and geometric motifs out of the covering wash with the handle of his brush. Theophilus notes that by means of this technique, the light intensity of large glass surfaces is subdued so that the figurative representations can stand out clearly. It is noteworthy that the ornamental patterns of the background are almost never specified on the few extant medieval and the more numerous early modern designs for stained glass.³⁰ It can be concluded from these designs that surface covering ornamental designs were an integral part of the formal repertoire of the glaziers and that the nature of the design was left to them to determine.

If, due to the diaphanous material of glass painting, a technical reason such as that articulated by Theophilus can be found as to why the backgrounds of vitreous images are completely covered with ornament, this certainly does not apply to late-medieval book, panel and wall painting or woven tapestries.³¹ For a full determination of their meaning, the patterned backgrounds that evoke the materials of textiles must therefore be examined further in the context of the real textiles in church interiors.

Within ecclesiastical settings, there was no altar that was not separated from its surroundings by curtains and covered by cloths. During the service, the priest and his fellow celebrants ministered wearing vestments of precious fabrics. On holidays, not only was the immediate vicinity of the altar decorated with hangings, but, as many sources testify, the choir in particular was decorated with ornamental and figurative tapestries.³² In this way the liturgical centre of the Church was made visible as the successor of the Holy of Holies in the tabernacle and temple of the Jews.³³ The sanctuary of the Israelites on their way from Egypt to the Promised Land was made of exquisite woods and metals, precious fabrics and dyed furs. Their splendour and colours are described in the book of Exodus (Ex 26–27) and can be seen, for example, in a miniature of the Codex Amiatinus of the Florentine Bibliotheca Laurenziana³⁴ or in the miniatures of the "Christian Topography" of Kosmas Indikopleustes studied by Herbert Kessler.³⁵ Based on the Epistle to the Hebrews (Hebr 6:19–20 and 10:19–20), medieval exegetes identified the Temple curtain with the human nature of Christ, which hides his divinity, but also with the firmament that separates the world of men from the dwelling place of God. Herbert Kessler rightly emphasises that no other artistic medium has made this so clear as medieval stained-glass windows with their dominant blue surfaces and the frequently occurring lozenge patterns that adorned the cloths and curtains in many depictions of the tabernacle and temple.³⁶

²⁹ Charles Reginald DODWELL, *Theophilus, De diversis artibus; Theophilus, The Various Arts*, translated from the Latin with Introduction and Notes by Charles Reginald Dodwell, Nelson, London, 1961, Book 2, Ch. 21, pp. 50–51; Christine HEDIGER and Brigitte KURMANN-SCHWARZ, "[...] et faciunt inde tabulas saphiri pretiosas ac satis utiles in fenestris. Die Farbe Blau in der *Schedula* und in der Glasmalerei von 1100–1250", in Andreas SPEER, Maxime MAURIÈGE and Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN (ed.), *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die 'Schedula diversarum artium' (Miscellanea Mediaevalia, 37)*, De Gruyter, Berlin, 2014, pp. 256–273.

³⁰ See the examples from Nuremberg: SCHOLZ 1991; for the stained-glass designs after 1500 also: Rolf Hasler, *Die Scheibenriss-Sammlung Wyss. Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft im Bernischen Historischen Museum*, 2 vols., Stämpfli, Bern, 1996–1997.

³¹ Bałus 2016, pp. 10–17; Bałus 2019, pp. 109–118.

³² See note 23.

³³ KESSLER 2004, pp. 108, 121; id. 2019, pp. 100–101, 139–140.

³⁴ Benjamin C. TILGHMAN, "Patterns of Meaning in Insular Manuscripts: Folio 183r in the Book of Kells", in Michelle P. BROWN / Ildar H. GARIPZANOV / Benjamin C. TILGHMAN (Hg.), *Graphic Devices and the Early Decorated Book*, Boydell Press, Woodbridge, 2017, pp. 163–178.

³⁵ KESSLER 2000, pp. 56–60.

³⁶ KESSLER 2000, pp. 58–59; id. 2004, pp. 173–176; id., "'They preach not by speaking out loud but by signifying': vitreous arts as typology", *Gesta*, 51, 2012, pp. 35–50, esp. p. 58–61.



Fig. 4. Bourges, Cathedral, bay 29 (chapel of the Du Breuil family), Adoration of the Magi, detail, c.1475.
© Paris, Centre André-Chastel, UMR 8150;
photos and montage Brigitte Kurmann-Schwarz.

The painted hangings and ornamental surfaces, which were common in stained glass of the 14th and 15th century, also establish a boundary within the picture plane (fig. 4). The patterned ground, however, does not only offer closure in figurative and scenic representations, but also demarcates the space that the stained glass decorates and protects against the elements.³⁷ The typological relationship between the temple curtain and the human body of Christ, both of which conceal the divine, suggests that the textile grounds of the stained-glass windows do not merely mark a material or architectural boundary. Rather, they distinguish as does the temple curtain and Christ's human nature between what human senses perceive and an area that is not accessible to the human eye. The artists therefore created ornamental surfaces as a means to make visible the bridging and mediating functions of sacred imagery and its representations between the material and the spiritual world.³⁸ Regardless of the medium, in the Middle Ages artists used textile motifs to distinguish sacred imagery in the imagination of Christians. They used textiles for this purpose because the material characteristics of fabrics made it clear that this boundary was not impenetrable. Through Christ's sacrifice the temple curtain was torn apart and on Ascension Christ penetrated the sublunar world's firmament, which is impenetrable to the human gaze. The model of Christ, who called himself the gate of salvation ("Ego sum ostium": Jn 10:9), was the promise to all Christians to be like him one day, to go behind the curtain of the Holy of Holies; in other words, through the door of heaven and see God with the eyes of the resurrection. In the stained-glass windows, the holy and biblical figures are present in the church, but their heavenly dwelling is beyond this place.³⁹

³⁷ For an interpretation in the perspective of "Bildwissenschaft" see: Bałus 2019, p. 112-113.

³⁸ KESSLER 2000, p. 104-148.

³⁹ SCHIFFHAUER 2009, p. 341.

The diaphanous material of stained-glass windows allowed the promise of the vision of God to be demonstrated particularly vividly to the viewer. The stained-glass surfaces not only form a structural boundary, but they are also located where daylight enters the interior. Herbert Kessler noted that medieval authors connected no other natural phenomenon so closely with God and the divine as light.⁴⁰ Liturgists such as Sicardus of Cremona and William Durandus defined light as the means by which God communicated with the hearts of the faithful.⁴¹ In like fashion, windows are flooded with light through which the divine manifests itself, even though the glass paintings are designed to show the human eye boundaries in the form of ornamental, textile-like surfaces. Other pictorial arts have to resort to precious colours, gold and silver, to somehow represent the light by artistic means,⁴² whereas in stained glass it is simply there because of the unique materiality of the medium, and indeed the luminous images are only visible at all when daylight enters through them.

In summary, it can be said that the patterned surfaces of stained-glass windows were not simply a decorative or technical necessity but must be considered an indispensable part of the concept of glazing a sacred space. According to medieval image theory, which must have been familiar to artists and theologians alike in the Middle Ages,⁴³ the surface ornament was a means of reminding viewers that what they see is a material image and not a transcendent phenomenon. For this reason, motifs that identified the image as a link between the visible and the invisible did not necessarily have to be specified in the design: With the patterned textile-like backgrounds, the artists marked the limit of sensuous perception. At the same time, the motif called upon the viewer to see spiritually. Thus, what had long been regarded as secondary decoration or as evidence of an inability to create pictorial depth proves to be a central element of sacred imagery in general and of representations of stained glass in particular.



⁴⁰ KESSLER 2004, pp. 174-176; id. 2019, pp. 111-113.

⁴¹ KESSLER 2004, p. 173; see also Bałus 2019, p. 111.

⁴² Bałus 2019, p. 112.

⁴³ KESSLER 2000, Preface.

1.2.

Masterpieces and Pattern Books of Leaded Panels: the Ulrix Manuscript

Liesbeth Langouche

Ph.D. candidate, University of Antwerp

Joost Caen

Flemish Committee of the Belgian Corpus Vitrearum, Emeritus Professor, University of Antwerp

Chefs-d'œuvre et livres de modèles pour panneaux de vitrerie : le manuscrit d'Ulrix

Il est remarquable de constater à quel point les chercheurs ont toujours prêté plus d'attention aux vitraux colorés, sachant que l'utilisation du verre blanc a toujours été au moins aussi importante. Non seulement la vitrerie blanche est devenue le standard dans les habitations, mais le verre blanc a aussi été couramment employé dans de nombreux bâtiments importants, y compris les églises, où il a souvent joué un rôle majeur. Cependant, jusqu'à présent, aucune étude approfondie sur la vitrerie blanche aux Pays-Bas a été entreprise. Dans ce contexte, l'évolution de la profession du vitrier et des usages dans les guildes au cours de la période moderne sera également examinée, mais cela ne peut pas être fait sans tenir compte des changements survenus dans l'histoire de la peinture sur verre, car initialement les vitriers fabriquaient des vitres blanches ainsi que des vitraux en couleur.

L'objet principal de cette étude est un curieux manuscrit, vendu aux enchères à Bruxelles en décembre 2019. Il était décrit comme un livre de modèles pour vitrage en verre blanc, probablement originaire de la ville de Tongres et datant de la fin XVII^e-début du XVIII^e siècle. Le manuscrit contient 77 dessins de motifs géométriques répétés. Selon deux annotations, ces motifs auraient été dessinés par un certain Severinus Ulrix. Était-il vitrier ? Et qui était Lambrecht Vander Soest, propriétaire du livre en 1691 ? Il est vrai que, parmi les dessins, on trouve plusieurs notes faisant référence à des factures de vitriers. Toutefois, le plus fascinant est que certains des dessins d'Ulrix sont

presque identiques à ceux du livre de modèles des vitriers, conservé aux archives de la ville de Malines. L'ouvrage de Malines date probablement du XVII^e siècle. D'autres motifs d'Ulrix ont des homologues dans le 'Prentenkabinet' (cabinet des estampes) des Musea Brugge. Plus précisément, dans deux liasses datant de la première moitié du XVIII^e siècle et contenant 208 dessins de chefs-d'œuvre et de modèles de vitrerie. En outre, un dessin, présenté à la fois dans le livre d'Ulrix et de Malines, est très similaire à celui d'un chef-d'œuvre de Leyde, datant de 1651. Cela suggère que les mêmes motifs ont été utilisés dans une région de grande étendue, peut-être après avoir été importés par des vitriers voyageant ou migrants. Une autre possibilité est que les modèles ont circulé grâce à des publications. Certains des motifs d'Ulrix sont en rapport avec, ou sont des variations des dessins imprimés par Félibien dans son *Des principes de l'architecture*, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent (1676) et plusieurs d'entre eux réapparaissent dans des publications, comme *L'art de la peinture sur verre* et de la vitrerie de Le Vieil (1774) et *L'art de faire un vitrail d'Ottin* (1892).

Ces publications montrent que l'on s'est davantage intéressé au vitrail mais, pour rétablir l'équilibre entre vitrail et vitrerie, la découverte du manuscrit d'Ulrix est importante et cette source plutôt rare permet une étude plus approfondie du chef-d'œuvre et des livres de modèles de vitrerie à l'Époque moderne aux Pays-Bas. Elle permet enfin d'approfondir la réflexion sur les guildes et l'origine du chef-d'œuvre, ainsi que sur l'évolution de la vitrerie blanche.

Masterpieces and pattern books of leaded panels: the Ulrix manuscript

In a way it is remarkable how much attention scholars have consistently paid to coloured stained glass, while clear windows have always been at least equally important. Not only did they become the standard for domestic windows, but in numerous grand buildings, including churches, unpainted windows have often played a major role. Until now, however, a thorough study of the clear window in the Low Countries has never been undertaken. Within this context, the evolution of the glazier's profession and guild practices during the Early Modern period is also examined. This cannot be seen apart from changes in the history of glass painting, as glaziers initially made clear windows as well as stained glass.

The immediate cause for this research was a curious manuscript, sold at auction in Brussels in December 2019. It was described as a pattern book for clear, leaded windows, probably originating from the city of Tongeren and dating from the late 17th or early 18th

century. It contains 77 drawings of repeated geometrical patterns, which, according to two handwritten entries, were drawn by a certain Severinus Ulrix. Was he a glazier? And what about Lambrecht Vander Locht, who was, according to another inscription, the owner of the book in 1691?

The fact is that, amongst the drawings, several notes are found in the manuscript, referring to glaziers' invoices. But most interesting is that some of the designs are almost identical to the drawings in the glaziers' pattern book kept at the city archives of Malines and which are probably 17th-century. Other patterns in the manuscript are analogous to drawings in the 'Prenten-kabinet' of the Musea Brugge. More specifically in this collection, two books, dating from the first half of the 18th century, preserve 208 drawings of guild masterpieces and leading patterns. One particular drawing, appearing in both the Ulrix and the Malines books, is very similar to a drawing of a Leiden masterpiece, dating from 1651. This suggests that the same patterns were used over a large region,

maybe after they had been imported by travelling and/or immigrating glaziers. Or maybe they also circulated through publications; for example, some of the Ulrix patterns are related to or are variations of drawings that Félibien printed in his *‘Des principes de l’architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dependent’* (1676). Also, several of these reappear in publications, such as Le Vieil’s *‘L’art de la peinture sur verre et de la vitrerie’* (1774) and the more recent *‘L’art de faire un vitrail’* by Otin (1892).

These publications again show that there has always been a stronger focus on stained glass among scholars. As this imbalance is put right, the discovery of the Ulrix manuscript is an important addition to a rather rare source type, allowing a further study of the masterpiece and pattern books of leaded panels in the Early Modern period in the Low Countries. At the same time, it is the perfect occasion to dig deeper into the guilds and the origin of the masterpiece, as well as into the evolution of unpainted, leaded glass panels.

Introduction

In December 2019, a curious manuscript was sold at auction in Brussels.¹ It was described as a pattern book for clear, leaded windows, probably originating from the city of Tongeren and dating from the end of the 17th or the beginning of the 18th century. It contains 77 drawings of repeated geometrical patterns, which, according to two handwritten entries, were drawn by a certain Severinus Ulrix. Was he a glazier? And what about Lambrecht Vander Locht, who was, according to another inscription, the owner of the book in 1691?

The fact is that, amongst the drawings, several notes referring to glaziers’ invoices are found in the manuscript. But most interesting is that some of the designs are almost identical to drawings in other known glaziers’ pattern books *and* executed masterpieces kept in Bruges, Malines and Leiden. This suggests that the same patterns were used over a large region, maybe after they had been imported by travelling and/or immigrating glaziers. Or maybe they (also) circulated through publications; for example, some of the Ulrix patterns are related to or are variations of drawings printed by Félibien (1676) or Le Vieil (1774).

The discovery of the Ulrix manuscript is an important addition to a rare source type, allowing further study of the masterpiece and pattern books of leaded panels in the Early Modern period in the Low Countries. At the same time, it is the perfect occasion to dig deeper into the guilds and the origin of the masterpiece, as well as into the evolution of unpainted, leaded glass panels.

Evolution of the clear-glass leaded window

Glazing had long been the prerogative of the nobility and the Church, but this would change in the second half of the 15th century. From then on, the use of window glass spread further, including into the houses of common citizens. In wealthy Flemish and Brabantine cities such as Bruges, Ghent and Antwerp, an urban middle class had emerged, consisting of skilled artisans and merchants. With their higher incomes, they formed a new circle of customers for window glass. Moreover, growing urbanisation led to a building boom with ever more houses and thus more windows. Additionally, with glazing becoming noticeably cheaper from the early 16th century onwards and average temperatures falling during the Little Ice Age (c.1550–1720) – which called for better insulation and thus fenestration – the perfect conditions were created for window glass to change from a luxury product into a commodity.²

In paintings, for instance, one can see how window glass was integrated in homes. Assembled with lead comes, a first type of panel was composed of small crown-glass discs (c.10cm in diameter). Several 15th-century Flemish painters depicted this kind of window. But as material evidence of this type of glazing is rare in this region, it is assumed that other patterns were more common here.

The first of these was the lozenge pattern, attested since at least 1370.³ When cutting crown-glass discs, diamond quarries simply are the most economical way of dividing such plates. Cylinder glass, on the other hand, is just as easily cut into square panes, a pattern which emerged in the second half of the 15th century. Unambiguous references to these squares in archival texts were noted by the *Rekenkamer* of Brabant, which kept a detailed list of all the works done at the ducal palace of the Coudenberg in Brussels.

¹ Arenberg Auctions, Brussels, 13 and 14 December 2019.

² Liesbeth LANGOUCHE, upcoming doctoral thesis (2022).

³ Sophie LAGABRIELLE, “La verrerie du XII^e à la fin du XV^e siècle: évolution d’une technique”, *Médiévales*, n°39, 2000, p. 73.

At least since the accounting year 1493–94, square pieces (*viercantede stucken*) were delivered and placed there.⁴ Possibly, Barend van Orley used that same palace as the setting for his portrait of Charles V's secretary; in the background of this painting, a window with a rectangular lead pattern can be seen (fig. 1). Only just visible, part of a roundel can be discerned. Indeed, roundels integrated perfectly into leaded windows. Decorated with heraldic, mythological, allegorical, biblical or other images, stained-glass roundels embellished many interiors. They were produced en masse, with a climax in the 15th–17th centuries.⁵

In the meantime, other lead patterns had become fashionable in the 16th century, such as the so-called Flemish-Renaissance motif, also called *borne en pièces quarrées*. Various developments in the 17th century, however, would undermine the supremacy of the leaded panel and curtail the demand for painted roundels.

Of great consequence was the introduction of a new window design making use of glass panes held between wooden glazing bars. This glazing system no longer needed leaded panels and it existed both in sliding windows and in windows with hinged leaves. Eventually, of this last type, the French window – probably an early 17th-century creation – would turn out to be a success. Characteristic of the French window was its great height – it was often door-high – and the way both wings closed upon each other without a mullion. Consequently, when opening this window, people experienced what was for that time an astonishingly wide and unblocked prospect of the exterior. And when it was glazed with large panes of glass, the view and the light transmission were considered spectacular even through a closed window. Of course, this was the ideal window for Louis XIV's new Versailles palace. And in turn, this royal fashion-maker provided the perfect publicity for the French window with wooden glazing bars. No wonder that in France and beyond, it became the new standard.

Notwithstanding the fact that painted roundels continued to be created, the wooden glazing bars made it more difficult to integrate them into a window. Moreover, by then, the art of stained glass went through hard times. After the iconoclasm and under the impulse of the Counter-Reformation, more churches were glazed with clear glass. This meant a shift in orders for the glass painters: the demand for monumental stained-glass windows had dropped, and the new aesthetics implied a larger share of clear glass. Embedded in panels of colourless glass, roundels and unipartite panels with professional or heraldic motifs proved to be the most perseverant as they were manufactured until the early 19th century.⁶ Nevertheless, the same austerity spread in people's homes. "Regarding decoration of glass windows [...] I prefer no decorative painting on them because this reduces the light", Simon Stevin (1548–1620) wrote.⁷ The Dutch art theorist Wilhelmus Goeree (1635–1711) shared this opinion and even mocked the colourful windows of former times: "In the past, the use of painted glass was foolish and redundant; most glass windows in churches and houses were so madly smeared that one could barely see heaven's light through



Fig. 1. Barend van Orley, *Portrait of a Secretary of Charles V*, after 1519; oil on wood, 54.9 × 45.6cm.
© Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels,
inv. no. 2968; photo: Grafisch Buro Lefevre.

⁴ State Archives of Belgium, Brussels, I 002 Rekenkamer van Brabant, 4189, f° 60r°.

⁵ Yvette VANDEN BEMDEN, "Le fichier international de documentation du rondel", *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, XII, 1979, p. 149; C. J. BERSERIK & J. M. A. CAEN, *Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution. Flanders, Vol. 4: Addenda*. Brepols, Turnhout, 2018, pp. XVI–XXXII.

⁶ BERSERIK and CAEN 2018, p. XXXV; Joost M. A. CAEN, *The production of stained glass in the county of Flanders and the duchy of Brabant from the XVth to the XVIIIth centuries: materials and techniques*. Brepols, Turnhout, 2009, p. 332; Ivo BAKELANTS et al., *Gloed van glas*, ASLK, Brussels, 1986, pp. 98 and 102.

⁷ Hendrick STEVIN, *Materia politicae. Burgherlicke stoffen*. Justus Livius, Leiden, 1649, p. 112.

them”.⁸ Others, such as André Félibien (1619–1695) applauded the advantage of clear glass in private houses, where one could simply not have enough daylight.⁹

The guilds and the masterpiece

The rise of the wooden glazing bars and the growing preference for colourless glass had great implications for the glaziers. Moreover, the changes in their clients’ wishes are also visible in the evolution of the glaziers’ guilds.

In the Southern Low Countries, glaziers’ guilds are attested since the 14th century: in Bruges from around 1350 onwards, followed by Ghent beginning in 1355–1356. In Antwerp, the guild of St Luke was established in 1382, welcoming the *glaesemakers* (producers of leaded windows, whether or not painted). Guilds regulated the profession in order to guarantee a certain product quality but primarily in view of controlling economic competition coming from outside the city. To this end, they had two important instruments: the obligatory apprenticeship and the masterpiece which would prove a candidate’s competence. With regard to the glaziers’ craft in the Low Countries, the apprenticeship was initiated in the late Middle Ages. The oldest known references to the masterpiece date from 1480 (Tournai) and 1493 (Antwerp).¹⁰

*Item, et que tous ceulx qui voront estre franc dudiet méstier de voirie poront eslire de faire leur chief d’oeuvre de paindre sur voire et composer sa peinture et or coulleur comme il appartient ou de joindre et enclore une piece d’oeuvre de blancq ouvraige, en tel manière que les doien et jurez dudiet mestier de voirie leur ordonneront.*¹¹

Thus was the masterpiece described in the Tournai guild ordinances. Immediately, it demonstrates how the glaziers’ guild incorporated both the glass painters and the producers of clear glass windows. The candidates had to demonstrate their skills in one of two possible disciplines: either they painted an original composition, or they made a panel of unpainted glass according to the instructions of the dean and the jury.

From the 16th century onward, however, it seems that the distinction between these two disciplines was institutionalised to a certain extent. In 1534, the first *ghelaescrijver* (glass painter) was registered in the Antwerp guild of St Luke. Somewhat later, glass painters were also recorded in Louvain and Brussels. And in the same period, heraldic windows – clear glass leaded windows with a coat of arms in the centre – were sometimes a matter for discussion between glaziers and glass painters, the last wanting to delineate their working area. All this indicates an increasing specialisation within the craft.¹²

As previously said, the 17th century saw a shift in orders regarding stained glass, and this to the detriment of the glass painters. Because the masterpiece had to reflect the market’s demands, the changed trends are also illustrated by these practical tests. First of all, over time, references to glass painting were left out of the ordinances, whereas more emphasis was laid on the technical aspects of the job: the glass cutting, the leading and the soldering. Initially, the requested leaded panel had been quite simple. For instance, the glaziers in Ghent had to create a lozenge panel. From 1600 onwards, this had changed to a panel with a diced leading pattern.¹³ But as the 17th century progressed, the masterpiece became more complex. An Antwerp notarial protocol of 1660 concerning a masterpiece mentions that this had ‘six right angles’ and a piece of blue ‘holed’ glass. Both elements are indeed difficult to cut without breaking the glass and are recurring characteristics in the masterpieces from then on. The blue holed glass

⁸ Wilhelmus GOEREE, *D’Algemeene Bouwkunde, Volgens d’Antyke en hedendaagse manier, door een beknopte Inleiding afgeschetst, en van veel onvoegsame bewindselen en verbasteringen Ontswagteld en Verbeterd*, Amsterdam, 1681, pp. 194–195.

⁹ André FELIBIEN, *Des principes de l’architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent : avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, J.-B. Coignard, Paris, 1676, p. 260.

¹⁰ J. HELBIG, “The craft of the glass-painter in Belgium from the XIth to the XVIIIth century”, *Journal of the British Society of Master Glass-Painters* X, no. 3 1949–1950, p. 138; City Archives Antwerp: Ordinances of 1470 and 1472–1488, Boek van privilegiën van de Sint-Lucasgilde (1442–1672), f° 11v°.

¹¹ HELBIG 1949–1950, p. 138.

¹² Edmond ROOBAERT, “Artistieke bedrijvigheid in het paleis op de Coudenberg te Brussel bij het bezoek van de koning en de koningin van Bohemen in juli 1556”, *Oud Holland*, 123, 1, 2010: p. 41; Marie Christine LALEMAN & Daniel LIEVOIS, “De 16^{de}-eeuwse glasmakersfamilie Lonis”, *Stadsarcheologie*, 17, 3, 1993, p. 30.

¹³ City Archives Ghent: Ordonnantie van 18 oktober 1600, Ledenregister 1338–1733, f° 51 v°.

referred most likely to the coat of arms of the St Luke's Guild. Examples are kept in the collection of the cloister of *Onze Lieve Vrouw ter Potterie* in Bruges. And a description can be found in an archival text from 1700 in Aalst:

*The glaziers' test consists of a shield in one piece of glass, and in that same shield three little shields have to be made, without breaking the glass, the whole forming the coat of arms or shield of St Luke.*¹⁴

Some of the later 18th-century ordinances regarding the glaziers' masterpiece speak of a star-shaped motif (Ghent, 1761) or of unspecified *nunnestricken* (nun's bows) (Courtrai). In Malines, a central decorative element – called 'loof' or 'cieraerd' (jewel) – in blue glass was still mandatory in 1782.

The Ulrix manuscript and other glaziers' pattern books

Linked to the blue shield of St Luke, this *cieraerd* is more than once depicted in the drawings of masterpieces, represented in a particular type of manuscript: the glaziers' pattern book. In Belgium, four examples are known, consisting of designs for leaded panels, and all dating from the 17–18th centuries. One is kept in the city archives of Malines, the *Musea Brugge* have two in their collection, and in 2019, the so-called Ulrix manuscript from Limbourg was discovered.¹⁵ According to the few notes in it, a certain Severinus Ulrix had made the drawings and the book was owned by a Lambrecht Vander Locht in 1691. Some further entries indicate that the book was used until at least 1730.

Both men were glaziers. Severinus (1633–1680) probably originated from Tongeren but moved to Hasselt where he started a dynasty of glaziers which would stay operative for more than a century. And of Lambrecht it is known that he was member of the smith's craft in Hasselt, to which glaziers also belonged. Most likely, Lambrecht asked Severinus to compose the book for him.¹⁶

Judging by the calculations, fragments of invoices and references to clients and orders, the book was a working instrument. The designs in it must have served as inspiration for the glazier rather than as a catalogue for his clients. The repetitive patterns make this idea logical. Nevertheless, it is less obvious why this kind of book contained models of masterpieces as well.

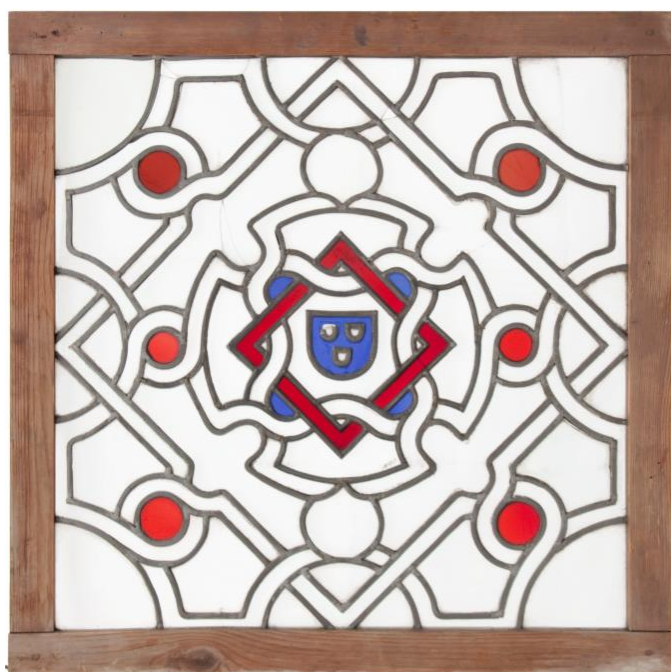


Fig. 2. Executed masterpiece, c.63.3 × 61.9cm.
Musea Brugge, inv. no. XXII.0.092. © Joost Caen / *Musea Brugge*.

Even more rare than the glaziers' manuscripts are surviving specimens of masterpieces. The *Musea Brugge* as well as the *Museum M* in Louvain each have a masterpiece executed in the early 18th-century in their collection. The first has the blue shield of St Luke in its centre (fig. 2), while the second incorporates the red shield of the city of Louvain. In The Netherlands, the *Museum De Lakenhal* in Leiden owns an analogous specimen, originating from 1792. Remarkable is the similarity between the panel and a drawing from 1651 in the same museum. This demonstrates that the same patterns were used throughout the era. Furthermore, comparison of the several sources reveals that the same motifs popped up in several cities. To start with, one particular drawing present in both the Malines and the Ulrix manuscripts is a variation on the Leiden masterpiece (fig. 3). Besides this, the

¹⁴ Liesbeth LANGOUCHE, Joost M.A. CAEN and Rombout NIJSSEN, *Een eind-17de-eeuws Limburgs modellenboek voor blank glas-in-lood. Het zogenaamde Ulrix-manuscript*. Limburgse Studies vzw, Wijer, 2021, p. 45.

¹⁵ City Archives Malines: Archief van het metselaars-, glazenmakers- en steenhoudersambacht – V571; *Musea Brugge*, Prentenkabinet: 0000.GRO3110.II and 0000.GRO3109.II.

¹⁶ LANGOUCHE, CAEN and NIJSSEN 2021, pp. 89-90.

motif of the Louvain panel turns up in the pattern books of Malines and Bruges. Other designs in the Bruges manuscripts bear a close resemblance to some of the drawings in the Ulrix manuscript. Also, one of the folios in the Malines book shows a model of a masterpiece containing the shield of Antwerp; the inscription '*prove Antverpia*' confirms that this was a test as dictated in Antwerp. Another drawing in the same book is titled '*prove de Kammereck*', referring to Cambrai. All this proves that these designs migrated from city to city, probably along with travelling glaziers. In this respect it may be telling that in the 18th-century manuscript of Oran, a Parisian glazier, there are many drawings of masterpieces which have much in common with their northern counterparts, although there is no perfect match.

On the other hand and as already mentioned, masterpieces were not the only items inserted in these pattern books. The books also show more 'everyday', repetitive motifs for leaded panels, such as are still visible in many churches and other monuments. Again, these illustrate how the standards for glazing had risen in the 17th century. Compared to the previous limited variety in leadings, of which the Flemish-Renaissance pattern had been the most sophisticated, an endless range of designs was now available.



Fig. 3. Ulrix manuscript, fol. 41v.
© Eddy Daniëls / Limburgse Studies.



Fig. 4. Ulrix manuscript, fol. 65v.
© Eddy Daniëls / Limburgse Studies.

Regarding these simpler designs, conformity does exist between the book of Oran and the others. For instance, the motif which Félibien called '*borne en pièces couchées*' recurs in each of the manuscripts studied (fig. 4). But also in the other drawings, overlap can be noticed between the manuscripts. What is more, and what was already hinted at: there is also an overlap with publications. Of these, besides Félibien's *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dependent* (1676) or Pierre Le Vieil's *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie* (1774), a much earlier publication with lead patterns is *A book of Sundry Draughtes* (1615) by the Englishman Walter Gedde.¹⁷

¹⁷ Walter GEDDE, *A booke of Sundry Draughtes, principally for Glasiers: And not Impertinent for Plasterers, and Gardiners: be sides sundry other professions; whereunto is annexed the manner how to anniel in Glas: And also the true forme of the Fornace, and the secretes thereof*, London, 1615; FÉLIBIEN 1676; Pierre LE VIEIL, *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie*. s.l., 1774.

Many others would follow. But as the popularity of leaded panels waned in secular buildings, the publications with attention for these patterns changed from manuals into books documenting the history of stained glass and/or leaded panels, such as Edmond Lévy's *Histoire de la peinture sur verre* (1860) or the more recent *Panneaux de Vitres-Vitraux. Mises en plomb*, assembled in 1982 by the French Ministry of Culture (*Direction du Patrimoine*).

Conclusion

Historical glaziers' pattern books are rare, hence the importance of the recently discovered Ulrix manuscript. This 17–18th-century glaziers' working instrument bears many similarities with the other known glaziers' manuscripts and confirms our knowledge regarding the evolution of the glaziers' guild. The book dates from a period that saw many changes in the market for stained and leaded windows. In the 17th and 18th centuries, churches and especially secular buildings were increasingly glazed with clear leaded panels. Moreover, the variety in lead patterns knew a real boom.

As the clients' wishes changed, the guilds' practices responded to this. With respect to the masterpiece, the emphasis on the decorative aspect (the glass painting) reduced, while the technical aspects of the glazing became the main point of attention.

The complexity of these masterpieces, the enhanced variation in lead patterns and the fact that this manuscript was indeed used by a glazier come beautifully together in the Ulrix manuscript.

Bibliography and sources

- State Archives of Belgium, Brussels, *I 002 Rekenkamer van Brabant*.
- City Archives Antwerp, *Boek van privilegiën van de Sint-Lucasgilde (1442-1672)*.
- City Archives Ghent, *Ledenregister 1338-1733*.
- City Archives Malines, *Archief van het metselaars-, glazenmakers- en steenhouwersambacht – V571*.
- Musea Brugge, *Prentenkabinet: 0000.GRO3110.II and 0000.GRO3109.II*.
- Ivo BAKELANTS et al, *Gloed van glas*. ASLK, Brussels, 1986.
- C. J. BERSERIK and J. M. A. CAEN, *Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution. Flanders, Vol. 4: Addenda*. Brepols, Turnhout, 2018.
- Joost M. A. CAEN, *The production of stained glass in the county of Flanders and the duchy of Brabant from the XVth to the XVIIIth centuries: materials and techniques*. Brepols, Turnhout, 2009.
- André FELIBIEN, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent : avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, J.-B. Coignard, Paris, 1676.
- Walter GEDDE, *A Booke of Sundry Draughtes, principaly for Glasiers: And not Impertinent for Plasterers, and Gardiners: be sides sundry other professions; whereunto is annexed the manner how to anniel in Glas: And also the true forme of the Fornace, and the secretes thereof*, London, 1615.
- Wilhelmus GOEREE, *D'Algemeene Bouwkunde, Volgens d'Antyke en hedendaagse manier, door een beknopte Inleiding afgeschetst, en van veel onvoegsame bewindselen en verbasteringen Ontswagteld en Verbeterd*, Amsterdam, 1681.
- J. HELBIG, "The craft of the glass-painter in Belgium from the XIth to the XVIIIth century", *Journal of the British Society of Master Glass-Painters*, X, no. 3, 1949/1950.
- Sophie LAGABRIELLE, "La verrerie du XII^e à la fin du XV^e siècle: évolution d'une technique", *Médiévales*, n°39, 2000.
- Marie-Christine LALEMAN and Daniel LIEVOIS, "De 16^{de}-eeuwse glasmakersfamilie Lonis", *Stadsarcheologie*, 17, 3, 1993.
- Liesbeth LANGOUCHE, Forthcoming doctoral thesis, 2022.
- Liesbeth LANGOUCHE, Joost M. A. CAEN and Rombout NIJSSEN, *Een eind-17^{de}-eeuws Limburgs modellenboek voor blank glas-in-lood. Het zogenaamde Ulrix-manuscript*. Limburgse Studies vzw, Wijer, 2021.
- Pierre LE VIEIL, *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie*. s.l., 1774.
- Edmond ROOBAERT, "Artistieke bedrijvigheid in het paleis op de Coudenberg te Brussel bij het bezoek van de koning en de koningin van Bohemen in juli 1556", *Oud Holland*, 123, 1, 2010.
- Hendrick STEVIN, *Materia politicae. Burgherlicke stoffen*. Justus Livius, Leiden, 1649.
- Yvette VANDEN BEMDEN, "Le fichier international de documentation du rondel", *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain* XII, 1979.



1.3

Stained-Glass Windows Designs of the 17th and 18th Centuries Preserved in Barcelona

Sílvia Cañellas

Corpus Vitrearum Catalunya

Des projets de vitraux du XVII^e et XVIII^e siècles conservés à Barcelone – Résumé

Cet article a pour objectif de mettre en lumière une collection de projets de vitraux datant des XVII^e et XVIII^e siècles conservés dans l'église de Santa-Maria-del-Mar à Barcelone et de reprendre les questions liées à son origine, à son auteur et à sa destination. Nous devons être conscients que la conservation des projets anciens n'est pas très fréquente et qu'en Catalogne, du XVII^e au XVIII^e siècle, nous ne conservons que les onze projets présentés ici, et un autre retrouvé par Francesc Miralpeix dans les archives de la cathédrale de Gérone et correspondant à un projet de Francesc Saladriga pour la rose de la façade de la cathédrale. Ce projet de 1730 n'a pas été réalisé en raison de son prix élevé.

Ces onze projets ont été donnés en 1905 à la Junta Municipal de Museus i Belles Arts (Conseil municipal des musées et Beaux-Arts) de Barcelona par Joaquim Amigó, chef de la société Hijo de Eudaldo Ramon Amigó y Cía.

Ils montrent une unité dans leur origine, mais présentent beaucoup de différences de qualité et de destination. Les œuvres auraient été destinées aux églises de Santa-Caterina, Santa-Maria-del-Pi et Santa-Maria-del-Mar. Les différences entre les œuvres préservées et les projets indiquent qu'elles ont subi des changements importants dès leur création ou au fil du temps.

Les différentes origines des modèles sont également un élément à souligner. Certaines sont locales et d'autres sont issues de peintures internationales de premier ordre, diffusées grâce aux répertoires de gravures qui ont circulé dans les ateliers et qui sont arrivés à des endroits bien éloignés les uns des autres.

La présence à Barcelone du peintre Antoni Viladomat et les changements intervenus dans le domaine de la peinture au XVIII^e siècle, font partie de certains de ces projets et nous incitent à repenser à la collaboration du peintre avec l'atelier Ravella comme le suggéraient déjà des publications sur l'élaboration des fenêtres de l'église de Santa-Maria-del-Pi.

Stained-Glass Window Designs of the 17th and 18th Centuries Preserved in Barcelona – Abstract

This article aims to highlight a collection of stained-glass designs dating from the 17th/18th century, and reveal elements of their origin, authorship and purpose. They are kept in the Church of Santa Maria del Mar in Barcelona.

The conservation of old designs is not very common. In fact, in Catalonia, they only survive from the 18th century: the eleven presented here and the one found by Francesc Miralpeix (published in 2008) in the Archive of Girona Cathedral corresponding to Francesc Saladriga's design of 1730 for the rosette on its façade. This design never came to fruition because of its high cost.

The eleven designs presented here were donated in 1905 by Joaquim Amigó, head of the company Hijo de Eudaldo Ramon Amigó y Cía, to the Junta Municipal de Museus i Belles Arts de Barcelona.

They show unity in their origin but great differences in quality and intended destination. The Churches of

Santa Caterina, Santa Maria del Pi and Santa Maria del Mar would be the recipients of the completed windows. The differences between the preserved works in stained glass and the designs indicate that the windows have undergone significant changes, either from the outset of production or over time.

The wide range of sources for the design models is also an element to highlight. Some of them are local, while others come from international paintings of the first order and from repertoires of engravings that circulated through the studios and from all over Europe.

Changes that were taking place in the field of painting during the 18th century plus the presence of the painter Antoni Viladomat in Barcelona are part of the interpretation of some of these designs. In this respect, we must rethink the collaboration of the painter with the Ravella studio, as the literature has pointed out concerning the development of the windows of the Church of Santa Maria del Pi.

Introduction

This article aims to highlight a collection of stained-glass designs dating from the 17th and 18th centuries and reveal elements of their origin, authorship and purpose. They are kept in the Church of Santa Maria del Mar in Barcelona.

We have to keep in mind that the conservation of old designs is not very frequent. In fact, in Catalonia only a few examples from the 17th/18th century have survived: the eleven presented here and the one

found by Francesc Miralpeix (published in 2008)¹ in the Archive of Girona Cathedral corresponding to Francesc Saladriga's design (1730) for the rose window on its façade. This design never came to fruition because of its high cost.

The eleven designs presented here were donated in 1905 by Joaquim Amigó, head of the company Hijo de Eudaldo Ramon Amigó y Cía, to the *Junta Municipal de Museus i Belles Arts de Barcelona*.

The text of the proceedings from this organisation on 3 March 1905 reads as follows:

*The Junta appreciated the voluntary donation by the company **Hijo de Eudaldo Amigó y Cía** of eleven colourful drawings, stained-glass window designs made in the 17th century by the company's artists **Don José Ravella** and **Don Francisco Hipólito Campmajor**, agreeing to express our gratitude and endeavour to exhibit them in the corresponding section of the Museum.*²

According to the donation text, the designs are from the 17th century, but as these studios' activities correspond mostly to the next century, we need to date them as 17th and 18th centuries, hence the title of the present article.

The donation refers to two studios as a location for the preparation of the designs: Ravella and Campmajor.

Josep Ravella

Ravella was a family of glaziers from Barcelona, members of the local stained-glass painters guild since 1698. The first Josep Ravella (c.1673–1751), recognised as a fine figure painter, was hired to restore the windows of the Santa Caterina Convent in Barcelona after the siege and bombing of the town in 1698. Later, he worked in other churches in Barcelona, like the Cathedral, Santa Maria del Mar and Santa Maria del Pi among them. From 1751, the second Josep Ravella (c.1727–1802) directed the atelier. Some of his work can still be found in the churches of Santa Maria de Pedralbes and Santa Maria del Mar in Barcelona. In the latter, he worked with Joan Campmajor (c.1702–1780).³

In the next generation, the first-born, Josep Francesc Ravella (1754–1774), died before the father and the second son, Ramon Josep Ravella (1757–1840), became the manager of the atelier until 1820, when he gave up the position to avoid clashes with his public service (*Majordom de Propis*) in the municipal council.

From Campmajor to Amigó

The text also mentions Francesc Hipòlit Campmajor (c.1738–1779), son of Joan Campmajor (1702–1780), and the maternal grandson of Miquel Arrufó (c.1677–1741). They were members of a family of Milanese origin who had worked in Barcelona since 1663. Francesc Hipòlit was a prestigious painter of stained-glass windows and member of the guild, but he suffered from health problems and died young and without descendants. The next manager of the atelier was his brother-in-law, Josep Damians Monturiol (c.1754–1806), who changed the surname at the request of his father-in-law (Josep Campmajor). The atelier later came under the management of his son, who took the name of Joaquim Monturiol Campmajor (c.1784–1858). It was then taken over by the son-in-law of Joaquim Monturiol, Eudald Ramon Amigó (1818–1885), who was the father of Joaquim Amigó (1852–1925), the donor of the designs.⁴

¹ Francesc MIRALPEIX "L'acabament de la seu de Girona. Projectes i fases de construcció de la façana barroca (1680-1733)", *LOCVS AMOENVVS* 9, 2007-2008, p. 214.

² "La junta quedó enterada, con agradecimiento, del donativo efectuado, en calidad de depósito voluntario, por la razón social Hijo de Eudaldo Amigó y Cía. consistente en once dibujos coloridos, proyectos de otras tantas vidrieras de colores ejecutadas en el siglo XVII por los artistas antecesores de dicha casa Don José Ravella y Don Francisco Hipólito Campmajor, acordándose dar las gracias por dicho depósito y procurar su instalación en la sección correspondiente del Museo" (*Actas de la Junta de Museos de Barcelona*, 3-III-1905). I would like to thank Núria Gil for this contribution.

³ Sílvia CAÑELLAS, Carme DOMÍNGUEZ and Pere VALLDEPÉREZ, "Los Ravella, pintores de vidrieras del siglo XVIII", *Cuadernos del vidrio*, Real fábrica de cristales de La Granja, Fundación Centro nacional del Vidrio, No. 2, December 2013.

⁴ Montserrat BORRI, *Alfons Borri Amigó. Un inventor sabadellenc i el seu context històric 1875-1944*, Abadia editors, Sabadell, 2013.

The Amigó atelier, first with Eudald Ramon Amigó and then under the management of his children, was the most important workshop of Barcelona in the second half of the 19th century. The atelier carried out many works that reflect the technical changes of the time. The company continued with its activities with several associations until it was taken over by *Artes del Vidrio y Molduras s.a. Sucesora de Pelegrí y Amigó, José Homs y Luís Oriach*, which was a union of some of the most active ateliers of that moment in Barcelona.⁵

In 1905, when they donated the designs, Eudald Ramón Amigó (1818–1885) and his oldest son Josep (1841–1892) had already died and Joaquim Amigó (1852–1925) managed the company, under the name *Hijo de Eudaldo Ramón Amigó*. In 1905 the old designs must have been considered unsuited to the tasks of the atelier, so their donation to the *Junta Municipal de Museus i Belles Arts* should be considered as a way of protecting the atelier's prestige when other companies became established in the artistic stained-glass market. In the case of the donation, there is a mixture of business expansion, family pride and protection of old pieces.

Thus, the relationship between Amigó and Campmajor was one of kinship, while Campmajor could have acquired the material from the Ravella atelier when it closed definitively.

Junta dels Museus de Barcelona – Amigó's donation

In 1905 Joaquim Amigó donated the designs to the *Junta Municipal de Museus i Belles Arts* whose name changed in 1907 to *Junta dels Museus de Barcelona*. The *Junta* was an entity dedicated to the acquisition of materials to create public art collections and catalogue them. One of its most intense moments was with the *Mancomunitat* (1914–1923/1925), while activity almost ceased during the dictatorship of Primo de Ribera (1923–1930), and resumed under the Second Republic (1931–1939). The Spanish Civil War (1936–1939) led to the extension of its operations throughout Catalonia. Then the fear that the bombs would destroy the pieces of art led the government to hide some of them in areas considered far from the war and send others to the Great Exhibition of Catalan Art held in Paris. The works returned at the end of the war. However the changes in museum ownership, meant the dispersal or loss of some pieces.

We do not know when or for what reason the eleven stained-glass designs arrived at the Church of Santa Maria del Mar. It may be explained by an inscription that reads "*Santa Maria del Mar*" inside one of these ensembles, or by the coats of arms of the church that appear in others. In any case, these drawings have been preserved in the same frame and have been hanging in the very same place for decades, bearing the number corresponding to the donation catalogue on the back.

Stained-glass designs

Before current studies, only some of these designs were published by Gudiol in 1919 and then mentioned by Ainaud in 1952 without specifying where they were located.⁶

The eleven designs have very different characteristics and quality levels. They are framed in four sets (numbers 74, 75, 76, 77 of the Junta catalogue), and they are preserved behind glass.

⁵ Sílvia CAÑELLAS and Núria GIL, "La Fábrica de Vidrieras de los Amigó", *Cuadernos del Vidrio*, Revista 3, December 2014, pp. 42-59. Real Fábrica de Cristales de la Granja. Fundación Centro Nacional del Vidrio. <http://www.realfabricadecristales.es/es/informacion/revista> [accessed 1 January 2020].

⁶ Josep GUDIOL, "De vidrieres i vidriers catalans", *Pàgina Artística de La Veu de Catalunya*, No. 492, Barcelona, 15-IX-1919; Joan AINAUD, "Cerámica y vidrio", *Ars Hispaniae*, 10, Plus Ultra, Madrid, 1952, p. 397; The most recent publications are: Sílvia CAÑELLAS, "Construcció i destrucció de les vidrieres de l'església de Santa Caterina del convent dels frares predicadors de Barcelona", *Anuari d'arqueologia i patrimoni de Barcelona 2016*, pp. 243-250. <http://ajuntament.barcelona.cat/arqueologiabarcelona/publicacions-comunicacio/anuari-arqueologia/> [accessed 1 January 2020]; Sílvia CAÑELLAS, "Els vitrallers: entre els oficis del vidre i l'art de la pintura", *Barcelona Quaderns Història* 24, 2013, <https://www.raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/issue/view/26213> [accessed 1 January 2020]; Sílvia CAÑELLAS *Pintors de vidrieres de Barcelona (del s. XVII a 1833)*. Part I, p. 119 and Part II, p. 84 and 204, Sílvia Cañellas ed., Barcelona, 2022.

No. 74: 510 × 970mm. (fig. 1)

No. 74.1: 180 × 325mm.

One design in the first set (number 74) is for a heraldic stained-glass window with the Santa Maria del Mar coat of arms. It could correspond to the new window openings created in the 17th century on the façade of the church for which Jaume Cerdà (1659) made a heraldic stained-glass window with colourless background. Today, the Chapel of the Holy Sacrament of the same church has a very similar stained-glass structure.

Nos. 74.2 and 74.3: 120 × 460mm and 90 × 452mm.

The photo of two other designs of set 74 was published in an article about the Church of Santa Caterina of Barcelona, a building destroyed in the 19th century.⁷ Both correspond to the documentary description of the central stained-glass window of the apse of this church: the twelve apostles are arranged in three tiers, every saint with his symbol, and the Mystic Marriage of St Catherine at the top.⁸

This stained-glass window was made between 1584 and 1585 by the Fontanet atelier, under the management of Elisabet Fontaneta and in collaboration with the painter Pau Forcada. According to Ainaud (1952), the design should date from this time, but we must consider other possibilities. On the one hand, this window suffered a great deal of damage in the siege of 1697. After that, three of the apostles were remade (possibly by José Ravella). This would be the reason that in one of the designs only one of the tiers of saints appears.⁹ On the other hand, the window was again damaged by a wind and hail storm in 1710. Later on there was a plan to remake it, again by José Ravella, which never came about. The remnants of this window were finally dismantled five years later because of the risk of falling.



Fig. 1. Set number 74.
Designs probably for stained-glass windows in Santa Maria del Mar and in Santa Caterina, Barcelona.
©Bisbat de Barcelona – Basílica de Santa Maria del Mar.

⁷ CAÑELLAS 2016 pp. 243-250.

⁸ An example of this topic can be found in Santa Caterina, Torroella de Montgrí (Francesc MIRALPEIX VILAMALA "Episodis de pintura Barroca al bisbat de Girona durant el primer terç del segle XVIII. Joan Casanoves II, Joan Pau Casanovas Feixas i Fernando de Segovia", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Vol. L, Girona, 2009, pp. 253-302, fig. 4 and in Josep VERT I PLANAS "Els quadres de Santa Caterina", *Llibre de la Festa Major*, Torroella de Montgrí, 2001, p. 70).

⁹ Despite the existence of a quote from the Saladriga studio (*Arxiu Històric de Protocols de Barcelona* [AHPB] 811/90, Josep Güell, 8è liber notularum, 1695-1710, foli 80), the repair seems not to have been made by them, but rather the Ravella studio; CAÑELLAS 2021, p. 9, 198, 228.

No. 75: 470 × 990mm. (fig. 2)

Fig. 2. Set number 75. Designs for stained-glass windows, one of them (right) with the Santa Maria del Mar coat of arms.

© Bisbat de Barcelona – Basílica de Santa Maria del Mar.

No. 75.1: 240mm Ø.

In the set number 75 there are three designs. One of them corresponds to a rose window with the depiction of three images: *Sant Vicenç*, the Virgin and Child and a bishop. The decorative border is simple, and the images seem to be inspired by the engravings of the *Goigs*, which are a typical typology of Catalan prints.

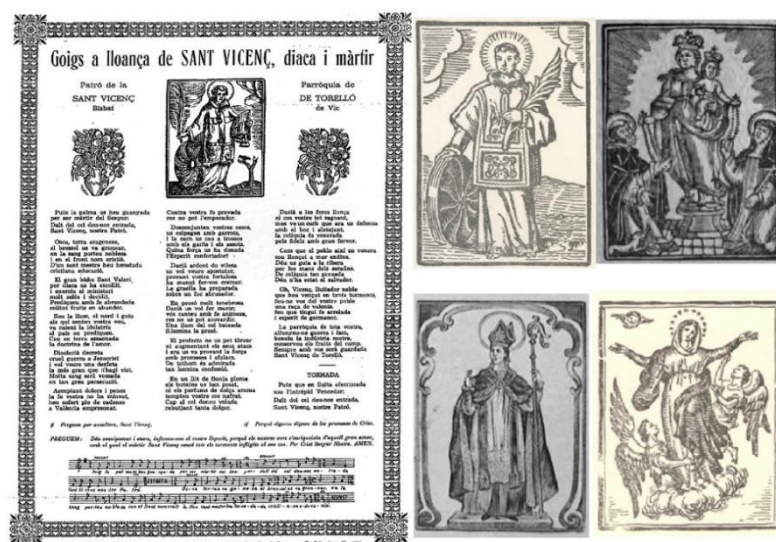


Fig. 3. *Sant Vincenç goig*. Details from other *goigs* of St Vincent, Our Lady of the Rosary, St Armengol, and Assumption of Mary.

Goigs are printed sheets that are framed by a ribbon (fig. 3). Their more characteristic elements are a title, a small saint and a prayer. There is also an explanation of the life of the saint, and the history of the sculpture or picture in the chapel. There is often a song and, from the 18th century, also a musical score. Although they are a medieval tradition, the oldest preserved prints are from the 17th century, and we found them in private and public collections such as the *Biblioteca de Catalunya*, the *Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona*, the *Biblioteca de l'Abadia de Montserrat* or *l'Arxiu Històric de la*

Ciutat de Barcelona. *Goigs*, born of Marian devotion (Joys of the Virgin), moved on to other saints and today most of the chapels, parishes or hermitages have one that people sing on their saint's day.¹⁰

Among the engravings of St Vicenç that we found in the prints some versions look identical, and they are close to the one we see in the design. Examples include those from the Church of Malla in Vic, the Church of Sant Vicenç de Torelló or the Chapel of Navel in Valldeperes, Solsona. In all these cases, the saint wears a dalmatic and carries the palm of martyrdom and the mill wheel, which are his symbols.

The Virgin seems to correspond to Our Lady of the Rosary of the *Goigs*. Mary, located on a pedestal, wears a robe and mantle. She and the Child are wearing the same tall crown.¹¹

The holy bishop, with mitre, crosier and book, wears the liturgical habits with a cope tied at the neck. Even the ornamentation of the crosier corresponds to that found in some versions of the saints Armengol, Oleguer, Pacià, Pons, or Narcís de Girona of various *goigs*.

No. 75.2: 130 × 250mm.

The next design of set 75 is an Annunciation (fig. 2). The angel appears on one side above some clouds. He carries some lilies that he is offering to Mary while she is praying behind a kneeler. Her room with the canopy bed is in the background. The Holy Ghost, in the form of a dove, approaches her from the upper space of the composition. In various engravings of the Annunciation that circulated at that time, we can see the same elements.¹² All these works show a far superior quality in design and composition than the stained-glass design. The shape of the window could correspond to the windows of the nave of the Church of Santa Maria del Mar.

No. 75.3: 225 × 290mm.

The third design of set 75 is the design of an oval heraldic stained-glass window with the coat of arms of Santa Maria del Mar in the centre of a background with typical geometric shapes.

No. 76: 340 × 870mm. (fig. 4)

No. 76.1: 150 × 210mm.

In set 76, there is an Assumption of Mary and the coat of arms of Santa Maria del Mar. Typical baroque colourless geometric glazing occupies the background. The exaggerated faces of the angels seem almost caricatures, and

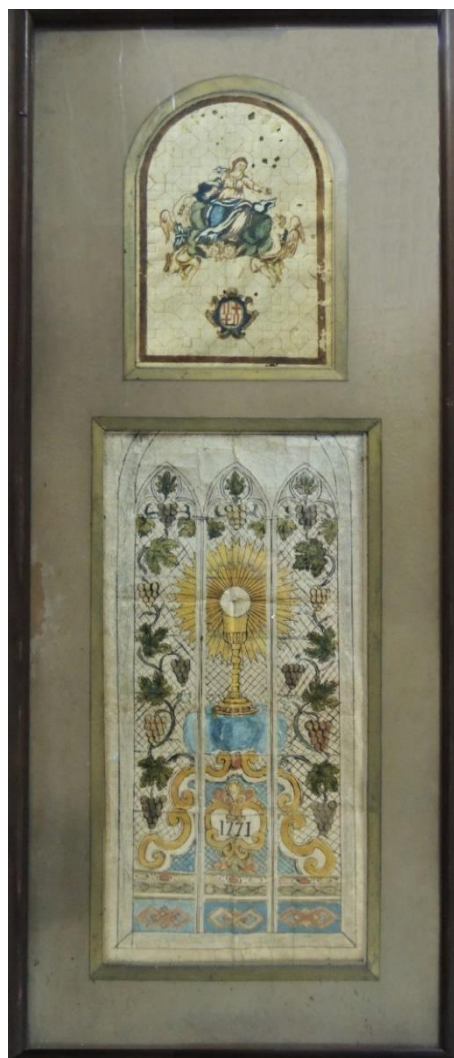


Fig. 4. Set number 76. Designs for stained-glass windows in Santa Maria del Mar, Barcelona, one of them dated 1771. © Bisbat de Barcelona – Basílica de Santa Maria del Mar.

¹⁰ Climent FORNER, Benigne RAFART, *Goigs marians del Bisbat de Solsona*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2001; Amadeu PONS I SERRA, "Exposició: 'Quin goig de goigs'", *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, No. 14, 2005; Marina ROMERO FRIAS, "Gòsos, gòccius... goigs. A propósito de una edición del *Index libri vitae* de Giovanni Delogu Ibba", *Especulo*, No. 33, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006, <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/gdelogu.html> [accessed 1 January 2020].

¹¹ Another version of Our Lady of the Rosary is in Francesc Fontbona, "Virgen del Rosario 1488" in *Estampas, artistas y gabinetes. Breve historiad del grabado*, Fundación Juan March, Barcelona, 2012, <https://recursos.march.es/web/prensa/estampas/2012-abril.pdf> [accessed 26 August 2021].

¹² By Francesc Villamena, by Marcantonio Raimondi, by the Flemish Johannes Wierix. On the same image by Albert Dürer, see Joan YEGUAS, "The influence of Dürer on the Renaissance and Baroque of the museum", MINAC 5-IX-2019 <https://blog.museunacional.cat/en/the-influence-of-durer-on-the-renaissance-and-baroque-of-the-museum/>.

Mary's gestures are rigid. She appears frontal, despite the attempt to show her in profile.

The compositions do not differ much from those of some Italian paintings; some works by Guido Reni or Carlo Maratta may have served as inspiration. The almost impossible position of one of the angels when raising his arm recalls an Assumption by Nicholas Poussin, and we find the same gesture in a version of the same scene by Charles Lamy (1734). It is perhaps because of the same inspirations that the characters, such as the angel on our right, remind us of the works of Antoni Viladomat (Church of Santa Maria de l'Alba in Manresa). However, the quality of the drawing is not one of the elements to highlight in this design.¹³ We could appeal again to some of the depictions we find in popular *Goigs*, which could be the result of copying quality religious works but with a marked simplification of forms (fig. 2).

Although the small size of Mary means she would not be very visible from the nave, this design could refer to the window in the centre of the apse of Santa Maria del Mar, where today there is an Immaculate Mary. The iconography and the position of this design in the museum's collections, above the central window of the ambulatory, would support this hypothesis.

This stained-glass window has undergone numerous interventions and includes many replaced parts. Francesc Saladriga made a stained-glass window for this same location in 1703, Eloy Arrufó worked on it in 1719, and then it underwent new interventions during the 19th century and after the Spanish Civil War. While we don't know anything about the intervention by Ravella or Campmajor on this window, it is signed by these two ateliers. This signature is painted with silver stain, on a piece of glass that was presumably reused, since it's very different from the rest of the window. Therefore, there remain many questions and few answers.

No. 76.2: 200 × 410mm.

Below this, in the same frame, there is a design that looks a lot like a stained-glass window preserved in Santa Maria del Mar. It is the central stained-glass window of the ambulatory, which depicts a chalice with the Sacred Host that looks like a sun, surrounded by grapevines.

There are, however some remarkable differences between the design and the stained glass. On the one hand, some elements in the drawings, such as mullions, do not exist in the stained glass. On the other, there are stained-glass elements that are not part of the drawing, such as the canopy that completes the composition or the perspective mosaic under the Lamb of God. It seems that Francesc Hipòlit Campmajor created this stained glass when he made other windows for the church.¹⁴ The design is from the year 1771, according to the date written on it.

In summary, although the design does not fully correspond with the existing stained-glass window, it seems to have been made for it. Apart from the possible changes that occurred when the stained glass was first made, it has undergone many alterations throughout its history. Therefore, the general concept is the same for both works but it is impossible, without a close study, to determine which part of the stained-glass window is original and which came later.

No. 77: 510 × 970mm. (fig. 5)

No. 77.1: 270mm Ø.

The drawing quality of the three designs of set 77 is much better than the previous ones. They depict a rose window and two large lancet windows. The shapes of these windows are very similar to some of the large windows in the Church of Santa Maria del Pi in Barcelona.

The rose window depicts the Assumption of Mary, in a way that is very similar to the one we have just seen but far superior in quality. Mary wears a red robe and a blue cape and a star-shaped nimbus. She is raised up by angels and cherubs among the clouds. The background, is made of colourless hexagonal pieces and glass crosses of soft red and green colours.

¹³ Francesc MIRALPEIX VILAMALA, "Una pintura d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a Manresa: l'Assumpta de Santa Maria de l'Alba", *Locus Amoenus*, no. 5, 2000/2001.

<https://www.raco.cat/index.php/Locus/article/view/23520/23358> [accessed 1 January 2020].

¹⁴ Antoni AYMAR, "Recuerdos de Barcelona. Vidrieras S. Ma. Mar de Barcelona y noticias de algunas personas que han intervenido en la restauración de tan insigne monumento", *El Correo Catalán* (Barcelona), 9-X-1913.



*Fig. 5. Set no. 77. Designs probably for stained-glass windows in Santa Maria del Pi, Barcelona.
© Bisbat de Barcelona – Basílica de Santa Maria del Mar.*

The model is close to the *Immacolata tra i Santi Giovanni Evangelista, Gregorio, Giovanni Crisostomo e Agostino* of the Church of Santa Maria del Popolo in Rome, by Carlo Maratti (Camerano 1625 – Rome 1713), which was, like others of the time, reproduced in print and was at the disposal of the ateliers.¹⁵ The Museu Nacional d'Art de Catalunya (drawings and engravings section) holds a version of this engraving by Nicolas Dorigny.¹⁶

Another similar version of the same theme can be found on the ceiling of the Sala de Junes of the Dolors chapel of the Church of Santa Maria in Mataró (1708–1714), a work by the painter from Barcelona Joan Gallart (1670–1714). The aforementioned Assumpta in the Church of Santa Maria de l'Alba in Manresa (1728–1740) also has a similar composition with the same arrangement of garments as in the rosette design. The part of the angels and the cloud on the stained-glass design do not fully coincide with these versions but it is very similar to an engraving kept in the Wellcome Collection (London) also by Carlo Maratti.¹⁷

The high quality of the drawing suggests the intervention of a good designer, a connoisseur of Italian pictorial works experienced in the effects of foreshortening.

We must highlight the existence in Barcelona of the atelier of Antoni Viladomat (1679–1755), where many artisans, including some stained-glass painters like Francesc Saladriga, improved their drawing technique and may have included some members of the Ravella or Campmajor families.

However, we must remember the relationship established between the works of Ravella for Santa Maria del Pi and the presence of Antoni Viladomat in the parish and assess the possible direct participation of the painter in these drawings.¹⁸

We also do not know the intended final destination of this drawing of the rose window. Perhaps it was meant to be for the facade of the church of Santa Maria del Pi (rebuilt in 1721). If so, the 10-meter diameter of this rose window should have discouraged this design, which lacks tracery.

Nos. 77.2 and 77.3: 150 × 470 and 155 × 470mm.

The shapes in the tracery of the lower designs of this set are identical to those of the large windows in the nave of the Church of Santa Maria del Pi. Although there are numerous formal differences, they also coincide in subject: the Adoration of the Shepherds and the Three Wise Men. Josep Ravella made these stained-glass windows in 1727.¹⁹

The design of the *Nativity or Adoration of the Shepherds* is based on a painting by Pietro da Cortona (Cortona, Tuscany 1597-Rome 1669). Two versions of this painting survive: one in Cortona Cathedral and another in the Church of San Francisco di Aversa.²⁰ Engravings of these works were published between 1689 and 1720 by Gabrielle Landry (RA Weigert, Inventaire du fonds français, 1973, t. 6, p. 423, no. 8) but

¹⁵ Luca BORTOLOTTI, "Due giornate di studi per Carlo Maratti", *News-Art Notizie dal mondo dell'Arte*, 2013, <http://news-art.it/news/un-convegno-internazionale-per-carlo-maratti--di-luca-borto.htm> [accessed 1 January 2020].

¹⁶ Francesc MIRALPEIX VILAMALA, "Les teles del sostre de la Sala de Junes de la Capella dels Dolors tradicionalment atribuïdes a Antoni Viladomat. Un estat de la qüestió a partir d'un article d'Antoni Martí i Coll", *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, Mataró, 2nd period, No. 72 (January 2002), pp. 25-34; ill. p. 30.

¹⁷ *The Assumption of the Virgin Mary, borne by angels. Etching by C. Maratta after himself* (Wellcome Library no. 21263i) <https://wellcomecollection.org/works/uu26jq9y> [accessed 1 January 2020].

¹⁸ Francesc MIRALPEIX VILAMALA, *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): Biografia i catàleg crític*, Universitat de Girona, <https://www.tesisenred.net/handle/10803/7839#page=1> [accessed 1 January 2020].

¹⁹ APSMP, "La restauració dels vitralls de Santa Maria del Pi després del setge de Barcelona de 1714", APSMP, Barcelona, 2013, https://docplayer.es/98473793-1714.html#show_full_text [accessed 1 January 2020].

²⁰ Franco PEZZELLA, "Una pala d'altare di Pietro da Cortona ad Aversa", *Lo spettro Magazine*, a. XI, No. 5 n.s., 15-18 March 1997, p. 25, http://www.iststudiatell.org/p_ext/articoli_pezzella%5Cpala_pietro_da_cortona.pdf [accessed 1 January 2020]; <http://spigolaturediartesciliana.blogspot.com/2015/08/precisazioni-su-alcune-incisioni-di.html> [accessed 1 January 2020], http://www.iststudiatell.org/p_ext/articoli_pezzella%5Cpala_pietro_da_cortona.pdf, www.ediart.it/Archivio%20fotografico%20II/citt%C3%A0%20e%20luoghi%20italia/Cortona%20Duomo/cortona%20duomo%201%20p.htm [accessed 1 January 2020].

there are also versions by François Spierre and Cornelius Bloemaert, among others.²¹ Not all versions have the same quality.

Even more relevant is the stained-glass design of the Adoration of the Three Wise Men. The design comes from the model established by Carlo Maratti and engraved by Nicola Dorigny.²² Artworks from various parts of Europe reproduced this successful model, which we found in the stained-glass window of the Chapel of the Sir William Turner Hospital, in Kirkleatham, near Redcar (Yorkshire), and that of St Michael Church in Great Witley (Worcestershire), both in England and from the first half of the 18th century.²³ The two English windows are much closer to the design presented here than their Catalan equivalent, the stained-glass window in Santa Maria del Pi in Barcelona.²⁴

By comparison, Josep Ravella's inspiration for the stained-glass window in Santa Maria del Pi is closer to some works by Carlo Garofalo or Luca Giordano, while the *Adoration of the Shepherds* by Pietro de Cortona (Prado Museum) could be the inspiration for the stained-glass window on the same theme. The two windows in Santa Maria del Pi differ substantially from the original designs.

Our comments about the quality of the designs, the doubts about authorship, and the link with Antoni Viladomat are also applicable to these latter designs. We must bear in mind that Fontanals identified the baroque painter as the creator of the design of the two stained-glass windows in the Church of Santa Maria del Pi, although without a clear justification.²⁵

Conclusions

The eleven designs show unity in their sources but great differences in quality and destination. The Churches of Santa Caterina, Santa Maria del Pi and Santa Maria del Mar would be the recipients of the final windows. The differences between the preserved works and the designs indicate that the windows have undergone significant changes, whether from the outset or over time.

The wide range of sources for the designs is also an element to highlight. Some of them are local, while others come from international paintings of the first order and from repertoires of engravings that circulated through the ateliers and from all over Europe.

Changes that were taking place in the field of painting during the 18th century plus the presence of the painter Antoni Viladomat in Barcelona are part of the context for the development of these designs. In this respect, we must rethink the collaboration of the painter with the Ravella atelier, as the literature has pointed out with regard to the design of the windows for the Church of Santa Maria del Pi.



²¹ <https://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/CM020-04555/> [accessed 1 January 2020]. I would like to thank Francesc Miralpeix for this contribution.

²² <https://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/D0080-02749/> [accessed 1 January 2020]. I would like to thank Francesc Miralpeix for this contribution.

²³ Laura TEMPEST, "Panel of the Month: An Adoration From Kirkleatham", *Vidimus* 51, May 2011, <https://vidimus.org/issues/issue-51/panel-of-the-month/> [accessed 1 January 2020].

²⁴ The Catalan stained-glass window is closer to the Saint Felix Table in Sant Just i Pastor, Barcelona, and to a painting by the Isaac Hermens atelier. See Santi TORRAS TILLÓ "Pintura oblidada del Renaixement català. Atribucions a Joan de Borgonya i al cercle d'Isaac Hermens en col·leccions privades", *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 2, 2014, p. 99-115 and fig. 8.

²⁵ Joaquim FONTANALS DEL CASTILLO, *Antonio Viladomat. El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos*, Impr. Celestino Verdager, Barcelona, 1877, p. 236.

2.1.

Die Glasmalerei im Gesamtensemble des Naumburger Westchors

Maria Deiters, Cornelia Aman

Corpus Vitrearum Deutschland, Arbeitsstelle Potsdam

Stained Glass in the Ensemble of the Naumburg West Choir – Abstract

The west choir of Naumburg Cathedral, completed in the middle of the 13th century, is one of the most important examples of Gothic cathedral architecture, in which architecture, sculpture and stained glass form a close alliance. Recent architectural research has confirmed the theory that the architecture and sculpture of the West Choir – including the famous donor figures – can be traced back to a leading master, a “Bildhauerarchitekt”. Iconographically, the stained glass is a crucial part of the entire programme. Stylistically, too, there are close similarities between the figures of the donors and the sculptural modelling of the figures of saints in the windows. These similarities are also found in the gestures and motifs, although without complete repetition. In this respect, the stained-glass window designs drew inspiration in part from the same western sources as the sculptures. The designs of the armatures were influenced by the geometric armature systems of French cathedrals, and reveal the relationship between the overall design and the stained glass. They form an essential element emphasising the geometry as well as the iconography of the glazing and they enrich the exterior view of the choir’s architecture. They also worked together with the design of the medieval leads. In view of the carefully calculated design and technique of the stained glass, which is interwoven

with the other elements of the west choir, it is probable that they were based on a general design that was decisively influenced by the leading artifex of the cathedral workshop. It is nevertheless unlikely that the ‘Naumburg Master’ provided detailed models for the stained glass. But there was certainly a congenial master glazier and the glass workshop worked very closely with the main cathedral workshop.

In recognition of the west choir as a ‘Gesamtkunstwerk’, the restoration from 1875 to 1878 preserved the medieval stained glass in its surviving structure and aimed to provide an iconographically and aesthetically coherent restoration. In close cooperation, the construction supervisor Karl Memminger and the Naumburg stained-glass artist Wilhelm Franke created additions as well as new stained-glass windows for two central window openings. The development of the design process, from the precise study of the medieval originals to the interpretive appropriation of the medieval style can be traced back to Memminger’s surviving sketches, tracings and designs. The realisation of the designs, which were highly ambitious in their aspiration to match the medieval glass paintings, was carried out in close collaboration between Memminger and Franke. It should be acknowledged as a special achievement of restoration and stained-glass painting, despite the damage to the medieval paint layer.

Die Glasmalerei im Gesamtensemble des Naumburger Westchors – Zusammenfassung

Der in der Mitte des 13. Jahrhunderts vollendete Westchor des Naumburger Doms ist eines der bedeutendsten Ensembles gotischer Kathedralarchitektur. Architektur und Skulptur sind ästhetisch und konstruktiv so eng miteinander verknüpft, dass man von dem einheitlichen Entwurf eines führenden Meisters ausgehen kann, den die Forschung auch als „Bildhauerarchitekten“ bezeichnet hat. Im Vortrag wird untersucht, welche Position die Glasmalerei in Gesamtentwurf und Bauplanung einnimmt. Neben den stilistischen Beziehungen zur Skulptur wird dabei besonderes Augenmerk auf das Zusammenspiel zwischen den Glasmalereien und den sehr individuell gestalteten Armaturen gelegt. Angesichts der fein kalkulierten Gestaltung und Technik aller Bestandteile der Verglasung ist es wahrscheinlich, dass auch ihnen ein Gesamtentwurf zugrunde lag, der maßgeblich vom leitenden artifex der Dombauhütte beeinflusst wurde. Es ist unwahrscheinlich, dass dieser ‘Naumburger Meister’ auch detaillierte Vorlagen für die Glasmalerei lieferte. Doch arbeitete die Glaswerkstatt offenbar

unter Führung eines kongenialen Meisters und sehr eng mit der Bauhütte zusammen.

In Anerkennung des Westchors als ‘Gesamtkunstwerk’ bewahrte die Restaurierung von 1875 bis 1878 die mittelalterliche Glasmalerei in ihrer erhaltenen Struktur und zielte auf eine ikonographisch und ästhetisch stimmige Wiederherstellung. In enger Zusammenarbeit schufen der planende Bauleiter Karl Memminger und der Naumburger Glasmaler Wilhelm Franke Ergänzungen sowie neue Farbverglasungen für zwei zentrale Fensteröffnungen. Die Entwicklung des Entwurfsprozesses vom genauen Studium der mittelalterlichen Originale bis zur interpretierenden Aneignung des mittelalterlichen Stilmodells lässt sich in den erhaltenen Skizzen, Durchzeichnungen und Entwürfen Memmingers nachvollziehen. Die Realisierung der Entwürfe, die in ihrem Anspruch, den mittelalterlichen Glasmalereien zu entsprechen, sehr ambitioniert waren, erfolgte in enger Zusammenarbeit zwischen Memminger und Franke und ist trotz der beeinträchtigenden Schäden an der Malschicht als besondere restauratorische und glasmalerische Leistung zu würdigen.

Der in der Mitte des 13. Jahrhunderts (nach einer vermutlich kurzen Bauphase) fertig gestellte Westchor des Naumburger Domes ist eines der bedeutendsten Ensembles der hochgotischen Kathedralarchitektur, in dem Architektur, Skulptur und Glasmalerei eine enge gestalterisch-ästhetische und ikonographisch-inhaltliche Verbindung eingehen (s. fig. 4 im Beitrag von S. Jarron).¹ Berühmt sind die lebensgroßen Stifterfiguren, die die Wände des Chors umstehen, sowie der Lettner mit der zentralen Kreuzigungsgruppe am Eingang und den Reliefs der Passion Christi. Die Forschung hat Skulpturen und Architektur als einheitlichen Entwurf des sogenannten „Naumburger Meisters“ beschrieben, der wegen der Ausrichtung des Gesamtwerks an der Skulptur auch als „Bildhauerarchitekt“ bezeichnet worden ist.² Jüngst hat eine eingehende Bauforschung gezeigt, dass der Entwurf und die Umsetzung einem detaillierten und dabei sehr individuellen, in einzelnen Entscheidungen ungewöhnlichen Plan folgen.³ Dabei sind die Elemente des Chors auch konstruktiv miteinander verzahnt. So sind die Stifterfiguren Teil der Dienste, die das Gewölbe tragen; sie müssen deshalb bereits mit dem Mauerwerk versetzt worden sein. Dies untersetzt die These von einem führenden Werkmeister, dessen gestalterische und konstruktive Ideen die Bauausführung prägten. Er hat wohl auch wichtige Teile der Skulpturen selbst geschaffen.



Fig. 1. Naumburg, Dom, Westchor, Fenster mit Ritterheiligen und heiligen Jungfrauen (nwIII), um 1250.

© CVMA Potsdam, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Foto: Holger Kuefer.

Entsprechend der Themenstellung unserer Tagung ist nun zu fragen, welche Position den Glasmalereien in dem Prozess von Gesamtentwurf und Bauplanung zukommt.⁴ Ikonographisch stehen sie in engem Zusammenhang mit dem Gesamtprogramm, ja sie bieten einen Schlüssel zu dessen Verständnis. In ihrer Ikonographie vereinen sich verschiedene Bedeutungsstränge zu einem Bild der *Ecclesia triumphans*, das im zentralen Maßwerkmedaillon vermutlich in einer Darstellung Christi als Weltenrichter gipfelte.⁵ Neben einem Apostelzyklus und den Tugenden, die Laster niederringen, in den drei zentralen Fenstern, erscheint in den seitlichen Fenstern eine nach Ständen geordnete Auswahl von Heiligen – im Süden heilige Bischöfe und Diakone, im Norden ritterliche Männer und Frauen. Letztere stehen in besonderer Korrespondenz zu den Stifterfiguren, und man kann an ihrem Beispiel exemplarisch die Bedeutungszonen des Westchors und das Zusammenspiel der Kunstgattungen und Materialien erläutern (fig. 1). So stehen die Stifter in einer Zone über den am Boden wandelnden ‚Lebenden‘, wäh-

¹ Siehe grundlegend zum Naumburger Westchorensemble Hartmut KROHM, Holger KUNDE (Hg.), *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen* (Ausstellungskatalog, Naumburg, 2011), 3. Bde., Petersberg, Imhof, 2011-2012; Heiko BRANDL, Matthias LUDWIG, Oliver RITTER, *Der Dom zu Naumburg* (Beiträge zur Denkmalkunde 13), 2 Bde., Schnell und Steiner, Regensburg, 2018 – mit Zusammenfassung des umfangreichen Forschungsstands.

² Zuletzt Achim HUBEL, „Der Bildhauer als Baumeister – der Baumeister als Bildhauer? Die Vernetzung der Gattungen in den gotischen Dombauhütten“, in Jiří FAJT, Markus HÖRSCH (Hg.), *Meister Ludwig – Peter Parler – Anton Pilgram. Architekt und Bildhauer? Zu einem Grundproblem der Mediävistik* (Kompass Mitteleuropa. Kritische Beiträge zur Kulturgeschichte 3), Thorbecke, Ostfildern, 2021.

³ Dominik JELSCHESKI, *Skulptur, Architektur und Bautechnik des Naumburger Westchors*, Pustet, Regensburg, 2015; Ilona DUDZIŃSKI, *Der Westlettner des Naumburger Doms. Historische Bauforschung an Architektur und Skulptur*, Pustet, Regensburg, 2018.

⁴ Die Glasmalereien wurden im Zusammenhang mit ihrer Restaurierung 2018-2020 (siehe dazu den Beitrag von Sarah JARRON in den vorliegenden Kolloquiumsakten) sowie in Vorbereitung des Corpusbandes zum Naumburger Dom durch die CVMA Arbeitsstelle Potsdam untersucht, 2022.

⁵ Der Weltenrichter ist eine Rekonstruktion des 19. Jh.

rend die leuchtenden Glasmalereien die himmlische Sphäre visualisieren, die den Stiftern und denjenigen, die ihrem Tugendbeispiel folgen, verheißen ist. Die Stifterfiguren waren einst stark farbig gefasst,⁶ was sie nicht nur hervorhob, sondern auch in besondere optische Verbindung mit den Farbfenstern treten ließ, denn Wände und Architekturglieder des Westchors blieben ohne weitere farbige Gestaltung.

Auch stilistisch gibt es enge Bezüge zwischen den Glasmalereien und den Skulpturen. Man hat die Naumburger Glasmalereien oft dem sog. ‚Zackenfaltensstil‘ zugeordnet, was sie jedoch nur unzureichend beschreibt. Denn bei vielen der raumgreifenden Heiligengestalten stehen skulpturale Qualitäten im Vordergrund, etwa in den voluminösen, weich geschlungenen Gewändern, deren dreidimensionale Tiefe nicht nur durch Überschneidungen mit den Langpassrahmen gesteigert wurde, sondern auch durch fein differenzierte Modellierung, bis hin zu auf die Außenseite des Glases gesetzten Schattierungen. In Gesten, Haltungen und Einzelmotiven bestehen enge Verbindungen zu den Stifterfiguren – die besonders im Falle der Ritterheiligen die inhaltlichen Bezüge noch unterstreichen. Doch keine der Heiligenfiguren ist im Entwurf identisch mit diesen, vielmehr fügen die Glasmalereien den Figurenfindungen des Bildhauers noch weitere hinzu, die etwa die Kenntnis französischer und Straßburger Skulptur zu verraten scheinen und damit aus denselben Quellen wie die Skulptur und Architektur des Westchors schöpfen.⁷ Doch gilt dies nicht für alle Figuren gleichermaßen. So sind manche tatsächlich deutlicher Vorlagen des Zackenfaltensstils verhaftet. Andere erscheinen im Entwurf weniger bewältigt.

Hinsichtlich der Frage nach dem Verhältnis von Gesamtentwurf und Glasmalerei aufschlussreich sind die außergewöhnlich gestalteten Armierungseisen. Bestimmendes gliederndes Element in den Glasmalereien sind die großen Langpässe, in denen die Gestalten von Heiligen und Tugenden stehen. Die Armierungseisen sind im Bogen um die Langpässe geführt und binden – ohne weitere senkrechte Unterteilungen – links und rechts in die Fenstergewände ein. Senkrechte Streben setzen am Scheitelpunkt der Bögen an und halten die eingefügten ornamentalen Zwickelscheiben. Schon Eva Frodl-Kraft hat das Zusammenspiel zwischen Langpässen und Armierungen in Naumburg beschrieben. Sie hob hervor, dass die besondere „Straffheit“ und der „formale Reichtum“ der geometrischen Komposition in Naumburg „dank der [...] kurvig geschmiedeten Eisen-Armierung“ noch unterstrichen werden.⁸ Das halbkreisförmig geführte breite Band betont die aus zwei Kreisformen als geometrisches Grundmotiv zusammengesetzte Form der Langpässe und macht diese erst sichtbar. Die Konturen der Eisen bilden dabei das zusammenfassende System für die komplizierter konstruierten und variationsreichen Ornamentrahmen der Langpässe. Diese Armierungsform ist in der deutschen Glasmalerei ungewöhnlich. Vorbilder liegen in den geometrisch bereicherten Armaturen an französischen Kathedralverglasungen des späten 12. bis frühen 13. Jahrhunderts wie etwa Saint-Denis, Chartres und Bourges. Sie sind im Zusammenspiel zwischen Architektur und Glasmalerei ein wichtiges eigenes ästhetisches und strukturelles Element und deshalb zu Unrecht sowohl von der Architektur- als auch der Glasmalereiforschung wenig beachtet worden. Historische Ansichten des Naumburger Westchores ohne Schutzverglasung zeigen beispielhaft die dekorative, ornamental bereichernde und zugleich ordnende Wirkung der großen, oblongen Formen, die durch die Armaturen entstehen, auch in der Außenansicht. Louis Grodecki hat auf Entsprechungen zwischen den ornamental geführten Eisen und Goldschmiedearbeiten aufmerksam gemacht und zugleich auf die Kostspieligkeit im Verhältnis zu „grade verlaufenden Armaturen“ hingewiesen.⁹

Die Eisenführung in Naumburg ist also mit Sicherheit eine bewusst gewählte, formale Auszeichnung, die gleichzeitig sehr individuell interpretiert ist¹⁰ und sinnfällig mit der Ikonographie der Westchorverglasung

⁶ Daniela KARL, *Die Polychromie der Naumburger Stifterfiguren. Kunsttechnologische Untersuchung der Farbfassungen des 13. und 16. Jahrhunderts*, Pustet, Regensburg, 2015

⁷ Vgl. zu einer Diskussion des Verhältnisses von Glasmalerei und Skulptur auch Daniel PARELLO, „Die Bildkünste im Dialog. Konzeptuelle Zusammenführung. Programmatische Abstimmung. Stiltransfer“, in KROHM&KUNDE 2011-12 (wie Anm. 1), Bd. 3, S. 368-387; Guido SIEBERT, „Glasmalerei als Bildhauerzeichnung? Überlegungen zum Konnex von Gestaltfindung und Stilaneignung zwischen Glasmalerei und Skulptur“, ebd. S. 342-367 (hier auch ein Forschungsüberblick zum Zackenfaltensstil).

⁸ Eva FRODL-KRAFT, „Die Figur im Langpass in der österreichischen Glasmalerei und die Naumburger Westchorverglasung“, in Elisabeth HÜTTER, Fritz LÖFFLER (Hg.), *Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert*, Böhlau, Weimar, 1967, S. 309-314, S. 311.

⁹ Louis GRODECKI, *Romanische Glasmalerei*, Kohlhammer, Stuttgart u.a., 1977, S. 23.

¹⁰ So wurden in Frankreich die geometrischen Eisenführungen mit szenischen Glasmalereien, nicht aber mit Standfiguren verknüpft.

zusammenspielt. Geometrische Formen hatten eine nicht zu unterschätzende ikonographische Bedeutung. In ihnen spiegelte sich nach mittelalterlichem Verständnis – ausgehend von Sap 11,21: „Du aber hast alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet“ – die göttliche Ordnung der Welt. Das klare geometrische System von Armierungen, Langpässen und Architektur fügt sich daher ideal zum Bildprogramm der Glasmalereien, das die Gemeinschaft der Heiligen geordnet nach Aposteln, geistlichen und ritterlichen Heiligen sowie die Polarität von Tugend und Laster darstellt und damit einen umfassenden *ordo* aufzeigt.

Das beschriebene formale Zusammenspiel zwischen Glasmalerei und Armaturen setzte sich in der mittelalterlichen Verbleiung fort. Diese ist zwar während der Restaurierung von 1939-42 entfernt und bei Wiedereinbau in den 1960er Jahren vergrößert ersetzt worden, doch blieb das originale Bleinetz der Hl. Margareta im Domschatz bewahrt (fig. 2). Es zeigt die äußerst differenzierte Qualität der Verbleiung, die sowohl die oben beschriebenen modellierenden als auch die geometrisch ordnenden Gestaltungselemente unterstützte. So erzeugte die sorgfältige Gestaltung der die Langpassrahmen bildenden Bleie mit einem kräftigen Doppelblei, das durch schmalere Bleie begleitet wird, gemeinsam mit dem Farbwechsel der Gläser nicht nur einen dekorativen, sondern auch einen profilierenden, nahezu dreidimensionalen Effekt und verstärkte die plastische Wirkung der Figuren, die oftmals vor diesen Rahmen zu treten scheinen.



Fig. 2. Naumburg, Dom, Westchor und Domschatzausstellung, Glasmalereifeld und mittelalterliches Bleinetz der Hl. Margaretha (nwIII,10/11b), um 1250.

© CVMA Potsdam, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Foto: Holger Kupfer.

Betrachtet man in der Summe die fein kalkulierte, inhaltlich und ästhetisch in sich stimmige und mit den übrigen Elementen des Westchors vielfach verschränkte Gestaltung und Technologie der Glasmalereien, so ist es wahrscheinlich, dass auch ihnen ein Gesamtentwurf zugrunde lag, der maßgeblich durch den führenden Werkmeister der Dombauhütte geprägt worden ist.¹¹ Dass dieser ‚Naumburger Meister‘ auch im Detail Vorlagen für die Glasmalereien geliefert hat, ist ein verführerischer Gedanke, der jedoch schon allein aufgrund der Inhomogenität der Figuren zu bezweifeln ist. Einige besonders herausragende Heiligengestalten müssen dabei aber von einem dem Bildhauer kongenialen Meister entworfen worden sein.

¹¹ Einen engen Zusammenhang zwischen dem Wechsel der führenden Baumeister und der Ausgestaltung der Glasmalereien thematisiert Madeline CAVINESS, „Canterbury Cathedral Clerestory: the Glazing Programme in Relation to the Campaigns of Construction“, in THE BRITISH ARCHAEOLOGICAL ASSOCIATION (Ed.), *Conference Transactions, Vol. V: Medieval Art and Architecture at Canterbury before 1220*, Maney and Son, Leeds, 1982.

Sicher ist, dass die Glaswerkstatt im engen räumlichen und zeitlichen Zusammenhang mit der Bauhütte arbeitete und dass sie wesentlichen Anteil an dem ‚Gesamtkunstwerk‘ des Naumburger Westchors hat.

**„... daß die architektonische Anordnung dieser Glasgemälde höchst ausgezeichnet ist“.
Ergänzung und Rekonstruktion im Dienst des Gesamtkunstwerks 1875 bis 1878**

Mitte des 18. Jahrhunderts enthielten nur noch drei Fenster des Naumburger Westchores mittelalterliche Glasmalereien: Das erste Fenster auf der Südseite mit heiligen Bischöfen und Diakonen (swIII), das gegenüberliegende Fenster mit Ritterheiligen und heiligen Frauen (nwIII) sowie das daran westlich anschließende Fenster mit Aposteln und Tugenden, die ihnen zugeordnete Widersacher und Laster überwinden (nwII).¹²

Eine erste zusammenhängende Restaurierung der Westchorverglasung erfolgte von 1875 bis 1878. Wie im Beitrag von Sarah Jarron ausführlich dargestellt, waren die dabei in den mittelalterlichen Bestand eingebrachten Glasmalereien früh durch Malschichtverluste betroffen. Hinzu kamen Alterungsprozesse von Materialien, die zur Vereinheitlichung der alten und neuen Glasmalereien aufgetragen worden waren.¹³ Nach einer weiteren Restaurierungskampagne ab 1940 blieben diese Probleme – und die Wahrnehmung der Glasmalereien des 19. Jahrhunderts als ästhetisch defizitär – grundsätzlich bestehen.¹⁴ Bei der jüngsten Restaurierung 2017 bis 2020 konnten diese Glasmalereien durch bestandserhaltende Maßnahmen gesichert, Beeinträchtigungen ihres Erscheinungsbilds reduziert und Einblicke in ihre Materialität und Technologie gewonnen werden.¹⁵ Dies bietet nun Gelegenheit für eine Neubewertung der ab 1875 bis 1878 ausgeführten Ergänzungen und Neuverglasungen unter konzeptionellen, künstlerischen und technologischen Aspekten.

Die Restaurierung der Naumburger Westchorfenster in den 1870er Jahren war Teil eines auf die stil-einheitliche Wiederherstellung des Innenraumes des Naumburger Doms zielenden größeren Bauprojekts.¹⁶ Die Konzeption des zuständigen Königlich Preussischen Kreisbauinspektors Johann Gottfried Werner, die eine Restaurierung der mittelalterlichen Glasmalereien und die Anfertigung neuer Farbverglasungen für die beiden blank verglasten Fenster vorsah, folgte dabei einer bereits 1844 vom Konservator der preussischen Kunstdenkmäler Ferdinand II von Quast vorgegebenen Leitlinie. Die mittelalterlichen Glasmalereien seien nicht, wie es sonst oft geübte Praxis war, in den jeweils zentralen Fenstern zu versammeln, sondern an ihren jeweiligen originalen Standorten zu belassen, so Quast mit der Begründung, „daß die architektonische Anordnung dieser Glasgemälde höchst ausgezeichnet ist, und dringend wünschen läßt, daß ihr organischer Zusammenhang nicht zerrissen werde“¹⁷.

Mit der Bauleitung betraute Bauinspektor Werner den Bauwerkmeister Karl Memminger, einen restaurierungserfahrenen Autodidakten, der schon früh durch Zeichentalent und Begabung für Entwürfe in historischen Stillagen aufgefallen war¹⁸. Zu seinen Aufgaben gehörte neben der Aufsicht vor Ort u. a. das Entwerfen von Ergänzungen und neu auszuführenden Baugliedern. Nach dem Vorbild von Fragmenten, die er aus dem verdichteten Schutt des Westchors geborgen hatte, rekonstruierte er die Baldachinzone des Westchorgestühls.¹⁹ Memmingers archäologischer Ansatz und seine Begabung für stiladaptierende Neuschöpfungen kamen bei der Restaurierung der Westchorverglasung besonders zum Tragen. Auf der Grundlage historischer und hagiographischer Literatur, chronikalischer Überlieferungen und der erhalte-

¹² Joh(ann) Georg KAYSER, *Antiquitates Epitaphia et monumenta ad Descriptionem Themplici Cathedralis Numburgensis collecta* (...), Manuskript. 1747, S. 93-96, Domstiftsbibliothek Naumburg.

¹³ Siehe JARRON 2022 (wie Anm. 4).

¹⁴ Vgl. Holger BRÜLLS, „Zeitlauf und Lichtwechsel. Glasmalerei und Lichtsituation im Naumburger Dom als Thema der Denkmalpflege“, in: Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz (Hg.) *Glasmalerei im Naumburger Dom vom Hohen Mittelalter bis in die Gegenwart*, Imhof, Petersberg, 2009, S. 19f.

¹⁵ JARRON 2022 (wie Anm. 4).

¹⁶ Siehe hierzu BRÜLLS 2009 (wie Anm. 14), S. 18-20; Matthias LUDWIG, „...dass hier einmal eine der Würde des Ganzen entsprechende Aenderung eintreten möchte – Die Restaurierung im Inneren der Naumburger Domkirche 1874 bis 1878“, in: Holger KUNDE, Regine HARTKOPF (Hg.), *Dombaumeistertagung Naumburg 2011*, Imhof, Petersberg, 2012, 22-34; BRANDL&LUDWIG&RITTER 2018 (wie Anm. 1), S. 36 (Matthias LUDWIG), 1136f. (Guido SIEBERT) mit Literatur und Quellen.

¹⁷ Gutachten Ferdinand von Quasts zu den geplanten Instandsetzungsarbeiten am Dom, 1844, Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Rep C 48 IIa, Nr. 3308 I.

¹⁸ Zur Biographie siehe Margarete MEMMINGER, *Kirchenbaumeister Karl Martin Christian Memminger in Naumburg an der Saale*, Verlag Neinstedter Anstalten, Neinstedt, 1925, S. 13f., 16f.

¹⁹ Ebd., S. 17.

nen Teile des Fensters nwll rekonstruierte er das ikonographische Gesamtprogramm. Er komplettierte die Reihe der Apostel nach der Aufzählung des Markusevangeliums, ordnete ihnen ihre heidnischen Widersacher sowie Tugenden und Laster zu. In die Rundmedaillons in der ersten Zeile der Fenster entwarf er eine Serie mit den zehn ersten Naumburger Bischöfen, für die Maßwerk-Sechspässe der drei zentralen Fenster den thronenden Christus (wl) und die Erzengel Michael und Gabriel.²⁰

Mit der Fensterrestaurierung und der Ausführung der neuen Westchorfenster wurde der Naumburger Glasmaler Wilhelm Franke beauftragt, der auch alle anderen Fensterarbeiten im Zusammenhang der Domrestaurierung übernahm. Franke war Nachkomme eines früheren Domglasers und leitete einen seit 1859 als „Anstalt für Glaskunst und Kunstverglasung“ firmierenden Betrieb.²¹ Die Beauftragung dieser örtlichen Glaswerkstatt – und nicht etwa des Königlichen Instituts für Glasmalerei Berlin-Charlottenburg, das 1856 die beiden von Kaiser Friedrich Wilhelm IV. geschenkten Fenster für den Ostchor hergestellt hatte, oder einer anderen profilierten Firma dieser Zeit – mag auch der angespannten Finanzsituation des Naumburger Domstifts geschuldet gewesen sein. In der Praxis war dadurch jedoch vor Ort die direkte Zusammenarbeit von Entwerfendem und Ausführendem sowie deren Einbindung in das bauliche Gesamtvorhaben gewährleistet.



Fig. 3. Karl Memminger, aquarellierte Federzeichnung des Fensters nwll, um 1875 (Detail).
© Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz,
Bildarchiv Naumburg, Foto: Matthias Rutkowski.

²⁰ Karl MEMMINGER, „Alte Glasmalereien und ihre Wiederherstellung im Naumburger Dom und in der Wiesenkirche in Soest“, *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 34, 1892, S. 84-86; BRANDL&LUDWIG&RITTER 2018 (wie Anm. 1), S. 1134-1136 (Guido SIEBERT).

²¹ Arbeiten aus dieser Zeit sind nicht erhalten. 1865 gewann die Firma bei der ersten Sächsisch-Thüringischen Gewerbe- und Industriesausstellung einen Ersten Preis; *Naumburger Kreis-Blatt* 17, 1865 (56), S. 3.

Die Arbeiten begannen mit der Reinigung und Ergänzung der Fenster nwIII und swIII und wurden in nwII fortgesetzt. Zu Wilhelm Frankes Aufgaben gehörten dabei auch „Abzeichnungen in natürlicher Größe“²², vermutlich Durchzeichnungen der Bleinetze, die heute verloren sind. Erhalten haben sich hingegen im Domstiftsarchiv Naumburg aus der Hand Karl Memmingers einige kleine Skizzen von Gesichtern der mittelalterlichen Figuren sowie mehrere aquarellierte Federzeichnungen, welche die drei mittelalterlichen Fensterverglasungen bis in die Einzelheiten der ornamental und figürlichen Gestaltung detailliert wiedergeben. Überaus genau beobachtet und treffend in das kleine Format übertragen sind die spannungsreichen Haltungsmotive, charakteristischen Physiognomien und das bewegte, knickbrüchige Faltenrelief der Glasmalereien des 13. Jahrhunderts. In den sich harmonisch dem Gesamtbild einfügenden Ergänzungen sind die mittelalterlichen Vorbilder – wenn auch idealisierend geglättet – fortgeschrieben (fig. 3). Mit diesen Aquarellzeichnungen und den analog gestalteten Aquarellentwürfen Memmingers für die neuen Fenster wl und swII steht gleichsam eine Simulation der restaurierten Gesamtverglasung vor Augen. Die Entwürfe zeigen variationsreiche, nach den mittelalterlichen Mustern neu kombinierte Teppichbahnen mit wenigen neu eingeführten Elementen wie Zickzackbändern und überlappenden Blättern. Während bei Aposteln und Tugenden die mittelalterlichen Würdeformeln teilweise recht spannungslos umgesetzt sind, wird in den sich zu ihren Füßen krümmenden Widersachern und Lastern die Exaltiertheit der Vorbilder des 13. Jahrhunderts mit erkennbarer Freude paraphrasiert.

Parallel zu den laufenden Restaurierungsarbeiten am mittelalterlichen Bestand erarbeitete Memminger großformatige Figurenentwürfe für die neuen Fenster swII und wl. Die ebenfalls im Domstiftsarchiv Naumburg bewahrten Zeichnungen geben in enger Anlehnung an die zweistufige Maltechnik der Glasmalereien des 13. Jahrhunderts Konturen mit begleitenden Halbtönen vor, die in Physiognomien und an durch die Gewänder sichtbaren Körperformen in eine weichere plastische Modellierung überführt sind. Franke, der das Taufkapellenfenster für den Naumburger Dom 1878 in einem zeittypischen spätnazarenischen Stil mit mehrstufiger modellierender Schmelzfarbenmalerei ausführte, passte sich den Vorgaben Memmingers vollständig an (fig. 4). Lediglich in den Brustbildern der Bischöfe im unteren Bereich der Westchorfenster, heute vor allem erkennbar an den Bildnissen in wl, ist dieser ‚archaisierende‘ Modus zugunsten des Werkstattstils abgeschwächt.



Fig. 4. Naumburg, Dom, Westchor swII, 11a: Sapientia. Links Entwurf von Karl Memminger, 1875 (Detail), rechts Glasmalerei von Wilhelm Franke, 1876/77 (Detail). ©Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeit, Bildarchiv Naumburg, Foto: Kathleen Keller (links) und CVMA Potsdam, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Foto: Holger Kupfer (rechts).

²² Bericht der Königlich Preußischen Bauinspektion, Landesarchiv Sachsen-Anhalt, 1877, Rep C 48 IIa, Nr. 3308 III.

Eine besondere Herausforderung stellte die Anpassung der Farbigkeit neuer Teile an den mittelalterlichen Bestand dar. Trotzdem die für Restaurierungen besser geeigneten Antikgläser ab Anfang der 1870er Jahre auch in Österreich und Bayern sowie gegossene Kathedralgläser ab 1862 im Ruhrgebiet produziert wurden, waren in den 1870er Jahren in Deutschland überwiegend noch durchscheinende Tongläser in einer relativ eingeschränkten Farbpalette in Gebrauch. Diese wurden mit Transparenzmindernden Halbtonüberzügen versehen, zusätzlich nutzte man farbige, oft blaue Schmelzfarben.²³ In Naumburg kam blaue Schmelzfarbe sowohl in den ornamentalen als auch – großflächig – in den figürlichen Partien zur Anwendung. Sie wurde zur Intensivierung hellblauer Gläser ebenso eingesetzt wie zur Anpassung der Tonalität grüner und violetter Gläser. Gelbe Schmelzfarbe zur Intensivierung eines hellgelben Glases ist ebenfalls nachweisbar.²⁴ Vor allem in den beiden neu geschaffenen Fenstern swII und wl haben die Bemühungen um stimmige Farbigkeit und optische Dichte der Gläser experimentellen Charakter. So finden sich blaue Farbaufträge sowohl auf Rückseiten als auch auf Vorderseiten, und Halbton- wie Farbaufträge wurden u. a. mit dem Wiegeisen oder Roulette, sonst in der Druckgrafik verwendeten Werkzeugen, überarbeitet (fig. 4, rechts). In den neuen Fenstern wurden außerdem Kathedralgläser und sandgestrahlte Gläser herangezogen, die damals erst seit kurzem auch von Produzenten des deutschsprachigen Raums zu beziehen waren.

Zusammenfassend ist der hohe Anspruch der Restaurierung hervorzuheben, die in Erkenntnis des engen Zusammenhangs von Architektur, Skulptur und Glasmalereien den mittelalterlichen Glasmalereibestand in seiner überlieferten Struktur bewahrte und eine sowohl ikonographisch als auch ästhetisch geschlossene Wiederherstellung zu erreichen suchte. Neben der Entwurfsleistung Karl Memmingers, die vom eingehenden Studium der mittelalterlichen Originale über die Adaption stilistischer und motivischer Charakteristika hin zu einer interpretierenden Verschmelzung von mittelalterlichem Stilvorbild und akademischer Entwurfspraxis führte, ist auch die Leistung Wilhelm Frankes bei der Umsetzung dieser ambitionierten Vorgaben zu würdigen. Die von den Entwürfen vorgegebene Einordnung der neuen Teile in die mittelalterliche Farbverglasung war angesichts des zur Verfügung stehenden Glasmaterials eine besondere Herausforderung. Dass mit den gravierenden Malschichtverlusten die besonderen Qualitäten dieser Glasmalereien nur noch eingeschränkt erfahrbare sind, ist bedauerlich, verdeutlicht in gewisser Weise aber den Ehrgeiz des Vorhabens und die damit verbundenen Risiken.



²³ Z. B. das Königliche Institut für Glasmalerei Berlin-Charlottenburg im Mittelfenster der ehem. Klosterkirche Verchen, 1862.

²⁴ JARRON 2022 (wie Anm. 4).

2.2

Les artistes polyvalents et le vitrail monumental dans les anciens Pays-Bas pendant la première moitié du XVI^e siècle : l'exemple de Bernard van Orley et de Pieter Coecke

Isabelle Lecocq

Corpus Vitrearum Belgique, Institut royal du patrimoine artistique, Bruxelles (KIK-IRPA)

Versatile Artists and Monumental Stained Glass in the Ancient Netherlands during the First Half of the 16th Century: The Example of Bernard van Orley and Pieter Coecke – Abstract

Two major artists from the southern Netherlands, Pieter Coecke (1502–1550) and Bernard Van Orley (1487–1541) distinguished themselves by their versatility and their skills as “entrepreneurs”. Both were personally involved in the creation of works in various techniques including panel painting, tapestry and stained glass. Archives and preserved works docu-

ment or attest to the activity of these artists in these different fields but, beyond the certified or supposed supply of a scale model (“vidimus”) or full-scale drawing (“cartoon”), the exact degree of involvement remains difficult to establish. From selected examples, this paper will show the importance and the limits of a connoisseurship approach in surveying the compartmentalization of artistic techniques and in understanding the complex dynamic of artistic creation in the southern Netherlands during the first half of the 16th century.

Les artistes polyvalents et le vitrail monumental dans les anciens Pays-Bas pendant la première moitié du XVI^e siècle : l'exemple de Bernard van Orley et de Pieter Coecke – Résumé

Deux artistes majeurs des anciens Pays-Bas, Pieter Coecke (1502-1550) et Bernard Van Orley (1487-1541) se sont distingués par leur polyvalence et leur aptitude d'entrepreneur. Tous les deux ont personnellement été impliqués dans la création d'œuvres dans des techniques diverses : tableaux, tapisseries et vitraux, principalement. Des archives et des œuvres conservées documentent ou attestent l'activité de ces

artistes dans ces différents domaines mais, au-delà la fourniture attestée ou supposée d'un modèle à échelle (« vidimus ») ou à grandeur d'exécution (« carton »), le degré d'implication exact de ceux-ci reste en définitive difficile à établir. À partir d'exemples choisis, l'exposé montrera l'importance et les limites d'une démarche qui relève du connoisseurship pour dépasser le cloisonnement des techniques artistiques et pour approcher au mieux la dynamique complexe de la création artistique dans les anciens Pays-Bas pendant la première moitié du XVI^e siècle.

La présente contribution propose d'examiner l'implication dans le domaine du vitrail de deux artistes majeurs des anciens Pays-Bas, Bernard van Orley et Pieter Coecke. La renommée de ces deux artistes était bien établie de leur vivant et l'importance de leur production artistique vient encore d'être confirmée par deux grandes expositions qui leur ont été consacrées, respectivement à Bruxelles, de février à mai 2019,¹ et à New York d'octobre 2014 à janvier 2015.² Comme d'autres artistes des anciens Pays-Bas de la fin du XV^e et de la première moitié du XVI^e siècle, ils se sont distingués par leur polyvalence artistique et tous deux ont été personnellement impliqués dans la création d'œuvres dans des techniques diverses : tableaux, tapisseries et vitraux, principalement. Des vitraux mis en rapport avec ces deux personnalités et conservés en Belgique et en Angleterre ont pu être récemment observés de près et permettent *in fine* de poser la question des modalités de transposition des créations ou « inventions » de ces artistes dans ce domaine et du degré d'implication de ces artistes – « inventeurs » dans le processus de transposition.

Bernard van Orley (1487-1541)

Bernard van Orley fut assurément impliqué dans la création de vitraux dans trois grandes métropoles des anciens Pays-Bas, Malines, Bruxelles et Haarlem.³ Seuls les vitraux de la collégiale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles sont conservés et à leur emplacement d'origine. L'ensemble se déploie dans le

¹ Voir Véronique BÜCKEN et Ingrid DE MEÛTER, *Bernard van Orley. Bruxelles et la Renaissance* (cat. d'expo., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 02.02.2019-26.05.2019), Bruxelles, Bozar Books-Mardaga, 2019.

² Elizabeth A. H. CLELAND (éd.), *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry* (cat. d'expo., New-York, The Metropolitan Museum of Art, 08.10.2014-11.01.2015), New Haven et Londres, Yale University Press, 2014.

³ Pour un état sur la question et la bibliographie, voir Isabelle LECOCQ, « Bernard van Orley et l'art du vitrail », dans BÜCKEN et DE MEÛTER 2019, p. 66-76. Voir également dans le volume de la série belge du *Corpus Vitrearum* qui traite de ces vitraux : Jean HELBIG et Yvette VANDEN BEMDEN, *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique. Brabant et Limbourg* (*Corpus Vitrearum*. Belgique, III). Gand – Ledeborg, 1974, p. 13-129.

transept et la chapelle du Saint-Sacrement. Il est remarquablement bien documenté par une série de comptes.⁴ Cet ensemble sert de référence pour évoquer Van Orley et l'art du vitrail et l'image la plus connue est celle du grand vitrail du bras nord du transept (1537), où Charles Quint et Isabelle de Portugal, aux côtés de leurs patrons respectifs, prient devant les hosties miraculeuses présentées dans un reliquaire cruciforme tenu par Dieu le Père. L'intervention de Van Orley dans ce vitrail est renseignée dans des archives qui se rapportent à celui offert en 1538 par sa sœur, Marie de Hongrie, et qui lui fait face dans le bras méridional du transept. Le vitrail de Marie de Hongrie honore la mémoire de l'époux de celle-ci, le roi Louis II Jagellon, tué le 29 août 1526 dans la bataille de Mohács, comme le rappelle la grande inscription de la partie inférieure. Pour sa réalisation, Van Orley reçoit 375 florins du Rhin par l'intermédiaire de la fabrique de la collégiale, avec un supplément de 50 florins qu'il réclamait pour la réalisation du vitrail de Charles Quint. Les termes des comptes sont vagues⁵ et ne précisent pas ce que la réalisation a impliqué, mais il s'agit certainement de la conception (projet à échelle et carton), supervision de la réalisation et sans doute du placement.

Van Orley a également été impliqué dans la conception de l'ensemble de la vitrerie de la nouvelle chapelle du Saint-Sacrement, même s'il n'a conçu que deux des sept verrières qu'elle abritait jadis et dont quatre existent aujourd'hui. Ces vitraux (1540 et 1547) racontent l'« Histoire des Hosties miraculeuses, qu'on nomme le Très Saint-Sacrement de Miracle ». Avec les représentations de donateurs illustres dans la partie inférieure, ils témoignent des alliances prestigieuses grâce auxquelles les Habsbourg ont imposé leur pouvoir et leur renommée en Europe ; on y voit Charles Quint (1500-1558), son frère Ferdinand I^{er} (1503-1564), ses sœurs Éléonore d'Autriche (1498-1558), Marie de Hongrie et Catherine d'Autriche (1507-1578), et leurs conjoints respectifs (Anne de Bohême, François I^{er}, roi de France, Louis II Jagellon de Hongrie et Jean III de Portugal). Van Orley a été payé à la fois pour la conception et la réalisation du vitrail de François I^{er} et Éléonore d'Autriche (300 florins). C'est le seul vitrail de la chapelle qu'il a pu voir terminé, dans le courant de l'année 1540 : il décède le 6 janvier 1541. D'autres concepteurs prennent la relève : Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) et Michel Coxcie (1499-1592). Pieter Coecke n'a réalisé qu'un projet à échelle, pour le vitrail du roi Jean III de Portugal⁶ (conservé à l'Hermitage de Saint-Pétersbourg) et c'est finalement Michel Coxcie qui mène les travaux à leur terme, avec l'appui du verrier anversois Jan Hack pour la réalisation proprement dite des vitraux. Cet atelier a manifestement été chargé de la réalisation de tous les vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement. Michel Coxcie a dessiné les cartons de ce vitrail du roi de Portugal très certainement à partir d'un projet de Van Orley, cité dans le compte qui en mentionne le rachat le 3 avril 1542 par la fabrique de la collégiale Saints-Michel-et-Gudule au nouvel occupant de la demeure de Van Orley, le peintre Gilles Willems.⁷

Il faut l'avouer, sans les mentions dans les archives, le rapprochement avec l'art de Van Orley ne se serait pas imposé. Des rapprochements pertinents avec des physionomies peintes par Van Orley ont bien été proposés, mais ils reposaient sur la connaissance de l'intervention de Van Orley pour la conception. Ces vitraux apprennent donc peut-être plus sur l'art de Van Orley que l'art de Van Orley n'enrichit leur compréhension. On y remarque clairement l'empreinte durable qu'ont eu sur l'artiste les cartons de tapisserie des *Actes des Apôtres* de Raphaël (1483-1520), tissées à Bruxelles en 1517 dans l'atelier de Pieter van Aelst (ou Pieter van Edingen),⁸ et de l'art de Tommaso Vincidor (1493-1536), un élève et collaborateur de Raphaël envoyé dans les anciens Pays-Bas par le pape Léon X afin de veiller à la bonne exécution d'une autre série de tapisseries, la « Scuola Nuova ».⁹

⁴ Placide LEFÈVRE, « Documents relatifs aux vitraux de Sainte-Gudule à Bruxelles, du XVI^e et du XVII^e siècles. », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 15 (1945), p. 117-162.

⁵ LEFÈVRE 1945, p. 120-121 et 138.

⁶ Voir HELBIG et VANDEN BEMDEN 1974, p. 107, fig. 84. L'attribution à Pieter Coecke du projet du vitrail de Jean III de Portugal est maintenue dans les publications récentes (voir CLELAND 2014, p. et Alexey LARIONOV, *Sankt-Petersburg. Gosudarstvennyi Ermitazh. Ot gotiki k man'erizmu: Niderlandskie risunki XV-XVI vekov v sobranii Gosudarstvennogo Ermitazha / From Gothic to Mannerism. Early Netherlandish Drawing in the State Hermitage* (cat. d'expo., Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, 05.2010-08.2010), Saint-Pétersbourg, 2010, p. 211-213, 359.

⁷ LEFÈVRE 1945, p. 139.

⁸ Voir LECOCQ 2019, p. 72-73.

⁹ La scène du meurtre de Jonathas dans la partie supérieure du vitrail de François I^{er} et Éléonore d'Autriche peut être rapprochée pour le choix des gestes expressifs et les interactions entre les personnages de la tapisserie du Massacre des Innocents de la suite de la Scuola Nuova (1520-1521), conservée aux Musées du Vatican (voir BÜCKEN et DE MEÛTER 2019, p. 33, fig. 3).

Par contre, un autre vitrail de la cathédrale qui n'est pas documenté dans les archives peut clairement être mis en rapport avec l'art de Van Orley. Il s'agit du vitrail du Jugement dernier de la façade occidentale (fig. 1), daté de 1528, et offert par le prince-évêque Érard de La Marck qui a régné sur la principauté de Liège de 1506 à 1538. Deux éléments amènent à proposer cette attribution à Van Orley. D'une part, l'iconographie du Jugement dernier est caractérisée par l'association du thème du Jugement dernier proprement dit aux œuvres de miséricorde, selon une formule novatrice mise en œuvre peu auparavant et de manière comparable par Van Orley, dans le triptyque du Jugement dernier de la cathédrale d'Anvers. D'autre part, la manière de représenter les personnages et de traiter leurs physionomies se ressent manifestement de l'art de Van Orley et il ne s'agit pas là d'une coïncidence : les comparaisons avec des œuvres de Van Orley sont nombreuses et elles peuvent être effectuées tant avec des tableaux que des tapisseries (fig. 2). Ces comparaisons ont nécessité une approche directe des œuvres qui a été rendue possible grâce à l'exposition consacrée à l'artiste, à Bruxelles et à l'examen du vitrail, à deux reprises.¹⁰



Fig. 1. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, détail du vitrail du Jugement dernier, 1528 : tête d'un élu. Photo I. Lecocq.



Fig. 2. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (inv. 1822), détail du revers du volet droit du polyptyque de Job et de Lazare (Bernard van Orley, 1521) : tête du mauvais riche dans l'Enfer.

Pieter Coecke (1502-1550)

L'examen des œuvres de Van Orley dans le domaine du vitrail mène naturellement à celles de Pieter Coecke, qui aurait été élève du premier. L'activité de celui-ci dans le domaine de la tapisserie a fait l'objet d'une exposition au Metropolitan Museum of Art. Par ailleurs, de décembre 2015 à avril 2017, le Musée de la Ville de Bruxelles a entrepris la conservation-restauration du carton d'une scène de la Vie de saint Paul, pour l'épisode correspondant de la fameuse suite de tapisseries dont des exemplaires ont été acquis par des commanditaires aussi prestigieux que François I^{er}, Henri VIII et les Médicis.¹¹ Ces événements

¹⁰ En octobre 2002, à partir d'une nacelle, et en décembre 2019-janvier 2020, à partir des échafaudages élevés devant la fenêtre pour une étude préalable portant sur les différents éléments qui la composent.

¹¹ Le Musée de la Ville de Bruxelles (« Maison du Roi ») a offert au public de suivre en direct le travail des restaurateurs, séparés par une cloison de l'espace où le public avait également la possibilité de voir une exposition sur les cartons (« Renaissance d'une œuvre d'exception: le carton de tapisserie de Pieter Coecke » (du 12 décembre 2015 au 30 avril 2017). Voir Cecilia PAREDES, « Entre peinture, tapisserie et restauration. Autour du carton de saint Paul des Musées de la Ville de Bruxelles », dans N. GESCHÉ-KONING, V. HENDERIKS, F. ROSIER et S. ZDANOV, *Catheline Périer-D'leteren. Étudier, enseigner et préserver l'Œuvre d'Art. Éloge de l'interdisciplinarité. Liber amicorum*, Bruxelles, p. 55-68) et les actes de la journée d'études consacrés à ces cartons : *Le Martyre de saint Paul : renaissance d'un chef-d'œuvre de papier. Études autour de la restauration d'un carton de tapisserie du XVI^e siècle* (Studia Bruxellae 2019/1, 13), Bruxelles, Musées et Archives de la Ville de Bruxelles, 2019 (consultable en ligne, <https://www.cairn.info/revue-studia-bruxellae-2019-1.htm>).

étaient centrés sur Pieter Coecke, principalement en tant qu’auteur de projets de tapisserie, alors que le talent de celui-ci rayonnait également dans l’art du vitrail, comme l’attestent des documents d’archives et des œuvres.¹²

Les textes d’archives qui mettent Pieter Coecke en rapport avec l’art du vitrail concernent des paiements pour des opérations très diverses : d’un côté, la réalisation de projets à échelle réduite pour deux vitraux destinés l’un à la cathédrale d’Anvers et l’autre à la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles¹³ (cf. *supra*) ; de l’autre, la responsabilité du placement du vitrail, semble-t-il.¹⁴ Cependant, l’ensemble qui permet le mieux d’observer l’implication de Pieter Coecke dans le vitrail¹⁵ n’est pas documenté par des archives qui mentionnent celui-ci. Il a été conçu pour l’église de l’ancienne abbaye de Herkenrode, aujourd’hui détruite, mais autrefois certainement la plus riche de l’ancienne principauté de Liège. Après la fermeture de l’abbaye, il a été ôté des fenêtres et finalement vendu par l’intermédiaire du marchand anglais Brooke Boothby au chapitre de la cathédrale St-Chad-and-St-Mary de Lichfield en Angleterre, dans laquelle les vitraux ont été réinstallés. Étonnamment, ces vitraux n’avaient pas été mis en rapport avec l’art de Pieter Coecke par l’auteur de la première importante monographie réservée à l’artiste, où il n’y est fait aucune allusion. C’est Yvette Vanden Bemden et Jill Kerr qui ont révélé les liens qui unissent les vitraux et d’autres productions de l’artiste.¹⁶ Des rapprochements ont pu être précisés et de nouveaux proposés lors de l’étude des vitraux à l’occasion de leur restauration en Angleterre,¹⁷ dans le Barley Studio de York-Dunnington, dans la perspective de la publication d’une étude, en collaboration, dans la série anglaise du *Corpus Vitrearum*.¹⁸ Ces rapprochements concernent plusieurs scènes des vitraux de Lichfield/Herkenrode et des dessins (dont un projet pour la scène de l’un des vitraux – l’Arrestation du Christ), tableaux, gravures et même des tapisseries. Ils concernent la totalité d’une scène ou, au contraire, des emprunts limités, et ils mènent à considérer une implication directe de Pieter Coecke dans la conception des vitraux de Lichfield/Herkenrode, sur toute la durée de la campagne de vitrerie de l’église abbatiale, de 1532 à 1539. Il ne s’agit pas uniquement de la reprise de compositions et de motifs, mais également de types de personnages et de physionomies. L’intervention de Pieter Coecke ou de l’un de ses proches collaborateurs est manifeste au niveau de la conception.

La réalisation des vitraux a impliqué la confection de cartons à grandeur d’exécution sur la base des projets à échelle et les cartons préparatoires aux vitraux de Lichfield ne devaient pas être bien éloignés dans leur présentation générale du carton de la tapisserie du Martyre de saint Paul conservé au Musée de la Ville de Bruxelles. Des comparaisons de détail entre le carton de tapisserie de Bruxelles et les vitraux de Lichfield (fig. 3 et 4) montrent une parenté telle que l’intervention des mêmes dessinateurs pour les cartons de tapisseries et les cartons de vitraux doit sérieusement être envisagée. Pieter Coecke avait développé une activité importante dans le domaine de cartons de tapisseries. Une étude sur la taille et l’examen concret du fonctionnement de l’atelier de Pieter Coecke a mené à la conclusion que cet atelier

¹² Pour une vue d’ensemble, voir Isabelle LECOCQ, « Pieter Coecke van Aelst et le vitrail, ou le défi de l’invention à l’échelle monumentale », *Revue belge d’archéologie et d’histoire de l’art*, LXXXVI, 2017, vol. 1, p. 141-142 ; Isabelle LECOCQ, « Pieter Coecke : auteur de cartons de vitraux ? », *Studia Bruxellae*, 2019/1, n° 13), p. 65-81. DOI : 10.3917/stud.011.0065. URL : <https://www.cairn.info/revue-studia-bruxellae-2019-1-page-65.htm>.

¹³ Voir LECOCQ 2017, vol. 1, p. 141-142.

¹⁴ Voir LECOCQ 2017, p. 142.

¹⁵ Des vitraux de l’église Sainte-Catherine de Hoogstraten ont également été mis de manière convaincante en rapport avec Pieter Coecke, mais l’importance des parties remplacées en limite l’analyse au point de vue stylistique. Au sujet de cet ensemble, voir le troisième volume de la série belge du *Corpus Vitrearum* : Jean HELBIG, *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique, Anvers et Flandres*, Bruxelles, F. Van Buggenhoudt, 1968, p. 133-227, sp. p. 138-152 (vitrail de Philippe de Lalaing et Anne de Rennenberg, 1530-1532; vitrail de Charles de Lalaing et Jacqueline de Luxembourg, 1533; vitrail des États de Hollande, 1532-1535).

¹⁶ Voir Yvette VANDEN BEMDEN, Jill KERR et Carmelia OPSOMER, “The Sixteenth-Century Glass from Herkenrode Abbey (Belgium) in Lichfield Cathedral”, *Archaeologia*, CVIII, p. 189-226 et Yvette VANDEN BEMDEN, « The 16th-Century Stained Glass from the Former Abbey of Herkenrode in Lichfield Cathedral », *The Journal of Stained Glass*, XXXII, Londres, 2008, p. 49-90.

¹⁷ Les vitraux ont été observés conjointement par l’auteur et Yvette Vanden Bemden. L’auteur remercie Yvette Vanden Bemden de lui avoir généreusement permis d’utiliser leurs observations communes dans le cadre de la présente contribution.

¹⁸ Voir Isabelle LECOCQ et Yvette VANDEN BEMDEN, avec Keith BARLEY, Alison GILCHRIST, Marie GROLL, Penny HEBGIN-BARNES, John McNEILL et Joseph SPOONER, *The Stained Glass of Herkenrode Abbey (Corpus Vitrearum Great Britain, VII)*, Oxford University Press, Oxford, 2021.

était l'un des plus grands à Anvers durant la première moitié du XVI^e siècle ;¹⁹ il est donc possible et même probable que Pieter Coecke ait suivi de près la confection des cartons de vitraux en tant qu'artiste-chef d'atelier. L'artiste devait avoir dans son entourage immédiat une équipe de dessinateurs qui œuvrait sous sa direction, tant à la confection de cartons de tapisseries que de vitraux. Les dessinateurs de cartons ne semblent pas avoir été spécialement familiers des techniques de peinture sur verre, puisque la technique picturale mise en œuvre dans les vitraux de Lichfield/Herkenrode n'est pas vraiment adaptée, particulièrement par une très large utilisation de plages sombres et d'ombres importantes, ce qui est rarement observé dans le domaine du vitrail.²⁰ Par ailleurs, le dessin est parfois d'une très grande complexité, avec beaucoup de détails, qui n'ont pas toujours été compris et correctement interprétés par les praticiens. La réalisation des vitraux proprement dite a été prise en charge par des praticiens spécialisés. Le détail des opérations n'est hélas pas connu, mais il peut être envisagé que Pieter Coecke ait été responsable de l'œuvre jusqu'à sa livraison, comme cela a été manifestement le cas pour le vitrail de la guilde des drapiers de la cathédrale d'Anvers.

Les vitraux créés d'après Van Orley et Pieter Coecke sont le fruit d'un travail d'équipe où se fondent les individualités, mais ils laissent transparaître, plus ou moins selon les cas, les fortes personnalités artistiques de ces deux « inventeurs ». Les deux situations qui viennent d'être présentées témoignent de l'importance de l'observation attentive des œuvres, qui souvent éclaire le processus de création et parfois mène à proposer des attributions.²¹ Trop souvent hélas, l'altération des vitraux ou de nombreux remplacements de pièces rendent la démarche impossible. Un cas n'est jamais l'autre, mais l'étude des pratiques d'ateliers permet de dégager des constantes qui orientent les scénarios possibles. Par ailleurs, outre le contexte direct de la commande, évidemment, différentes données doivent être prises en compte : le développement artistique d'une personnalité, dont « la manière » peut fortement varier au cours de son parcours, les réseaux économiques, ceux des commanditaires, etc.

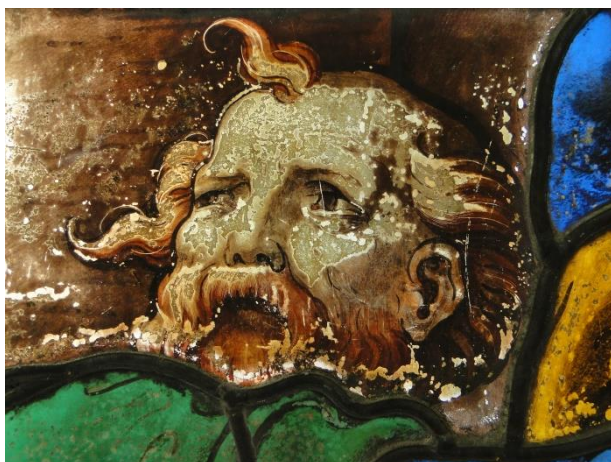


Fig. 3. Lichfield, détail de la scène de l'Entrée du Christ à Jérusalem (fenêtre SII) : tête de l'un des protagonistes de l'Entrée du Christ à Jérusalem. Photo I. Lecocq.



Fig. 4. Bruxelles, Musée de la Ville de Bruxelles, détail du carton du Martyre de saint Paul : tête d'un compagnon de saint Paul. Photo IRPA-KIK, Bruxelles.

¹⁹ Voir Linda JANSEN, « Considerations on the Size of Pieter Coecke's Workshop. Apprentices, Family and Journeymen. A Contribution to the Study of Journeymen on Micro Level », dans Natasja PEETERS (éd.), *Invisible hands ? The Role and Status of the Painter's Journeyman in the Low Countries c.1450-c.1650* (Groeninge Studies in Cultural Change, XXIII), Leuven, Paris, Dudley, 2007, p. 83-105.

²⁰ Sur cet aspect, voir Isabelle LECOCQ et Yvette VANDEN BEMDEN, « 'Oser l'ombre'. La lumière et l'ombre dans les vitraux de l'ancienne église abbatiale de Herkenrode », dans Katharina GEORGI, Barbara VON ORELLI-MESSERLI, Eva SCHEIWILLER-LORBER et Angela SCHIFFHAUER, *Licht(t)räume. Festschrift für Brigitte Kurmann-Schwarz zum 65. Geburtstag*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, p. 137-146.

²¹ Pour un bon état de la question sur la démarche du *connoisseurship* appliqué au vitrail, voir spécialement Frédéric ELSIG, *Connoisseurship et histoire de l'art, considérations méthodologiques sur la peinture des XV^e et XVI^e siècles*, Genève, Droz, 2019, sp. p. 53-54, 86, 126-129.

2.3.

Das Oberurbacher Passionsfenster – ein Exempel für die Kooperation zwischen Malern und Glasern/Glasmalern?

Ikuko Oda

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

The Oberurbach Passion Window – an Example of Collaboration between Painters and Stained-Glass Artists/Glaziers? – Abstract

The stained-glass window in the nave of the parish church in Oberurbach (foundation stone laid in 1509) shows the scenes of the Entry into Jerusalem, the Last Supper and the Agony in the Garden. The window was probably made in Augsburg, because the church was under the jurisdiction of the diocese of Augsburg until 1534. The Last Supper scene is a quotation from the Frankfurt Dominican Altarpiece that Hans Holbein the Elder completed in 1501 together with Leonhard Beck

and Sigmund Holbein. However, the attribution to specific painters or stained-glass artists is as controversial as the dating of 1512/20 because of the stylistic differences between the altarpiece and the stained-glass window. Recently it has been argued that workshops of stained-glass artists, e. g. that of Giltlinger, with connections to Holbein's workshop could have reused previously collected designs. The possibility should, however, remain open that it was not a self-contained fabrication, but that Holbein's workshop provided the design in collaboration with a glazing workshop at the time of production.

Das Oberurbacher Passionsfenster – ein Exempel für die Kooperation zwischen Malern und Glasern/Glasmalern – Zusammenfassung

Heute befindet sich das Passionsfenster, das den Einzug Christi und das Abendmahl am Ölberg zeigt und ursprünglich ein Teil der Chorfenster war, im Langhaus der Oberurbacher Pfarrkirche (Grundsteinlegung 1509), die bis 1534 der Diözese Augsburg unterstand. Die Abendmahlszene ist dem 1501 vollendeten Frankfurter Dominikaneraltar verpflichtet, für den Hans Holbein d. Ä. mit Leonhard Beck und Sigmund Holbein zusammengearbeitet hat. Datiert wird das Fenster jedoch auf um 1512 oder 1520 – damit ist es mehr als 10 Jahre älter als der Altar –, da einerseits eine eingeflickte Butzenscheibe mit dem Datum 1512 versehen ist und andererseits der gemalte Architekturrahmen schon im moderneren Renaissance-Stil gehalten ist. Die Zuschreibung ist deshalb umstritten, da nicht klar ist, ob Holbein oder sein ehemaliger Mitarbeiter Beck die Vorlagen geliefert hat. Zuletzt vertrat Daniel Parelo in dieser Diskussion die These, dass die direkte Zuschreibung an den Maler zu bezweifeln sei, da er „die ganz unschöpferische Wiederverwendung älterer Vorlagen“ beim Passionsfenster

erkenne, und daher solle ein spezifischer Entwerfer aus der Glasmalerwerkstatt, die dem Holbein'schen Atelier nahestand, z. B. Gumpolt oder dessen Sohn Florian Giltlinger, die Vorlage komponiert haben können. Im Umkreis von Holbein, Beck und Giltlinger bzw. seinem Sohn waren mehrere Handwerker tätig, die als „Glaser“ bezeichnet wurden. Sowohl um 1512 als auch um 1520 waren manche davon, gemessen an ihrer Steuerleistung, finanziell sogar erfolgreicher als die Giltlinger-Werkstatt, da Florian Giltlinger, der in Augsburg erstmals als „Glasmaler“ bezeichnet wurde, beispielsweise im Jahr 1512 nur eine Kopfsteuer leistete. Welche Glasmalerwerkstatt kann also einen so guten Zugang zu Holbeins Atelier gehabt haben, dass sie den Entwurf für das Oberurbacher Passionsfenster angefertigt haben kann? Oder lieferte doch eine Malerwerkstatt die Vorlage? Außer der von Giltlinger sind Glasmalerwerkstätten in Augsburg noch nicht eingehend erforscht. In meiner Präsentation möchte ich ihr Vorkommen und ihre Arbeitsweise darstellen und der Frage nachgehen, inwieweit die unterschiedlichen Berufsgruppen am Oberurbacher Passionsfenster beteiligt waren.

Heute befindet sich das sogenannte Passionsfenster im Langhaus (nord IV) der Oberurbacher Pfarrkirche, die bis 1534 der Diözese Augsburg unterstand (Abb. 1).¹ Der Grundstein zur Erbauung der Kirche wurde am 6. März 1509 gelegt, jedoch ist unbekannt, wann die Kirche geweiht wurde.² Die Jahreszahl 1512 in diesem Fenster, das ursprünglich ein Teil des Chorfensterensembles war, kann einen Anhaltspunkt geben, dass der Chorbereich im Jahr 1512 so weit fertig gestellt war, dass Fenster eingesetzt werden konnten. Das dreiteilige Glasgemälde stellt den Einzug Christi, das Abendmahl und die Ölbergszene unter einer Architekturräumung dar. Diese besteht aus zwei seitlichen Architraven und einem zentralen Rundbogen über Säulen. Bekrönt wird das Ganze von Füllhörnern, Delphinen und einem Putto. Aufgrund der Zugehörigkeit zur Diözese wies Paul Frankl bereits 1912 auf die Augsburger Herkunft des Fensters hin.³ Rüdiger Becksmann erkannte, dass die Abendmahlszene dem 1501 vollendeten Frankfurter

¹ Rüdiger BECKSMANN, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben von 1350 bis 1530 (ohne Ulm)* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Bd. I, 2), Dt. Verl. für Kunstwiss., Berlin, 1986, S. 133 f.

² Wilhelm BÖHRINGER, *Die Kirche von Oberurbach in ihrer Vergangenheit*, Schorndorf, 1957, S. 4–6.

³ Paul FRANKL, *Die Glasmalerei des fünfzehnten Jahrhunderts in Bayern und Schwaben* (Studien zur deutschen

Dominikaneraltar verpflichtet ist, den die Werkstatt von Hans Holbein d. Ä. (1494–1514/1516 in Augsburg tätig) unter Mitwirkung von Leonhard Beck (1503–1542 tätig) und Sigmund Holbein (1504–1542 in Augsburg nachweisbar) geschaffen hat.⁴ Datiert wird das Fenster jedoch auf die Zeit um 1512 oder 1520 – damit ist es mehr als 10 Jahre älter als der Dominikaneraltar –, da einerseits eine eingeflickte Butzenscheibe mit dem Datum 1512 versehen ist und andererseits der gemalte Architekturrahmen schon im moderneren Renaissance-Stil gehalten sei.⁵ Die Zuschreibung ist deshalb umstritten und es ist unklar, ob Holbein, Beck oder andere Maler die Vorlagen geliefert haben. Zuletzt vertrat Daniel Parello in dieser Diskussion die These, dass die direkte Zuschreibung an bestimmte Maler zu bezweifeln sei, da er „die ganz unschöpferische Wiederverwendung älterer Vorlagen“ beim Passionsfenster erkenne, und daher solle ein spezifischer Entwerfer aus der Glasmalerwerkstatt, die dem Holbein’schen Atelier nahestand, wie z. B. Gumpolt Giltlinger (1479/1480–1522 tätig) oder sein Sohn Florian Giltlinger (1510–1547 tätig), die Vorlage komponiert haben können.⁶



Abb. 1. Oberurbach, Pfarrkirche, Langhaus nord IV: Passion Christi, um 1512. © Rüdiger Becksmann, CVMA Freiburg.

In dieser Arbeit soll untersucht werden, ob eine Augsburger Glaserwerkstatt unter Wiederverwendung älterer Vorlagen selbständig den in sich geschlossenen Zyklus der Glasmalereiherstellung ausgeübt hat oder ob es sich um eine Kooperation verschiedener Werkstätten handelt.

Künstlerische Anlehnungen und Datierung

Während die Abendmahlskomposition ziemlich genau derjenigen der Predella des Frankfurter Dominikaneraltars entspricht, gleicht die Bildkomposition der Ölbergszene derjenigen in der Kunsthalle Hamburg (Inv.-Nr. 151), bei der sich der Hintergrund mitsamt der Christusfigur spiegelverkehrt verhält. Die Tafelmalerei gehört zu den Flügelbildern eines Altars, deren Entwürfe vor allem durch das 1508 datierte, möglicherweise aus Holbeins Hand stammende Blatt in der Eremitage (Inv.-Nr. 4563) der

Kunstgeschichte, Bd. 152), Heitz, Strassburg, 1912, S. 204.

⁴ BECKSMANN 1986, S. 135 f. Abendmahl, Predella des Frankfurter Dominikaneraltars, Frankfurt, Städel Museum, Inv.-Nr. LG 1.

⁵ FRANKL 1912, S. 204; vgl. Hans WENTZEL, *Meisterwerke der Glasmalerei*, 2., verb. Aufl., Verein f. Kunstwissenschaft, Berlin, 1954, S. 71; vgl. BECKSMANN, 1986, S. 135.

⁶ DANIEL PARELLO, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Regensburg und der Oberpfalz ohne Regensburger Dom* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Bd. XIII, 2), Dt. Verl. für Kunstwiss., Berlin, 2015, S. 334.

Holbeinwerkstatt zugeschrieben werden.⁷ Da Hans Holbein d. Ä. im Sommer 1509 aufgrund eines Auftrages ins Elsass reiste, übernahmen Mitarbeiter der Werkstatt die Arbeit, den von Holbein begonnenen Altar fortzuführen.⁸ Die Hamburger Ölbergsszene wird als Werk in diesem Kontext betrachtet, das von dem vorübergehend in die Holbeinwerkstatt eingetretenen Hans Schäufolein und einem anonymen Gehilfen ausgeführt wurde.⁹ Schäufoleins Spuren sind auch bei der Szene des Einzugs Christi zu sehen. Sie steht in Zusammenhang mit einem Holzschnitt, und zwar mit dem Einzug Christi in Jerusalem aus dem 1507 gedruckten „Speculum passionis“, an dem Schäufolein mit Hans Baldung in der Werkstatt Albrecht Dürers arbeitete.¹⁰ Dieser Holzschnitt gilt als ein Werk aus Schäufoleins letzter Phase der Nürnberger Zeit, in der er in der Dürerwerkstatt arbeitete, bevor er auf Wanderschaft durch Tirol ging und anschließend von ca. 1509 bis ca. 1513 in Augsburg, vor allem in der Holbeinwerkstatt, arbeitet.¹¹ Trotz der kompositorischen Übereinstimmungen der Oberurbacher Passionszenen mit den Flügelbildern und dem Holzschnitt stehen ihre Gesichter besonders denen der von Holbein zwischen 1494 und 1500 gefertigten Grauen Passion (Inv.-Nr. 3753) nahe. Der Gesichtstyp der Grauen Passion, vor allem von Christus und Johannes d. J., tritt konsequent in allen drei Szenen des Passionsfensters auf, sodass eine narrative und stilistische Einheitlichkeit der Glasmalerei gegeben ist. Das weist darauf hin, dass das Oberurbacher Fenster nicht auf Schäufolein als einen selbstständigen Meister zurückgeht, sondern dass die Entwürfe wohl aus der Holbeinwerkstatt stammen, die durch Schäufoleins Eintreten neue kompositorische Impulse erhielt. Das heißt, dass Leonhard Beck, der schon 1503, also vor dem Eintritt Schäufoleins in die Holbeinwerkstatt, nicht mehr dort arbeitete und sich von Holbeins Stilauffassung abwandte, wie die ab 1514 entstandenen Illustrationen für den „Theuerdank“ zeigen,¹² somit als Autor des Passionsfensters nicht in Frage kommt. Der andere Mitarbeiter des Dominikaneraltars, Sigmund Holbein, ist ab 1501 in der Werkstatt seines Bruders, Hans Holbeins d. Ä., und mit ihm ist eine Wohngemeinschaft ab 1504 bezeugt, bis er die Werkstatt im Lauf des Jahres 1509 verließ. Da Schäufolein in diesem Jahr in die Holbeinwerkstatt eintrat, bleibt es möglich, dass er Schäufoleins Arbeiten kennenlernte.¹³ Jedenfalls stimmt die künstlerische Anlehnung an Holbein und Schäufolein mit dem inschriftlichen Entstehungsdatum 1512 des Passionsfensters überein. Es ist die Zeit, in der Schäufolein in der Holbeinwerkstatt mitwirkte. Selbst die Elemente des Architekturrahmens im Renaissance-Stil, wie Rundbogen, Putten und Grottesken, sind in den 1512 datierten, von Holbein signierten Flügeln des Katharinenaltars aus dem Augsburger Katharinenkloster zu sehen (Inv.-Nr. 5296 f., 5364 f.). Darüber hinaus taucht die massive steinerne Struktur als Architekturrahmen sowohl im 1513 datierten, Holbein zugeschriebenen Bildnis des Mannes mit Pelzmütze (Privatbesitz)¹⁴ als auch in der Predella des Auhauser Allerheiligenaltars auf, deren Inschrift die Jahreszahl 1513 nennt und das Monogramm Schäufoleins aufweist.¹⁵ Daraus folgt, dass der Stil der gemalten Architektur die Frühdatierung keineswegs ausschließt.

Ausführung

Dem Frankfurter Dominikaneraltar ist nicht nur das Oberurbacher Passionsfenster, sondern auch die 1502 datierte Schutzmantelmadonna im Eichstätter Dom verpflichtet, die Holbeins Signatur trägt.¹⁶ Vergleicht man die beiden Fenster, die Holbein zugeschrieben werden, ist jedoch der qualitative Unterschied deutlich zu erkennen (Abb. 2-3). Das Oberurbacher Fenster weist nicht die mit Holbeins Kopfstudien vergleichbaren, porträthaften Charakterköpfe auf. Stattdessen sind schablonenhafte Figuren dargestellt, die schon fast karikaturistisch wirken. Im Vergleich zu den gleichmäßig in Umrissen gezeichneten Motiven auf weißen Gläsern beim Oberurbacher Fenster mit einer großzügigeren Verwendung des Silbergelbs sind die individuell porträtierten Schutzfliehenden unter dem Mantel auf unterschiedlich nuancierten weißen

⁷ Christof METZGER, *Hans Schäufolein als Maler*, Dt. Verl. f. Kunstwiss., Berlin, 2002, S. 285 f.

⁸ Ebd., S. 286, Anm. 14.

⁹ Ebd., S. 288.

¹⁰ Christof METZGER, „Schäufolein, Hans (um 1482)“, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, 2018, Bd. CI, S. 354.

¹¹ METZGER, 2002, S. 36–47.

¹² PARELLO 2015, S. 81 f.

¹³ WILHELM 1983, S. 510 f.

¹⁴ Vgl. Norbert LIEB und Alfred STANGE, *Hans Holbein der Ältere*, Dt. Kunstverl., München [u. a.], 1960, S. 70, Kat.-Nr. 36, Abb. 108.

¹⁵ METZGER 2002, S. 320, Abb. 225.

¹⁶ Vgl. Hartmut SCHOLZ, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg extra muros* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Bd. X, 1), Berlin, 2002, S. 135, 142–145.

Gläsern nicht nur durch positive, sondern auch durch negative Verfahren mit Hilfe von Schraffur modelliert. Was die beiden Fenster also am meisten voneinander unterscheidet, ist ihre Ausführung. Bei der Eichstätter Schutzmantelmadonna wurde die Eigenhändigkeit Holbeins in der Forschung mehrmals diskutiert.¹⁷ Dieselben schablonierten Muster der Kleidungen, die sowohl beim Dominikaneraltar als auch bei der Glasmalerei auftreten, weisen zumindest auf die direkte Beteiligung der Holbeinwerkstatt hin.¹⁸ Das Oberurbacher Fenster, das sich in der Art der Ausführung deutlich unterscheidet, muss also von einer anderen Werkstatt gefertigt worden sein.



Abb. 2. Detail, Eichstätt, Dom, Mortuarium, Fenster II: Schutzmantelmadonna, 1502.
© Andrea Gössel, CVMA Freiburg.



Abb. 3. Detail, Oberurbach, Pfarrkirche, Langhaus nord IV: Passion Christi, um 1512.
© Rüdiger Becksmann, CVMA Freiburg.

Dem Eichstätter Fenster näherstehend ist ein Zeitgenosse Holbeins, und zwar der ebenso erfolgreiche Maler Gumpolt Giltlinger, der in Schwazer Urkunden über Bezahlungen von 1506 und 1509 als Glaser bezeichnet wird.¹⁹ Die Zahlung von 1506 lässt sich mit dem Glasgemälde in der Schwazer Stadtpfarrkirche in Verbindung bringen, das den Propheten Daniel als Patron der Bergleute darstellt.²⁰ Die Ausführung des Danielskopfes unterscheidet sich wiederum deutlich von der Ausführung der Köpfe beim Oberurbacher Passionsfenster, bei der durchaus lineare Konturen zu sehen sind und man gleichgültig ob Haar, Bart oder Haut fast keinen Unterschied des Materials bzw. der Textur erkennen kann. Um 1512 war Gumpolt Giltlinger noch in Augsburg tätig, obwohl sich nach 1510 keinerlei Werkstücke mehr für ihn belegen lassen, „was auf einen starken Rückgang seiner Werkstätte zurückzuführen sein dürfte, der sich auch in dem Abwärtstrend seiner Steuerbeträge ausdrückt“.²¹

Das Hintergrundmuster des Oberurbacher Fensters, das in schwarzer Negativtechnik Rankenwerke aus Blattvoluten auf blauem Glas darstellt, zeigt zwar eine gewisse Ähnlichkeit mit demjenigen des Eichstätter Fensters, das mit der Familie Seckendorf in Verbindung steht und dessen Entwurf auf Holbein zurückgeht.²² Aber das Muster steht den 1512 datierten Heiligenscheiben sehr nahe, die sich über dem Bennoportal der Münchner Frauenkirche befinden (Lhs n VII, 6/7 b, c). Bei den Scheiben, die vermutlich aus der 1494 geweihten Salvatorkirche stammen,²³ zeigen die Teppiche hinter den Heiligen das Muster, dessen

¹⁷ Zuletzt Hans WENTZEL, *Meisterwerke der Glasmalerei*, Dt. Verein für Kunstwiss., Berlin, 1951, S. 73 f.

¹⁸ Vgl. Hartmut SCHOLZ und Daniel PARELLO, *Der Dom zu Eichstätt* (Meisterwerke der Glasmalerei, Bd. 7), Schnell & Steiner, Regensburg, 2017, Abb. S. 15. Dasselbe Muster kommt auf der Kleidung von ROBOAM des Frankfurter Dominikaneraltars (Inv.-Nr. HM 6) vor.

¹⁹ Vgl. Ernst BACHER, Günther BUCHINGER, Elisabeth OBERHAIDACHER-HERZIG und Christina WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, Bd. IV), Böhlau, Wien/Köln/Weimar, 2007, S. 418, 431.

²⁰ Ebd., S. 418.

²¹ WILHELM 1983, S. 481.

²² SCHOLZ 2002, S. 126, 140–142.

²³ Susanne FISCHER und Cornelia Andrea HARRER, *Die Glasfenster der Münchner Frauenkirche*, Schnell & Steiner, Regensburg, 1998, S. 24.

Formen in München „sonst an keiner Stelle verwendet“²⁴ sind und das identisch mit demjenigen der Marienscheibe aus der Abtskapelle der St Ulrich und Afra ist, somit lässt sich ihre Augsburger Herkunft aus dem Umkreis Gumpolt Giltlingers vermuten. Die fortgeschrittene Stilisierung des Hintergrundmusters bei den Oberurbacher und Münchner Scheiben lässt auf eine Weiterentwicklung der Werkstatttradition schließen, bei der das Damastmuster wiederverwendet wird.

Einer der Söhne von Gumpolt Giltlinger, Florian Giltlinger, der erst in der Zunftbuch-Abschrift von 1542 als Glasmaler bezeichnet wird und von dem keine Werke bekannt sind, erhält die Gerechtigkeit im Jahr 1510.²⁵ Er lebte 1512 bei einem der reichsten Glaser, Jörg Vetterlin (1495–1523 in den Steuerbüchern nachweisbar), bei dem gleichzeitig auch ein anderer Maler wohnte,²⁶ und leistete nur die Kopfsteuer – die Habnit-Steuer oder Stura minor.²⁷ Nach der Augsburger Steuerordnung von 1512 wurden nicht nur Immobilien, sondern auch die Barschaft und vor allem „Erz, Blei, Holz, Kohle, aller Bergwerksvorrat“ mit der Vermögenssteuer belegt.²⁸ Deshalb ist es unwahrscheinlich, dass der junge Meister ohne Besitz Aufträge eigenständig ausführen konnte, da er nicht ausreichend Materialien für die Glasmalereiherstellung zur Verfügung hatte. Woher kommt dann die Erscheinung der Giltlinger-Werkstatttradition und der Spuren der Holbein-Werkstatt auf das Oberurbacher Fenster?

Kooperation zwischen Maler, Glaser und Glasmaler

Betrachtet man den Herstellungsprozess der Glasmalerei, so kann man folgende vier Möglichkeiten des Entwurfs und Ausführens annehmen: 1. Eine Malerwerkstatt fertigt sowohl eine Visierung als auch ein Glasgemälde. Auf ein solches Vorgehen können beispielsweise die Inschrift Holbeins und die schablonierten Muster bei der Eichstätter Schutzmantelmadonna hindeuten. 2. Eine Malerwerkstatt stellt die Glasmalerei mithilfe des fremden Entwurfs her. 3. Eine Malerwerkstatt liefert einen Entwurf und anhand dessen stellt eine Glaserwerkstatt die Glasmalerei her. 4. Eine Glaserwerkstatt führt selbständig eine Glasmalerei aus. Sie kann dabei ihre Werkstattmaterialien, ältere Entwürfe und Vorlagen zu Hilfe nehmen.

Über die Lage bei den kirchlichen Aufträgen in der Zeit Gumpolt Giltlingers informieren die Schwazer Urkunden:

1506 erhielt er für die im Auftrag der Schwazer Bergwerksgesellschaft geschaffenen Glasgemälde „nach Laut vnnd inhalt ainer visier“ insgesamt 91 Gulden, 2 Pfund 6 Kreuzer.²⁹ 1509 wurde er als Glaser mit 28 Mark Perner (= 56 Gulden) für Glasmalereien in der Friedhofskapelle der Schwazer Stadtpfarrkirche „für gschmeltzt vnnd scheybenn glass“ entlohnt.³⁰

Die Schwazer Urkunden weisen den Glaser als den primären Auftragnehmer im Arbeitsprozess der Glasmalereiherstellung aus und sie zeigen, dass der Glaser nach „ainer“ Visierung Glasmalereien herstellte. Das scheint zwar dem dritten Fall – Kooperation zwischen Glaser und Maler – zu entsprechen, aber das kann eigentlich auch der erste oder zweite Fall gewesen sein, da Gumpolt Giltlinger in den Augsburger Urkunden nicht als Glaser oder Glasmaler, sondern stets als Maler bezeichnet wird.³¹

Der dritte Fall wird unter anderem bei profanen Aufträgen für das neu erbaute Augsburger Rathaus deutlich dokumentiert. 1515 wurden dem Maler Hans Burgkmair „umb visier zue glesern“ 1 Pfund 15 Schilling und dem Glaser Hans Braun „umb 8 scheiben gemalten gläser“ 24 Gulden bezahlt.³² Außerdem

²⁴ Susanne FISCHER, *Die Münchner Schule der Glasmalerei. Studien zu den Glasgemälden des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts im Münchner Raum*, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München, 1997, S. 80.

²⁵ WILHELM 1983, S. 477 f. Die Bezeichnung „Glasmaler“ wird in der Zunftordnung nie erwähnt. Lediglich die Maler und Glaser waren mitsamt den Bildschnitzern und Goldschlägern, die unter dem Oberbegriff „Maler“ subsumiert wurden, der politischen Zunft der Schmiede zugeordnet, aber es gab keine Kategorie des Glasmalers. (Vgl. Andreas TACKE (Hrsg.), *Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*, Bd. 1, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2018, S. 65).

²⁶ Ebd., S. 510 f.; Steuerbücher, Stadtarchiv Augsburg, Reichsstadt, 1512, 37c.

²⁷ Claus-Peter CLASEN, *Die Augsburger Steuerbuecher um 1600*, Muehlberger, Augsburg, 1976, S. 7.

²⁸ Ebd., S. 8.

²⁹ BACHER, BUCHINGER, OBERHAIDACHER-HERZIG und WOLF 2007, S. 431 (PAS, Raitbuch 2, 1506, fol. 520v, 26. März 1506).

³⁰ Ebd. (PAS, Raitbuch 3 (1508/09), 1509, pag. 83 vom 6. Juni 1509); vgl. Erich Egg, „Der Glasmaler Gumpolt Giltlinger“, in *Tiroler Heimatblätter*, 25, 1950, S. 38–41.

³¹ Vgl. WILHELM 1983, S. 479–482, Nr. 81.

³² Adolf BUFF, „Rechnungsauszüge, Urkunden und Urkundenregesten aus dem Augsburger Stadtarchive“, in *Jahrbuch*

wird Hans Braun auch als „glasschmelzer“ in verschiedenen Urkunden bezeichnet, also als Glasmaler im Sinne der Verse in einem Holzschnitt aus Jost Ammans „Eygentlicher Beschreibung aller Stände auff Erden“, während die Augsburger Zunft aus lediglich vier Zweigen – Maler, Goldschmiede, Bildhauer und Glaser – bestand.³³

Die Tatsache, dass es die Überschneidung des Arbeitsgebietes des Malers und Glasers gab sowie praktisch ein getrenntes Arbeitsfeld als Glasmaler, kann man anhand der Zeugenaussage des Glasers Sigmund Ost (Gerechtigkeitserwerb 1520), die er 1560 bei einem Streit um die Zuständigkeit zwischen Malern und Glasern machte, gut nachvollziehen.³⁴ Seine Zeugenaussage liefert uns folgende zwei wichtige Informationen:

Zum einen war das Arbeitsfeld eines Meisters trotz der Konflikte relativ uneingeschränkt und man konnte bis 1560 sowohl als Glaser wie auch als Glasmaler arbeiten. Zum anderen gab es die Tatsache, dass Meister, ob Glaser oder Maler, Glasmalergesellen für kirchliche Aufträge anstellten, „die sowohl Glas- als auch Malerarbeiten enthielten“.³⁵

Daher wird es angenommen, dass Florian Giltlinger, der nicht als Glaser, sondern als Glasmaler bezeichnet wurde, mit hoher Wahrscheinlichkeit mit kirchlichen Aufträgen verbunden war. Er wurde 1510 Meister, kann also schon einige Jahre zuvor in der Werkstatt seines Vaters gearbeitet haben. Die Glasmalereien, die in dieser Zeit von seiner Werkstatt in Auftrag gegeben wurden, sind die Werke in Schwaz. Der erhaltene Hl. Daniel zeigt eine ältere Pinselführung, die Gumpolt Giltlinger zugeschrieben wird, anders als die von Oberurbach. Florian Giltlingers eigenes Werk ist bisher noch nicht identifiziert worden.³⁶ Tatsächlich ist er bis 1514 nur als Kopfsteuerzahler verzeichnet, und er scheint weder eine eigene Werkstatt gehabt zu haben noch Aufträge entgegengenommen zu haben. Dieser Steuerstatus kann ein Beweis dafür sein, dass er als gesellenmäßiger Angestellter in einer fremden Werkstatt gearbeitet hat. Dies wird durch die Tatsache bestätigt, dass er zwischen 1511 und 1515 mit dem Glaser Jörg Vetterlin im Steuerbezirk „Vom Kunold Appentecker“ lebte.³⁷ Dort war der Wohnsitz des Malers Jakob Zan, und in dem Jahr, in dem sein Sohn Peter Zan (wahrscheinlich Glasmaler) Meister wurde, zog Florian Giltlinger ein,³⁸ was darauf schließen lässt, dass diese Werkstattgemeinschaft zwischen 1509 und 1517, als Vetterlin dort wohnte,³⁹ kirchliche Aufträge behandelte. Bei Jakob Zan, wahrscheinlich einem Fassmaler,⁴⁰ wohnten seit einiger Zeit wechselhaft verschiedene Glaser aus demselben Bezirk, manchmal auch mehrere gleichzeitig.⁴¹ Das Vorhandensein einer von Glasern initiierten Werkstattgemeinschaft, die den Bezirk umfasste, lässt vermuten, wie Einträge in den Steuerbüchern bestätigen, dass die Glaser zeitweilig miteinander lebten. Dort wohnte seit 1510 der Maler Sigmund Holbein bei Goldschmied Silvester Natan.⁴² Es wird auch bestätigt, dass einer der Nachbarn dieses Hauses der Glaser Jakob von Speur Preselaer war, der zuvor eine Zeit lang bei Jakob Zan gewohnt hatte.⁴³ Wenn es die den Bezirk umfassende Werkstattgemeinschaft gab, ist es sehr wahrscheinlich, dass Sigmund Holbein ihr angehörte und mit Jörg Vetterlin zusammenarbeitete. Der Grund dafür ist, dass seine Steuerzahlungen in diesem Bezirk zwischen 1510 und

der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 13, 1892, S. I–XXV, S. 25, Nr. 8640 (StA, Baumeisterb. fol. 51, 1515 samstag post Judica; fol. 53', 1515 samstag nach Pentecoste); vgl. Adolf BUFF, *Augsburg in der Renaissancezeit*, Bamberg, 1893, S. 22, Anm. 36.

³³ Andrew MORRALL, „Die Zeichnungen für den Monatzkyklus von Jörg Breu d. Ä., Maler und Glashandwerker im Augsburg des 16. Jahrhunderts“, in: *„Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel“. Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance*, Hartmut BOOCKMANN und Pia Maria GRÜBER (Hrsg.), Hirmer, München, 1994, S. 128–147, S. 135.

³⁴ Ebd., S. 136 f.

³⁵ Ebd., S. 137, Anm. 18.

³⁶ WILHELM 1983, S. 478.

³⁷ Steuerbücher, 37a (1511), 37c (1512), 38a (1513), 37d (1514), 38c (1515).

³⁸ WILHELM 1983, S. 571 ff.; Steuerbücher, 37a (1511).

³⁹ Vgl. Anm. 37, dazu Steuerbücher, 36c (1509), 37a (1510), 39d (1516), 40d (1517).

⁴⁰ WILHELM 1983, S. 573.

⁴¹ Vgl. Steuerbücher, z. B. 36c (1509), 37a (1510).

⁴² WILHELM 1983, S. 510.

⁴³ Steuerbücher, 25c (1487), 28b (1488), 27c (1490), 27b (1491), 24a (1492), 37b (1511), 37c (1512), 38b (1513), 38a (1514), 38c (1515), 39d (1516), 40d (1517).

1518 zu finden sind, also etwa zur gleichen Zeit, als Vetterlin bei Jakob Zan tätig war, bei dem Florian Giltlinger zwischen 1511 und 1515 sowie 1517 und 1519 wohnte.⁴⁴

Wenn das Oberurbacher Fenster 1512 in der Werkstattgemeinschaft hergestellt worden ist, fand die Wiederverwendung älterer Vorlagen und die Schaffung neuer Kompositionen nicht innerhalb der Glaserwerkstatt, sondern in der Malerwerkstatt statt, wo Sigmund Holbein eine mäßige Steuer bezahlte.⁴⁵ Also gilt das Oberurbacher Passionsfenster als ein Beispiel der Kooperation zwischen Maler, Glaser und Glasmaler. Die Wiederverwendung älterer Vorlagen eignet sich zur effektiveren Arbeit, da die Visierung der Glasmalereien den Malern keinen großen Gewinn brachte, wie die zuvor genannte Bezahlung für Burgkmair zeigt.

Als Resümee⁴⁶ ergibt sich daraus also für die Entstehungszeit des Oberurbacher Passionsfensters, dass Maler- oder Glaserwerkstätten Glasmalereien nach den von Malern gefertigten Visierungen herstellten. Bei kirchlichen Aufträgen waren Glasmaler(gesellen) in Einsatz, wie es Florian Giltlinger in dem Fall war. Er gehörte zur der von Glasern initiierten Werkstattgemeinschaft, der auch Sigmund Holbein angehörig war. Er fungierte wohl lediglich als Lieferant der Entwürfe, für die er die gemeinsamen Materialien aus der Werkstatt seines Bruders, Hans Holbeins d. Ä., wiederverwenden konnte. Während dieser Reproduktionsprozess Holbeins Werk und seinen Stil weithin bekannt machte, geht die fehlende Schöpferkraft auf einen solchen Reproduktionsprozess zurück, und das scheint vor allem bei der Glasmalereiherstellung in der Glaserwerkstatt deutlicher als in der Malerwerkstatt gewesen zu sein. Technik und Material der Glasmalerei erforderte eine Kooperation von Malern, Glasern und Glasmalern, die allerdings den Glaserwerkstätten überaus große Vorteile brachte, da diese den ausführenden und somit weitaus lukrativeren Part übernahmen. Im Gegensatz zu Glasern konnten Glasmaler wie Florian Giltlinger, der aus der Malerwerkstatt herkam, kaum ihren Vorteil genießen. Trotz der Kooperation demonstriert das Oberurbacher Passionsfenster einen Macht- und Kontrollmangel der Malerwerkstatt in Bezug auf die Glasmalerei.



⁴⁴ Ebd. 38d (1518), 40b (1519).

⁴⁵ WILHELM 1983, S. 510.

⁴⁶ Dieses Ergebnis stellt lediglich einen Zwischenstand meiner Forschungen dar. Abschließend werde ich dieses Thema in meiner Dissertation behandeln.

2.4.

Teodoro de Holanda et les projets pour les vitraux de la cathédrale de Grenade

Eloísa García de Wattenberg (1923-2017) *in memoriam*

Jan Van Damme (✉)

Teodoro de Holanda and the Projects for the Stained-Glass Windows of the Cathedral of Granada – Abstract

In 1554 Teodoro de Holanda presented himself to the chapter of the cathedral of Granada, offering to have the windows for the choir made in Antwerp, of better quality and at a better price than those already ordered from Juan del Campo. They came to an agreement and two years later the windows arrived in Granada where, after long discussions concerning their

quality, the windows were installed. An unpublished document in the Antwerp city archives reveals the name of Teodoro: Dierick Henrickxss from Amsterdam. No stained-glass artist of that name is known. It is suggested that Dierick Hendrickxss was instead a merchant or representative of Antwerp workshops and that the windows were made after already existing models that were in at least one case more than 30 years old.

Teodoro de Holanda et les projets pour les vitraux de la cathédrale de Grenade – Résumé

En 1554, Teodoro de Holanda se présenta au chapitre de la cathédrale de Grenade, proposant de faire les vitraux du chœur à Anvers, mieux et à meilleur prix que ceux déjà commandés à Juan del Campo. Ils se sont mis d'accord et, deux ans plus tard, les fenêtres sont arrivées à Grenade où, après de longues discussions concernant leur qualité, les fenêtres ont été installées. Un docu-

ment inédit dans les archives de la ville d'Anvers révèle le nom de Teodoro : Dierick Henrickxss d'Amsterdam. Aucun artiste de vitrail de ce nom n'est connu. Il est suggéré que Dierick Hendrickxss était plutôt un marchand ou un représentant d'ateliers anversoises et que les fenêtres ont été fabriquées d'après des modèles déjà existants qui avaient, dans au moins un cas, plus de 30 ans.

La victoire sur Grenade, par Ferdinand et Isabelle en 1492, fut symboliquement fort importante. Il s'agissait du point final de la *Reconquista*, entamée par leur ancêtre légendaire, Pelayo (ca.685-737). Cet événement, très particulier donc, incita les souverains à faire le vœu de construire une nouvelle cathédrale comprenant une chapelle funéraire qui abriterait leur tombeau et ceux de leurs descendants. Les premiers plans concrets pour le nouvel édifice, par Enrique Egas, fils du bruxellois Egas Coemans, datent du début du XVI^e siècle. Les travaux, pour la chapelle funéraire, furent prioritaires et les travaux à la cathédrale même ne commencèrent que vers 1528, sous la direction et d'après des plans de Diego de Siloé. La chronologie des travaux ne peut se faire de façon précise d'après les sources conservées. On sait pourtant que le premier étage de la tour ainsi que les trois portails de l'église étaient terminés en 1538. En 1540, la chapelle axiale du déambulatoire fut voûtée et en 1558, le secrétaire du chapitre note que la coupole du chœur est achevée.¹

Les premières verrières, pour la nouvelle cathédrale, furent commandées à Arnao de Vergara en 1544 mais il ne s'agissait pas, semble-t-il, de vitraux peints. Ensuite, en 1554 le chapitre se tourne vers Juan del Campo. Celui-ci place déjà, la même année, trois vitraux représentant trois des quatre Pères de l'Église : les saints Grégoire, Augustin et Ambroise.²

(✉) Jan Van Damme, born on 23 April 1957 passed away, on 21 December 2021. He was member of the Flemish Committee of the Belgian Corpus Vitrearum and was highly appreciated by his colleagues for his massive heritage-research and engagement. Among many other topics of interest, he contributed actively to the study of 15th–16th century stained-glass in the Low Countries and Spain.

¹ Pour l'histoire de la cathédrale, voir Earl E. ROSENTHAL, *The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance*, Princeton, 1961, p. 10-38.

² Víctor NIETO ALCAIDE, *Las vidrieras de la catedral de Granada*, Grenade, 1973, doc. 2-5 : SVIII-X.

Peu après le placement du troisième vitrail, le 3 juillet de la même année, Teodoro de Holanda fait une proposition au chapitre : Il propose de faire réaliser les vitraux de la cathédrale dans les Flandres, et ce pour un prix moindre que celui de del Campo. En outre, il s'engage à les faire réaliser à ses propres risques et le chapitre ne devrait les payer qu'après les avoir approuvés.³ Un accord à ce sujet est signé un mois plus tard, entre le chapitre et de Holanda.⁴

Le choix de maîtres-verriers flamands n'avait rien d'exceptionnel à l'époque⁵ et de tels contrats pouvaient être mis en œuvre de plusieurs façons. Ainsi, pour les vitraux qu'Isabelle la Catholique commanda pour la Chartreuse de Miraflores (Burgos) à la fin du XV^e siècle, elle fit appel à un marchand de Burgos qui possédait une succursale à Bruges.⁶ Ce procédé fut également mis en œuvre plus tard, par la cour des Habsbourg.⁷ Dans d'autres cas, on faisait directement appel à des maîtres-verriers du Nord, actifs dans la Péninsule ibérique. L'identification de ceux-ci pose parfois quelques problèmes. Ainsi, les verriers Arnao de Flandes (actif à Burgos vers 1511-1515) ou Alberto de Holanda (actif à Avila vers 1520-1525) n'ont pu, jusqu'à présent, être identifiés. Dans quelques cas seulement, on a eu plus de chance.⁸ Ainsi, on peut identifier Gualter de Ronch (actif à Segovia en 1544-1545) avec le maître-verrier Wouter de Roeck, qui devient maître en 1539 dans la Gilde anversoise.⁹

Jusqu'ici aussi Teodoro de Holanda restait un noble inconnu, mais le 5 octobre 1556, les jurés de la guilde Saint-Luc d'Anvers attestent que Dierick Henricxss. d'Amsterdam, alias Teodoro de Holanda, leur avait soumis vingt-sept vitraux à la fin du mois de septembre et qu'ils avaient trouvé ceux-ci de bonne qualité. Ce document était destiné à être utilisé en Espagne; le fonctionnaire officiel avait en effet indiqué que le document original avait été rédigé en espagnol (voir annexe).

Les sujets représentés dans ces vitraux sont énumérés dans le document. Parmi ceux-ci, quatorze sujets cités correspondant à ceux de quatorze vitraux du registre inférieur du haut-chœur de la cathédrale de Grenade. Sept autres présentent des scènes de la vie de la Vierge et correspondent aux sujets des vitraux du chœur attribués à de Holanda.

³ 1554, 3 juillet: *El dicho día se trato y propuso el Señor tesorero de parte de su señoría como avia persona que se obligava a hazer las vidrieras para esta yglesia y traellas de Flandes a contento del Cabildo y menos precio y mejor obra que las dos que al pronto estan puestas hazia la sacristia y que no quiera blanca hasta que las entregase a contento y por los dichos señores fue tratado largo sobre ello y se resumieron que el señor tesorero y el señor contador respondan a su señoría reverendisima y que comi su señoría lo ordenare y mandare se haga y que los dichos señores junten a los dichos oficiales y bean y traten en dicho negocio y hagan dello revision para que, visto y entendido lo que mejor estuviere a la iglesia, se efetue y haga. (Firmado) Luys Paez de Acuña, secretario. (Archivo de la Catedral de Granada, Libro de Actas Capitulares (L.A.C.), III, f°174v°; Antonio GALLEGU Y BURIN, *Documentos relativos al entallador y vidriero Juan del Campo*, Publicaciones de la Facultad de Letras, 1936, p. 345 : ROSENTHAL 1961, doc.70; NIETO 1973, doc. 6).*

⁴ 1554, 3 août: *El dicho día, por los señores thesorero y contador, diputados para lo tocante a las vedrieras, y auyendose dado quenta de que un Teodoro de Olanda, se obliga a traer tres vedrieras a contento y que se le pagasen medio real menos que otttro las diese y auiendo tratado largo de ello fue determinado que los dichos señores concierten con este tehodoro que se digne a traer las dichas vedrieras a contento y que se le den conforme a lo que se pago a las de San Jeronimo, medio real menos; como el se obligo y que de ello se haga obligacion y que a Juan de Campos se le paguen las tres que tiene puestas. Luys Paez de Acuña secretario (L.A.C. III, f°175v°. 178. GALLEGU BURIN 1936, p. 346 ; NIETO 1973, doc.8).*

⁵ Entre autres. Víctor NIETO ALCAIDE, « La vidriera manierista en Espana : obras importadas y maestros procedentes de los Países Bajos (1543-1561) », *Archivo Espanol de Arte*, XLVI, n°182, 1973, p. 93-130 ; Fernando CORTÉS PIZANO, « Vidrieras de los Países Bajos en Espana », dans *La Cartuja de Miraflores*, III, *Las vidrieras*, 2007, p. 19-39 et 80-85 en R. FAGEL, *De Hispano-Vlaamse wereld*, Bruxelles, 1996, passim.

⁶ Jan VAN DAMME, « Niclaes Rombouts y la vidrieras de la Cartuja de Miraflores », dans *La Cartuja de Miraflores*, III, *Las vidrieras*, 2007, p. 41-59.

⁷ Jan VAN DAMME, « Les donations de vitraux par Philippe II aux Pays-Bas anciens », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 66, afl.3-4, 2012, p. 390-401 et Jan VAN DAMME, « The donation of the Seventh Window : A Burgundian-Habsburg tradition and the role of Viglius van Aytta », dans Wim DE GROOT, *The Seventh Window. The King's Window donated by Philips II and Mary Tudor to Sint-Janskerk in Gouda (1557)*, Hilversum, 2005.

⁸ Víctor NIETO, « La identidad de Enrique van der Broeck, vidriero de la Catedral de Salamanca », dans *In sapientiae libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, 2007, p. 165-167.

⁹ PH. ROMBOUTS et TH. VAN LERUUS, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, I, Anvers, 1864, p. 134.

1.	Adam et Ève	NVIII
2.	la Nativité	NVII
3.	le Massacre des Innocents	NVI
4.	la Circoncision	NV
5.	Les rois mages	NIV
6.	le Baptême du Christ	NIII
7.	la Transfiguration	NII
8.	la Dernière Cène	SII
9.	le Lavements des pieds	SIII
10.	la prière au Jardin des Oliviers	SIV
11.	l'Arrestation du Christ	SV
12.	le Couronnement d'épines	SVII
13.	la Flagellation	SVI
14.	l'Ecce Homo	SVIII
15.	L'Annonce à Joachim	NXIII
16.	la Naissance de la Vierge	NXII
17.	la Présentation de la Vierge au temple (fig. 1)	NXI
18.	l'Annonciation	NX
19.	la Visitation	NIX
20.	la Purification de la Vierge	NVIII
21.	L'Annonciation	
22.	saint Sébastien	
23.	La Naissance (?) de saint Jean	
24.	sainte Catherine	
25.	saint Bernard	
26.	saint Benoît	
27.	saint François	

Il ne reste aucune trace des vitraux représentant des apôtres, qui devaient prendre place dans le déambulatoire et dont la plupart portent la date de 1556 ; ils ne figurent pas dans la liste et Nieto les a attribués à juste titre à de Holanda. Par ailleurs, six vitraux qui figuraient bien dans la liste ne furent finalement pas placés dans la cathédrale. Peut-être une explication serait-elle que Dierick Henrikss avait pu noter encore d'autres commandes que celle pour la cathédrale. Ce fut peut-être aussi le cas à l'église de Saint-Jérôme, également à Grenade. Juan del Campo y était actif à la même époque¹⁰ et d'après des documents du chapitre de la cathédrale, il semble qu'il y ait aussi sous-traité des vitraux. En outre, il livra aussi un vitrail pour l'église de Darrical.¹¹

A l'arrivée des vitraux réalisés en Flandre destinés à la cathédrale de Grenade¹² l'un d'entre eux fut placé¹³ afin de le comparer aux autres vitraux déjà en place et de pouvoir ainsi juger du travail. Le contrat

¹⁰ Víctor NIETO ALCAIDE, « Juan del Campo. Las vidrieras de san Jerónimo de Granada », *Boletín Auriense*, 1975, 5, p. 281-286

¹¹ Luís PÉREZ BUENO, *Vidrios y vidrieras. Artes decorativas Espanolas*, Barcelone, 1942, p. 264 et Javier SÁNCHEZ REAL, « La arquitectura religiosa de las Alpujarras : un patrimonio poco conocido », dans *I Jornadas de Patrimonio de la Alpujarra. Legado arquitectónico y turismo rural*, Berja, 2000

¹² 1557, 5 janvier : *El dicho día dio petición Teodor de Olanda, maestro de vidrieeras, diciendo que el se obligo a traer las vedrieras para esta santa yglesia y que estan en Almuñecar. Suplica a los dichos señores provean en que se traygan, porque si no es en las azemilas de su señoria reverendisima y en las del señor presidente, no ay otras en que puedan venir. Y aviendo los dichos señores platicado en ello se cometio al señor canonigo Martinez para que de parte del cabildo de orden la en ello que conviene. Y el dicho señor canonigo lo acepto* (L.A.C. III, f°274: GALLEGU BURIN 1936, p. 347; ROSENTHAL 1961, doc. 82; NIETO 1973, doc.13).

avait en effet spécifié que le chapitre pouvait refuser le travail si celui-ci ne répondait pas à ses attentes. Pour en juger, le chapitre réunit une commission et fit entre autres appel à Juan Del Campo et Pedro Machuca. Il est évidemment étonnant que del Campo, concurrent de de Holanda, ait siégé dans cette commission et, sans surprise sans doute, la commission décida de refuser le travail.¹⁴ Peut-être de Holanda avait-il envisagé cette éventualité, raison pour laquelle il s'aurait procuré l'expertise de la guilda à Anvers rédigé en espagnol ? De Holanda n'accepta d'ailleurs pas la décision de la commission et il proposa de quand même placer les autres vitraux, éventuellement pour un moindre prix. Et si ces vitraux étaient, une fois de plus refusés, il ne réclamerait aucun paiement.¹⁵ Mais cette offre ne fut pas acceptée. Teodoro demanda alors que les vitraux puissent être jugés par une commission impartiale pour laquelle il pourrait aussi proposer des membres.¹⁶ Finalement, les vitraux de de Holanda furent acceptées, surtout sans doute afin que la suite des travaux à la cathédrale ne soit pas retardée.¹⁷

Comme le contrat avec de Holanda avait été signé *con ciertas condiciones y conforme a los patrones que se la dieron*,¹⁸ l'architecte Diego de Siloé avait reçu commande pour livrer des patrons à de Holanda. Il en livra également à del Campo.¹⁹ C'est pourquoi Diego de Siloé fut parfois considéré comme le concepteur des vitraux ; mais sans doute se contenta-t-il de livrer des dessins architecturaux des fenêtres qui devaient

¹³ 1557, 17 février: *Este dicho día el señor chantre dio razon de la diligencia que se avia hecho en lo de las vedrieras y fue acordado que se assiente vna vedriera junto a las que estan asentadas y se aliempien para que se vea la ventaja que haze la que se pone a las que estan puestas y que se hagan los andamios para ello brevedad* (L.A.C. III, f°283 ; ROSENTHAL 1961, doc. 84; NIETO 1973, doc.15).

¹⁴ 1557, 12 avril: *El dicho día el señor chantre dio razon a los dichos señores de la comision que a el y al señor canonigo Molina dieron sobre lo de las vedrieras y en efecto fue que se habia informado de Juan del Campo y dize que conforme a la obligacion le paresce que el debuxo no está bueno y las colores no son buenas y que las vedrieras son valadies y de muy pocca costa y que tienen falta en que no encaxan en las piedras por ser chicas y que a su parecer que cada palmo valdrá a dos reales y medio; y ansí mismo se informo de Muchuca y dize que el debuxo es bueno y que si se hizieran en España se pudieran hazer con mas honestidad las historias y que las colores no son muy buenas y que qon chicas y que el prescio no lo sabia para tasallas. Y auiedo platicado largo en este negocio y aviendose leydo el contrato dellas, fue acordada que las vean maestros peritos en el arte y si ha, el dicho Teodor de Olanda, cumplido con la obligacion que se tratara en la conveniencia del prescio y si no ha cumplido que se junsten a determinar lo que se debe en ello hazer* (L.A.C. III, f°294 ; GALLEGU BURIN 1936, p. 348-347 ; ROSENTHAL 1961, doc. 87; NIETO 1973, doc. 20).

¹⁵ 1557, 14 mai: *El dicho día dio petition teodor de Olanda, maestro de vedrieras, diziendo que es contento que Juan del Campo y Arnao de Vergara vean y examinen las vedrieras y con juramento declaren la verdad y si desto no son seruidos le manden dar licencia para asentallas y que cada y quando que paresciere que la obra dellas no es tal y tan perfecta como esta boligado es contento se le abaxe al prescio por dicho de artifices. Y auiedo en ello platicado fue acordado que en ninguna manera se asienten las dichas vedrieras porque estan informados que no combienen y cometieron al señor canonigo Aranda, se informe de los religiosos de los monasterios si ay algunos que entiendan deste arte si son vedrieras quales pertenecen para obra tan insigne como esta y de razón dello al Cabildo. Y el dicho señor lo aceptó. El canonigo Maldonado, Secretario* (L.A.C. III, f° 299; GALLEGU BURIN 1936, p. 348; ROSENTHAL 1961, doc.91; NIETO 1973, doc. 21).

¹⁶ 1557, 21 mai: *El dicho día dio petition Theodor de Olanda, vedriero, dizeindo que suplica a los señores le den licencia para asentar las vedrieras y que el traya de Salamanca un artifice que con juramento diga lo que son las vedrieras y que si dixere que no son tales, comi el esta obligado, que a su costa las quitara. Y auiedo en ello platicado fue acordado que lo hable a su señoría reverendisima porque sin el no se puede proveer* (L.A.C. III, f°300 ; GALLEGU BURIN 1936, p. 348; ROSENTHAL 1961, doc. 90; NIETO 1973, doc.22). A cette époque, Enrique Broecq était actif à Salamanque.

¹⁷ 1558, 13 mai: *El dicho día el señor dean propuso que qu señoría reuerendisima le auia hablado sobre las vedrieras, que estava ya acabado el zimborio y, por estar los andamios hechos, seria despues inconveniente ponerse y dixo su parescer que si avia entre estas vedrieras, que auian traydo, algunas que fuesen buenas se devian rescibir y ponerse y si no fuesen buenas que no se resciban. Y habien platicado en ello fue por la mayor parte votado que si entre las dichas vedrieras habia algunas que convengan y sean para rescebir se resciban y si al contrario que no se resciban* (L.A.C. IV, f°11v°; ROSENTHAL 1961, doc.92; NIETO 1973, doc. 30).

¹⁸ 1554, 23 août : *El dicho día siendo llamados des dean e (?) los dichos señores auiedo comunicado con su señoría reverendisima se otorgo scriptura ante Luys de Ribera escribano publico de concierto con Teodoro de Olanda que dara las vedrieras para el trascoro desta santa iglesia con ciertas condiciones y conforme a los patrones que se la dieron* (L.A.C. III, f°178v° ; GALLEGU BURIN 1936, p. 346 ; ROSENTHAL 1961, doc. 73, p. 183, NIETO 1973, doc. 10).

¹⁹ 1554, 28 août : *Sobre patrones de vedrieras. El dicho día se disputo al señor Thesorero y canonigo ordoñez, se junten y llamen al maestro Siloe, y orden de los patrones que han de llebar las vidrieras de la Iglesia demas de las del trascoro.* (L.A.C. III, f°179 ; GALLEGU BURIN 1936, p. 347; NIETO 1973, doc. 11).

recevoir les vitraux avec indication de leurs dimensions. En effet, les différences stylistiques entre les vitraux attribués à del Campo et à de Holanda ne peuvent simplement s'expliquer par des interprétations différentes de modèles réalisés par un seul « concepteur ».

Il est peu probable que de Holanda fut lui-même le concepteur des vitraux. Dans les documents espagnols il est souvent mentionné comme verrier, mais un verrier nommé Dierick Henricxss n'a, jusqu'à présent, pas pu être trouvé, ni à Anvers ni à Amsterdam.²⁰ Mais on trouve bien, en 1553-1554, un Dierick Henricxss cité dans des registres concernant les taxes à l'exportation de biens au départ d'Anvers, et destinés à l'Espagne ou au Portugal, soit deux ans avant le contrat conclu avec le chapitre de la cathédrale de Grenade. Il exporte alors des *draps de Gand*.²¹ On a donc plutôt l'impression que Dierick Hendricxss est plus un négociant, travaillant aussi comme intermédiaire au service de ateliers de maîtres-verriers d'Anvers et cherchant pour eux des contrats en Espagne. Bien que cette façon de faire ne soit pas courante, il faut peut-être l'expliquer par la situation économique des anciens Pays-Bas à l'époque. Les luttes religieuses étaient alors particulièrement vives à Anvers, avec des conséquences néfastes pour le commerce et donc aussi, sur l'activité des maîtres-verriers. Après une très bonne conjoncture pendant la première moitié du XVI^e siècle, les commandes de vitraux pour les églises de la région diminuèrent drastiquement. Il fallait donc trouver de nouveaux débouchés et la Péninsule ibérique qui entretenait à l'époque d'importantes relations commerciales avec les Pays-Bas, pouvait sembler être une réelle opportunité.



Fig. 1. Grenade, cathédrale (NXI) :
la Présentation de la Vierge au Temple, 1556.



Fig. 2. Herblay, église Saint-Martin :
la Présentation de la Vierge au Temple, ca.1520.

²⁰ PH. VAN LERIEUX et TH. ROMBOUTS, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Antwerpen-Den Haag, 1864-1876 et J. VAN ROEY, *De Antwerpse poortersboeken 1533-1791*, 3dln., Anvers, 1977 ne le signalent pas.

²¹ Archives générales du Royaume (Bruxelles), Chambre des comptes, Registres : 23471, f°139r° : *Ledict jour (26 février 1553) de Dierick Hendricx la somme de douze livres a cause d'avoir charge vers Lixbonne deux coffres conten[ant] iiij^{xx} pieces des thoilles de Ghand vale[nt] vj^l £ de quoy icy lesditz xij £* et Léon VAN DER ESSEN, « Contribution à l'histoire du port d'Anvers et du commerce d'exportation des Pays-Bas vers l'Espagne et le Portugal à l'époque de Charles Quint », *Academie royale d'archéologie belge*, 1920, afl.3, p. 48.

Si ce n'était pas Teodoro de Holanda alias Dierick Henricxss, qui pourrait être l'auteur des vitraux flamands pour Grenade ? Nieto signalait les comparaisons entre la figure de saint Pierre dans le *Lavement des pieds* (SIII) de la cathédrale de Grenade et la figure correspondante dans le vitrail de la chapelle de King's College, Cambridge réalisé vers 1530.²² Un dessin de la scène de Cambridge est conservé au Bowdoin College Museum of Art et est attribué à Dirck Vellert.²³ Il n'est pourtant pas possible que Vellert ait été impliqué de manière directe dans les projets de vitraux de Grenade. Il mourut en effet 1547, presque dix ans avant la commande des vitraux. Quand à certains maîtres qui furent actifs pour les vitraux de Cambridge, ils étaient bien originaires des anciens Pays-Bas. Pour sa part, Françoise Gatouillat a souligné les grands rapprochements, pour la composition, entre la scène de la *Présentation au Temple* de Grenade (NXI) (fig. 1) et celle de deux vitraux, réalisés par des ateliers parisiens, pour les églises d'Herblay (fig. 2) et de Nogent-le-Roi.²⁴ Ces panneaux sont datés vers 1520 et la relation avec les vitraux de Grenade est en effet évidente.

Zsuzsanna van Ruyven-Zeman quant à elle reconnaît dans les vitraux de de Holanda le Maître du Fils prodigue,²⁵ qui aurait été actif à Anvers entre 1530-1560 environ et à qui on attribue entre autres des modèles pour tapisseries.²⁶ On ne connaît pourtant ce maître que par son nom de convention et son catalogue est loin de faire l'unanimité. Les différences de style et de qualité dans les œuvres qui lui sont attribuées furent parfois expliquées par l'existence d'un large atelier où travaillaient de nombreux collaborateurs mais il semble surtout que plusieurs maîtres se cachent derrière ce nom de convention.

Enfin, les rapprochements entre les vitraux originaires d'Anvers conservés à Grenade et des vitraux de maîtres flamands comme ceux à Cambridge n'ont rien de surprenant. Que ces derniers aient pu être influencés par Dirk Vellert, n'est pas plus étonnant, ni les relations de ces verriers avec les ateliers de vitraux parisiens où travaillèrent aussi Gauthier de Campes, originaire de Bruges, et surtout Noël Bellemare, né à Anvers et qui fournit de nombreux projets pour des vitraux.²⁷ De même, des comparaisons avec les œuvres attribuées au Maître du Fils prodigue ne doivent pas surprendre. Mais il me semble pourtant qu'il faille être prudent pour les attributions à des ateliers anversois spécifiques. Ceux-ci se basaient sans doute sur des modèles ou même des cartons existants, et dans certains cas déjà anciens et de la main d'un groupe d'artistes, à présent regroupés sous le nom du Maître de l'Enfant prodigue, actifs à Anvers déjà vers 1520-1530.

Annexe : Archives Communales d'Anvers, Certifications, 11, f°374v°

Ten versuecke van Dierick Henricxss. van Amsterdamme jn hollant genaemt in Spaengen Theodoro de Olanda Flamengo.

[dans la marge: Hispanice]

Henrick Smits out 38 jaeren ende Ambrosius Smit out 37 jaren beyde schilders ende dekens vanden gelaesmakers ambachte alhier Gommaer vanden Driessche out xliij jaren ende Michiel Hermans out xlvj jaren beyde gesworen wardeerders vanden ambachte vande gelaesmakers alhier juraverunt et affimarunt ierst etc. dat zij ten versuecke des voors. producents int eynde van september lestleden alhier tam (?) vel (?) behoirlicken gewaerdeert ende gevisiteert hebben de formen ende gelasen daer inne gescreven ende geschildert stonde tghene des naervolght wesende in als xxvij in getale te wetene van Adam en Eva, vander geboirten ons heeren Jesu Christi, vande doodinge vande onnoosele kinderen, de besnydenisse ons Heeren, vander drye coningen, het doopsel van Christi, de transfiguratie ons Heer,

²² Víctor NIETO ALCAIDE, *Las vidrieras de la catedral de Granada*, Grenade, 1973, p. 32.

²³ Hilary WAYMENT, *The Windows of King's College Chapel Cambridge*, Londres, 1972, p. 101.

²⁴ Françoise GATOUILLAT, « L'utilisation des modèles graphiques dans le vitrail parisien au début du XVI^e siècle », dans *Vitrail et arts graphiques XV^e-XVII^e siècles (Les Cahiers de l'École nationale du patrimoine, 4)*, Paris, p. 151-168 ; Françoise GATOUILLAT, « Voyage des hommes, voyages des œuvres : le vitrail un produit d'exportation », *Revue de l'Art*, 120, 1998, p. 35-48.

²⁵ Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN, « Monumentale glasschilderkunst in de kathedraal van Granada. Teodoro de Holanda, de Meester van de Verloren Zoon en de relatie tot Pieter Aertsen », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, dl.40, 1989 [1990], p. 263-279.

²⁶ A. VOLCKAERT, « De MEESTER van de Verloren Zoon en de Brusselse wandtapijtkunst », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1987, p. 93-106.

²⁷ Guy-Michel LEPROUX, *La peinture à Paris sous le règne de François 1^{er}*, Paris, 2001 et id. « Un peintre anversois à Paris sous le règne de François I^{er} : Noël Bellemare », *Cahiers de la Rotonde*, 20, 1998, p. 125-154.

davontmael Christi, de wassinghe vande voeten van ons Heere gedaen, de biddinge int hofken, de vanckenisse ons Heeren int hofken, de crooninghe ons Heeren metter doernen croonen, de geselinghe ons Heer ~~ende colomme~~, een ~~vertooninge~~ exhibitie ons Heeren genaemt Ecce Homo, de ontfanckenisse onser vrouwen, de geboorte onser vrouwen, de presentatie onser vrouwen, onser vrouwen Boetschap, onser vrouwen Visitatie, onser vrouwen Purificatie, ~~onser vrouwen boetschap~~, St.Sebastiaen, den crych van St.Jans, Ste Katheryne, St.Bernaert, St.Benedictus, St.Franciscus, Ende dat zy deponenten na behoirlicke ende diligente visitatie bevonden hebben dat alle des. formen ende gelasen syn goet en leverb. goet ende gelasen a°1556 V° octob.

Traduction

A la demande de Dierick Henricxss. d'Amsterdam en Holande, qu'on apelle en Espagne Theodoro de Olanda Flamand.

[dans la marge : Hispanice]

Henrick Smits, agé de 38 ans et Ambrosius Smit, agé de 37 ans, peintres et doyens du métier des peintres verriers ici [à Anvers]; Gommaer vanden Driessche, agé de 43 ans et Michiel Hermans, agé de 46 ans, jurés et wardins du métier des peintres verriers jurent et confirment d'abord qu'ils ont, à la demande du précité producteur, à la fin du mois de septembre dernier visité et apprécié les formes et vitraux représentant ce qui suit, au nombre de 27 en tout, à savoir Adam et Ève, la naissance de Notre Seigneur Jésus Christ, le massacre des innocents, la circoncision de Notre Seigneur, les Rois Mages, le Baptême du Christ, la Transfiguration de Notre Seigneur, la Dernière Cène, le lavement des pieds pr Notre Seigneur, l'Agonie dans le Jardin des Oliviers, l'Arrestation de Notre Seigneur dans le Jardin, le Couronnement de Notre Seigneur avec la couronne d'épines, la Flagellation de Notre Seigneur ~~à la Colonne~~, la Présentation de Notre Seigneur qu'on appelle Ecce Homo, l'Annonciation à Joachim, la Naissance de Notre Dame, la Présentation de Notre Dame, l'Annonciation à Notre Dame, la Visitation de Notre Dame, la Purification de Notre Dame, ~~l'Annonciation à Notre Dame~~, Saint Sébastien, la naissance (?) de Saint Jean, Sainte Catherine, Saint Bernard, Saint Benoît, Saint François, et que eux les déposants après les avoir convenablement et diligemment visité ont conclu que tous ces formes et vitraux sont marchandises bonnes et livrables A°1556 V° octobre.



3.1

Gaudí à la recherche d'un langage propre dans le vitrail : la trichromie

Antoni Vila i Delclòs

Corpus Vitrearum Catalunya

Gaudí's Search for a Personal Language and the Use of Trichromy in Stained Glass – Abstract

Today there is no doubt that Catalan Art Nouveau constituted a period extraordinarily rich in art in all its concepts and forms, with unquestionably creative personalities whose work was at the same time rooted in traditions found throughout the geography of Catalonia. Art historians, scholars, and the general public have reaffirmed the singularity of the architect Antoni Gaudí as a teacher who approached genius and transcended our field to become a universal creator.

Born on 25 June 1852 in Reus, in the province of Tarragona, he entered the Barcelona School of Architecture in 1873, and graduated in 1878, obtaining the title of architect. His professional life was largely developed in Barcelona, where the most essential part of his work can be seen. The social situation in which he lived, an era of strong economic and urban development of the city, and the patronage of a powerful middle class with the desire to participate in the prevailing trends in Europe, served and stimulated Gaudí's overflowing imagination and fantasy.

Influenced by French architect, restorer and teacher Viollet-le-Duc and John Ruskin, British writer, art critic and philosopher, Gaudí was one of the fundamental pillars of Art Nouveau, a style within which he is classified, even if his aesthetic, like that of many great geniuses, is difficult to qualify, and many opinions include him within other artistic currents.

His vision of architecture as a whole makes his mark manifest not only in the façades and external areas of his buildings, but in interiors that denote intense work that developed with the collaboration of numerous artisans.

Gaudí worked on the concept of light, the lighting of both the exterior of his buildings and the interior, because in painting light and shadow are key to the creation of an atmosphere and especially key to defining volume. Analyzing the constructive works of Gaudí, we see that light was one of his greatest concerns and in this quest for the ideal light, naturally we find stained glass – stained glass that evolved with the architect and his architecture.

By studying Gaudí's attitude towards the art of stained glass and its use in his works, and considering the different concepts and techniques he employed, we must define stained glass in its most extensive and generic way: As a closing of a window opening, or bay in a building, to isolate it from the elements without depriving it of light.

For Gaudí, stained glass is another element that can be used to clarify and guide light, to create a particular environment or space or to disseminate an idea that suited him.

Broadly speaking, we see that the relationship between Gaudí and glaziers, both in civil and religious architecture,

goes through three stages that are conditioned by the degree of interest that Gaudí showed in stained glass and therefore in his participation more or less directly in the realization of the stained-glass work.

In the first stage, his intervention does not seem to go much further than the fact of choosing the workshop, leaving, in the hands of the craftsman, the style and technique... these are examples of his acritical attitude shown in his "19th century" stained glass in the Capricho de Comillas or Palau Güell.

The second stage began at the beginning of the 20th century and was characterised by determined, intense and progressive research, examples of this stage being the stained-glass windows of the Torre Bellesguard or the Casa Batlló. The third stage is that of fullness, where Gaudí found his own language within the art, with the tricolor applied to the stained-glass windows of the Cathedral of Majorca.

Gaudí's non-conformist research began with the stained-glass windows of the Bellesguard tower where he created three-dimensional stained-glass windows and continued with the stained-glass windows of the Barca de Sant Pere in Majorca Cathedral. Then with the Casa Batlló in the use of large pieces of crown glass incorporated into the façade windows and at the doors. Always working with his greatest collaborators, the artists Joaquim Torres García, Lu Pascual and Jaume Llongueras, Gaudí fully developed the tricolor stained glass of the cathedral of Majorca.

In search of a personal language

This language of his own, that was so sought-after, Gaudí found in the tricolor technique, a technique that consists in the positioning of layers of different glass plates of primary colors, which are thinned down with several baths of acid, resulting in a modulation of the colour and the light to achieve infinite tonalities.

Trichromy: Gaudí versus Tiffany

Tiffany (1848–1923) and Gaudí (1852–1926) were contemporaries. We can establish that Tiffany was the first to begin to apply the concept of trichromy in stained glass in the year 1900 in Paris, when he presented stained glass made with this technique.

Tiffany's stained-glass Windows represent an absolute mastery of the art of stained glass and glass-ware. An invention of the American glassmaker, "favrite" and the technique of trichromia were applied to stained glass to create magnificent compositions. Double glazing gave greater volume.

Undoubtedly, Tiffany and Gaudí discovered a new language, a new technique that allowed them a new aesthetic vocabulary in stained glass, a new way to express oneself that opened a range of almost limitless aesthetic possibilities.

Gaudí à la recherche d'un langage propre dans le vitrail : la trichromie – Résumé

Aujourd'hui, chacun considère l'Art nouveau catalan comme une période extraordinairement riche en art dans tous ses concepts et formes, avec des personnalités créatives incontestables et, en même temps, enracinées dans tout le territoire catalan.

Les historiens de l'art, les érudits et le grand public ont réaffirmé la singularité de l'architecte Antoni Gaudí comme enseignant proche du génie et dépassant notre domaine pour devenir un créateur universel.

Né le 25 juin 1852 à Reus, province de Tarragone, il entre en 1873 à l'École d'Architecture de Barcelone, où il obtient son diplôme d'études d'architecte en 1878. Sa vie professionnelle s'est largement développée à Barcelone, où nous pouvons admirer la partie la plus fondamentale de son travail. L'époque à laquelle il a vécu, une ère d'un fort développement économique et urbain et de la montée d'une classe moyenne puissante ayant le désir de s'approcher des tendances dominantes en Europe, a servi et stimulé l'imagination débordante et la fantaisie de Gaudí.

Influencé par Viollet-Le-Duc et Ruskin, Gaudí était l'un des piliers fondamentaux de « l'Art nouveau », style dans lequel il a été classé, même si son esthétique – comme celle de nombreux génies – reste difficilement classable ; d'ailleurs, de nombreux spécialistes l'incluent aussi dans d'autres courants artistiques.

Sa vision de l'architecture dans son ensemble a fait que sa « patte » particulière se manifeste non seulement dans les façades et l'extérieur de ses bâtiments, mais aussi dans leurs intérieurs qui dénotent un travail intense développé avec la collaboration de nombreux artisans.

Gaudí travailla sur le concept de la lumière pour l'éclairage de l'extérieur de ses édifices mais aussi de l'intérieur, car même si dans la peinture la lumière et l'ombre sont la clef pour la création d'une atmosphère et surtout pour donner du volume, en analysant les œuvres de Gaudí nous constatons que la lumière était l'un de ses grands soucis. Dans cette quête de la lumière idéale, naturellement nous y trouvons les vitraux, des vitraux qui ont évolué avec l'architecte et son architecture.

Il faut dire que la position de Gaudí lui-même à l'égard de l'art du vitrail et son utilisation dans l'architecture, reste un sujet peu étudié jusqu'à présent, peut-être parce que le vitrail a souvent été considéré comme un art mineur, un simple complément de l'architecture.

Mais le vitrail dans l'œuvre de Gaudí peut avoir une importance et un intérêt singuliers. Gaudí est un maître de la lumière ; il connaît toutes les ressources pour créer des environnements fascinants, pour lesquels il sait utiliser les vitraux aussi bien pour la couleur comme, tout simplement, pour guider la lumière à travers des surfaces architecturales pures.

En étudiant l'attitude de Gaudí par rapport à l'art du vitrail et son utilisation dans ses œuvres et en tenant compte des différents concepts et techniques qu'il emploie, nous devons définir le vitrail de la façon la plus vaste et générique : comme la fermeture d'une fenêtre, une ouverture ou une baie dans un bâtiment, pour l'isoler des éléments mais sans pour autant priver l'accès à la lumière.

Pour Gaudí, le vitrail représente un moyen parmi d'autres de combiner et guider la lumière, pour créer un environnement ou un espace.

D'une manière générale, nous voyons que cette relation Gaudí-vitrier, tant dans l'architecture civile que religieuse, passe par trois étapes qui sont conditionnées par le degré d'intérêt que Gaudí montre envers le vitrail, et donc, entraînent une participation plus ou moins directe dans sa réalisation.

Dans une première phase, son intervention ne semble pas aller beaucoup plus loin que celle du choix du vitrier, laissant à l'artisan la responsabilité du style et de la technique... Ses vitraux dans le style de la fin du XIX^e siècle du Capricho de Comillas ou du Palau Güell représentent des exemples de cette attitude dépourvue d'esprit critique.

La deuxième étape, qui commence au début du XX^e siècle, se caractérise par une recherche déterminée, intense et progressive. Il s'agit des vitraux de la Tour Bellesguard ou de la Casa Batlló ; tandis que la troisième phase est celle de la plénitude, où Gaudí trouve son propre langage : la trichromie, qu'il appliqua aux vitraux de la cathédrale de Majorque.

Pour Gaudí, le langage conventionnel du vitrail n'était pas satisfaisant, et l'idée qu'il s'en faisait, si nous nous basons sur les commentaires recueillis par ses collaborateurs, ne témoignent pas d'un véritable goût pour ce médium. L'un d'eux, Joan Bergós, commente : « Lors de son voyage dans le sud de la France en 1883, il se montra très déçu des grisailles des vitraux français, qui traita d'horreurs ; il déplorait aussi l'accentuation excessive des lignes, qui donne aux silhouettes une allure caricaturale ».¹

¹ 1883, il participa à une rencontre de catalanistes à Elne (Roussillon), www.gaudiallgaudi.com Gaudí et l'Art nouveau en Catalogne/architecture/Gaudí/Chronologie.

Dès ses premières réalisations, Gaudí, en dépit de l'adoption d'un langage conventionnel, commence à expérimenter, à demander plus de possibilités techniques ; dans El Capricho de Comillas (1883-1885) il expérimenta en gravant sur sable des éléments floraux et décoratifs dans les cives et dans d'autres vitraux situés dans la salle de bains, où nous trouvons des motifs allégoriques tirés de différentes fables liées au travail et la musique. Au Palau Güell (1889) les vitraux les plus intéressants sont ceux qui habillent les fenêtres supérieures, dans le dôme, où il expérimente en donnant au vitrail la texture et le mouvement des murs, ce qui fait que le vitrail devient abstrait. C'est ainsi qu'il reprit le concept de « trencadis » (cassures, éclats), bien que dans tout le palais se trouvent de nombreux vitraux, tous du XVIII^e siècle, achetés à l'étranger et adaptés à leurs nouveaux espaces et ouvertures par les ateliers catalans, cousus avec des « paysages » et des scènes issues des œuvres de Shakespeare, comme *Le Roi Lear*, etc.

Dans la crypte de la Sagrada Familia (1885-1895) il employa un langage absolument conventionnel, peut-être parce qu'il traitait un thème religieux, en faisant des vitraux préraphaélites très éloignés du style « Art nouveau » qui avait commencé à être introduit en Catalogne. Ici, la particularité des vitraux réside dans la représentation de visages d'anges qui pourraient être les portraits des enfants de l'école qui existait alors dans l'enceinte de la Sagrada Familia. Puis, dans la Tour de Bellesguard (1900-1909), dans la crypte de la colonie Güell (1898-1915) ou dans la Casa Batlló, il commença à expérimenter à la fois avec les matériaux et avec le propre langage des vitraux : dans la Tour Bellesguard il construisit des structures métalliques qui forment un vitrail en trois dimensions ; dans la crypte de la colonie Güell il expérimenta des glaçures. Les vitraux de la Casa Batlló sont un cas différent, où les grandes cives en verre fabriquées par les ateliers Pelegró de Barcelone sont entièrement intégrées à la façade et à la structure architecturale. Il convient également de noter l'utilisation extraordinaire qu'il fait des vitraux en les intégrant aux portes intérieures de la maison, en les adaptant aux formes morphologiques du bois et en considérant aussi de façon très innovante l'utilisation de l'éclairage à l'intérieur de la maison pour créer une série de petites cours intérieures qui portent la lumière dans les chambres à travers des vitraux incolores faits avec de grandes cives. Mais le résultat le plus extraordinaire de cette recherche se trouve dans les vitraux de la cathédrale de Majorque, faits par la Maison Rigalt i Granell et les ateliers Amigó, également de Barcelone.

Gaudí était obsédé par la lumière, tant à l'intérieur des bâtiments qu'à l'extérieur : « La lumière est la mère des arts plastiques. L'architecture est la mesure et le classement de la lumière ; la sculpture est le jeu de la lumière ; la peinture est le portrait de la lumière par les couleurs, qui sont sa décomposition ».

Ses collègues ont recueilli l'opinion du maître : « Nous savons que la lumière offre son intensité maximale lorsque qu'elle atteint de façon perpendiculaire la surface illuminée : l'intensité minimale se produit quand la lumière l'atteint de façon parallèle, et la lumière la plus belle et mieux équilibrée a lieu quand elle tombe à 45° ».²

Cette recherche de l'éclairage idéal dans les bâtiments a conduit au résultat le plus sublime et pourtant infaisable de toute l'histoire du vitrail catalan : Les vitraux de la cathédrale de Majorque. En effet, en 1903, l'évêque Campins chargea Gaudí de reconfigurer le chœur de la cathédrale des Baléares, ce qui entraîna la création de huit vitraux et de la rose de la Chapelle royale. Cette fois, il semble que Gaudí, après une expérience pas tout à fait réussie comme le vitrail de *La Barca de Sant Pere* (la barque de saint Pierre), basé sur un grand nombre de cives avec des glaçures peintes appliquées sur le verre, qui donnaient une certaine opacité, a décidé de s'en passer et, après une étude exhaustive des vitraux des cathédrales de Barcelone, a décidé d'appliquer la technique de la trichromie.

La technique de la trichromie semble, d'après la documentation dont nous disposons, avoir été développée dans les ateliers de Luis Comfort Tiffany. Il est très probable que Gaudí lui-même ou certains de ses collaborateurs connaissaient l'article « Les vitraux de l'église de Saint-Michel à New-York et son auteur L. C. Tiffany », paru dans la revue *Arquitectura y Construcción*, qui expliquait les vitraux réalisés selon cette technique par l'artiste en 1900 et que ce dernier avait présentés à l'Exposition Universelle de Paris la même année.³ Ainsi, avec la collaboration de Jaume Llongueras, de Pascual et Joaquim Torres-Garcia et des ateliers Rigalt, il fit la rose et deux baies vitrées, avec des résultats aussi extraordinaires qu'audacieux, puisque leur coût élevé empêcha la poursuite des six autres qui restaient à réaliser.

² Isidre PUIG BOADA, *El Temple de la Sagrada Família*, Editorial Barcino, Barcelone, 1929, p. 158.

³ Joan VILA GRAU, «El vitrall a l'arquitectura de Gaudí», *Butlletí de la Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XVI, 2002, p. 48.

Ce langage propre, personnel, tant recherché, Gaudí le trouva dans la technique de la trichromie, une technique qui consiste en la superposition de différents verres plaqués de couleurs primaires et qui, abaissés avec plusieurs attaques à l'acide, permettent de moduler la couleur et la lumière avec des tonalités infinies.

La technique de la trichromie a été expliquée par Lluís Rigalt, l'un des vitriers les plus importants en Catalogne et contemporain de Gaudí, dans un article paru dans la revue *Arts i Belles Oficis* : « Dans le siècle de Palma de Majorque, notre architecte Antoni Gaudí avait conçu des vitraux basés sur les principes de la trichromie ; pour cela, il avait employé trois verres pliés (plaqués), l'un bleu, l'un rouge et l'autre jaune. Artistiquement considéré, il faut avouer que, comme tout ce qui sortait de ce grand cerveau, ils sont admirables..., mais leur coût n'a rien à voir avec le prix auquel aujourd'hui est payé ce travail, industrialisé au maximum ».⁴



Fig. 2. Détail du vitrail de la Barca de Sant Pere (la barque de saint Pierre). Photo Antoni Vila Delclòs.

L'auteur de l'article paru dans *Arquitectura y Construcción* évoque Tiffany en écrivant : « Doué d'un sens exact de la couleur et en lui appliquant ses facultés imaginatives, il a réussi à lui attribuer le rôle qui, jusqu'à maintenant était réservé à la décoration moderne » ; il poursuit « Son processus, qui est très cher, produit des résultats inimitables : il consiste en la superposition de plaques de verre de différentes tonalités jusqu'à obtenir la couleur désirée. D'où la grande épaisseur et le poids des vitraux Tiffany, qui emploie, dans chaque verre, quatre ou cinq fois plus de matériel qu'un vitrier européen. Ce qui est magnifique dans son processus c'est qu'il conserve toujours la transparence, et qu'il s'adapte aux conditions de lumière de chaque œuvre »⁵.

Heureusement, en 2017, j'ai eu l'opportunité de parler avec le vitrier qui avait restauré ces vitraux et qui avait aussi les plombs authentiques de Tiffany, et j'ai vu que la technique du verre au plomb était exactement la même qui avait été employée pour les vitraux de Majorque par Gaudí et ses collaborateurs.

⁴ Joan VILA GRAU, "El vitrall a l'arquitectura de Gaudí", *Butlletí de la Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XVI, 2002, p. 48.

⁵ Joan VILA GRAU, Francesc RODON, *Els vitrallers de la Barcelona Modernista*, Ed. Polígrafa, Barcelone, 1982, p. 182.

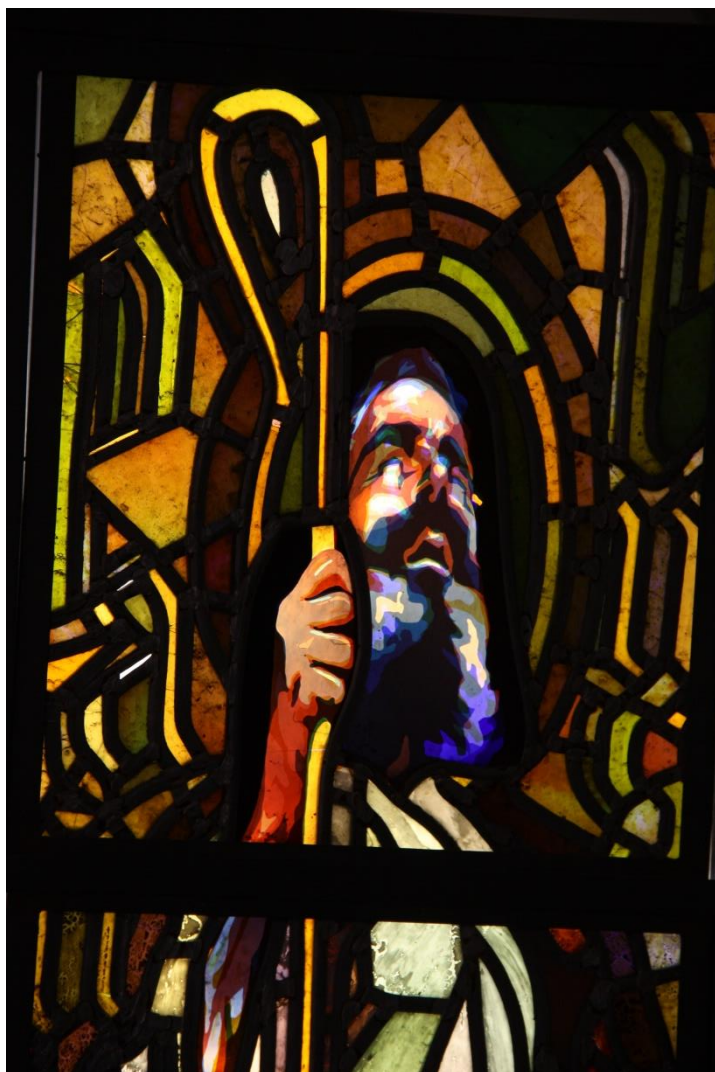


Fig. 3. Détail du vitrail Regina Apostolorum.
Photo Antoni Vila Delclòs.

Avant d'arriver aux vitraux de la *Reina de les Verges* (reine des vierges) et de la *Reina dels Confessors* (reine des confesseurs) et à la rose, fruit de cette recherche technique et esthétique sur l'utilisation de la trichromie, Gaudí a d'abord mené une série d'essais, toujours à la recherche de son propre langage dans les vitraux car le vitrail « classique » (médiéval) ou moderniste ne lui convenait pas. Ces essais sont le vitrail de la *Barca de Sant Pere* (la barque de saint Pierre) et les deux vitraux situés aujourd'hui au musée épiscopal, ceux de la *Regina Martyrum* et de la *Regina Apostolorum*.

Le vitrail de la *Barca de Sant Pere*, conçu peut-être par Gaudí lui-même, lui avait été commandé par l'évêque Campins en 1903. Le vitrail devait montrer les armes de l'évêque Campins i Barceló. La composition du vitrail possède un axe central, un pin, qui sert également de mât pour la voile latine du petit navire où se trouve saint Pierre assis et le Christ debout, de l'autre côté du bateau. Deux arbres encadrent la scène et leurs cîmes sont entrelacées avec celle du pin central, occupant le tiers supérieur du vitrail. Les cîmes des trois arbres sont constituées par des cives de couleur verdâtre pour suggérer le feuillage des arbres.

Près d'une centaine de cives en verre blanc sont peintes avec de la grisaille ou du vernis bleu foncé sur la voile de l'embarcation et, dans chacune, cette peinture est retravaillée à l'enlèvement pour faire apparaître une étoile à huit branches. Ce jeu sur les cives et les étoiles suggère un ciel de nuit étoilé.

Dans la voile brune de la barque et sur les têtes auréolées des deux figures, il y a quatre cives : les deux plus grandes portent des lettres et des symboles mariaux, sur saint Pierre se trouvent des initiales et le Christ porte la croix. Les deux autres cives présentent l'Alpha et l'Omega. Au-dessus de la voile et au milieu du champ de cives-étoiles se trouve une très grande cive blanche avec une croix rougeâtre. Parmi les sommets des arbres on voit encore deux cives blanches.

En voyant le résultat de ce vitrail qui est actuellement déposé au Musée diocésain de Majorque, on peut imaginer qu'il ne pouvait sans doute pas plaire à l'esprit exigeant de Gaudí, car il s'agissait d'une technique compliquée et certainement pas promise à un grand avenir, ne serait-ce qu'en raison du poids énorme de l'œuvre finale.

Pour faire face au défi, Gaudí fit encore deux autres tentatives, comme l'explique Joaquim Torres Garcia : « Il a étudié en profondeur les bons exemples qui se trouvaient dans les églises de Barcelone. Et il a vu que dans chacun d'eux, la grisaille qui dessinait les silhouettes et le clair-obscur des draperies et des autres décors était opaque ».

Torres Garcia poursuit : « Il a alors inventé un procédé qui a résolu cette difficulté, et qui consistait à adopter trois verres superposés, avec les trois couleurs primaires, lesquels, duement dégrossis, produisaient une palette magnifique et complètement translucide ».

Nous en venons donc aux vitraux de la *Regina Martyrum* (la reine des martyrs) et de la *Regina Apostolorum* (la reine des apôtres), où Gaudí a utilisé la trichromie dans les visages, les mains, les vêtements et dans d'autres détails. Il s'est par ailleurs limité à superposer des verres cathédrale pour les fonds colorés dans la masse afin d'obtenir des couleurs plus intenses. Le traitement dans les verres plaqué est obtenu à partir d'encre plates, qui donnent donc un résultat plus schématique que modelé.

Il est nécessaire de voir dans ces vitraux un processus de recherche de Gaudí et l'expression d'un esprit inquiet. Il faut également souligner la grande maîtrise du métier (notamment pour les verres et leur traitement) qui contraste, cependant, avec un soin moins important accordé aux plombs et aux soudures.⁶

Le vitrail de la *Regina Apostolorum*, en raison de la technique utilisée, pourrait être antérieur à celui du *Regina Martyrum*, car le langage utilisé dans l'utilisation du verre et du plomb dénote une recherche qui, dans le vitrail suivant, a été partiellement résolue. Dans le vitrail de la *Regina Apostolorum*, Gaudí et ses collaborateurs n'ont utilisé que la technique de la trichromie dans la figure du saint, alors que pour construire le fond ils ont utilisé le verre cathédrale superposé. L'utilisation du plomb dans son dessin indique encore un fort attachement au langage du vitrail moderniste, qui utilise le plomb pour le dessin et la composition du corps, décelable aussi dans l'emploi des lettres gothiques indiquant le nom du saint représenté : ici, *Paulus*. En revanche, le visage, les bras et les mains sont traités avec cette technique innovante de la trichromie, en utilisant de grands morceaux de verre traités à l'acide pour modeler, ombrer et construire les différentes parties du visage.

Dans le vitrail de la *Regina Martyrum* de sainte Valérie, Gaudí et ses collaborateurs ont simplifié le réseau de plombs, bien qu'en continuant à profiler le contour et la silhouette du saint, et ils trouvent également une solution pour que la figure ne soit pas « guindée », comme l'avait dit Gaudí à propos des vitraux français ;⁷ ils donnent plus d'espace au dessin en laissant le verre plaqué avec toute sa couleur et ils dessinent, en abaissant à l'acide, le corps et les plis des vêtements à l'intérieur de ce verre, de sorte que le plomb reste séparé de 2 à 3 centimètres de la silhouette. Le lion représenté à ses pieds est également traité avec la technique de la trichromie. Le fond du vitrail est fait avec des verres noirs neutres, pour mettre en exergue la figure du saint.

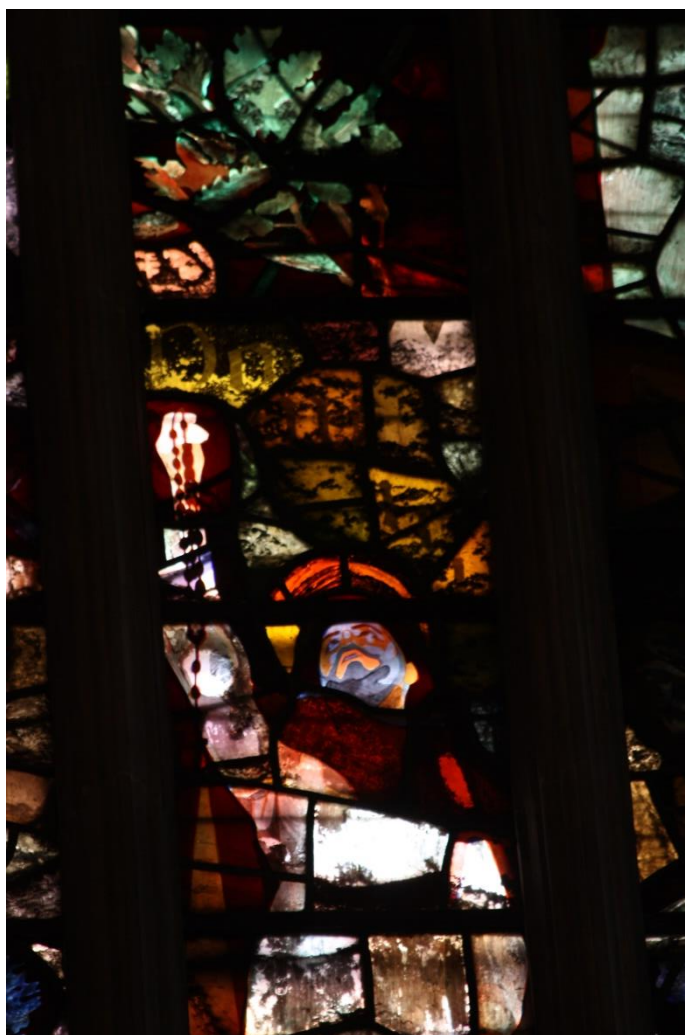


Fig. 4. Détail du vitrail *Reina dels Confessors* (Reine des confesseurs).

⁶ Joan VILA GRAU, *Catàleg de l'exposició « El vitrall modernista »*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelone, 1984, p. 53.

⁷ Joan BERGÓS MASSÓ, *Gaudí, l'home i l'obra*, Universitat Politècnica de Barcelone, 1974, p. 43.

Après tous ces essais, Gaudí et ses collaborateurs s'attelèrent au premier vitrail de la nef. Le vitrail de la *Reine des confesseurs* (1905), fait par la Maison Amigó, sur le côté nord de la nef dans le presbytère, est composé de trois lancettes et dix-sept panneaux, de deux triangles incurvés et d'une rose formée par six quatre-feuilles. Le tout mesurant quinze mètres sur deux mètres et demi.

Les scènes avec les différents saints ne sont pas limitées à leur placement dans l'espace de la lancette, car ils dépassent leur cadre de pierre et occupent tout l'espace du vitrail.

Comme l'indique le nom du vitrail, *Reine des confesseurs*, il est dédié aux saints confesseurs et aux prophètes : tous sont également intégralement travaillés dans cette technique très avant-gardiste que ce soit pour les parties des visages, les cheveux, le nez, les yeux et les vêtements, etc. Les fonds sont travaillés de deux manières différentes en fonction de leur proximité avec la scène principale. Les verres les plus proches du saint, permettant de les mettre en valeur, sont des verres imprimés, peints avec des grisailles, tandis que les autres verres sont plaqués.

Le vitrail de la *Reine des vierges* (15m x 2,5m) sur le côté sud de la nef, dans le presbytère, est conçu exactement comme celui des confesseurs.

A l'est, la grande rose dédiée à la reine des anges, avec douze lobes formés de douze quatre-feuilles, vingt-quatre ouvertures ajourées avec la forme de la partie supérieure d'une lancette et douze petites ouvertures touchant l'oculus central.

Dans les douze quatre-feuilles comme dans les vingt-quatre ouvertures ajourées et dans les vingt-quatre trilobes plus extérieurs, se trouvent de petits anges. Chacun est différent et chaque visage est également différent comme s'il s'agissait de portraits de vraies personnes. Au milieu du quatre-feuilles et dans les trilobes, se trouve le visage de l'ange et, dans les lobes, ses ailes. Tous regardent vers le centre de la rose. Dans les ajours les plus proches de l'oculus central, les anges sont plus grands et occupent plusieurs espaces, de sorte que nous constatons que dans un ajour est placé le visage de l'ange et, dans ceux d'à côté, les ailes. Toutes les images, que ce soient les visages, les ailes ou les mains, sont travaillées avec la technique de la trichromie.

Comme on peut le voir, tout au long de l'œuvre de Gaudí et en particulier dans le vitrail, l'iconographie a une importance vitale, étant une source de pédagogie et d'exemple, car il était profondément religieux, presque excessivement ; rappelons qu'à la Sagrada Família il travailla sans toucher le moindre salaire et finit sa vie comme un ermite, vivant et travaillant au pied de son œuvre.

Comme nous l'avons vu, Gaudí s'est servi de l'exemple de Tiffany pour arriver à établir son langage artistique, mais quelle différence y-a-t-il entre ces deux artistes ?

Les vitraux de Tiffany montrent une maîtrise absolue de l'art du vitrail et du langage verrier : il est l'inventeur de ce verre qu'il nomma *favrile* et de la technique de la trichromie appliquée aux vitraux, avec laquelle il arriva à créer de grandes compositions et des ombres en employant des doubles verres pour donner plus de volume aux vitraux.

Son langage artistique appliqué au vitrail suit la tradition des vitraux « Art nouveau » tant pour les sujets que pour les techniques. Il employa toutes les innovations dont il eut connaissance et les améliora encore grâce à sa son expertise du verre. Les paysages qui encadrent les scènes atteignent l'excellence dans la maîtrise de la technique, notamment avec les verres dits « américains » – qu'il inventa- avec lesquels il créa des images qui pourraient difficilement être réalisées avec d'autres verres.

Tiffany utilisa toutes les ressources à sa disposition pour ses créations de vitraux : verres opalescents, verres *favrile*, verres veinés, verres craquelés, verres tachetés, verres cannelés et verres rideaux, pour dessiner des feuilles, des rivières, des arbres, des montagnes, des colonnes, des fleurs, et tout ce que l'on peut imaginer.

Mais son langage en vitrail continue d'être celui de ses contemporains, artistes et vitriers : le plomb suit et dessine le contour des images et du verre, même si la pièce est énorme ou la technique spectaculaire elle continue à être délimitée par le plomb.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Gaudí et ses collaborateurs ont commencé à rechercher leur langage personnel dans les vitraux, en se basant sur l'idée que l'architecte avait de la rigidité conférée aux images par le contour en plomb. À Majorque, l'évêque Campins lui donna l'occasion de rénover la cathédrale et, par la même occasion, d'ouvrir des baies murées et donc de mettre des vitraux partout.

Les premiers essais ont été réalisés avec *La Barca de Sant Pere* (1902) avec l'utilisation très abondante des cives, qui avaient été même peintes.

Dans les panneaux du vitrail de saint Paul, la *Regina Apostolorum* (1903), l'emploi du plomb continue d'être le même que ce qu'il se faisait traditionnellement dans l'Art nouveau un peu partout : le plomb dessine et trace le contour, en plus de faire son travail de soutien mais, dans ce cas précis, le plomb est si présent et de façon si inhabituelle qu'il rend le vitrail visuellement lourd et en augmente le poids.

Dans l'autre vitrail isolé de sainte Valérie (1903) la technique du plomb a été améliorée, en simplifiant le dessin et en augmentant la taille des morceaux de verre, ce qui donna une certaine légèreté au panneau. On continua d'utiliser le plomb comme cela se faisait depuis l'époque moderne, mais en rationalisant son utilisation. Ainsi, dans toute la figure, le contour du plomb a été dissocié du dessin, en laissant une bande de 2 à 3cm de verre plaqué d'une couleur intense et en travaillant à l'acide le dessin du saint. Suite à cette évolution stylistique, on peut dire que le vitrail de *La Barca de Sant Pere* a été le premier mis en œuvre, puis vint le vitrail de sainte Valérie et plus tard celui de saint Paul.

Dans les vitraux de la cathédrale, ceux de la *Reine des vierges*, de la *Reine des confesseurs* et la rose (1905-1907) ils appliquent les procédés avec lesquels ils ont travaillé pour les deux vitraux précédents. Il y a, cependant, une autre nouveauté : ils ne recourent plus du tout au plomb pour dessiner les contours et les plis des vêtements ou encore les traits de la figure représentée ; ici, le plomb se transforme en un simple support. Le réseau devint presque une grille orthogonale qui ne garde plus, ou très peu, de relation avec le dessin.

Tous ces vitraux sont basés sur le traitement du verre travaillé avec la trichromie ; lorsqu'il est nécessaire d'ombrer, ils laissent les verres plaqués dans toute leur intensité, tandis qu'ils réduisent avec de l'acide les verres qui doivent dessiner l'image à représenter. Si, auparavant, ils auraient mis un plomb pour séparer les verres, ils emploient désormais un seul verre, mais composé de trois, qui sépare et dessine.

Ils ont ainsi trouvé leur propre langage, complètement éloigné de celui de la verrerie catalane Art nouveau et ce faisant ils ont aussi résolu le problème que Gaudí avait décelé lors de son voyage en Roussillon. Cependant, l'application de cette technique de superposition de verres a posé à son tour de nouveaux problèmes sans qu'on puisse vraiment les résoudre. Certes, cette technique créait des couleurs qui n'étaient guère comparables avec celles obtenues par d'autres techniques de verrerie, mais elle impliquait le quadruplement du prix du vitrail.

Sans aucun doute, ils ont découvert un nouveau langage, une nouvelle technique qui leur a permis un nouveau vocabulaire esthétique qu'il ont pu développer dans le vitrail ; une nouvelle façon de s'exprimer qui a ouvert une gamme de possibilités esthétiques presque illimitées. Mais ils se sont trop avancés à leur époque puisque les limitations artisanales et industrielles les ont conduit à l'échec. Même si dans beaucoup d'autres arts, comme l'architecture, les ouvrages en métal, en bois, dans le traitement des façades avec des mosaïques vitrées, etc. ils étaient excellents, dans le vitrail ils ont atteint une nouvelle esthétique sans précédent, mais ils ont été limités par la technique et le prix. Cependant, pour des spécialistes comme nous, la trichromie en vitrail représente le summum des possibilités esthétiques et un chemin encore à explorer.



3.2

Wappenscheiben für Patriziat und Adel – Zur Zusammenarbeit des Stadtglasers Jost Vetter mit Hans Baldung Grien im vorreformatorischen Straßburg

Daniel Parello

Corpus Vitrearum Deutschland, Arbeitsstelle Freiburg

Heraldic panels for patriciate and nobility – The cooperation of the city glazier Jost Vetter with Hans Baldung Grien in pre-Reformation Strasbourg – Abstract

A large number of stained-glass designs by Hans Baldung Grien have survived, which prove that the painter dealt intensively with the medium of stained glass. A continuous and extremely fruitful cooperation developed between him and the glass painters, and produced works of great mastery. The lecture will focus on a collection of drawings acquired by the coat of arms painter and chronicler Sebald Böheler (1529–1594). The sheets scattered across various European collections today provide an interesting insight into the manufacturing process of a Strasbourg glazier's workshop at the transition from late Gothic to Renaissance.

The drawings often show several hands, which indicate a complex working process between glazier and painter. This interplay is not only due to the exceptional talent demonstrated by Baldung, whose arrival in Strasbourg in 1510 gave a remarkable boost to the glaziers. It is probably based on the traditionally close collaboration of the previous generation of glass painters with local painters. Peter Hemmel of Andlau

and the workshops affiliated with him were in close dialog with the "Master of Drapery Studies" (active around 1465–1500). The fact that the glaziers working with Baldung also used models from the "Master of Drapery Studies" can be taken as an indication that the studio emerged from this tradition. The master of this studio, who worked mainly for the Strasbourg patriciate and the Alsatian nobility, had a keen sense of current artistic developments by engaging the most renowned artists of the time, Baldung and Hans Weiditz. Historical documents prove that this master was Jost Vetter (born 1480, documented 1510–1535). Like his son Melchior later, Vetter probably was a city glazier (Stadtglaser) of Strasbourg. A letter of complaint from Vetter to the Freiburg city council (1510) also reveals interesting relations with the Freiburg Ropstein workshop, whose workers were appointed by the Freiburg council to travel from Strasbourg to decorate the newly built Freiburg parish choir with stained glass. With the arrival of Hans Baldung in Freiburg in 1512, a fruitful cooperation between glaziers and painters developed here as well, which resulted in outstanding works of stained glass.

Wappenscheiben für Patriziat und Adel – Zur Zusammenarbeit des Stadtglasers Jost Vetter mit Hans Baldung Grien im vorreformatorischen Straßburg – Zusammenfassung

Von Hans Baldung Grien haben sich zahlreiche Entwürfe für Glasmalereien erhalten, die belegen, dass sich der Maler intensiv mit dem Medium auseinandergesetzt hat. Zwischen ihm und den Glasmalern entwickelte sich eine kontinuierliche und äußerst fruchtbare Zusammenarbeit, die Werke von hoher Meisterschaft hervorbrachte. Im Mittelpunkt des Vortrags steht eine Sammlung von Zeichnungen, die der Straßburger Wappenmaler und Chronist Sebald Böheler (1529-1594) erworben hat. Die heute in verschiedenen europäischen Sammlungen verstreuten Blätter geben einen interessanten Einblick in den Herstellungsprozess einer Straßburger Glaserwerkstatt am Übergang von der Spätgotik zur Renaissance. Die Zeichnungen zeigen oft mehrere Hände, was auf einen komplexen Arbeitsprozess zwischen Glaser und Maler hinweist. Dieses Zusammenspiel ist nicht nur auf das außergewöhnliche Talent Baldungs zurückzuführen, dessen Ankunft in Straßburg im Jahr 1510 den Glasern einen bemerkenswerten Auftrieb gab. Es beruht wahrscheinlich auf der traditionell engen Zusammenarbeit von Glasmalern und Malern, wie sie bereits von den vorangegangenen Generationen ge-

pfllegt wurde. Peter Hemmel von Andlau und die ihm angeschlossenen Werkstätten standen in engem Dialog mit dem "Meister der Gewandstudien" (tätig um 1465-1500). Die Tatsache, dass auch der mit Baldung zusammenarbeitende Glaser Vorlagen des "Meisters der Gewandstudien" verwendete, kann als Indiz dafür gewertet werden, dass die Werkstatt aus dieser Tradition hervorgegangen ist. Der Meister dieses Ateliers, der vor allem für das Straßburger Patriziat und den elsässischen Adel arbeitete, hatte ein feines Gespür für die aktuellen künstlerischen Entwicklungen, indem er die renommiertesten Künstler seiner Zeit wie Baldung und Hans Weiditz engagierte. Historische Dokumente belegen, dass es sich bei diesem Meister um Jost Vetter (geb. 1480, 1510-1535 urkundlich belegt) handelt. Vetter war wahrscheinlich, wie später sein Sohn Melchior, Straßburger Stadtglaser. Ein Beschwerdebrief Veters an den Freiburger Rat (1510) lässt auch interessante Beziehungen zur Freiburger Ropstein-Werkstatt erkennen. Deren Mitarbeiter wurden vom Freiburger Rat aus Straßburg geholt, um den neu errichteten Münsterchor mit Glasmalereien auszustatten. Mit der Ankunft von Hans Baldung in Freiburg im Jahr 1512 entwickelte sich auch hier eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Glasern und Malern, die die Glasmalerei am Vorabend der Reformation zu einem letzten Höhepunkt führen sollte.

Den Anlass für die vorliegende Untersuchung bot die jüngste Landesausstellung in Karlsruhe, die dem Werk des Malers Hans Baldung Grien (um 1484/85–1545) gewidmet war.¹ Neben Tafelgemälden und Zeichnungen war erstmals auch eine größere Anzahl an Glasmalereien aus seiner Nürnberger und Freiburger Zeit zu sehen, die eindrücklich belegen, dass der Maler sich intensiv mit diesem Medium auseinandergesetzt, ja, vielleicht sogar selbst an deren Ausführung mitgewirkt hat.² Hier soll der Fokus auf seine frühe Straßburger Zeit gelegt werden, die von Beginn an auch durch eine fruchtbare Zusammenarbeit mit einem ortsansässigen Atelier geprägt war. Obschon sich gerade aus dieser Schaffensperiode so gut wie keine Werke erhalten haben, so ist diese Kooperation doch durch einen bemerkenswerten Fundus an Scheibenrissen gut dokumentiert.³

Zur Orientierung schicke ich die wichtigsten Lebensstationen kurz voraus: Hans Baldung wurde als Sohn einer Akademikerfamilie um 1484/85 in Schwäbisch Gmünd oder im Elsass geboren; er erhielt seine Ausbildung entweder in Straßburg oder in Schwaben und war seit 1503 als lediger Geselle im Umfeld Albrecht Dürers, wenn nicht gar in seiner Werkstatt tätig. Im Jahr 1509 zog der Künstler nach Straßburg, wo er in den Ehestand trat und anschließend seine eigene Werkstatt aufschlug. Schon drei Jahre später siedelte Baldung aber in das benachbarte Freiburg über und blieb dort bis 1517/18, um den Hochaltar für den neu errichteten Chor des Münsters zu malen. Spätestens 1518 kehrte Baldung nach Straßburg zurück. Die Stadt wandte sich bald darauf der Reformation zu und entzog damit vielen Künstlern die existenziellen Grundlagen. Baldung aber konnte sich nicht zuletzt dank einträglicher Immobiliengeschäfte als wohlhabender Bürger Straßburgs behaupten.

Die Scheibenrissammlung Sebald Bühelers

Die Gruppe der Straßburger Scheibenrisse gelangte zusammen mit weiteren Blättern in den Besitz des Straßburger Wappenmalers und Chronisten Sebald Büheler (1529–1594), der sie aus dem Nachlass seines Schwagers Nikolaus Kremer (um 1500–1553), eines Mitarbeiters in Baldungs Werkstatt, erhalten haben soll.⁴ Doch sind zumindest was das aus mehreren Dutzend Blättern bestehende Konvolut an Scheibenrissen anbelangt, Zweifel angebracht. Seiner Beschaffenheit nach zu schließen handelt es sich um elementares Arbeits- und Vorlagenmaterial einer Glaserwerkstatt, das zu Teilen auf das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts zurückgeht und nachweislich noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Gebrauch war. Daher darf es als unwahrscheinlich gelten, dass Baldung oder Kremer diese Zeichnungen in ihren Werkstätten aufbewahrten. Büheler, der nicht nur die Straßburger Chronik (1588), sondern auch ein Wappenbuch Straßburger Ammeister und Stettmeister (1589/1594) anfertigte, wird das für seine Forschungen interessante Studienmaterial von einer oder mehreren Glaserwerkstätten zu einem Zeitpunkt erworben haben, als es dort nicht mehr benötigt wurde.⁵ Die Zeichnungen wurden anschließend von ihm geordnet, mit den Namen des Wappen tragenden Geschlechts und dem Monogramm des Künstlers – Schongauer, Dürer oder Baldung – versehen, je nachdem, wen er aufgrund seiner mitunter wenig kennerschaftlichen Einschätzung für den Entwerfer hielt. Heute sind die Blätter aus dem Besitz Bühelers auf mehrere Sammlungen verstreut, sie können aber aufgrund der charakteristischen Monogramme leicht identifiziert

¹ Holger JACOB-FRIESEN (Hrsg.), *Hans Baldung Grien. Heilig / Unheilig* (Ausstellungskatalog Karlsruhe 2019), Berlin/München 2019.

² Die Glasmalereien von St Lorenz in Nürnberg und Großgründlach bestechen durch ihre ausgesprochen virtuose Qualität der Schwarzlotmalerei und führten Hartmut Scholz zu der Annahme, dass hier »Baldung selbst maßgeblich an der Ausführung der Fenster mitgearbeitet haben muss«. Hartmut SCHOLZ, »Neue Überlegungen. Teil II: Glasmalerei«, in Holger JACOB-FRIESEN und Oliver JEHLE (Hrsg.), *Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk*, Berlin/München 2019, S. 58–67, hier S. 63.

³ Der Großteil dieser Scheibenrisse wurde von Gabriel von TÉREY, *Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien*, 3 Bände, Straßburg 1894–1896, erstmals publiziert.

⁴ Laut Büheler hat Kremer den Nachlass Baldungs im Jahr 1545 käuflich erworben. Dies geht aus dem beigelegten Zettel von Dürers Locke hervor, die Büheler gleichfalls aus Kremers Nachlass erwarb. JACOB-FRIESEN 2019, S. 100f., Kat. Nr. 17. Zu Leben und Werk Bühelers siehe Léon Dacheux, *Chronique de Sébald Büheler: Introduction*, *Bulletin de la Société pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace* 13, 1887/88, S. 23–39. Zur Vita Nikolaus Kremers siehe Hans ROTT, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert*, 6 Bde., Stuttgart 1933–38, Bd. 3,1: Quellen I (Baden, Pfalz, Elsaß), Stuttgart 1936, S. 225f.; ROTT 1938, Bd. 3,3 (Der Oberrhein, Text), Stuttgart 1938, S. 89–100.

⁵ Eine Transkription der handschriftlichen und 1870 in Straßburg verbrannten Chronik im *Bulletin de la Société pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace* 13, 1887/88, S. 41–150. Das im Internet einsehbare Wappenbuch wird in der Badischen Landesbibliothek unter der Signatur »Ortenau 1« aufbewahrt. URL: urn:nbn:de:bsz:31-106072.

werden. Zahlreiche Zeichnungen tragen das Monogramm Baldungs, obwohl nur die wenigsten von seiner Hand stammen. Diese Baldung mehr oder weniger nahestehenden Blätter wurden noch von Gabriel von Térey und Robert Stiasny als eigenhändige Arbeiten Baldungs publiziert. Erst Carl Koch hat sie dann in seinem kritischen Werkverzeichnis ausgeschieden.⁶

Bislang wurde dieser Werkstattfundus meist selektiv unter dem Aspekt der Beteiligung Baldungs ausgewertet. So hat jüngst Ariane Mensger anhand der Baldung-Risse einen erhellenden Einblick in die Werkstattpraxis mit ihren komplexen arbeitsteiligen Prozessen gegeben und den kreativen Umgang mit dem von Baldung geschaffenen Vorlagenmaterial aufgezeigt.⁷ Uns soll jedoch auch die Gruppe der frühen und nachweislich nicht von Baldungs Hand stammenden Visierungen interessieren. Es steht zu hoffen, dass dadurch einerseits die künstlerische Entwicklung, die das Atelier unter Baldungs Mitwirkung nahm, klarer hervortritt, andererseits aber auch der Anteil der Werkstatttradition an diesem Prozess sichtbar wird. Dies scheint mir vor allem hinsichtlich der Frage nach den eingespielten künstlerischen Verfahren wichtig. Auf der Basis eines breiteren Produktspektrums ist das Atelier überdies in seiner Stellung zur großen Tradition der Straßburger Glasmalerei der Spätgotik besser zu verorten. Vielleicht lässt sich auf diese Weise eine Brücke zwischen dem Ende der Werkstattgemeinschaft um Peter Hemmel und der Glasmalerei der Baldung-Zeit spannen.

Zeugnisse eines arbeitsteiligen Entwurfsprozesses



Das kreative Zusammenspiel verschiedener Akteure bei der Herstellung des Entwurfs ist in einer größeren Anzahl von Visierungen anschaulich dokumentiert. An der zeichnerischen Ausführung dieser Blätter lassen sich die Hände des Glasmalers und des mitwirkenden Malers klar scheiden. Hinzu kommt eine ungewöhnlich reiche Beschriftung. Dieser Befund erlaubt es, das Entwurfsverfahren nachzuzeichnen, das anhand des Göttinger Risses mit dem Stifter Ritter Veltin von Andlau exemplarisch vorgestellt werden soll (fig. 1):⁸

Das gegen 1510 entstandene Blatt zählt zu den frühen Zeugnissen einer Zusammenarbeit Baldungs mit dem Straßburger Glasmaler. Der Auftraggeber, ein Mitglied des bedeutenden elsässischen Erbrittergeschlechts, wandte sich direkt an den Glasmaler und gab ihm dezidierte Anweisungen zur Anordnung der elf männlichen Familienmitglieder, zu deren Alter und insbesondere zur Beschaffenheit der Kleidung. Der Glasmaler notierte die Anweisungen auf einem Blatt in der

Fig. 1. Hans Baldung Grien und Straßburger Glasmaler (Jost Vetter?), Scheibenriss mit Ritter Veltin von Andlau und zehn männlichen Familienmitgliedern, um 1510. Kunstsammlung der Universität Göttingen.

⁶ TÉREY 1894-96; Robert STIASNY, *Hans Baldung Griens Wappenzeichnungen in Coburg. Ein Beitrag zur Biographie des oberrheinischen Meisters*, Wien ²1896; Carl KOCH, *Die Zeichnungen Hans Baldung Griens*, Berlin 1941.

⁷ Ariane MENSGER, „Künstler im Korsett. Hans Baldung als Entwerfer für Glasgemälde“, JACOB-FRIESEN/JEHLE 2019, S. 168-181.

⁸ TÉREY 1894-96, Nr. 44. Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen. Inv. Nr. H 482. Koch 1941, Nr. 72.

Größe der später auszuführenden Scheibe. Darauf zeichnete er dann mit roter Kreide lediglich die Umrisse der Rahmenarchitektur ein, die er nach einer bereits in der Werkstatt vorhandenen Mustervorlage durchpauste. Zusätzlich wurden mit brauner Feder die seitlichen Pfeilersockel und das vom Auftraggeber mitgeteilte Familienwappen ausgeführt. Anschließend reichte der Glasmaler das Blatt an Baldung weiter. Baldung folgte weitgehend den Anweisungen und fügte innerhalb der mit Röteln umgrenzten Fläche die dicht gedrängte Stiftergruppe ein. Nach Rückgabe der ausgeführten Zeichnung versah der Glasmaler die Figuren mit Namen, legte mit dem Rötelstift den Glaszuschnitt und den Bleiverlauf der Figurenkomposition fest und notierte darauf die Farbe der Gläser. Die Zeichnung konnte nun als direkte Vorlage für die Übertragung auf Glas dienen, ein weiterer Zwischenschritt war nicht mehr nötig.

Baldung löste die schwierige Aufgabe, eine elfköpfige Gruppe von Adoranten auf engem Raum unterzubringen, mit so großem Geschick, dass es unmittelbar einleuchtet, weshalb der Glasmaler ihm das Blatt zur weiteren Ausführung übergab. Das dadurch erzielte Maß an lebendiger Charakterisierung geht über die geläufige Typisierung von Stifterbildern weit hinaus. Man kann nicht generell voraussetzen, dass die technischen Fertigkeiten des Glasmalers ausreichen, um die exzeptionelle Qualität solcher Entwürfe verlustfrei auf das Glas zu übertragen, allerdings haben sich einige in das künstlerische Umfeld dieses Ateliers führende Fragmente mit den Stifterfiguren des Markgrafen Christoph von Baden und seiner Gattin Ottilie von Katzenelnbogen erhalten, die uns die meisterlichen Fertigkeiten des Glasmalers bescheinigen.⁹



Fig. 2. Hans Baldung Grien und Straßburger Glasmaler (Jost Vetter?), Scheibenriss mit Wappen der Straßburger Familie Prechter, um 1512. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett.



Fig. 3. Straßburger Glasmaler (Werkstatt Jost Vetter?), Scheibenriss mit dem Wappen Pfeffinger, um 1510. Wien, Albertina.

In den wenigsten Fällen konnte Baldung seiner Phantasie allerdings freien Lauf lassen, dafür waren die Vorgaben seitens des Glasmalers meist zu dezidiert. Dass sich der Maler dabei auch an traditionellen Bildmodellen zu orientieren hatte, bestätigt eine gegen 1512 entstandene Visierung mit dem Wappen der Straßburger Familie Prechter, einer aus Hagenau stammenden Kaufmannsfamilie, die im Wirtschaftsleben

⁹ Rüdiger BECKSMANN, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben von 1350 bis 1530 ohne Ulm* unter Mitwirkung von Fritz HERZ auf der Grundlage von Vorarbeiten von Hans WENTZEL und Ferdinand WERNER, Berlin 1986, S. 14-16, Taf. 8 (Altshausen, Schloss).

der Stadt eine tragende Rolle spielte (fig. 2).¹⁰ Auftraggeber war wohl Friedrich Prechter der Jüngere († 1528), der mit Ursula von Dunzenheim verheiratet war. Das Wappen seiner Frau wird man sich daher als Pendant vorstellen dürfen. Der Glasmaler reichte das Blatt, nachdem er es zunächst nur mit dem Wappen seines Auftraggebers und den Anweisungen zur Vervollständigung versehen hatte, wiederum an Baldung weiter. Dessen schriftlichen Vorgaben folgend entwarf der Künstler die anmutige Figur einer jungen Dame in fränkischer Tracht und gab ihr die gewünschte Blickrichtung nach rechts, setzte ihr jedoch anstelle des Federbusches eine Haube auf. Für das Bogenfeld war das Thema der Buhlschaft gewünscht, eine Darstellung von Liebespaaren. Mit leichter Feder breitete Baldung im Bogenfeld eine bukolische Szene aus, in der sich mehrere Paare vor einer Waldlichtung zu einem vergnüglichen Stelldichein zusammengefunden haben.

Aufschlussreich ist eine Gegenüberstellung mit zwei etwas früher entstandenen Scheibenrissen mit den Wappen Prechter und Pfeffinger, die auf die Eheallianz von Friedrichs Vater mit Susanne Pfeffinger zu beziehen ist (fig. 3).¹¹ Bezeichnenderweise griff man für das Pfeffinger-Wappen auf dieselbe Motivik zurück, die auch Baldung vorgegeben wurde, doch ist die Komposition in altertümlicheren Formen und mit gotischen Astwerkrahmen ausgeführt; die Gestalt der Wappenhalterin geht gar auf eine Jahrzehnte ältere Vorlage zurück.¹² Offenbar zählten derartige Bildkonzepte zum festen Repertoire der Werkstatt, die von Baldung nach den Vorgaben des Glasmalers lediglich aktualisiert wurden. Baldung reihte sich damit einerseits in den traditionellen Gestaltungskanon ein, trug aber andererseits durch seine lebensnähere Gestaltung der Darstellungen zu einer beachtlichen Steigerung des künstlerischen Niveaus bei.



Fig. 4. Straßburger Glasmaler (Jost Vetter?), Scheibenriss mit den Heiligen Georg und Margarethe und den Stiftern Georg von Landau? und Margareta von Wildsberg vor gebirger Landschaft, um 1510. Leipzig, Museum der bildenden Künste.

¹⁰ TÉREY 1894-96, Nr. 113. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett. Inv. Nr. Z 49 (Wappen) und Z 32 (Bogenfeld); KOCH 1941, Nr. 79.

¹¹ TÉREY 1894-96, Nr. 236 und Nr. 266. Die Risse werden im Bernischen Historischen Museum und in der Wiener Albertina aufbewahrt. Rolf HASLER, *Die Scheibenriss-Sammlung Wyss. Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft im Bernischen Historischen Museum*, 2. Bde., Bern 1997, II, S. 296f., Nr. 699.

¹² Brigitte REINHARDT und Michael ROTH (Hrsg.), *Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. »Straßburger Fenster« in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld* (Ausstellungskatalog Ulm 1995), Ulm 1995, Kat. Nr. 42, S. 163f.: »Dame mit Papagei und Hirschwappen, oberdeutscher (Straßburger?) Zeichner, um 1460/70« (Michael ROTH). Doch hat sich auch Baldung in dem frühesten von ihm bekannten Scheibenriss gegen 1505 noch eines solchen Astwerkrahmens bedient: Predigt des Hl. Vinzenz Ferrer, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

Auf das Konto der Zusammenarbeit Baldungs mit dem Glasmaler dürfte auch die Vermittlung von Figurenvorlagen aus dem Umkreis Dürers und der Nürnberger Hirsvogel-Werkstatt gehen. So ist die nackte Wappenhalterin auf einem Scheibenriss Friedrich Prechters d. J. Dürers Kupferstich mit Adam und Eva von 1504 entnommen, lediglich die Armhaltung wurde geringfügig variiert.¹³ In einem weiteren, gegen 1510 entstandenen Blatt mit Georg von Landsberg und Margareta von Wildsberg als Stifter wiederholt die Hl. Margareta ziemlich genau den Riss einer Hl. Barbara aus der Nürnberger Hirsvogel-Werkstatt (fig. 4). Diese Komposition erfreute sich, wie die zahlreichen danach ausgeführten Scheiben in Franken belegen, offenbar großer Beliebtheit. Der Entwurf geht nach Überlegungen von Hartmut Scholz wohl auf Baldung selbst zurück, der während seiner Nürnberger Gesellenzeit zahlreiche Glasmalerei-entwürfe für Hirsvogel angefertigt hatte.¹⁴ Baldung könnte den Riss zusammen mit weiteren Vorlagen als Arbeitsmaterial mit im Gepäck geführt haben, das er dem Straßburger Glaserbetrieb zur weiteren Verwertung verfügbar machte.

Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang noch ein anderer Aspekt: Scholz zufolge verrät der ambitionierte Zeichenstil des Glasmalers auf mehreren Entwürfen eine Vertrautheit mit dem charakteristischen Zeichenstil des Dürer-Umkreises, die auf seine Ausbildung in der Hirsvogel-Werkstatt hinweisen könnte.¹⁵ Personelle Verflechtungen zwischen Straßburg und Nürnberg sind für die vorausgehende Generation sogar als gesichert anzunehmen. So war Veit Hirsvogel d. Ä. nach Ablauf seiner Nürnberger Lehrzeit um 1480 in der Werkstattgemeinschaft Peter Hemmels in Straßburg tätig.¹⁶ Da eine exakte Datierung der Risse aber nicht möglich ist, ist es auch schwer zu entscheiden, ob ein solcher Mitarbeiter bereits vor der Ankunft Baldungs in Straßburg in der Werkstatt tätig war, oder erst im Zuge der Zusammenarbeit mit Baldung in das Glasmalereiatelier wechselte. Dass in Baldungs Straßburger Atelier eine Anzahl weiterer Mitarbeiter tätig war, die seinen charakteristischen Zeichenstil beherrschten, ist jedenfalls durch eine Gruppe von Zeichnungen belegt, die den später in Zürich tätigen Maler und Glasmaler Hans Leu d. J. oder einen ihm nahestehenden Zeichner mit dem etwas unglücklichen Notnamen »Pseudo-Leu« zugeschrieben werden.¹⁷

Welche weiterführenden Hinweise bezüglich des Verhältnisses von Maler und Glasmaler halten die schriftlichen Maleranweisungen auf den Blättern für uns bereit? Die mündliche Übermittlung der Gestaltungswünsche während eines Besuchs im Atelier dürfte hier sicher die Regel gewesen sein. Hingegen ist auf dem Gebiet der Buchmalerei ein schriftliches Übermittlungsverfahren verbreitet, das zur Anwendung gelangte, sofern Schreiber und Illuminatoren sich an unterschiedlichen Orten aufhielten.¹⁸ Zugegeben, die Anweisung auf dem Veltin-Blatt wäre zu komplex, um sie gedanklich festzuhalten. Doch sind die Beschriftungen in der Mehrzahl wesentlich knapper gehalten. Entweder ist dieses Verfahren also mit der schieren Menge an Aufträgen an den Maler zur erklären oder womöglich doch der räumlichen Situation geschuldet. Tatsächlich fällt die Entstehung einiger beschrifteter Risse nachweislich in einen Zeitraum, als Baldung sich im benachbarten Freiburg aufhielt. In diesem Fall könnte der Glasmaler die Blätter also über einen Boten an den Maler übermittelt haben, der die Zeichnungen nach den schriftlichen Anweisungen ausführte und anschließend zurücksandte. Bemerkenswert ist in jedem Fall, dass Baldung während seines Freiburger Aufenthalts nach wie vor für das Straßburger Atelier tätig war.

¹³ TÉREY 1894-96, Nr. 235.

¹⁴ TÉREY 1894-96, Nr. 193. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. NI. 8. Hierzu Hartmut SCHOLZ, *Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit*, Berlin 1991, S. 215-218.

¹⁵ SCHOLZ 1991, S. 218, 321f.

¹⁶ SCHOLZ 1991, S. 271-278, 281-288, 297f.

¹⁷ Zur Zusammenarbeit Hans Leus d. J. mit Baldung siehe SCHOLZ 1991, S. 84f. und JACOB-FRIESEN 2019, Kat. Nr. 52-56, S. 154-157, hier S. 156 (Hartmut SCHOLZ); zu »Pseudo-Leu« siehe jetzt Christian MÜLLER, »Der Pseudo-Leu, Zeichnungen aus Baldungs Strassburger Werkstatt um 1510 im Kupferstichkabinett Basel«, in: JACOB-FRIESEN/JEHLE 2019, S. 154-167. – In diesem Zusammenhang sei auf den Londoner Scheibenriss mit der Hohenburger Äbtissin Veronika von Andlau (reg. 1508-1524) hingewiesen. Die Gruppe der hinter Veronika versammelten Nonnen ist nicht – wie die Äbtissin – in schwarzer, sondern in brauner Tinte ausgeführt. Dazu fügt sich die zutreffende Bemerkung Kochs, dass einzig die Äbtissin »Charakter« trüge, während die Nonnen hinter ihr blass und schablonenhaft erscheinen. Möglicherweise hat Baldung hier nur die Figur der Veronika von Andlau ausgeführt und die Zeichnung der restlichen Gruppe einem Mitarbeiter überlassen. KOCH 1941, Nr. 71.

¹⁸ Freundlicher Hinweis von Yao Lu, Freiburg.



Fig. 5. Meister der Gewandstudien (um 1480/90) und Straßburger Glasmaler (Jost Vetter?) (um 1510).
Rundscheibenriss mit Kreuzigung Christi, Maria und Johannes, um 1480/90 und um 1510.
Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett.

Kontinuitäten gattungsübergreifender Zusammenarbeit

Das ungewöhnliche arbeitsteilige Verfahren zwischen Maler und Glasmaler, wie es in einer Anzahl weiterer Scheibenrisse dokumentiert ist, ist nicht nur für Baldung, sondern später auch für den Zeichner Hans Weiditz (um 1500–1536) belegt, der nach seiner Rückkehr aus Augsburg im Jahr 1523 gleichfalls für diese Werkstatt tätig wurde.¹⁹ Der Meister unseres Ateliers scheint also ein besonderes Gespür für die aktuellen Kunstströmungen besessen zu haben, indem er sich der Fertigkeiten jener ausgezeichneten Kräfte bediente, die aus den künstlerischen Zentren zugewandert waren, und sie für die eigenen Erzeugnisse nutzbringend abschöpfte. Eine solche gattungsübergreifende Zusammenarbeit erfordert jedoch die Bereitschaft von beiden Seiten. Daher ist im folgenden nach den Voraussetzungen dieser eingespielten Praxis zu fragen, die möglicherweise schon von einer früheren Generation des Werkstattbetriebs ausgeübt worden war. Ein Beleg für diese Annahme liefert der Scheibenriss einer Kreuzigung, die der sogenannte „Meister der Gewandstudien“ gegen 1480/90 anfertigte (fig. 5). Das Blatt muss sich im Vorlagenfundus

¹⁹ Christiane ANDERSSON und Charles TALBOT (Hrsg.), *From a Mighty Fortress. Prints, Drawings, and Books in the Age of Luther, 1483-1564* (Ausstellungskatalog Ottawa und Veste Coburg 1981), Detroit 1981, Kat. Nr. 52-55, S. 158-167 (Christiane ANDERSSON).

unserer Werkstatt befunden haben, denn es wurde gegen 1510 von demselben Zeichner, der etwa auch den bereits erwähnten Scheibenriss für Georg von Landsberg anfertigte, umgearbeitet, indem er der Kreuzigung die beiden Assistenzfiguren von Maria und Johannes hinzufügte. Wahrscheinlich gehörten noch weitere Zeichnungen aus Bühelers Besitz, die dem „Meister der Gewandstudien“ zugeschrieben werden und heute unter anderem in Coburg aufbewahrt werden, zum Werkstattfundus dieses Ateliers.²⁰ Dieser Straßburger Maler (tätig um 1465/70–1500) hat neben einer Anzahl von Altartafeln ein ungewöhnlich reichhaltiges Konvolut an Werkstattzeichnungen hinterlassen. Hierbei handelt es sich um Nachzeichnungen von bereits geschaffenen Tafelbildern, Glasmalereien und Skulpturen, um Detailstudien zu Gewanddraperien, aber auch um eigenständige Arbeiten. Der Künstler stand in engem Kontakt mit der Straßburger Werkstattgemeinschaft um Peter Hemmel, deren herausragende Glasmalereien international gerühmt wurden. Die Nachfrage nach den „*stroßburg finster*“ war so enorm, dass sich im Jahr 1477 fünf Glasmalereiwerkstätten auf einen genossenschaftlichen Zusammenschluss verständigten, um dem Markt rascher zu bedienen, aber auch, um gegenseitigen Konkurrenzdruck zu vermeiden.²¹

In diesen Straßburger Glasmalereibetrieben waren nicht nur jene ökonomischen Verfahren der Vorlagenverwertung und der Wiederverwendung von Figurenmotiven vorgebildet; ihre Erzeugnisse profitierten insbesondere von einer engen und sich gegenseitig befruchtenden Zusammenarbeit mit den Malerbetrieben. Michael Roths Untersuchung zur Werkstattpraxis im Umfeld des Gewandstudienmeisters konnte die vielfältigen, die Gattungsgrenzen überschreitenden Beziehungen zwischen Tafelmalerei und Glasmalerei aufzeigen, die »nicht anders als durch die Annahme eines lebendigen Austauschs zwischen beiden Bereichen zu erklären« ist.²² Das besondere arbeitsteilige Verfahren, die enge Zusammenarbeit von Malern und Glasmalern, und die Weiterverwendung von Entwürfen des Gewandstudienmeisters sind daher zwei wichtige Indizien für die Annahme, dass unser Atelier aus der Tradition dieses offenen Werkstattverbundes hervorstach.

Jost Vetter, Stadtglaser von Straßburg

Bleibt die Frage, mit welchem Meister wir es hier zu tun haben. Den erhaltenen Vorlagen nach zu schließen muss er der bevorzugte Glasmaler des Straßburger Patriziats, aber auch des elsässischen Adels gewesen sein. Da seinem Atelier noch eine prachtvolle Scheibe mit dem Wappen der Stadt Straßburg zugewiesen werden kann, könnte er möglicherweise in einer engeren Beziehung zur Stadt gestanden haben.²³ Seine besondere Stellung zeigt sich nicht zuletzt auch in der erfolgreichen und jahrelangen Mitarbeit Hans Baldungs, der schon zu Lebzeiten als einer der angesehensten Künstler seiner Generation galt.

Auf die Spur des Glasmalers führt eine Scheibenstiftung der Äbtissin Rosine vom Stein, die dem elsässischen Kloster Niedermünster in den Jahren 1514–1534 vorstand. Die Scheibe wurde für das 1521 neu errichtete Rathaus von Obernai (Oberehnheim) im Elsass geschaffen und zeigt das Reliquienkamel von Niedermünster, das der Legende nach den Ort der Klosterstiftung bestimmt haben soll (fig. 6). Zu diesem Stück hat sich ein eng verwandter Entwurf erhalten, der unserer Werkstatt zugewiesen werden kann (fig. 7). Das Blatt ist wiederum in der typischen, Baldung nahestehenden Zeichenweise ausgeführt und datiert in das Jahr 1512; das Wappen zeigt jenes von Rosines Vorgängerin Ursula von Trubel. Demnach handelt es sich in Obernai also um eine Zweitausführung desselben Ateliers. Xavier Ohresser hat nun im Jahr 1954 in den Rechnungsbelegen des historischen Archivs von Obernai zum Neubau des Rathauses für das zweite Halbjahr 1523 den Namen eines Glasmalers entdeckt:²⁴ Ohresser zitiert daraus folgenden Eintrag: „*Martin*

²⁰ So das gegen 1480 entstandene Blatt mit neun Lendentuchstudien und dem von Büheler hinzugefügten Schongauermonogramm. Hiervon wurde eine Faltenstudie in der Figur des Hl. Sebastian im Volckamer-Fenster der Nürnberger Lorenzkirche wiederverwendet. Straßburg, Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg Inv. Nr. XLIX.85. *Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450-1525* (Ausstellungskatalog Karlsruhe 2001), Karlsruhe 2001, S. 292f., Kat. Nr. 166 (Michael ROTH).

²¹ Die Zusammensetzung der Genossenschaft lässt sich dem noch erhaltenen Vertrag entnehmen. Neben Peter Hemmel waren dies die Meister Theobald von Lixheim, Werner Störe, Hans von Maursmünster und Lienhard Spitznagel. Zur Straßburger Werkstattgemeinschaft und den Werken des Gewandstudienmeisters siehe zusammenfassend: REINHARDT/ROTH 1995.

²² Michael ROTH, *Die Zeichnungen des „Meisters der Coburger Rundblätter“*. Phil. Diss. Freie Univ. Berlin 1988 (unveröffentlichtes Typoskript), S. 494.

²³ Eine Abb. der 1523 datierten Wappenscheibe bei Victor BEYER, *Les vitraux des musées de Strasbourg*, Paris³ 1978, Farbt. 8. Diese befindet sich heute im Historischen Museum der Stadt Straßburg.

²⁴ Xavier OHRESSER, „Hans Baldung-Grien et les vitraux de l’hôtel de ville d’Obernai“. *Revue d’Alsace* 93, 1954, S. 116-120.

Kürtzel geben von den fenstern zu machen an der nuwen stuben mit den ramen xiii lb xix ß“. Martin Kürzel erhielt demnach 14 Pfund für die Anfertigung von Fenstern mit den dazugehörigen Holzrahmen. Offenbar hat Ohresser aber die Quellen nur auszugsweise wiedergegeben und die Forschung damit auf eine falsche Fährte gelenkt. Erst ein Aufsatz von Anne-Marie Hickel zu Baldungs Scheibenrissen für die Region Obernai-Barr aus dem Jahr 1980 brachte hier weitere Klärung.²⁵ Den Einträgen zufolge hat man Kürzel lediglich die Umarbeitung der Glasmalereien aus der alten Bürgerstube und das Wiedereinsetzen in den Neubau übertragen. Doch begegnet dort noch ein zweiter Name: *Jost Vetter*. Auf diesen Erkenntnissen aufbauend hat sich zuletzt Daniel Zimmer im Rahmen eines äußerst profunden Beitrags zu den Straßburger Scheibenrissen der Baldung-Zeit noch einmal an die gewissenhafte Durchsicht der Archivalie gemacht.²⁶ Demnach hatte Ohresser die zweite Hälfte des oben zitierten Eintrags kurzerhand unterschlagen. Dieser lautet wie folgt: „*Item Jost Vetter geben von den fenstern in der cantzly und den zween fenstern in den camern vor der nuwen stuben ix lb xix ß*“. Die Kanzlei schließt in Obernai als Teil des Rathauses auch den Ratsaal mit ein. Demnach hat also Jost Vetter für den repräsentativsten Raum des Gebäudes die Glasmalereien geschaffen. Dazu fügt sich der Hinweis Zimmers, dass Kürzel erst im Jahr 1524 in Straßburg das Bürgerrecht erhielt. Damit kommt er also als Leiter unserer Werkstatt nicht in Betracht, zudem muss Kürzel, wie die Heiratsdaten seiner Kinder nahelegen, damals noch sehr jung gewesen sein.²⁷



Fig. 6. Jost Vetter,
Stifterscheibe mit Wappen der
Äbtissin Rosine vom Stein, 1523.
Obernai/Elsass, Hôtel de Ville.



Fig. 7. Straßburger Glasmaler (Jost Vetter?), Scheibenriss
mit dem Reliquienkamel von Niedermünster und dem
Wappen der Äbtissin Ursula von Trubel, 1512.
Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg,
Kupferstichkabinett.

²⁵ Marie-Anne HICKEL, „L'œuvre graphique pour Obernai-Barr de Hans Baldung Grien“, *Annuaire de la société d'histoire et d'Archéologie de Dambach-la-ville, Barr, Obernai* 14, 1980, S. 65-70.

²⁶ Daniel ZIMMER, „Un vitrail à la charité de saint Martin du début du XVI^e siècle destiné à la communauté de Barr“, *Annuaire de la société d'histoire et d'Archéologie de Dambach-la-ville, Barr, Obernai* 48, 2014, S. 1-22. Zimmer hat nicht erkannt, dass die von ihm behandelte Scheibe mit der Darstellung des Hl. Martin lediglich eine Kopie des 19. Jahrhunderts nach einer Standesscheibe aus Zug von Lukas Zeiner darstellt und weist sie irrtümlich einer Straßburger Werkstatt der Baldung-Zeit zu, doch tut dies seiner Leistung, zur weiteren Klärung der künstlerischen Zusammenhänge im Straßburg des frühen 16. Jh. beigetragen zu haben, keinen Abbruch.

²⁷ ZIMMER 2014, S. 19.

Jost Vetter, geboren 1480 und in den Quellen von 1510 bis 1535 nachweisbar, wird hingegen in der Zunft zur Stelzen mehrfach als Glaser neben anderen Künstlern erwähnt.²⁸ Zwar ist über seine berufliche Position nichts bekannt, doch übernahm sein Sohn Melchior (tätig um 1534–1551) später das Amt des Stadtglasers; als solcher wird er nach den Recherchen Daniel Zimmers explizit bezeichnet.²⁹ Dies und die gehobene soziale Stellung der elsässischen wie der Straßburger Auftraggeberschaft erlauben den Rückschluss, dass auch Jost Vetter das angesehene Amt des Stadtglasers inne gehabt haben dürfte. In jedem Fall wäre die stilistisch jüngere Gruppe der Scheibenrisse dann mit dem Sohn Melchior zu verbinden, der die Werkstatt seines Vaters fortgeführt hat.

Mit dem Glasmaler Jost Vetter eröffnen sich außerdem interessante Verbindungen zur Freiburger Ropsteinwerkstatt. 1510 wandte sich Vetter nämlich über den Straßburger Rat an den Bürgermeister und Rat der Stadt Freiburg mit der Bitte um Eintreibung einer ausstehenden Geldschuld „*Dietrich(s) von Sant Diebolt, Hans glasers Diener*“.³⁰ Dieser dürfte mit Dietrich Fladenbacher identisch sein, der kurz zuvor zusammen mit Jakob Wechtlin und Hans Gitschmann von Ropstein zur Verglasung des neuen Freiburger Münsterchores aus Straßburg berufen worden war. Für Dietrich Fladenbacher ist im Jahr 1503 ein Verkaufsstand am Straßburger Münster belegt.³¹ Sollte Fladenbacher ein früherer Mitarbeiter Vettters in Straßburg gewesen sein, so wären in einem nächsten Schritt, der an dieser Stelle jedoch nicht geleistet werden kann, die künstlerischen Verflechtungen zwischen dem Straßburger Meister und den Arbeiten der Ropsteinwerkstatt zu untersuchen. Möglicherweise waren die Grundlagen für die spätere Zusammenarbeit Baldungs mit der Freiburger Ropsteinwerkstatt bereits durch Jost Vetter gelegt worden.³²



²⁸ ROTT 1936, S. 215, S. 246; Vetter unterzeichnet 1519 im Zusammenhang mit einer Ratsbeschwerde der Zunft als einziger Glaser; ebenda, S. 223.

²⁹ ZIMMER 2014, S. 20: Heirat Ursula Vettters, der Tochter des verstorbenen Melchior Vetter »Statglaser« mit dem Notar Veltin von Meistertzheim am 12. Januar 1567 in der protestantischen Kirche der Kathedrale.

³⁰ Claus HERMANS, *Die Glasgemälde des Freiburger Münsterchores und ihr Meister Hans von Ropstein*, phil. Diss. Universität Freiburg im Breisgau 1953, S. 111 (Neuaufgabe hrsg. von Clara HERMANS, Print on Demand).

³¹ Stadtarchiv Straßburg VII 1436, Allmendenherrenprotokolle von 1503 bis 1564: „Item II lb Hans Dietherich der Fladenbacher von eim gaden am munster gefellet sant Anthonientag“. Zitiert nach ZIMMER 2014, S. 13.

³² Zu den ersten und qualitativ herausragenden Zeugnissen dieser Zusammenarbeit zählen einige Fenster des Chorumgangs im Freiburger Münster und die heute auf verschiedene Sammlungen verstreuten Glasmalereien der Freiburger Kartause. Zuletzt hierzu Rüdiger BECKSMANN, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Freiburg im Breisgau* (CVMA Deutschland II,2), Berlin 2010, S. 55–59, 563–598; Hartmut SCHOLZ, „Kaiserliche Fensterstiftungen in Freiburg“, in: Hans SCHADEK (Hrsg.), *Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, Freiburg im Breisgau (Ausstellungskatalog Freiburg im Breisgau 1998), Freiburg im Breisgau 1998, S. 385–419, hier S. 399–403; Daniel PARELLO, „Die Glasmalereien für die Freiburger Kartaus und ihre Stifter. Künstlerische Innovation unter Gregor Reisch, Hans Baldung und Hans Gitschmann“, in: Heinz KRIEG/Frank LÖBBECKE/Katharina UNGERER-HEUCK (Hrsg.), *Die Kartause St Johannisberg in Freiburg im Breisgau. Historische und baugeschichtliche Untersuchungen*, Freiburg im Breisgau 2014, S. 75–96.

3.3.

Entre l'historicisme et l'art nouveau, le début du vitrail aux Îles Canaries. Le renouvellement architectonique, les techniciens diplômés et l'acceptation des esthétiques étrangères.

Jonás Armas Núñez

Corpus Vitrearum España

Between Historicism and Art Nouveau: The Beginnings of Stained-Glass Production in the Canary Islands. Architectonic Renovation, Qualified Technical Personnel and the Acceptance of Foreign Aesthetics – Abstract

The last decades of the 19th century and the first of the 20th century meant, for the Canary Islands, a period of deep renewal and regular contact with European powers. The adoption of new vocabularies and materials that were unknown in traditional architecture, including the art of stained glass, was motivated by two principal factors. First, the islands' bourgeoisie, who wished to adopt the language of the avant-garde to show their economic and social power, as their European counterparts had done. In addition, trained architects from Madrid and Barcelona, who responded to those needs, arrived in the islands.

The technicians' knowledge of new European artistic trends, together with settlements of continental, especially English, colonists, and the creation of their religious buildings led to a transformation of space and light in Canarian churches, which adopted the stained-glass window as a sign of the new era.

At the same time, neighborhoods imitating those of the major cities of colonial powers emerged, bringing historicism, eclecticism, Art Nouveau, modernism, Secessionism, etc. to the islands along with the new arts and materials that they demanded. Stained glass played a prominent role in this, not only in civil housing and business properties but also in institutional buildings.

The Islands, thus, were a place for experimentation in this period, capable of joining stained glass of diverse origins and aesthetics from the European continent with the new Canarian architecture.

Entre l'historicisme et l'art nouveau, le début du vitrail aux Îles Canaries. Le renouvellement architectonique, les techniciens diplômés et l'acceptation des esthétiques étrangères – Résumé

Les dernières décennies du XIX^e siècle, et les premières décennies du XX^e siècle, représentent pour l'archipel canarien une époque de profond renouvellement et de contact régulier avec les puissances européennes. L'adoption de nouveaux langages et matériaux qui n'étaient pas communs dans l'architecture traditionnelle, parmi lesquels l'art du vitrail, est motivée par deux facteurs essentiels. D'une part, la bourgeoisie insulaire, qui veut adopter des langages d'avant-garde capables de montrer son pouvoir économique et social, comme le fait alors la bourgeoisie européenne. D'autre part, l'arrivée aux Îles d'architectes diplômés provenant de Madrid et Barcelone, qui cherchent à répondre à ces besoins. La connaissance des nouvelles œuvres européennes de la part des techniciens, ainsi

que l'installation de colons venus du continent, particulièrement des Anglais, et la création de leurs édifices de culte mènent à la transformation spatiale et lumineuse des églises canariennes qui finissent par adopter le vitrail comme signe des nouveaux temps. Par ailleurs, apparaissent des quartiers imitant ceux des grandes villes des puissances européennes coloniales, ce qui favorise l'accueil de l'historicisme, de l'éclectisme, de l'art nouveau, du modernisme, du Sezessionsstil, etc., et les nouveaux arts et matériaux qui leurs sont propres où le vitrail joue un rôle de premier plan aussi bien dans les logements civils que dans les immeubles commerciaux ou les bâtiments institutionnels. Les Îles Canaries sont, par conséquent, à cette époque un espace d'expérimentation capable de conjuguer les vitraux provenant de diverses origines et relevant de différentes esthétiques du continent européen et la nouvelle architecture canarienne.

Introduction

L'art du vitrail n'est apparu aux Îles Canaries qu'à partir de la fin du XIX^e siècle. Après la conquête, pendant le XV^e siècle, les Îles ont adopté les langages de la fin du gothique et le système constructif traditionnel de l'Andalousie, le « mudéjar ». La spiritualité hispanique et le Concile de Trente, ont produit des églises cherchant la semi-obscurité.

Il faut attendre la déclaration des Îles Canaries comme Ports Francs (1852) et l'arrivée des bateaux des principaux pays européens, qui ont utilisé l'Archipel comme endroit stratégique pour se fournir en charbon sur leur route coloniale, pour adopter leur esthétique. Ce moment-là coïncide avec la renaissance de l'art du vitrail.

La présence de communautés étrangères dans les Îles, en particulier anglaise, est essentielle. Elles se sont installées là-bas, et ont pris le contrôle de l'exportation de fruits, essentiellement de la banane. Les

banques, les assurances, les lignes maritimes, l'exportation de fruits et la vente du charbon appartenaient aux familles étrangères les plus importantes, c'est-à-dire anglaises.

Les Britanniques apportent leurs traditions et modes. Ils ont créé trois édifices de culte (deux à Tenerife et un à Gran Canaria) à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Ces bâtiments ont été embellis avec des vitraux créés en Angleterre.¹

La bourgeoisie et les langages esthétiques

L'économie favorable des principaux ports atlantique pour les Européens, et la relation commerciale avec le continent, ont permis à la bourgeoisie canarienne de voyager, même de faire de longs séjours à l'étranger. De cette manière, le Canarien a connu les coutûmes, les rites, les modes, et l'avant-garde, en liaison avec sa formation dans les universités du continent, ce qui a permis une assimilation des modes européennes, en particulier artistiques.

La haute société des îles a imité, chez-elle, les palais et les villes qu'elle a connu grâce aux voyages ou aux revues. Le goût européen a envahi les nouvelles banlieues créées grâce au développement commercial et urbanistique. Avec l'architecture sont venus les meubles, les matériaux d'importation (les grilles, les carreaux, etc.) et, dans les immeubles plus prestigieux, et toujours à un emplacement de choix, on peut donc trouver des vitraux.

Pour mieux comprendre ce contexte, nous allons présenter plusieurs personnalités de la bourgeoisie canarienne qui ont voulu se faire remarquer à travers des vitraux dans leurs maisons, églises, institutions ou entreprises.

L'un de principaux exemples sont les vitraux du Palais Martí Dehesa, élevé par un important homme politicien canarien. L'immeuble, inspiré par la Sécession viennoise, a été construit en 1912 dans le quartier huppé de Santa-Cruz de Tenerife, le « Quartier des hôtels ». Il est décoré avec des matériaux achetés en Espagne et en Europe. Il possède un salon semi-circulaire avec jardin à l'extérieur et décoré avec des vitraux venus de Saragosse, de l'atelier *La Veneciana* (1913), et qui utilisent un vocabulaire issu de l'art nouveau français avec des guirlandes, à motif de « coup de fouet », et tête de femme. L'effet est irréel, coloré et luxueux, grâce à l'utilisation de la grisaille, du jaune d'argent et des émaux. Cette entreprise a réalisé la même année les vitraux de la cathédrale de Notre-Dame-des-Remèdes, à Tenerife.²

Un autre grand bâtiment de cette époque-là, à Gran Canaria, dans le quartier commercial de Triana, est le Palais Rodríguez Quegles. Il s'agit de la maison d'un homme qui possédait sa propre banque, un président du *Circle Mercantil* et ayant un grand poids politique dans la ville. L'immeuble, éclectique, joue avec l'escalier comme axe central de son architecture. L'escalier s'orne de vitraux. Dans le *piano nobile*, on peut trouver des portes avec des vitraux à décoration végétale dans l'arc et au plafond, le tout relevant de l'art nouveau. Mais le sujet principal est le vitrail central, qui présente une femme ailée. La technique est simple, traditionnelle, avec une grisaille simple relevée de cabochons. Selon la tradition, il s'agirait de vitraux commandés en France.³

Les entreprises sont naturellement liées à la bourgeoisie. L'idée qui préside à la décoration de ces immeubles est la même que pour les maisons, mais destinées à un public plus nombreux. Il s'agit-là d'impressionner, de montrer le statut social et économique. L'exemple le plus important est le vitrail de l'escalier du bâtiment de l'entreprise Elder & Dempster (fig. 1).

Elder & Dempster, dont le siège se trouvait à Liverpool, a contrôlé à cette époque-là, une grande partie du commerce de fruits et de charbon des îles, les routes commerciales des bateaux à vapeur au nord de l'Afrique, avec quatre-vingt-onze bateaux faisant escale aux îles Canaries au début du XX^e siècle. C'est pour cela qu'ils ont créé des filiales à Tenerife et Gran Canaria.

¹ Pour en savoir plus, voir Jonás ARMAS NÚÑEZ, « los templos anglicanos como iniciadores de la vidriera artística en Canarias » *Quiroga*, 4, Université de Grenade, Grenade, juillet-décembre 2013, p. 10-21.

² Jonás ARMAS NÚÑEZ, « Lucas de una catedral : vidrios y vidrieras durante la reforma de Nuestra Señora de los Remedios », *XX coloquio de Historia Canarioamericana*, Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2014, p. 1-18.

³ Pedro GONZÁLEZ SOSA, *Paseo nocturno por la vieja ciudad. De un comienzo de siglo a otro 1900-2000*, Gran Canaria, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2000, p. 21.

La filiale a été implantée à Tenerife dans la rue plus commerciale de sa capitale, la rue Castillo. L'immeuble de 1903 est d'une ornementation éclectique de style art nouveau français. Le vitrail, installé

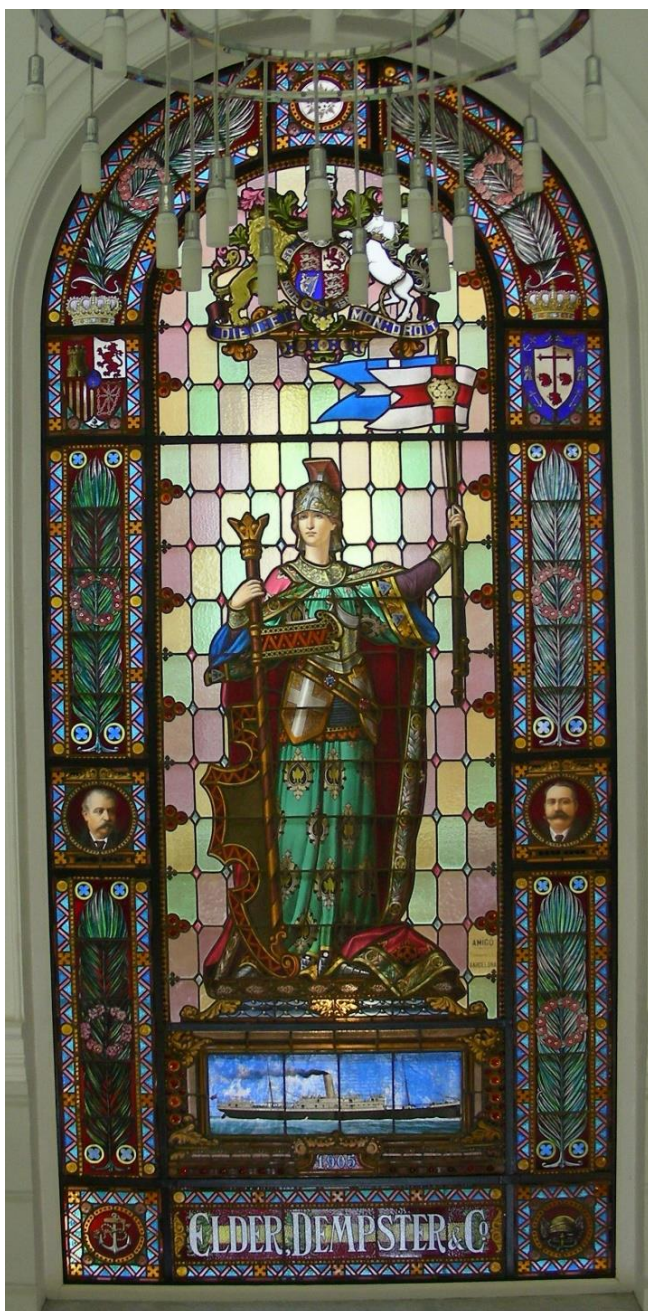


Fig. 1. Santa-Cruz de Tenerife, Casa Elder & Dempster, 1905.
© Jonás Armas Núñez.

en 1905, a été réalisé à Barcelone, par l'atelier Amigó.⁴ Il s'agit ici d'un vitrail traditionnel mis en plombs, qui utilise aussi bien le verre industriel que le verre artisanal soufflé, orné de cabochons. Mais l'effet principal est obtenu grâce à la grisaille qui, avec un dessin élégant et précis, rend hommage à l'entreprise et à ses directeurs, évoquant leurs buts et leurs victoires. Au centre de la composition se trouve une figure féminine, avec cuirasse et casque, qui tient des drapeaux et un gouvernail dans ses mains. Il s'agit de la déesse Britannia, qui porte des drapeaux de l'entreprise (Elder & Dempster et British and African Steam Navigation Society). Sur la déesse, figure l'emblème de la Grande-Bretagne, et à ses pieds est représenté un bateau, le Zungeru, le nouveau navire de la compagnie. Tout autour, ont été placés les emblèmes de l'Espagne et Santa-Cruz de Tenerife, et des symboles de la navigation et du commerce. Il faut signaler les portraits, aux côtés de la déesse, du fondateur de l'entreprise (Sir Alfred Lewis Jones) à gauche, et du directeur de la filiale des Îles Canaries (Farrow Sidall Bellamy), à droite.

Un peu plus tard, mais en utilisant encore le langage art nouveau, nous trouvons le kiosque de la place de San Telmo, à Las Palmas de Gran Canaria. Le projet date de 1923, et allie les décorations « régionalistes » avec les *azulejos* d'inspiration andalouse, avec l'art nouveau dans les vitraux. Ceux-ci ont été créés par l'atelier Mauméjean, qui a basé l'ornementation sur les fleurs, les guirlandes, les cornes d'abondance et les fruits. Les vitraux sont aussi ici utilisés comme espace publicitaire, puisqu'on trouve les mots tracés en bleu sur un fond jaune *LICORES*, *CERVEZA* et *REFRESCOS* (liqueurs, bière, boissons fraîches).

La même idée apparaît dans les institutions.

Les vitraux sont apparus aux Îles pendant un moment particulier de changement politique. Au cours du XIX^e siècle les îles Canaries sont devenues une province de l'Espagne. La ville de Santa-Cruz de Tenerife a été sa capitale, après une lutte contre Las Palmas de Gran Canaria et La Laguna (ancienne capitale de Tenerife). La nouvelle capitale devait démontrer son pouvoir politique, mais aussi social et économique. Ainsi, au début du XX^e siècle on a construit un nouveau bâtiment pour abriter l'hôtel de ville, entre 1903 et 1916. Les vitraux forment le décor principal du grand salon. La qualité du travail réalisé pour Elder &

⁴ Jonás ARMAS NÚÑEZ et Núria GIL FARRÉ, « Relaciones artísticas entre Canarias y Barcelona. Proyectos de vidrieras de las casas Rigalt y Amigó », *XXIII coloquio de Historia Canarioamericana*, Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2018 (sous presse).

Dempster a conduit la mairie à commander aussi ses vitraux à l'atelier Amigó de Barcelone (1908). Les trois vitraux principaux et les deux plafonds montrent une esthétique proche au modernisme catalan. Les plafonds représentent les armoiries de l'Espagne et de la ville de Santa-Cruz de Tenerife. Les autres racontent les gloires de la ville (fig. 2). Le vitrail central montre les armoiries de la ville entourées de divers symboles comme les royaumes d'Espagne, le port ou le volcan Teide (le principal symbole naturel des Îles, le pic plus haut de l'Espagne) et la devise : « Très Loyale, noble et invaincue et très bienfaisante ». L'explication de cette devise est donnée par les autres vitraux. À gauche se trouve un vitrail représentant une victoire ailée et portant la date du 25 juillet 1797. Cette date rappelle la victoire de la population de Tenerife contre l'armée anglaise de l'amiral Horace Nelson, qui essaya de conquérir l'île. C'est grâce à cet important événement que la ville a obtenu la devise « Très loyale, noble et invaincue » (la ville a battu trois fois l'armée anglaise, la dernière en 1797). À droite, le vitrail représente une matrone avec deux enfants dans ses bras avec la date du 20 avril 1894, le jour où la ville a obtenu le titre de « Très bienfaisante » pour la protection de sa population pendant l'épidémie de choléra.

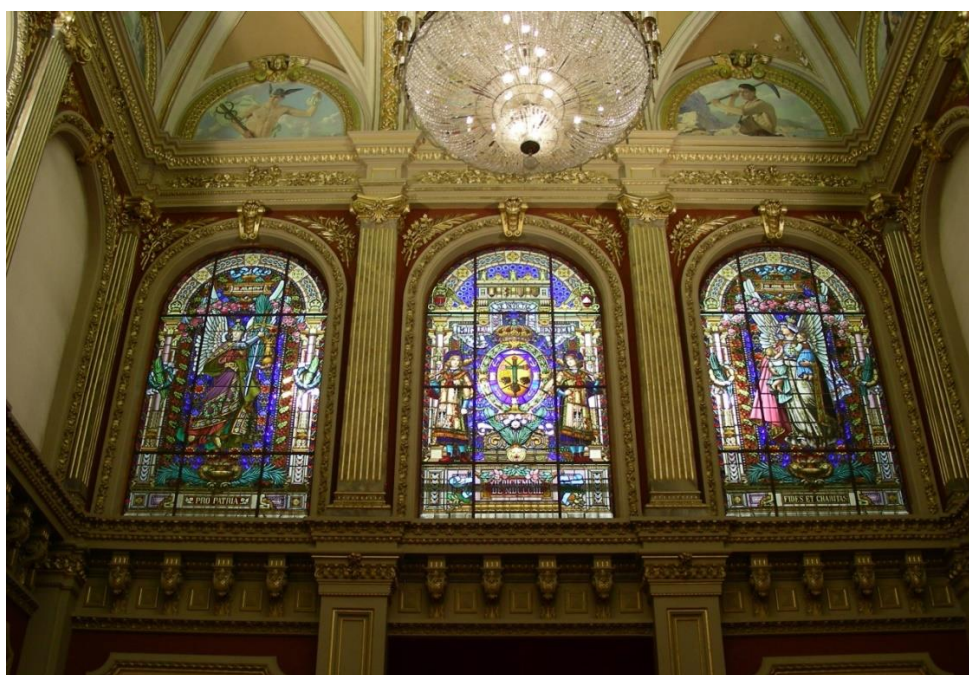


Fig. 2. Santa-Cruz de Tenerife, mairie,
vue générale du grand salon, 1908. © Jonás Armas Núñez.

Amigó a employé son meilleur dessinateur pour le décor de la mairie de Santa-Cruz de Tenerife, Enric Moserdà, qui a traduit ses dessins sur des verres mis en plombs de manière traditionnelle, avec un excellent travail de grisaille et le tout embelli de cabochons.⁵

Les organisations culturelles ont aussi adopté le vitrail comme un moyen d'expression d'avant-garde, proche de la culture et de la création européennes. Le théâtre Pérez Galdós à Las Palmas de Gran Canaria en est un bon exemple. Il s'agit d'un théâtre du XIX^e siècle qui a été repris pendant les années 20 du XX^e. À cette occasion, on fit appel aux artistes canariens les plus prestigieux, comme Néstor Martín Fernández de la Torre, considéré comme le dernier peintre symboliste européen, frère de Miguel, architecte. Néstor a orné les baies et le plafond central avec des vitraux qui représentent des fruits et des guirlandes. Pour obtenir un plus grand effet, on a utilisé le verre doublé dans les motifs, sur un verre incolore, de façons à

⁵ Jonás ARMAS NÚÑEZ et Nuria GIL FARRÉ, « Relaciones artísticas entre Canarias y Barcelona. Proyectos de vidrieras de las casas Rigalt y Amigó », *XXIII coloquio de Historia Canarioamericana*, Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2018 (sous presse); ; Jonás ARMAS NÚÑEZ: « Le vitrail du XX^e siècle dans les bâtiments du gouvernement aux îles Canaries », *Les défis du vitrail contemporain*, Troyes, Silvana Editoriale, 2018, p. 155-169 ; Jonás ARMAS NÚÑEZ: « El poder de la luz. La exaltación del gobierno y su lenguaje en las vidrieras de los edificios institucionales de Santa Cruz de Tenerife », *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 2013, p. 91-108.

souligner le chromatisme. Il avait appris cette technique à Barcelone, où il vécut pendant les années où Gaudí faisait des vitraux pour la Sagrada Família.⁶

Les édifices où sont concentrés la plupart des vitraux de cette époque-là, sont toutefois les églises. Deux idées ont motivé la demande du clergé et des fidèles : l'imitation des églises européennes (il n'y a pas de vitraux dans les églises canariennes avant cette époque) et la volonté ostentatoire de la bourgeoisie. La commande vient des bourgeois désirant orner leur église paroissiale, les vitraux comportent des représentations qui les évoquent (des armoiries, des noms, la figure de la Vierge ou du saint patron, etc.) : les vitraux deviennent donc des symboles d'un pouvoir social et économique. Le premier cas connu d'installation de vitraux aux îles Canaries est la commande de l'ancienne cathédrale de Notre-Dame-des-remèdes (Tenerife), à Londres en 1886. Il s'agissait de moderniser la cathédrale du nouveau diocèse. Les œuvres, faisant appel à un décor végétal et historiciste ont disparu après la destruction du bâtiment au début XX^e siècle.⁷



Fig. 3. Puerto-de-la-Cruz (Tenerife), Temple de All Saints, baie N5:
Église anglicane, dernier quart du XIX^e siècle. © Jonás Armas Núñez.

⁶ Néstor a collaboré avec l'atelier Mauméjean. Il avait dessiné des cartons pour les pavillons de l'entreprise à l'exposition des Arts Décoratifs de 1925 et pour l'exposition internationale de Barcelone en 1929. Voir Benoît MANAUTÉ, *La manufacture de vitrail et mosaïque d'art Mauméjean. Flambe ! Illumine ! Embrase !*, Béarn, Le Festin, 2015, p. 53 et 57.

⁷ Jonás ARMAS NÚÑEZ, « Luz, color y fe. Las vidrieras de la Catedral de La Laguna », *La catedral de La Laguna y Arte Sacro*, Cabildo Catedral de La Laguna (sous presse).

Mais les premiers groupes de vitraux montrent un lien étroit avec l'Angleterre. La situation géostratégique des Îles a permis l'établissement d'une importante colonie britannique qui y créa des édifices de culte, Holy Trinity (Puerto-de-la-Cruz, Tenerife), Saint-George (Santa-Cruz de Tenerife) et All Saints (Las Palmas de Gran Canaria), tous situés dans les nouveaux quartiers bourgeois. Ce sont des exemples de vitrail mis en plomb traditionnel et dont le vocabulaire esthétique et les couleurs sont proches du symbolisme et de l'historicisme.⁸

En 1891, on installa les premières verrières, dans la grande chapelle de Holy Trinity. Ce sont des vitraux anglais achetés aux États-Unis après l'incendie de l'édifice précédent, et qui représentent le Bon pasteur. Autour de 1893 ont été installés les autres vitraux, créés à Lancaster, par l'atelier Shrigley & Hunt. Le modèle suivi est celui des œuvres de l'église de Wimborne Minster. L'iconographie illustre les prophètes dans la nef et des saints en façade relation avec l'histoire de l'Église d'Angleterre (fig. 3).

Un peu plus tard, en 1904, la paroisse anglicane de Las Palmas de Gran Canaria reçut ses vitraux de Londres, créés par l'atelier allemand Mayer & Co. Ils représentent aussi le Bon pasteur et l'Ascension, pour la grande chapelle et la façade.

À Santa-Cruz de Tenerife, dans l'église Saint-George, l'atelier anglais Jones & Willis réalisa en 1908 les vitraux de la Vie du Christ pour la grande chapelle.

Ces modèles anglo-saxons, et la volonté des Canariens de montrer leur connaissance des goûts européens, ont rendu possible l'installation de vitraux dans les nouvelles églises canariennes et leur introduction dans les anciens monuments.

En dehors de l'ancienne cathédrale de Tenerife, les premières églises anciennes qui ont intégré les vitraux sont Saint-Jacques-des-Chevaliers à Gáldar (Gran Canaria) et Notre-Dame-de-la-Conception à La Orotava (Tenerife).⁹ En 1904, l'église de La Orotava reçut ses vitraux d'origine allemande. Dolores Salazar, une femme de la haute bourgeoisie de cette ville, a commandé et payé les œuvres à l'atelier Mayer & Co. Les vitraux, qui représentent divers saints, sont installés dans les baies des nefs et de la grande chapelle. Le vitrail de Notre Dame des douleurs, la sainte patronne de la donatrice, portant la légende *LEGADO DE DOLORES SALAZAR* (legs de Dolores Salazar) occupe l'une des baies principales, au-dessus d'une porte latérale.

En 1906 sont arrivées les œuvres destinées à Saint-Jacques-des-Chevaliers, d'origine aussi allemande, mais dont on ignore le créateur. L'idée est encore une fois celle d'installer dans chaque baie des images de saints liés à la paroisse ou aux donateurs. Contrairement au travail précis de grisaille conçu par Mayer et sa composition artistique pour La Orotava, les verrières présentent un dessin naïf, mais ce sont les premiers vitraux installés dans une église catholique à Gran Canaria.

Pendant la décennie suivante, l'intention de montrer la modernité dans les églises et de mettre en exergue le pouvoir économique de la bourgeoisie continue, mais l'origine des commandes présente un changement car on s'adresse désormais principalement à la Péninsule. Cette période commence avec un projet passionnant, la création de la nouvelle cathédrale de Tenerife, qui s'achève en 1913. Les vitraux sont planifiés dès le début du projet : il s'agit du premier exemple d'œuvres conçues pour une église catholique aux Îles, un véritable exemple pour les autres édifices religieux de l'archipel.

Même si la cathédrale a reçu divers devis de la part d'entreprises espagnoles et étrangères, on commanda finalement les œuvres à La Veneciana, un atelier de Saragosse. Dans les baies, d'inspiration médiévale, sont représentés divers saints liés à l'évangélisation et à l'Église des Îles, aux églises de la ville et à la cathédrale.¹⁰

⁸ Jonás ARMAS NÚÑEZ, « Los templos anglicanos como iniciadores de la vidriera artística en canarias », *Quiroga*, 4, Université de Grenade, Grenade, 2013, p. 10-21.

⁹ Jonás ARMAS NÚÑEZ, *Luz e Icono. La vidriera artística en las iglesias canarias*, San Cristóbal de La Laguna, Université de La Laguna, 2013, p. 81-84. Jonás ARMAS NÚÑEZ, « Luz, color y fe. Las vidrieras de la Catedral de La Laguna », *La catedral de La Laguna y Arte Sacro*, Cabildo Catedral de La Laguna (sous presse).

¹⁰ Jonás ARMAS NÚÑEZ, *Luz e Icono. La vidriera artística en las iglesias canarias*, San Cristóbal de La Laguna, Université de La Laguna, 2013, p. 78-81.

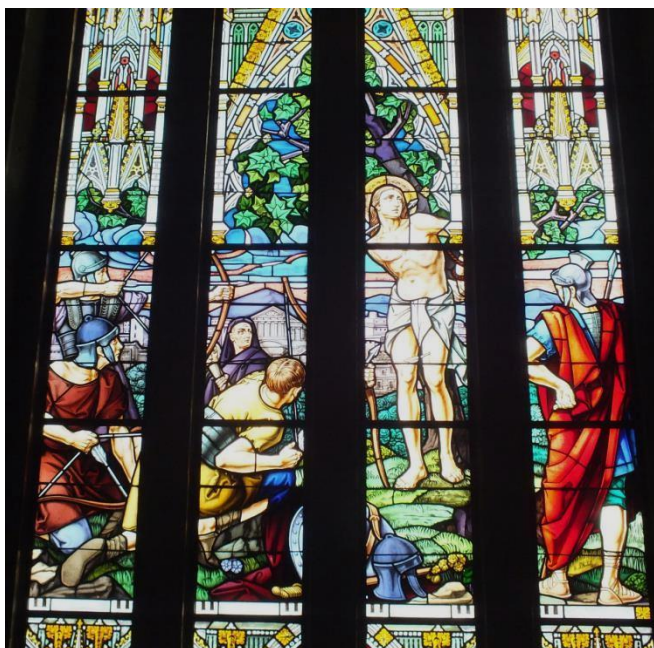


Fig. 4. Arucas (Gran Canaria), Église de Saint-Jean-Baptiste, baie S8 : Martyre de saint Sébastien, 1916.
© Jonás Armas Núñez.

Trois ans plus tard, en 1916, on construit à Grand Canaria l'une des églises les plus emblématiques des Îles, Saint-Jean-Baptiste d'Arucas. Le promoteur est Francisco Gourié, d'origine française, qui décida d'élever une nouvelle église à Arucas, en imitant les créations européennes. Il a choisi le gothique catalan comme esthétique du bâtiment, et désira orner toutes les baies de vitraux. C'est l'atelier Mauméjean qui reçut la commande, et qui a réalisé les œuvres dans ses ateliers de Madrid et San Sebastián, puis les a installées au cours des années 1916 et 1917. Cette grande création évoque les saints et leurs vies, leurs symboles, en lien avec la population d'Arucas.¹¹ Les œuvres sont en verre mis en plombs, figuratives, avec des bordures d'esthétique historiciste (fig. 4). Le succès a été si grand que Mauméjean devint l'unique fournisseur de vitraux pour l'île de Gran Canaria jusqu'aux années soixante. Ce modèle iconographique et esthétique a été suivi dans d'autres églises de Gran Canaria pendant les années vingt comme à Notre-Dame-du-Pin, à la cathédrale, à l'hôpital de Saint-Martin ou à Saint-Dominique à Las Palmas de Gran Canaria, tous commandés à Mauméjean, qui employa un agent commercial aux Îles, M. Busset.¹²

Tenerife a commandé des vitraux à différents ateliers dans cette décennie. De Mayer & Co. sont arrivés des vitraux d'esthétique historiciste pour les églises de Notre-Dame-de-Lumière de Los Silos (c.1925) et de Sainte-Anne de Garachico (c.1920). Un autre bâtiment religieux comportant des vitraux est l'église de Notre-Dame-du-Pilier de Santa-Cruz de Tenerife, qui fit une commande de vitraux à l'atelier Amigò de Barcelone pour sa grande chapelle.

À partir des années trente l'esthétique évolue vers l'art déco pour les nouvelles créations, mais la demande s'essouffle : on entre alors dans la décennie de la Guerre civile et dans l'après-guerre.

Les techniciens

L'intérêt de la bourgeoisie a rendu nécessaire le recours à des techniciens capables de traduire ses désirs dans ses constructions. Ils sont, comme les architectes, les responsables de l'introduction des vitraux aux îles Canaries. Ces architectes sont la deuxième génération d'architectes diplômés par les académies, qui ont travaillé pendant le dernier quart du XIX^e siècle et début du XX^e siècle.

Presque tous ces architectes sont nés dans la Péninsule, sauf Domingo Pisaca Burgada (Tenerife, 1894-1962) et Miguel Martín-Fernández de la Torre (Gran Canaria, 1894-1980) appartenant à la génération suivante. Ils ont tous étudié aux académies de Madrid (Mariano Estanga, Rafael Massanet et Miguel

¹¹ Javier CAMPOS ORAMAS, *La iglesia de San Juan Bautista de Arucas en la estela del Gótico Catalán*, Gran Canaria, Fundación Mapfre Guanarteme, 1999.

¹² Jonás ARMAS NÚÑEZ, *Luz e Icono. La vidriera artística en las iglesias canarias*, San Cristóbal de La Laguna, Université de La Laguna, 2013, p. 86-93.

Martín-Fernández) et Barcelone (Domingo Pisaca et Antonio Pintor). Ils ont rapporté aux Îles les modes de l'Europe. Le fait d'étudier dans la Péninsule, où ils ont connu aussi des mécènes, ont rendu possible à un même architecte de construire des bâtiments ressortant de différents styles comme le modernisme, l'art nouveau, l'historicisme ou encore l'éclecticisme dans les mêmes années ; dans tous ces édifices d'esthétiques diverses il a été possible d'installer des vitraux.¹³

Mariano Estanga (1867-1937) et Antonio Pintor (1862-1946) sont les premiers à utiliser les vitraux dans leurs projets. Tous deux jouent entre l'éclecticisme, l'art nouveau de divers origines ou l'historicisme. Ils ont cependant préféré l'historicisme pour les églises qu'ils créèrent, comme la chapelle du cimetière de Santa-Lastenia à Santa-Cruz de Tenerife de Pintor (vers 1916, Mauméjean ?) ou la chapelle du Calvaire de La Orotava (1916, Mauméjean) et la reconstruction de Notre-Dame-de-Lumière de Los Silos d'Estanga (vers 1925, Mayer). Mais pour les institutions et la bourgeoisie, ils ont demandé des vitraux proches de l'art nouveau, certains formant les plus importants exemples des vitraux des Îles comme ceux du Palais Martí Dehesa de Estanga (1913, La Veneciana), de la Maison Elder & Dempster (1905, Amigó), de l'hôtel de ville de Santa-Cruz de Tenerife (1906, Amigó), de l'église reconstruite du Pilier (vers 1920, Amigó) ou de la chapelle de l'école de la congrégation des Sœurs de l'Assomption (1923, Mauméjean), tous à Santa-Cruz de Tenerife et de Pintor.

Un autre architecte qui a su utiliser les vitraux pour compléter et améliorer ses bâtiments, est Domingo Pisaca Burgada (1894-1962), capable d'installer des vitraux figuratifs à la chapelle des sœurs des Serviteurs de Marie (vers 1927, Mauméjean) et de montrer le pouvoir et la modernité de la bourgeoisie dans des vitraux comme ceux du plafond de Villa Petra (vers 1923, atelier inconnu) deux bâtiments situés à Santa-Cruz de Tenerife.

Certains ont utilisé le vitrail occasionnellement pour embellir les immeubles, comme Miguel Martín-Fernández, le principal architecte rationaliste des Îles, qui a travaillé aussi le régionalisme, mais qui a su créer des espaces uniques dans le théâtre Pérez Galdós à Las Palmas de Gran Canaria, lors de sa reconstruction, avec des vitraux de son frère Néstor (vers 1925).

D'autres artistes sont liés à l'histoire du vitrail de l'archipel pour un seul édifice. C'est le cas de Manuel Vega y March (1871-1931), architecte qui a fait le projet de Saint-Jean-Baptiste d'Aruca et de Barcelone, et qui a pu créer l'un des ensembles de vitraux les plus importants de nos îles (1916, Mauméjean) ; ou José Rodrigo Vallabriga, ingénieur militaire, qui a réalisé le projet d'un autre édifice *ex novo* avec des vitraux, la cathédrale de La Laguna (1913, La Veneciana).

Conclusion

La renaissance du vitrail a concorde avec le colonialisme, et le développement économique des Îles. Ces années ont représenté un moment clef dans l'introduction de cet art, nouveau dans l'archipel, et sa source se trouve dans le désir de la bourgeoisie d'imiter les autres bourgeoisies européennes (leurs modes, leurs institutions et leur architecture). L'introduction de cet art eut la chance de compter sur une nouvelle génération de techniciens diplômés capables de créer aux îles Canaries comme dans les grandes métropoles.

Ces décennies de la fin du XIX^e siècle et début du XX^e siècle ont été un exemple, à tel point que le vitrail s'implanta durablement aux Îles. À partir de cette époque le vitrail déco a été employé pour orner diverses villes et petits palais urbains, puis il adopta les différents langages de l'avant-garde. On peut citer parmi les exemples des années vingt et trente le Palais Rodríguez d'Azero ou le domaine de San-Diego (La Laguna, Tenerife). On retrouve le même processus dans des immeubles officiels sur toutes les îles (mairies, palais des Cabildos), ou des bâtiments scientifiques comme l'université, qui ont suivi le modèle de la mairie de Santa-Cruz de Tenerife. Le bâtiment religieux a été un lieu privilégié de cet essor, l'endroit où le symbole et les diverses techniques et différents langages esthétiques ont trouvé un espace d'expérimentation.

Pour conclure, on peut dire que le vitrail représente l'une des contributions les plus importantes des arts européens aux îles Canaries, un art qui a continué jusqu'à nos jours.



¹³ Alberto DARIAS PRÍNCIPE, *Arquitectura y arquitectos en las canarias occidentales*, Santa-Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Canarias, 1985.

3.4.

Die jüngere Fensterausstattung des Linzer Mariendoms. Ein landesgeschichtliches Denkmal ersten Ranges aus Zeiten historischen Umbruchs

Christina Wais-Wolf
Corpus Vitrearum Österreich

The newer window decoration of the Cathedral of St Mary in Linz. A national historic monument of the first rank from times of historical upheaval – Abstract

The Cathedral of St Mary in Linz (Upper Austria), which was built over a period of more than 60 years starting in 1862, has monumental historiated windows from various decades of the 19th and 20th centuries. The most extensive group of windows in the nave and transept (45 windows) was created in the second decade of the 20th century and thus in a time of great historical and political upheaval. The

windows of this group belong to the most important "national-historical" picture cycles in Austria, whose cultural and historical significance lies in their identity-forming effect for an entire country, which still holds true today.

An extensive collection of written and pictorial sources in the Archives of the Tyrolean Stained Glass Company in Innsbruck documents the dense network of relationships between clients and artists and provides an insight into the complex creative process from the initial idea to the realisation of these historiated windows.

Die jüngere Fensterausstattung des Linzer Mariendoms. Ein landesgeschichtliches Denkmal ersten Ranges aus Zeiten historischen Umbruchs – Zusammenfassung

Der Linzer Mariendom (Oberösterreich), der in einer über 60jährigen Bauzeit ab 1862 errichtet wurde, beherbergt monumentale Bildfenster aus verschiedenen Jahrzehnten des 19. und 20. Jahrhunderts. Die mengenmäßig umfangreichste Gruppe von Fenstern im Lang- und Querhaus (45 Fenster) entstand im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts und damit in einer Zeit

großer historischer und politischer Umwälzungen. Die Fenster dieser Gruppe gehören zu den wichtigsten "landesgeschichtlichen" Bilderzyklen Österreichs, deren kulturhistorische Bedeutung in ihrer identitätsstiftenden Wirkung für ein ganzes Land bis heute präsent ist. Ein umfangreiches Material an schriftlichen und bildlichen Quellen im Archiv der Tiroler Glasmalerei in Innsbruck dokumentiert das dichte Beziehungsgeflecht von Auftraggebern und Künstlern und gibt Einblick in den aufwendigen Schaffensprozess von der Idee bis zur Umsetzung dieser Bildfenster.

Die Errichtung des Linzer Mariendoms steht in Zusammenhang mit der Ausrufung des Dogmas der „Unbefleckten Empfängnis Mariens“ im Jahr 1854 sowie dem Wunsch des damaligen Bischofs von Linz, Franz Joseph Rudigiers (1811-1884), nach einem unmittelbar darauf Bezug nehmenden Kirchenneubau in der oberösterreichischen Landeshauptstadt Linz. Beinahe zeitgleich mit der Errichtung des Bauwerks ab dem Jahr 1862 kam es zur Beauftragung der ersten Bildfenster für die Votivkapelle, deren Einsetzung 1868/69 erfolgt war. Weitere Fenster für den Kapellenkranz und den Hochchor stammen aus den Jahren 1884/85. Erst im Zuge eines dritten Beauftragungszeitraums ab 1910 entstanden die 45 Fenster des Lang- und Querhauses, die die zahlenmäßig größte Fenstergruppe innerhalb des Domes bilden und im Fokus der hiesigen Betrachtung stehen.

Alle hier genannten Fenster wurden von der 1861 gegründeten Tiroler Glasmalereianstalt in Innsbruck umgesetzt. Dank des schriftlichen und bildlichen Quellenmaterials im Archiv dieser Werkstatt lässt sich insbesondere anhand der jüngeren Fenstergruppe das dichte Beziehungsnetz zwischen Auftraggebern und Künstlern beziehungsweise Auftragswillen und künstlerisch-technischer Umsetzung beispielhaft aufzeigen. Die Auswertung der Quellen zeigt, dass diese „Gemäldefenster“ – wie sie von den Zeitgenossen bezeichnet wurden – das Produkt eines zeitlich und personell aufwendigen Umsetzungsprozesses sind, an dem eine Vielzahl von Personen in sehr unterschiedlicher Funktion beteiligt waren.

Den Beginn markiert ein Schriftstück, verfasst von dem Theologen Dominikus Dietrich, dem Lehrer der Philosophie und Dogmatik und späteren Prior (1914 bis 1933) des Prämonstratenser-Chorherrenstifts Wilten in Tirol vom 24. Mai 1910. Das mehrseitige, maschinengeschriebene Dokument trägt den Titel „Entwurf zu einem Gemäldezyklus im Hochschiff und in den Seitenschiffen des Linzer-Domes“. Das Konzept sah eine inhaltliche Aufteilung der Fenster in vier Themenkreise vor, von denen der erste Christus und seinem Wirken als Lehrer, König und Hirte gewidmet war, der zweite den apostolischen Glaubensboten, der dritte der Weltkirche und ihrem „Triumphgang durch die Weltgeschichte“ und der vierte Themenkreis schließlich der Muttergottes. Eine Abschrift dieses Programms wurde Bischof Rudolph

Hittmair (1859 bis 1915) und Domkapitular Balthasar Scherndl am 17. Juni 1910 durch Markus Dilitz, den Vertreter der Tiroler Glasmalerei zu Innsbruck, überreicht.¹ Allerdings bestand von Seiten der Diözese Linz zunächst die Sorge, das damals neu errichtete Kirchenschiff könne durch Figurenfenster zu sehr verdunkelt werden, weshalb man zunächst nur Blankverglasungen anbringen wollte.²

Schließlich wurde aber im Zuge eines Besuches von Bischof Hittmair in der Tiroler Glasmalerei am 10. September 1910 festgelegt, dass tatsächlich alle Fenster des Langhauses als Figurenfenster ausgeführt werden sollten und der Auftrag dafür an die Tiroler Glasmalerei ergeht. Das Programm für die Darstellungen wollte der Bischof aber selbst ausarbeiten. Die Kosten für die Fenster wurden folgendermaßen beziffert: „für jedes der 14 Unterfenster [...] K(ronen) 7000 & für jedes der 12 Hochschiffenster [...] K(ronen) 7480“³.

In Hinblick auf den für die Fenster zu wählenden „Stil“ forderte der Bischof, „dass eine zu große Gleichmäßigkeit der einzelnen Fenster unter sich vermieden werden soll, also nicht alle Fenster nach einer Schablone (angefertigt werden sollen) [...] Es braucht & soll nicht alles mit gothischer Architektur & gothischen Türmchen eingerahmt sein. Auch in Bezug auf Form & Farbgebung braucht man sich nicht allzu sehr an die [älteren] Presbyteriums Fenster des Domes zu halten. Man soll merken, dass ein Intervall von 20-30 Jahren zwischen diesen Arbeiten liegt & die TG [Tiroler Glasmalerei] seitdem Fortschritte gemacht hat. Selbstverständlich muss aber im wesentlichen doch eine gewisse Harmonie beobachtet werden & darf nichts in den Dom hineinkommen, was irgendwie als unpassend befunden werden könnte“⁴. Dem Wortlaut ist zu entnehmen, dass die „gotische Stilrichtung“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts zwar nach wie vor als für ein Gotteshaus angemessen, gleichzeitig aber auch schon als zu wenig fortschrittlich empfunden wurde.

In Hinblick auf die Ausführung der Fenster wurde vereinbart, dass mit der Ausarbeitung der „Skizzen“ begonnen werden könne, sobald das Programm festgelegt war. Der betreffende Künstler aus Tirol würde jedenfalls eine Reise nach Oberösterreich machen müssen, um dort die notwendigen Vorarbeiten zu besorgen, worunter auch die „Aufnahme von Landschaften und Volkstypen“ fiel.⁵

Damit war der Startschuss für eine in der Folge fast vierzehnjährige Fensterkampagne für das architektonisch größte Sakralgebäude Österreichs gegeben worden. Als Ideengeber des ikonographischen Programms trat Bischof Hittmair selbst auf, der – wie die Quelle berichtet – letzteres persönlich ausarbeiten wollte. Der schon im Frühsommer desselben Jahres überreichte Programmentwurf des Tiroler Theologen Dietrich dürfte inhaltlich nicht den Vorstellungen des Linzer Bischofs beziehungsweise der Diözese entsprochen haben. Allerdings scheint das Konzept Dietrichs in dem generellen Wunsch überzeugt zu haben, die Fenster nicht nur mit einfachem Kathedralglas verglasen zu lassen. Die Frage, ob das Kirchenschiff damit genug Licht erhalten würde, konnte über eine so genannte „Verdunklungsprobe“ als positiv beantwortet werden. Dieser vermutlich vor Ort durchgeführte Versuch „hat nach einstimmigem Urteile von Fachmännern und Laien ergeben, dass der Dom auch bei vollen Gemäldefenstern noch immer genug und reichlich Licht haben wird, ein herrliches, stimmungsvolles Licht, in dem die Fenstergemälde erst recht zur Geltung kommen werden“⁶.

Bischof Hittmair stellte sein Programm in einem Artikel in der Linzer Tagespost vom 22. September 1910 mit dem Titel „Gemäldefenster für den Mariä Empfängnis-Dom“ seiner Diözese vor. Darin verkündete er: „Die neu anzuschaffenden Fenster des Domes sollen zur Darstellung bringen die Mutter Gottes als Schutzfrau Oberösterreichs. Die Fenster-Gemälde sollen unsere Heimat uns schauen lassen, Land und Leute, wie sie sind, vielleicht auch die Geschehnisse unseres Landes!“ Und weiter heisst es: „Es können zur Darstellung kommen die entzückend schön gelegenen marianischen Orte unserer Heimat und damit die reizenden Landschaften unseres Oberösterreichs. Es sollen dabei auch dargestellt werden die Oberösterreicher selbst, die Gemälde sollen festhalten die Bilder der Männer und Frauen, die den Dom erbauten, sein Erstehen miterlebten. Unser ganzes Land soll uns in den Gemäldefenstern des Domes

¹ Archiv der Tiroler Glasmalerei (TGM-Archiv), Innsbruck, Korrespondenzordner zum Linzer Mariendom No.1, Dokument vom 24.5.1910.

² TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, handschriftliches Dokument von M. Dilitz, eingelaufen am 18.6.1910, Protokoll No.5260.

³ TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, maschinengeschriebener Aktenvermerk, eingelaufen am 10.9.1910, Protokoll No. 5621.

⁴ Ebenda. „TG“ steht für Tiroler Glasmalerei.

⁵ Ebenda.

⁶ Rudolph HITTMAIR, *Gemäldefenster für den Mariä Empfängnis-Dom*, in: Linzer Tagespost vom 22. 9. 1910.

hereinleuchten in unsere Andacht. [...] Wir wollen in unserem Dom stehen wie mitten in unserem Land unter unseren Lieben“⁷.



Fig. 1. Obergadenfenster St Wolfgang, skizzenhafter Erstentwurf, Tusche auf Papier; darübergerlegt Pauspapier mit Abänderungswunsch der oberen Figurengruppe in Anlehnung an die Darstellung der Marienkrönung im spätgotischen Altarschrein von Michael Pacher in der Kirche St Wolfgang, Zeichnungs-Mappe zum Linzer Mariendom, Fenster No. 30 (St. Wolfgang), Archiv der Tiroler Glasmalerei, Innsbruck.
© Tiroler Glasmalerei / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Foto: Daniel Podosek.

An den gewissermaßen als Apell formulierten Anspruch, neben der Muttergottes auch das oberösterreichische Volk in den Fenstern darstellen zu lassen, knüpfte sich – aus ökonomischer Sicht überaus innovativ gedacht – zugleich der Aufruf Sponsoren zu gewinnen beziehungsweise Spendengelder zu lukrieren. So heißt es weiter: „Wenn uns das Gemäldefenster z.B. einen marianischen Gnadenort zeigt: in den Wallern⁸, in den Betern zur Mutter Gottes können wir verewigen lassen die Züge unserer Eltern, unserer Angehörigen, Freunde und Wohltäter. [...] Wer die Spendung eines Fensters durch Widmung von 8000 Kronen auf sich nimmt, kann wenigstens zehn Personen in Porträts zur Darstellung bringen lassen.“ Den Artikel beendet der Bischof mit dem drängenden Wunsch, dass sogleich mitgeteilt werden solle, „welche Personen, Körperschaften, Vereinigungen ein Fenster zu übernehmen wünschen“⁹.

Mit der Aufsicht über das Projekt wurde ein Dombau-Komitee betraut. Dieses erteilte der Tiroler Glasmalerei am 28. Oktober 1910 offiziell den Auftrag. Für jedes Fenster sollte der Werkstatt das dafür vorgesehene Programm samt einer genauen Maßwerkzeichnung zugesandt werden. Darauf aufbauend sollte „eine kostenlose, künstlerisch ausgeführte Zeichnung in Farben“ vorgelegt werden. Weiters wurde bestimmt, dass „die definitive Bestellung, sowie die Terminbestimmung für jedes Fenster [...] erst nach Abnahme obiger Zeichnung“¹⁰ erfolgen sollte.

Aus den erhaltenen Schriftstücken ist zu entnehmen, dass Bischof Hittmair die Skizzen zu den einzelnen Fenstern eigenhändig vorgelegt hatte, gemeinsam mit genauen Beschreibungen des Inhalts und den für jedes Fenster vorgesehenen Personendarstellungen. Dabei machte sich der Bischof auch Gedanken über die künstlerische Umsetzung: „Das scheint mir die allergrösste Schwierigkeit zu sein, die richtigen Proportionen zu treffen. ... In den bisherigen

⁷ Ebenda.

⁸ Gemeint sind die Wallfahrer.

⁹ HITTMAIR, 22.9.1910.

¹⁰ TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, Dombau-Komitee an die TGM, 28.10.1910.

Fenstern¹¹ haben die Personen fast halbe Lebensgröße, unter zweidrittel Lebensgröße wird auch bei den Personen, welche im Vordergrund des Bildes bei den neuen Fenstern¹² stehen, kaum herunter gegangen werden können“¹³.

„Auf Basis dieser ersten „Ideenskizzen“ wurden von Seiten der Künstler der Tiroler Glasmalerei skizzenhafte Zeichnungen angefertigt, die teils einfärbig in Tusche, teils – um die Farbgebung festlegen zu können – aquarelliert ausgeführt und in weiterer Folge dem Bischof und dem Dombau-Komitee vorgelegt wurden. Die Akten berichten ausführlich über den für jedes Fenster stattgefundenen Prozess der endgültigen Festlegung motivischer, ikonographischer und kompositioneller Details bis hin zur richtigen Farbgebung jeder einzelnen Darstellung. So moniert Bischof Hittmair etwa laufend wiederkehrend den seinem Empfinden nach zu stark dominierenden Farbton Gelb. Bezugnehmend auf das Fenster, das eine im Jahr 1905 stattgefundene Pilgerfahrt nach Lourdes zeigt, schreibt der Bischof im September 1914 an die Tiroler Glasmalerei: „Mir scheint, es tritt wieder die gelbe Farbe in den Vordergrund. So herrlich schön die Kirche gezeichnet ist, man hat sich not zurecht zu finden vor lauter Gelb. Wenn die Töne der Kirche ein wenig mehr ins Silbergraue stechen würden, würde vielleicht mehr Leben kommen“¹⁴. Eine zu starke Buntheit wird auch in einem Schreiben vom August 1918 als störend empfunden mit dem amüsanten Nachsatz, darin „eben die Manier des Glasmalers!“¹⁵ zu erkennen.



Fig. 2. Generaloberst Erzherzog Joseph Ferdinand, Großherzog von Toskana (1872-1942), General-Major und Kommandant der 5. Infanterie-Brigade in Linz; seit August 1914 Kommandant des 14. Armeekorps sowie Landesverteidigungskommandant von Tirol, historische Fotoaufnahme im Archiv der Tiroler Glasmalerei, Innsbruck.
© Tiroler Glasmalerei / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Foto: Daniel Podosek.



Fig. 3. Langhausfenster mit der Darstellung der Weihe Rudolph Hittmairs zum Bischof von Linz am 1. Mai 1909, fotografische Reproduktion der Karton-Vorlage mit den darin übertragenen Fotografien der zu Porträtierenden, in der zweiten Bahn von links das aus der Fotografie übertragene Bildnis von Erzherzog Joseph Ferdinand, Archiv der Tiroler Glasmalerei, Innsbruck.

© Tiroler Glasmalerei / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Foto: Christina Wais-Wolf.

Besonders viel Zeit und Aufmerksamkeit wurde der Frage nach den in den Fenstern darzustellenden Personen geschenkt. In einem Schreiben des Präsidenten des Katholischen Volksvereins vom November 1914 werden die Namen folgender Personen genannt: „Dr. Ebenhoch, Landeshauptmann Hauser, Präsident Dr. Mayr, Vize-Präsident Waldl, Chefredakteur Binder sowie die Abgeordneten Fuchs und Eisterer“. Aus dem Nachsatz „soweit diese nicht schon auf einem anderen Fenster vorkommen“¹⁶ lässt sich schließen, dass die Auswahl der Personen stets in kooperativer Abstimmung mit der Tiroler Glasmalerei erfolgt war.

¹¹ Gemeint sind die unteren Fenster im Langhaus.

¹² Gemeint sind die Fenster im Obergaden.

¹³ TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, Bischof Hittmair an die TGM, 6.10.1910.

¹⁴ TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, Bischof Hittmair an die TGM, 16.9.1914.

¹⁵ TGM-Archiv, Korrespondenzordner zum Linzer Mariendom No.2, im Auftrag des Dombaukomitees an die TGM, 10.8.1918.

¹⁶ TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, Katholischer Volksverein für Oberösterreich an Bischof Hittmair, 7.11.1914.



Fig. 4. Langhausfenster mit der Darstellung einer Lourdes-Pilgerfahrt im Jahr 1905, kolorierte Entwurfszeichnung, darübergelegt Pauspapier mit den Nummernangaben der zu Porträtierenden und Abänderungswünschen, Archiv der Tiroler Glasmalerei, Innsbruck.

© Tiroler Glasmalerei / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Foto: Daniel Podosek.

im Heiligen Land und Mitglieder des habsburgischen Kaiserhauses, deren Rolle als gottesfürchtige Schutzherren des Landes ganz besonders hervorgehoben wurde. In ihren Heften finden sich praktisch alle auf den Fenstern künstlerisch umgesetzten Themen, die der Diözese Linz und ihrem Bischof „zur allgemeinen Belehrung, Erbauung und Unterhaltung des katholischen Volkes“ – wie es im Vorwort der ersten Heftausgabe geschrieben steht – als wesentlich erschienen.

Dank der erhaltenen Zeichnungen im Archiv der Tiroler Glasmalerei sind die einzelnen Schritte bis zur endgültigen Kompositionsfindung gut dokumentiert. Um die Haltung und Pose der darzustellenden Figuren und Personen fixieren zu können, wurden Bleistift- oder Tuschzeichnungen auf Pauspapieren über die ersten in Aquarell oder Tusche ausgeführten Skizzen gelegt, die man so leicht jederzeit gegen neue Darstellungen austauschen konnte (Fig. 1). Sobald die endgültige Version gefunden und in Absprache mit dem Dombau-Komitee festgelegt worden war, konnten die Fotografien der zu Porträtierenden in die Entwurfszeichnungen und später auch die Kartonvorlagen miteinbezogen werden. Waren es anfänglich Fotografien der Köpfe, so zeigte es sich im Verlauf des langjährigen Projektes von Vorteil, die auf den Fenstern darzustellenden Personen von Beginn an ganzfigurig und bereits in der für die Fensterdarstellung vorgesehenen Haltung und Pose fotografieren zu lassen (Fig. 2, 3). Über das Prozedere zur Anfertigung der Fotografien, die für das Fenster des Katholischen Volksvereines benötigt wurden, erfährt man aus dem Schreiben des Vereins-Präsidenten. Nachdem die darzustellenden Personen festgelegt sind, „werden jene Personen angeleitet, sich bei Photograph Weidinger in der ihrem Platze im Fenster entsprechenden Stellung photographieren zu lassen“¹⁷.

Ein Schreiben von 1914 gibt darüberhinausgehend Auskunft, dass der Bischof den Wunsch geäußert hatte, dass die „Platten sämtlicher Aufnahmen vom Linzer Dom bei der Redaktion des „Ave Maria“ aufbewahrt bleiben“¹⁸ sollen. Darin zeigt sich die Verbundenheit des Bischofs mit jenem Publikationsorgan – der Zeitschrift Ave Maria –, das 1894 unmittelbar vor dem Hintergrund der Erbauung des Linzer Mariendomes von dem Theologen Friedrich Pesendorfer ins Leben gerufen worden war und seither vom Dombau-Verein herausgegeben wurde. In Hinblick auf ihre religiöse Schwerpunktsetzung in Richtung der Verehrung der Muttergottes berichtete diese Zeitschrift über marianische Wallfahrtsorte, Pilgerstätten

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, F. Pesendorfer an die TGM, 16.11.1914.

Die an die Tiroler Glasmalerei gesandten Fotografien wurden mit Nummern versehen. Gemeinsam mit der Angabe des Namens der darzustellenden Person wurden diese zunächst in die Pauspapiere und später in die Entwurfszeichnungen übertragen. Das Prozedere mit den Pauspapieren ermöglichte den Künstlern ein rasches und vor allem unkompliziertes Abändern kompositioneller Details. Dem schriftlichen Briefverkehr nach zu schließen waren Veränderungen häufig gewünscht und notwendig. So schreibt Bischof Hittmair Bezug nehmend auf das Lourdes-Fenster an die Tiroler Glasmalerei: „Diesmal ist es nicht meine Schuld, wenn ich wieder eine Abänderung einer Skizze im vorgeschrittenen Stadium erbitten muss. Es handelt sich freilich nur um Photographien. Im Lourdesfenster ist anstatt des Bischofs von Tarbes Bischof Doppelbauer zu geben, also in Pluviale und Mitra, aber ohne Stab. Der Geistliche im violetten Talar und Mozett, welcher nach früherer Angabe Bischof Doppelbauer darstellen sollte, bekommt die Züge des Prälaten Rott. An Stelle des bisherigen Prälaten Rott wird Ihnen eine andere Persönlichkeit namhaft gemacht und deren Bild geschickt werden“¹⁹ (Fig. 4).

Um eine möglichst naturgetreue Abbildung des jeweils zu Porträtierenden in allen Details zu gewährleisten, wurden neben den schwarz/weiß-Fotografien von Seiten der Auftraggeber auch sehr genaue Angaben der Augen- und Haarfarbe mitgeliefert. Die Bedeutung, die der Korrektheit solcher Farbangaben von Fall zu Fall beigemessen wurde, lässt sich anhand des Schriftverkehrs von Dombaumeister Matthäus Schlager auf pointierte Weise aufzeigen. Während dieser bei seinen drei Kindern großen Wert auf die korrekte Angabe ihrer Haarfarbe zu legen schien – in einem Brief vom Oktober 1914 das Ave Maria-Fenster betreffend schreibt Schlager an die Tiroler Glasmalerei: „In der Beilage erhalten Sie die 2 Photographien mit der Farbenangabe zurück. Die Haarfarbe meiner Kinder ist folgende: Mitzi: dunkelblond – Martha: kastanienbraun – Matthäus und Max: dunkelblond“²⁰ – liest man in einem Schreiben desselben Verfassers Bezug nehmend auf das Lourdes-Fenster: „Auf Ihr Schreiben [...] teile ich höflich mit dass auf Nr. 17 Prälat Pinzger kommt; die Augen und Haarfarbe wollen Sie beliebig annehmen“²¹.

Als Vorlage für die in den Fenstern wiederzugebenden Landschaften und Bauwerke dienten Ansichtskarten und Graphiken, wie sie auch in zeitgenössischen Druckwerken publiziert wurden. Im Auftrag von Bischof Hittmair verwies Domvikar Franz Kirchberger die Tiroler Glasmalerei im Oktober 1913 ausdrücklich auf die Einsichtnahme in das 1889 erschienene Druckwerk P. Georg Kolbs mit dem Titel „Marianisches Oberösterreich. Denkwürdigkeiten der Marienverehrung im Lande ob der Ens“, wodurch „viele Klarheit in die Konzeption kommen dürfte“²².

Überhaupt war das Bedürfnis nach der Zeichensetzung starker regionaler und identitätsstiftender Bilder groß. Auf ausdrücklichen Wunsch Bischof Hittmairs sollte bei der Umsetzung der Fenster stets darauf Wert gelegt werden, dass sowohl die dargestellten Landschaften als auch die darin agierenden Personen eindeutig als „oberösterreichisch“ erkannt und identifiziert werden können. Zu diesem Zwecke übersandte der Bischof der Tiroler Glasmalerei im November 1914 „eine Photographie, aus welcher der Typus der Männer des oberösterreichischen Volkes ersehen werden könnte“²³. Eben solche Fotografien von Männern und Frauen in oberösterreichischer Tracht sind im Archiv der Tiroler Glasmalerei erhalten geblieben.

Auch bei der Wiedergabe von Heiligen sollten „spezifisch oberösterreichische Heilige“ wie die „Hll. Maximilian, Leopold, Florian, Maximin, Konrad, Altmann, Gebhard, Adalbero oder Severin“²⁴ zur Darstellung kommen. Aus diesem Grund wurde im Fall des Ave Maria-Fensters auch darum ersucht „in den Masswerken die 2 *Tiroler* Hl. Porträts wegzulassen und hiefür andere z.B. Pankratius etc. zu wählen“²⁵.

Der von Anbeginn an in den Schriftquellen darüber hinaus wiederkehrende Wunsch, die in den Fenstern dargestellten „Oberöreicher“ in ihrer Rolle als „Vertreter des Volkes“ als „kräftige Gestalten von Männern, Frauen und Jünglingen“ wiederzugeben und nicht als „gebrechliche und bresthafte Personen“, wie sie der Präsident des Katholischen Volksvereines im November 1914 auf einer Entwurfszeichnung zu

¹⁹ TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, Bischof Hittmair an die TGM, 17.11.1914.

²⁰ TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, M. Schlager an die TGM, 10.10.1914.

²¹ TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, M. Schlager an die TGM, 2.11.1914.

²² TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, F. Kirchberger an die TGM, 13.10.1913.

²³ TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, Bischof Hittmair an die TGM, 9.11.1914.

²⁴ TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, Katholischer Volksverein an Bischof Hittmair, 7.11.1914.

²⁵ TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, M. Schlager an die TGM, 22.5.1914.

erkennen meinte,²⁶ wurde angesichts der Situation, die der Ausbruch des Ersten Weltkrieges für die Bevölkerung mit sich gebracht hatte, auf eine neue Sinnenebene gehoben.

Der für die Umsetzung des jeweiligen Fensters endgültig vorgesehene Entwurf, der als kolorierte Tuschzeichnung ausgeführt wurde, war meist schriftlich mit dem Bleistifteintrag „in Linz genehmigt“ und dem entsprechenden Datum markiert worden. Auf der Basis dieser maßstäblich umgesetzten Zeichnungen wurden in weiterer Folge die Kartons in Originalgröße der Fenster hergestellt, die wiederum die Grundlage für die Fertigung der eigentlichen Glasgemälde bildeten. Die Fotografien der Fenster im vollendeten Zustand, die nach Abschluss der Arbeiten von Seiten der Tiroler Glasmalerei angefertigt wurden, sollten über den Dombau finanziert werden, und nur wenn dieser die Kosten selbst nicht tragen könne, solle die Rechnung „an die Redaktion der Dombauzeitschrift Ave Maria in Linz, Landstrasse 41, gesandt werden“²⁷.

Welche Künstler und Glasmaler waren nunmehr von Seiten der Tiroler Glasmalerei mit der Umsetzung betraut gewesen? Die Entwurfsskizzen sind generell nicht signiert, wurden aber bekanntermaßen von den so genannten „Figuren- und Architekturzeichnern“ der Werkstatt ausgeführt. Zu diesen gehörten im Fall des Linzer Mariendoms Gottlieb Schuller (Juli 1911 bis August 1917; Skizzen und Kartons), Konrad Mignon (September 1911 bis Jänner 1916; Skizzen und Kartons) und Alois Declara (1913 bis 1917; Kartons).²⁸ Die Übertragung der Zeichnungen auf das Glas wurde von einer eigenen Personengruppe, den „Herren Glasmalern“, ausgeführt, die wiederum in die Figuren- und Architekturmalerei unterteilt waren und von denen es um 1900 in der Werkstatt 16 Beschäftigte gab.²⁹ Der Erste Weltkrieg brachte erhebliche personelle Einbußen mit sich, womit auch eine massive Einschränkung in der Abwicklung der Firmenaufträge verbunden war. Von den ehemals 50 Angestellten, die vor dem Ausbruch des Krieges in der Tiroler Glasmalerei beschäftigt waren, waren im Mai 1916 bereits 26 Männer eingerückt.³⁰ Die Akten berichten auch von den bevorstehenden Einberufungen der Zeichner Alois Declara (1915) und Gottlieb Schuller (1916).³¹

Trotz aller Widrigkeiten wurde die Arbeit an den jüngeren Fenstern des Linzer Mariendoms nie komplett eingestellt. Eines der letzten Bildfenster mit der Darstellung der Wallfahrtskirche Maria Plain konnte im Juli 1918 in Innsbruck übergeben werden.³² Sowohl Gottlieb Schuller – nach dem Ausscheiden Bernard Rices aus der Tiroler Glasmalerei im Dezember 1917 hatte Schuller die künstlerische Leitung des Betriebes übernommen – als auch Alois Declara haben sich auf diesem Bildfenster gemeinsam mit dem 1915 verstorbenen Prof. Dr. Matthias Flunk S.J., dem theologischen Berater der Werkstatt, porträtieren lassen. In Hinblick auf die ebenso in diesem Fenster dargestellten Bischof Rudolph Hittmair und Dominikus Dietrich vereint das Bildfeld gewissermaßen die wichtigsten Proponenten von Seiten der Projektinitiatoren und ausführenden Künstler.

Das Interesse der Bevölkerung an dem vollendeten Fensterzyklus war von Anfang an überaus groß. Bischof Hittmairs Wunsch, dass „Alle, Alle mithelfen, sich zu vereinen in der Vollendung unseres großartigen, heimatlichen Denkmals, des Domes zu Linz, der gerade durch diese Fenster ein strahlendes Denkmal von Oberösterreichs Land und Leuten werden soll“³³, hatte sich erfüllt. 1924, im Jahr der Feierlichkeiten zur Einweihung des Domes war bereits das von Florian Oberchristl – er hatte dem engeren Dombau-Komitee angehört – verfasste Werk zu den „neuen Gemälde-Fenstern des Linzer Domes“ erschienen, das eine ausführliche Beschreibung sämtlicher Fenster und die Nennung der meisten darauf dargestellten Personen beinhaltet.³⁴ In Österreich hat sich kein zweiter vergleichbarer Fensterzyklus erhalten, dessen Umsetzung von einer so großen Anzahl von Menschen mitgetragen wurde, und dies noch dazu in Zeiten größter historischer Umwälzungen. Auch wenn die Kriegsfront Oberösterreich nie unmittelbar erreicht hatte, so waren die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges – Einberufung der oberösterreichischen Regimenter, Kriegsverletzte und -gefangene, finanzielle Engpässe – im Land und seiner Bevölkerung spürbar. Bischof Hittmair selbst war am 5. März 1915 den Folgen einer tödlichen Anstek-

²⁶ TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, Katholischer Volksverein an Bischof Hittmair, 7.11.1914.

²⁷ TGM-Archiv, Linz-Ordner 1, F. Pesendorfers an die TGM, 9.10.1914.

²⁸ Heidrun FUSSENEGGER, *Die Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt zu Innsbruck, Organisation, Stilentwicklung, Persönlichkeiten 1897-1918*, Diplomarbeit Universität Innsbruck, I, 2006, S. 62-63, 89.

²⁹ Fussenegger 2006, S. 30-31, 89.

³⁰ TGM-Archiv, Kopierbuch, 9.5.1916.

³¹ Fussenegger 2006, S. 95-96.

³² TGM-Archiv, Bestellbuch „Europa / Linz Dom 1919“, S. 92.

³³ HITTMAIR, 22.9.1910.

³⁴ Florian OBERCHRISTL, *Die neuen Gemälde-Fenster des Linzer Domes*, Linz 1924, S. 43.

krankheit erlegen, die er sich bei dem Besuch des Kriegsgefangenenlagers Mauthausen zugezogen hatte. Und auch Kaiser Franz Joseph I., der am 30. Juli 1914 – lediglich zwei Tage nach Unterzeichnung der Kriegserklärung an Serbien in Bad Ischl – noch in Linz Station gemacht hatte, um vor seinen Offizieren zu sprechen,³⁵ sollte weder das Ende des Krieges noch die Einsetzung des ihm zu Ehren beauftragten Kaiserfensters³⁶ im Linzer Mariendom miterleben. Das von Bischof Hittmair initiierte Fenstergroßprojekt, das zunächst primär die regionale Geschichte und Bedeutung einer noch relativ jungen Diözese – diese war erst 1784 unter Kaiser Joseph II. gegründet worden – zunächst mit regionalem Stolz aufzuzeigen suchte, war im Verlauf der langen Umsetzungsphase aufgrund der aktuellen historisch-politischen Entwicklungen zu einem weit über die katholische Kirche hinausgehenden landesidentitätsstiftenden Kulturdenkmal erwachsen, das der Bevölkerung einer ganzen Region in Zeiten des politischen Umbruchs Stabilität und Hoffnung zu vermitteln imstande war (Fig. 5, 6).



Fig. 5. Bildausschnitt aus dem Fenster mit der Darstellung einer Lourdes-Pilgerfahrt, 3d/4d/5d (vgl. Fig. 4), der junge kranke Mann im Schoß seiner Mutter lässt Assoziationen mit Bildern von verletzten Soldaten des Ersten Weltkrieges aufkommen (vgl. Fig. 6), vermittelt im Kontext der Lourdes-Wallfahrt den Gläubigen aber zugleich Hoffnung. © Österreichische Akademie der Wissenschaften/Corpus Vitrearum, Foto: Daniel Podosek.

Fig. 6. Feldpostkarte aus dem Ersten Weltkrieg mit der Darstellung eines sterbenden Soldaten. © Foto: Europeana 1914-1918, Europe – CC BY-SA.



³⁵ Tages-Post vom 30.7.1914.

³⁶ Reinhard RAMPOLD, „Das Kaiserfenster im neuen Dom zu Linz“, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LXVI, Horn/Wien, 2012, S. 458-467.

4.1.

De l'esquisse au vitrail : Les processus de création dans l'atelier de Claudius Lavergne (1815-1887)

Auriane Gotrand

Corpus Vitrearum France, Université Clermont Auvergne (CHEC), Sorbonne Université (Centre André-Chastel)

From Sketch to Stained Glass: Creative Processes in the Studio of Claudius Lavergne (1815–1887) – Summary

Claudius Lavergne, a pupil of Ingres, initially wanted to be a “Christian painter”, but, faced with competition and the difficulties of the profession, he finally turned to the art of stained glass in the 1850s. He founded his glass-painting studio in 1857 in Paris, which quickly met with success; he received numerous

commissions from all over France as well as from abroad.

He opposed the industrialization of the profession of painter-glassworker and created in 1877 “La corporation des artistes peintres-verriers de France”. While he never ceased, in his art criticism, to defend the artistic value of his profession, he was quickly caught up by the realities of the trade. In fact, faced with a large number of commissions, he was forced to call on employees to assist him and to reuse the same cartoons many times over.

De l'esquisse au vitrail : Les processus de création dans l'atelier de Claudius Lavergne (1815-1887) – Résumé

Claudius Lavergne, élève d'Ingres, se veut d'abord un « peintre chrétien » mais, face à la concurrence et les difficultés du métier, il se tourne finalement vers l'art du vitrail dans les années 1850. Il fonde son atelier de peinture sur verre en 1857 à Paris, qui rencontre rapidement le succès ; il reçoit de nombreuses commandes de toute la France comme de l'étranger.

Il s'oppose à l'industrialisation du métier de peintre-verrier et crée en 1877 « La corporation des artistes peintres-verriers de France ». S'il n'a cessé, dans ses critiques d'art, de défendre la valeur artistique de son métier, il est vite rattrapé par les réalités du métier. En effet, face à un grand nombre de commandes, il a été contraint de faire appel à des salariés pour l'assister et de réutiliser plusieurs fois les mêmes cartons.

Claudius Lavergne (Lyon, 1815 – Paris, 1887) aime à rappeler qu'il a reçu une formation de peintre auprès de l'illustre Ingres et des deux Lyonnais, Claude Bonnetfond et Victor Orsel. Il se prédestine initialement à devenir un « peintre chrétien », mais face à la difficulté d'obtenir des commandes et à son succès mitigé, il s'oriente peu à peu vers une carrière de peintre-verrier dans les années 1850. Il collabore tout d'abord avec de grands ateliers de son temps, tels que Didron et Lusson à qui il fournit des cartons. En 1856, la commande décisive des verrières de l'hôpital Lariboisière constitue un basculement dans sa carrière : il se consacre dès lors exclusivement au vitrail.¹ Il construit un four et son propre atelier de peinture sur verre à Paris afin d'honorer cette commande qui exige de l'artiste, non seulement qu'il réalise lui-même les cartons, mais également les verrières. Il reçoit rapidement de nouvelles commandes de la France entière, mais aussi de l'étranger (Genève, Buenos-Aires, Sydney, Rome, etc.).

Les recherches menées sur Lavergne ont permis de mettre au jour un nombre important de documents. Nous comptons à ce jour plus de 400 dessins préparatoires pour la réalisation des vitraux, mais également des devis, factures et quelques lettres échangées entre l'atelier et les commanditaires. Ces documents constituent de précieux témoignages pour appréhender les différentes étapes nécessaires à l'élaboration d'une verrière, de sa conception à sa réalisation finale.

La conception du programme iconographique

Nous disposons de quelques données concernant la conception des programmes iconographiques. Le commanditaire accorde sur ce point plus ou moins de latitude à l'artiste. Assisté de sa conjointe, Lavergne conçoit lui-même la totalité du programme vitré de la chapelle de la Sagesse, à Saint-Laurent-sur-Sèvre. Il propose un projet aussi ambitieux qu'inédit. Chacune des verrières est divisée en deux registres ; le registre inférieur figure une étape marquante dans la vie de Louis-Marie Grignon de Montfort qui est directement mise en relation avec un épisode la vie du Christ, représenté dans le registre supérieur. Cette

¹ Notons une exception notable à la basilique de Saint-Laurent-sur-Sèvre qui conserve un tableau de Claudius Lavergne peint sur toile en 1887, représentant Grignon de Montfort donnant son habit à Marie-Louise Trichet.

lecture « évangélique » de la vie du Père de Montfort a été nourrie par l'étude de nombreuses sources, aussi bien les écrits du bienheureux, que les biographies qui lui sont consacrées.

Lavergne ne dispose pas toujours d'autant de liberté : le commanditaire s'implique plus ou moins dans la conception du programme et peut avoir des exigences particulières. Le chanoine Louis-Charles Ollagnier est extrêmement attentif à toutes les étapes de la construction de l'église Saint-Pierre de Montbrison en 1885 ; il « bouscule » souvent les plans de l'architecte, exige de choisir lui-même les maîtres-verriers ainsi que l'iconographie et le coloris des verrières. L'abbé Pierre Félix Écalle, vers 1884, est également pointilleux vis-à-vis de l'iconographie de la verrière du *Rosaire* pour l'église Saint-Étienne d'Arcis-sur-Aube, comme en témoignent les lettres échangées avec Lavergne. Ce dernier, très féru d'iconographie religieuse, semble apprécier ce genre de débats stimulants avec des commanditaires érudits.

Le programme commandé par un architecte en février 1855 lui paraît bien moins original : « À gauche, on mettra l'histoire de Notre-Seigneur ; à droite, celle de la Sainte Vierge ; au fond, la mise au tombeau, l'Ascension et la Sainte Trinité. Ces trois sujets superposés et coupés par un meneau ».² Son épouse Julie Lavergne se plaint auprès d'Étienne Cartier du peu de cohérence entre ce programme et le vocable de l'église dédiée à Notre-Dame-des-Anges. Elle préfère lorsque son mari est libre de concevoir le programme de son choix.

Le travail de composition

Les croquis et esquisses mis au jour ne sont pas toujours attribuables avec certitude à Claudius Lavergne ; la majorité n'est ni signée ni datée. Nous estimons néanmoins que la plupart sont de la main du maître, la comparaison entre les études préalables et les verrières permettent aisément de le supposer. Lorsque Lavergne imagine une nouvelle composition, il multiplie les esquisses. Il les exécute souvent à la sanguine, au crayon graphite ou à l'encre et parfois sur papier calque. Il retouche inlassablement ses dessins, les annote et lorsque la composition devient illisible, il en décalque les grandes lignes sur une nouvelle feuille. Il travaille de la sorte pour la verrière de *Saint François de Sales* de l'église Saint-Nizier de Lyon. Parmi les huit scènes de la vie du saint figurées dans cette verrière, celle de la plantation de la croix d'Annemasse aurait nécessité à elle seule cinq esquisses. Ces dernières permettent de retracer le cheminement des idées de l'artiste, ses hésitations et ses essais.

Lavergne multiplie les études de détails de mains, visages et drapés. Ceux-ci sont souvent juxtaposés sur une même feuille. Il se rend au Louvre, tantôt pour exécuter « un croquis d'armure pour son *Saint Louis* destiné au château de Blois »,³ tantôt pour y étudier « un sarcophage provenant des sépulcres des rois dans la vallée de Josaphat »,⁴ il s'inspire des « détails d'archéologie hébraïque » pour le tombeau de la Vierge. Les membres de sa famille posent fréquemment pour lui, en particulier ses filles et son épouse. Cette dernière paraît prendre cette tâche très au sérieux, endossant entièrement le rôle de la sainte représentée, se vêtant dans son costume et imaginant l'expression la plus appropriée à la scène. Elle pose pour la Vierge de *La Déploration du Christ* de l'église Saint-Augustin de Paris. Son fils, Georges-Claudius, témoigne qu'elle « tenait ces expressions de visages si difficiles à garder » en « s'efforça[n]t de penser ce que pensa la divine mère du Rédempteur quand elle vit le corps de son fils étendu devant elle au pied de la croix ».⁵ Notons que, parmi tant de dessins, aucune étude de nu n'a été retrouvée. Lavergne vêt ses personnages de costumes aux lourds drapés qui laissent difficilement deviner les formes du corps. Il consent à peindre des figures dénudées uniquement lorsque la tradition l'exige, à l'instar de la Crucifixion, la Résurrection ou encore le Baptême du Christ.

Quelques maquettes de vitraux de Lavergne, points finaux du travail de conception, ont été redécouvertes. Elles sont généralement dessinées au crayon graphite et colorées à l'aquarelle. Tous les éléments de la composition se retrouvent dans cette représentation réduite du vitrail. L'artiste y figure

² Julie Lavergne à Étienne Cartier, février 1866, Joseph LAVERGNE, *Correspondance de madame Julie Lavergne recueillie par son fils Joseph Lavergne. Première partie, lettres de 1832 à 1871*, Paris, Taffin-Lefort, 1918, quatrième édition, p. 198-201.

³ Julie Lavergne à sœur Marie-Stella de Sion, 6 mai 1870, LAVERGNE 1918, p. 345-347.

⁴ Noël LAVERGNE, *Les vitraux de Claudius Lavergne placés dans l'église de Saint-Cyr au Mont-d'Or (diocèse de Lyon)*, Paris, J. Mersch, 1888, p. 16.

⁵ Georges-Claudius LAVERGNE, *Claudius Lavergne : peintre d'histoire et peintre-verrier, élève d'Ingres et élève d'Orsel, critique d'art, tertiaire de Saint-Dominique et de Saint-François d'Assise, commandeur de Saint-Grégoire-le-Grand, Lyon 1815-Paris 1887*, Paris, Bloud et C^{ie}, 1910, p. 105.

souvent l'armature métallique et les lancettes. La maquette constitue une étape importante dans la composition de la verrière : elle est habituellement créée pour offrir un aperçu du résultat final au client. Ce dernier valide le projet ou bien en exige des modifications. Nous supposons que cette même maquette peut aussi faire office d'échantillon du travail de l'artiste lorsqu'il discute avec de potentiels clients. On retrouve une grande finesse dans l'exécution des maquettes de Lavergne, relevées de couleurs vives, qui témoignent d'un souci de convaincre.

Une entreprise familiale

À première vue, Lavergne semble assumer seul le travail de composition de ses verrières, bien que nous ayons souligné des collaborations ponctuelles avec sa femme et les commanditaires. Il est l'auteur des cartons de ses vitraux et les signe de son nom, à l'exception notable des verrières de l'oratoire de Catherine de Médicis, au château de Blois, dont les cartons ont été réalisés par son ami lyonnais, Michel Dumas. Il a pris soin d'apposer les deux signatures « Michel Dumas invenit 1858 » et « Claudius Lavergne pinxit 1859 » afin d'explicitement le rôle de chacun. Si le travail de composition semble demeurer en grande partie solitaire, la réalisation de la verrière est davantage le fruit d'un travail collectif.

En 1881, Lavergne crée avec ses fils, Georges-Claudius et Noël, une société. Ils signent dès lors leurs vitraux : « Claudius Lavergne et fils ». La création de cette société témoigne de la place de plus en plus importante occupée par les fils au sein de l'entreprise. Leur père leur apprend le métier de peintre-verrier et leur cède peu à peu la direction de l'atelier. Parmi les dessins issus du fonds d'atelier, nous en avons découvert quelques-uns signés par Georges-Claudius ou Noël Lavergne ; il s'agit le plus souvent de portraits, de copies d'œuvres de leur père et d'études quelquefois retouchées par lui. Noël Lavergne semble avoir une prédilection pour l'ornementation ; en effet, une part essentielle des dessins signés par lui sont des études d'ornementation. Sa mère affirme en 1878 « qu'il n'y a peut-être pas un plus habile ornemaniste que lui à Paris ».⁶

Les lettres de Julie Lavergne laissent entrevoir l'importance de Noël Lavergne au sein de l'atelier, fournissant de nombreuses anecdotes sur son apprentissage et son activité de peintre-verrier. Georges-Claudius Lavergne se présente quant à lui, dans la biographie de son père, comme son seul héritier légitime. Il insiste amplement sur son implication dans l'atelier, passant sous silence celle de son frère cadet. Il écrit : « [Mon père] avait pris l'habitude de s'en rapporter à moi pleinement pour la direction de ses ateliers. Je traitais avec les clients, les fournisseurs et les ouvriers. Quand je sentais la responsabilité un peu lourde sur un point et que je demandais à mon père son avis, il fallait que j'insistasse beaucoup pour obtenir une réponse ».⁷ Claudius Lavergne semble se décharger de « quantité de petites choses qui morcellent les journées », ⁸ qui relèvent davantage de l'administration de l'atelier que de la création artistique. Cela lui permet de se consacrer presque entièrement à son art et de faire « des séances de travail qui étonn[ent] ses confrères et ses élèves. »⁹ Nous savons qu'il délègue largement ce genre de tâches administratives à son épouse, tandis qu'il « ne quitte pas son pinceau ou son crayon ».¹⁰ Celle-ci peut également « l'aider un peu dans la partie purement mécanique de sa besogne »¹¹ : elle lui taille ses crayons, lui fait ses inscriptions, lui calque et décalque et colorie tout ce qu'il veut, etc.¹² Face à ces activités souvent ingrates, elle dit gaiement qu'elle fait là son purgatoire.¹³

La société de Claudius Lavergne et ses fils est dissoute en 1886 et Lavergne cède la même année son établissement, ainsi que la mission de perpétuer son œuvre, non pas à son aîné Georges-Claudius, mais à son second fils Noël. Ce dernier devient « désormais seul propriétaire du nom et du droit de reproduction

⁶ Julie Lavergne à Constance Milcent, 14 juin 1876, LAVERGNE 1918, p. 159-160.

⁷ LAVERGNE 1910, p. 201.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Lettre de Julie Lavergne du 16 mars 1861 à M. le Curé [Dunoyer], Fonds Paroisse Notre-Dame, Archives de la paroisse Notre-Dame, archives privées 362.1.1.2., T 1/57-1-1, dossier n° 7 « Correspondance de Claudius Lavergne concernant les vitraux ».

¹¹ Julie Lavergne à Alphonse Girodon, 1852, LAVERGNE 1918, p. 108-110.

¹² Julie Lavergne à Lucien Ozaneux, 13 février 1863, LAVERGNE 1918, p. 183-184.

¹³ Joseph LAVERGNE, *Madame Julie Lavergne. Sa Vie et Son Œuvre*, Paris, Taffin-Lefort, 1900, p. 65.

attachés aux œuvres »¹⁴ de Claudius Lavergne. Noël réutilise inlassablement les compositions de son père. Son frère aîné, Georges-Claudius, a quant à lui dû se résoudre à fonder son propre atelier à Paris. Il ne possède aucun droit sur les œuvres de son père, ce qui le contraint à créer ses propres cartons. À la mort de Noël, en 1896, Georges-Claudius entre à son tour en possession de l'atelier dont la direction revient ensuite à son fils André en 1923.

Le personnel et les élèves

En sus de l'appui des membres de sa famille, Lavergne est contraint de recruter du personnel. Nous n'en connaissons pas le nombre exact, qui a indubitablement évolué dans le temps. En septembre 1859, « l'atelier est très actif »¹⁵ et « Claudius emploie neuf jeunes gens ». Le nombre d'employés ne fait que s'accroître pendant les années 1860, qui sont fort prolifiques pour l'atelier. Julie Lavergne raconte alors les difficultés rencontrées dans la surveillance du personnel : « [l]a journée se passe à courir les uns après les autres, perdant des clés, cassant des pièces de verre, montant et descendant vingt fois, les uns pour leur pinceau, les autres pour leur couleur ; enfin cela devient intolérable ».¹⁶

Nous connaissons le nom de certains ouvriers, élèves, associés et collaborateurs qui sont passés par l'atelier Lavergne. Frédéric Bion tient une place importante dans la création de l'atelier et ses premières années d'activité. Avec l'aide pécuniaire de Bion, Lavergne peut construire son premier four en 1857.¹⁷ Bion est à cette époque « associé avec Claudius. Il dirige l'atelier, tient les comptes, et partage les bénéfices ».¹⁸ L'atelier constitue également un lieu de formation ; le Lyonnais Jules Aubriot y est formé à partir de 1857 et devient le bras droit de Lavergne, avant son retour à Lyon en 1862. Lucien Chatain est certainement passé par l'atelier de Lavergne, dont il partage la même adresse en 1869.¹⁹ Le peintre-verrier Pierre Émile Babouot compte aussi parmi ses élèves,²⁰ de même que le peintre-verrier Henri Fauré qui est à l'âge de 20 ans, « l'un des meilleurs élèves et auxiliaires »²¹ de Lavergne. Il est de retour à Gaillac en 1870 où il crée son propre atelier de peinture sur verre. Enfin, Jean-Pierre Thomas, originaire de Haute-Loire, est apprenti chez Thevenot puis chez Lavergne, avant d'ouvrir son atelier à Valence en 1878.

Quelques noms d'ouvriers sont également parvenus jusqu'à nous, notamment grâce aux lettres de Julie Lavergne qui fournissent quelques anecdotes sur la vie de l'atelier. Elle nous apprend que l'ouvrier Alfred est fort apprécié pour ses bonnes manières tandis qu'elle se plaint de ses « ours » d'ouvriers Planchet, Léon et André.²² En septembre 1859, ce dernier les quitte, non sans soulagement de la part de ses employeurs qui le trouvaient « grognon ».²³ Il « est très bien remplacé par deux peintres-verriers, l'un Italien, l'autre Douaisien, jeunes gens bien élevés et qui ont du talent ».²⁴ En 1867, Antoine Marie Bertholat est le contremaître de l'atelier.²⁵ Nous connaissons également les noms d'Antony Baudin, âgé de 20 ans et Joseph Bengold, 24 ans, qui sont tous deux des employés de l'atelier en 1876.²⁶

En 1858, Lavergne envoie seul un ouvrier à Genève pour qu'il mette en place les verrières à la basilique Notre-Dame. Il prie le curé Dunoyer de « donner des ordres nécessaires afin de lui faire préparer un échafaudage »,²⁷ précisant que son « ouvrier n'est pas un endormi et il aura bientôt fait sa besogne s'il

¹⁴ ANONYME, « Notre éminent ami et collaborateur M. Claudius Lavergne... », *L'Univers*, 54^e année, n° 6 917, 19 novembre 1886, p. 2.

¹⁵ Julie Lavergne à Lucien Ozaneaux, 18 septembre 1859, LAVERGNE 1918, p. 151-153.

¹⁶ Julie Lavergne à Alphonse Girodon, 3 avril 1860, LAVERGNE 1918, p. 158-160.

¹⁷ Julie Lavergne à Alphonse Girodon, 24 mars 1857, LAVERGNE 1918, p. 138-140.

¹⁸ Julie Lavergne à Lucien Ozaneaux, 17 juin 1857, LAVERGNE 1918, p. 140-141.

¹⁹ p. 41, Amélie DUNTZE-OUVRY, *Lucien Chatain (1846-1886), peintre-verrier à Clermont-Ferrand au XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, soutenu en 2011, sous la direction de MM. Jean-Paul Bouillon et Jean-François Luneau.

²⁰ Gilles BRUNEAU BABOUOT, Nicole BRUNEAU, *Pierre Émile Babouot (1845-1921) : Une Vie dédiée au vitrail. Une histoire familiale*, Chaumont, Centre généalogique de la Haute-Marne, 2021.

²¹ Alphonse JOURNÈS, *Les Frères des Écoles chrétiennes et leurs successeurs à Gaillac*, Gaillac, 1939, p. 32.

²² Julie Lavergne à Lucien Ozaneaux, 13 juillet 1859, LAVERGNE 1918, p. 148-150.

²³ Julie Lavergne à Lucien Ozaneaux, 18 septembre 1859, LAVERGNE 1918, p. 151-153.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Julie Lavergne à sœur Marie-Stella de Sion, 15 décembre 1867, LAVERGNE 1918, p. 262-264.

²⁶ Acte de décès de Lucie Lavergne, archives de Paris, registres d'État civil, 6^e arrondissement, Registre V4E 3147.

²⁷ Lettre de Claudius Lavergne du 16 août 1858 à M. le Curé [Dunoyer], Fonds Paroisse Notre-Dame, *Op. cit.*

a) la bonté de lui faire préparer le terrain ». ²⁸ Quelques mois plus tard, il envoie Alfred Coulliaux afin qu'il procède à la pose de nouvelles verrières. Lavergne écrit à son propos au curé Dunoyer : « c'est un homme actif et intelligent qui n'attend que votre autorisation pour se mettre à l'œuvre ; il vous dira ce qui lui est nécessaire, il aura besoin d'échafaudage, d'un maçon et peut-être d'un sommier, mais il agira surtout de sa personne et j'espère que vous serez content de lui ». ²⁹ La pose des verrières de Notre-Dame de Genève est effectuée en plusieurs fois, Lavergne envoie différents ouvriers pour les installer, dont Alfred en 1858 puis Bertholat. ³⁰ Ces employés servent d'intermédiaires entre Lavergne et le commanditaire, ils permettent non seulement le bon acheminement des verrières et leur installation, mais ils transmettent également des lettres et les paiements.

L'utilisation multiple des cartons

Dans la biographie posthume de Lavergne, écrite par son fils Georges-Claudius, l'auteur insiste sur l'apprentissage de son père des moyens d'exécution de la peinture sur verre. Il témoigne du fait que ses premiers ouvriers auraient redouté que leur maître ne s'approprie par trop ces procédés et ne se passe de leur présence. Ils l'auraient donc trompé sur les moyens d'exécution afin de se rendre indispensables. Georges-Claudius raconte la ruse de son père qui aurait profité de l'absence des ouvriers, pendant l'heure du déjeuner, pour « flairer les pots d'essence et examiner les outils et les matériaux de ces praticiens jaloux ». ³¹ Il se serait exercé sur un morceau de verre, peignant et repeignant une tête de Christ. En cachette des ouvriers, Lavergne serait ainsi parvenu à se faire la main, et à leur grande surprise, il aurait rapidement été capable de retoucher lui-même ses vitraux. Insister autant sur cet épisode permet à Georges-Claudius de mettre en avant l'esprit consciencieux et méthodique de son père et sa volonté de signer une œuvre dont il maîtrise complètement les procédés de création.

Lavergne ne cesse de fustiger la majorité de ses concurrents qui sont, selon lui, incapables d'œuvrer de leurs propres mains. Ils ne peuvent ainsi pas prétendre au titre professionnel de peintre-verrier, ³² si l'on se réfère à la définition que Lavergne en donne : « Un peintre-verrier est celui qui, sachant composer, dessiner et peindre sur verre, est reconnu capable d'exécuter un vitrail dans un style libre ou déterminé par le mode architectonique de l'édifice auquel le vitrail doit s'adapter ». ³³ Lavergne est certes capable d'exécuter un vitrail, mais il lui est impossible de peindre l'intégralité des innombrables verrières produites par son atelier. Nous supposons qu'il en supervise quotidiennement la réalisation et, si nécessaire, effectue quelques retouches. Lorsqu'il est atteint d'une grave maladie en 1862, l'atelier continue à produire des vitraux malgré l'absence du maître. La direction est alors confiée à sa femme ainsi qu'à son ami Alphonse Girodon, « un ancien camarade de Claudius à Rome ». ³⁴ Julie Lavergne concède à ce propos que « l'année sera bonne, commercialement parlant », mais qu'il « est bien évident que le pinceau du maître fera défaut, du point de vue artistique ; tout le monde n'a pas ses yeux, mais les verrières non retouchées par lui sont encore belles ». ³⁵ Les ouvriers sont si habitués à voir Lavergne consulter son épouse sur tout, qu'en son absence ils font valider à Julie Lavergne tout ce qu'ils font, elle tient alors temporairement le rôle de contremaître. ³⁶

Les cartons de Lavergne peuvent ainsi être réutilisés, même en son absence. Ils sont adaptés aux dimensions de chaque baie au moyen du pantographe. ³⁷ Ce procédé est employé d'innombrables fois dans l'atelier Lavergne. En effet, lorsqu'il s'agit de figurer une scène ou un saint déjà traité pour une commande antérieure, l'artiste réutilise systématiquement une ancienne composition. Il l'adapte aux dimensions de la baie, réduit ou augmente le nombre de personnages, supprime ou ajoute des détails, modifie les couleurs ou encore les motifs ornementaux. Certains éléments d'une composition peuvent aussi être repris et développés pour d'autres sujets. Les mêmes figures d'anges sont souvent remployées

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Lettre de Claudius Lavergne du 28 novembre 1858 à M. le Curé [Dunoyer], *ibid.*

³⁰ Compte des travaux exécutés par M. Cl. Lavergne pour l'église Notre-Dame de Genève, *ibid.*

³¹ LAVERGNE 1910, p. 71.

³² Claudius LAVERGNE, *Rétablissement d'une corporation au XIX^e siècle*, Tours, impr. de P. Bouserez, 1877, p. 8.

³³ *Ibid.*, p. 7.

³⁴ Julie Lavergne à Lucien Ozaneaux, 14 décembre 1851, LAVERGNE 1918, p. 103-108.

³⁵ Julie Lavergne à Lucien Ozaneaux, 9 mai 1862, LAVERGNE 1918, p. 170-171.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ L'utilisation de cet instrument est attestée dans une lettre de Julie Lavergne à sœur Marie-Stella de Sion, 29 août 1870, LAVERGNE 1918, p. 369-370.

dans différentes verrières. Ainsi, dans l'*Adoration de l'Enfant Jésus* (fig. 1) et le *Christ au désert servi par des anges* (fig. 2), on retrouve le même ange tenant un phylactère et les quatre anges agenouillés offrant des présents. De ce fait, les verrières sorties de l'atelier Lavergne ne sont jamais complètement identiques, mais elles sont fréquemment plus ou moins similaires. Cet aspect répétitif de la production de l'atelier est passé sous silence dans la biographie de Claudius Lavergne. Ce dernier n'en fait jamais mention dans ses propres écrits ; nous ignorons ainsi ce qu'il pensait de ce procédé répétitif, fort peu propice à stimuler la créativité d'un artiste. La « grêle », disons même l'« avalanche de commandes », ³⁸ pour reprendre les termes de sa femme, l'a certainement rapidement contraint à réemployer de multiples fois ses cartons, procédé cela dit fort répandu dans le milieu de la peinture sur verre.



Fig. 1. Attribué à Claudius Lavergne, *L'adoration de l'Enfant Jésus*, n.d., graphite, coll. part.
©Auriane Gotrand.

³⁸ Julie Lavergne à Lucien Ozaneaux, 2 février 1866, LAVERGNE 1918, p. 196-198.



Fig. 2. Claudius Lavergne, *Le Christ au désert servi par des anges*, 1860, église Saint-Nizier, Lyon.
©Auriane Gotrand.

La renommée de Lavergne, en tant que peintre-verrier, est accrue par sa participation à des expositions et par ses talents de critique d'art. Il défend la valeur artistique de sa profession dans ses écrits sur le vitrail, et en particulier par son implication dans la création de la Corporation des artistes peintres-verriers de France en 1877. Il oppose deux sortes de pratiques de la peinture sur verre, l'une relevant selon lui des Beaux-Arts et l'autre davantage de l'industrie. En 1877, Lavergne prétend qu'il existe « à peine une vingtaine d'artistes peintres-verriers en France »³⁹ alors qu'on estime qu'environ 215 ateliers sont actifs dans l'Hexagone à la même époque.⁴⁰ Lavergne se situe lui-même parmi la minorité qui est « assez robuste pour résister à la concurrence industrielle ».⁴¹ Néanmoins, l'étude en détail des processus de création de l'atelier Lavergne ne permet pas d'attester une séparation aussi nette entre l'art et l'industrie. Les difficultés liées au nombre de commandes et aux contraintes du métier poussent l'artiste à recourir à des procédés de reproduction en série qui le rapprochent de « l'art industriel » qu'il honnit tant.



³⁹ Claudius LAVERGNE, « Variétés. Les peintres-verriers aux expositions », *L'Univers*, 45^e année, n° 3 482, 17 avril 1877, p. 3-4, p. 2.

⁴⁰ Jean-François LUNEAU, *Félix Gaudin (1851-1930), peintre-verrier et mosaïste*, Clermont-Ferrand, Presses de l'université Blaise-Pascal, 2006, p. 75.

⁴¹ LAVERGNE 1877, p. 3.

4.2.

Die Glasmalereifenster der Villa Buchroithner in Innsbruck. Ein Dokument für das bürgerliche Selbstverständnis der Zwischenkriegszeit

Reinhard Rampold

Corpus Vitrearum Österreich

The stained-glass windows of Villa Buchroithner in Innsbruck. A document of the bourgeois self-image of the interwar period – Abstract

Profane stained glass in the Tyrol never became as significant as religious stained glass. Therefore the complete and well preserved windows in the „Villa Buchroithner“, situated in the fashionable residential district in the northeast of the historic city center of Innsbruck, are of great art-historical and

cultural importance. Designed by Gottlieb Schuller, artistic director of the famous Tyrolean stained glass company from 1918–1944, the windows, delivered in 1920, show the different artistic movements of the first decades of the 20th century. They also reflect the bourgeois self-image of the former owner Engelbert Buchroithner, who was a publisher and owner of a book printing house.

Les vitraux de la Villa Buchroithner à Innsbruck. Un document pour l'image de soi bourgeoise de l'entre-deux-guerres – Résumé

Les vitraux profanes du Tyrol n'ont jamais pris autant d'importance que les vitraux religieux. Par conséquent, les fenêtres complètes et bien conservées de la Villa Buchroithner, située dans le quartier résidentiel à la mode au nord-est du centre-ville historique d'Innsbruck, sont d'une grande importance historique et culturelle. Conçus par Gottlieb

Schuller, directeur artistique de la célèbre Entreprise tyrolienne de vitraux entre 1918 et 1944, les vitraux, livrés en 1920, témoignent des différents mouvements artistiques des premières décennies du XX^e siècle. Ils reflètent également l'image que l'ancien propriétaire Engelbert Buchroithner – qui était éditeur et propriétaire d'une imprimerie de livres – avait de lui-même en tant que bourgeois.

Der Innsbrucker Saggen – ein städtebauliches Kleinod

Zu den städtebaulich bemerkenswertesten Stadtteilen der Tiroler Landeshauptstadt Innsbruck zählt der nordöstlich des historischen Stadtzentrums gelegene Saggen, der ursprünglich von den städtischen Bürgern landwirtschaftlich genutzt wurde und einen landesfürstlichen Tiergarten beherbergte. Während die bisherigen Stadterweiterungen nicht nach einer einheitlichen Planung durchgeführt wurden, wurde dieses Areal erstmals planmäßig erschlossen und ab 1868 zur Bebauung freigegeben.¹ Ein sich nordwärts verschmälerndes Mittelfeld mit breiter Mittelstraße wurde für Villen ausgewiesen (= Villensaggen) und durch zwei im Norden zusammenlaufende Randstraßen eingefasst, während die ost- und nordseitige Begrenzung durch zusammenhängende Zinshäuser (= Blocksaggen) erfolgte. Im westlichen, südöstlichen und nördlichen Bereich des Villenareals finden sich öffentliche Großbauten.²

Der sogenannte „Villensaggen“ wurde das bevorzugte Wohngebiet des gehobenen Innsbrucker Bürgertums, was sich nicht nur in der architektonischen Qualität der dort errichteten Gebäude, sondern auch in der künstlerischen Ausgestaltung derselben niederschlug. Die Straßen wurden als Alleen angelegt, die Villen spiegeln fast alle seit den 1890-er Jahren aufgetauchten Stilarten des Historismus wider und werden in der Regel durch großzügig angelegte und eingefriedete Gärten umrahmt. Die Villen wurden hauptsächlich nach Plänen einheimischer Baumeisterfamilien errichtet, die im Historismus meist an die Trientiner Renaissance anknüpften, während Heimat- und Jugendstil von der betont restaurativen Münchner Schule beeinflusst sind.

¹ Johanna FELMAYER in: *Österreichische Kunsttopographie*, hrsg. vom Institut für österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes, Bd. XLV Die profanen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck außerhalb der Altstadt, Wien 1981, S. 213.

² Bei den Monumentalbauten handelt es sich um das Kloster zur Ewigen Anbetung, das Canisianum, die Handelsakademie, das Kloster der Barmherzigen Schwestern, die Bundesbahndirektion, die Siebererschule und das Sieber'sche Waisenhaus.

Die Villa Buchroithner

Ein herausragendes Beispiel ist die Villa Buchroithner, die 1919/20 in städtebaulich markanter Lage im Zwickel zwischen der Kaiserjägerstraße und der Richard Wagnerstraße in unmittelbarer Nachbarschaft zur evangelischen Kirche erbaut und 1995 auf Grund ihrer geschichtlichen, künstlerischen und kulturellen Bedeutung unter Denkmalschutz gestellt wurde.³ 2008 wurde die Fassade des Hauses restauriert, 2017 die Fenster neu verbleit und ergänzt.



Fig. 1. Villa Buchroithner, Ansicht von Westen, 2019.

Als Planer und Erbauer der Villa scheint Baumeister Josef Retter (1872-1954) auf, die heute im Archiv für Baukunst der Universität Innsbruck verwahrten Baupläne sind handschriftlich „1919“ datiert. Der repräsentative Charakter der Villa wird noch durch den sie umgebenden, parkähnlichen Garten verstärkt, der von einer Mauer eingefriedet wird, ein Gartenbassin und Gartenpavillons aufweist.⁴ Die Villa präsentiert sich als zweigeschossiger Heimatstil-Bau in betont kubischen Formen mit teilweise ausgebautem Dachgeschoß, Walmdach, Risaliten und gemauerten Veranden. An der Straßenfront ist ein dreigeschossiger Treppenturm situiert, an dessen Erdgeschoß vom Gartenportal ein zweijochiger kreuzgewölbter

³ Akten des Bundesdenkmalamtes, Abteilung für Tirol, Innsbruck, Richard-Wagner-Straße 3, Zl. 1791/1/95 Ne.

⁴ FELMAYER, a.a.O., S. 253.

Arkadengang mit toskanischen Säulen anschließt. Im ersten Obergeschoß befindet sich ein dreigeteiltes Fenster mit gedrehten Fensterepfen und bekrönendem Aufsatzmedaillon, das sinnfällig einen geflügelten Genius mit Buch und Lyra zeigt und im Auftragsbuch als „Poesie nach Raffael“⁵ bezeichnet wird. Das zweite Obergeschoß ist an den Ecken abgeschrägt und wird von einer welschen Haube abgeschlossen. Der linke Teil der Fassadenfront wird durch die zwei Achsen der Veranda gegliedert und ist gegen Süden dreiaxig geöffnet. Daran schließen ein seichter Risalit, der durch ein übergiebeltes Mansardengeschoß abgeschlossen wird und ein weiterer zweiachsiger Verandabau an, der nach Süden zwei, nach Westen eine Achse aufweist. Die gemauerten Brüstungen der Veranden, die rasterartig von Lisenen akzentuiert werden, zieren stuckierte Porträtmedaillons. Die Westfront zeigt in der Mittelachse ebenfalls einen flachen Risalit mit Drillingsfenstern und Fassadengiebel. Den hohen architektonischen Anspruch setzt die aufwändig getäfelte Holzterrasse im Inneren des Gebäudes fort, die ein Balustergeländer und galerieartige Quergänge aufweist. Vom Treppenhaus aus erschließt ein breiter Mittelflur die beidseitig angeordneten Räumlichkeiten, die Grundrisseinteilung ist im Hochparterre und ersten Obergeschoss identisch. Im Westen liegen die Wohnräume, im Osten die Schlafzimmer und Küchen, zwischen beiden, am Ende des Ganges, sind die Sanitärräume angeordnet.

Während die Villa Buchroithner architektonisch dem Stil der Zeit entsprach, zeigen die erhalten gebliebenen Fotografien noch eine großbürgerliche gründerzeitliche Ausstattung mit schweren dunklen Neorenaissancemöbeln und Antiquitäten. Ihre kunsthistorische Bedeutung verdankt die Villa jedoch dem geschlossenen Bestand bauzeitlicher Glasmalereifenster, die sich bis heute erhalten haben und eine eingehende Betrachtung verdienen.

Die Besitzerfamilie Buchroithner

Die Villa befand sich ursprünglich im Besitz des Verlegers Engelbert Buchroithner (1879-1936), der mit sein Schwägern Hans Glaser und Josef Rutzinger das Salzburger Druck- und Verlagshaus Kiesel betrieb, das 1916 von Eckart Schumacher die traditionsreiche, 1639 entstandene Wagner'sche Universitätsbuchdruckerei in Innsbruck erwarb.⁶ In der Folge zogen Buchroithner und Rutzinger nach Innsbruck, wo sie sich dem Ausbau und der Modernisierung der Wagner'schen Universitätsbuchdruckerei widmeten. Während man zunächst noch im Gebäude der Wagner'schen Universitätsbuchdruckerei in der Erlerstraße wohnte, entschied man sich alsbald auf Grund des steigenden Platzbedarfs der Druckerei zum Bau einer repräsentativen Villa im Innsbrucker Villensaggen, die 1920 fertig gestellt wurde. Im Hochparterre lebte Engelbert Buchroithner mit Gattin Maria und seinen Söhnen Hellmut und Engelbert, im ersten Obergeschoß Josef Rutzinger mit seiner Gattin Frieda, das Dachgeschoß wurde in späteren Jahren von den Söhnen der Familie Buchroithner bewohnt.

In einem Nachruf in den Innsbrucker Nachrichten wird der am 20. Juni 1936 verstorbene Engelbert Buchroithner⁷ „als einer der klügsten Köpfe unter den führenden Männern unserer Wirtschaft, ein Kaufmann großen Formates, der das Wirtschaftsgetriebe in seiner ganzen Vielfältigkeit überblickte und beherrschte“,⁸ bezeichnet. 1935 übernahm die katholische Tiroler Graphik den Verlag, während die Universitätsbuchdruckerei, die mit den „Innsbrucker Nachrichten“ die bedeutendste Zeitung des Landes herausgab, nach dem Anschluss unter Kontrolle der NSDAP gestellt und in „Gauverlag Tirol-Vorarlberg“ umbenannt wurde.⁹ 1940 verkauften die Erben die Villa unter politischem Druck an die NSDAP. 1945 wurde das Haus von den französischen Besatzungstruppen als „deutsches Eigentum“ beschlagnahmt und von General Émile Antoine Béthouart, dem französischen Hochkommissar in Österreich, im Erdgeschoss als Büro genutzt. 1955 erhielten die ehemaligen Eigentümer das Haus nach langwierigen Rechtsstreitigkeiten zurück und verkauften es 1956 um 1 Million Schilling an den „Verein Ungarisches Studentenheim“, der das Gebäude mit internationaler Finanzhilfe erwarb und noch heute als ungarisches Kulturzentrum und Studentenheim nutzt.

⁵ Das Motiv wurde aus den Stanzen des Raffael im Apostolischen Palast in Rom entlehnt, die von Raffael und seinen Schülern zwischen 1503 und 1524 freskiert wurden.

⁶ Die Wagner'sche Buchhandlung wurde jedoch nicht veräußert und bleibt weiter im Besitz der Familie Schumacher.

⁷ Sein Schwager Josef Rutzinger war bereits am 31. Oktober 1931 verstorben.

⁸ Anonym, Engelbert Buchroithner gestorben, in: Innsbrucker Nachrichten, 83. Jg., 22.6.1936, S. 1 f.

⁹ Wolfgang MEIGHÖRNER (Hrsg.), *Druckfrisch, Der Innsbrucker Wagner-Verlag und der Buchdruck in Tirol*, Universitätsverlag Wagner, Innsbruck, 2014, S. 263.

Die Glasmalereifenster der Villa Buchroithner

Dem ganzheitlichen Kunstverständnis des späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts entsprechend, bemühte man sich in jener Zeit auch in Tirol in adeligen und bürgerlichen Kreisen um eine künstlerisch ansprechende Gestaltung der Fenster- und Türöffnungen. Mit der Ausführung der Glasmalereifenster in der Villa Buchroithner wurde die Tiroler Glasmalereianstalt beauftragt, die 1861 durch Albert Neuhauser, den Sohn eines Innsbrucker Spengler- und Glasermeisters, Diözesanarchitekt Josef Vonstadl und den Historienmaler Georg Mader gegründet worden und in ihrer Blütezeit weltweit tätig war. Dem neuen Architekturverständnis der Zwischenkriegszeit entsprechend, das nach hellen, lichtdurchfluteten Räumen verlangte, zeigt sich auch in der profanen Glasmalerei ein deutlicher Stilwandel, indem man auf das Wesentliche reduzierte figürliche Darstellungen in einen hellen Fond stellte und mit einer ornamentalen Rahmung versah. „In einer Zeit der gesellschaftlichen und religiösen Neuorientierung wurde das Glas von Künstlern und Architekten geradezu gefeiert, weil es mit Licht und Transparenz die Hoffnung auf eine geistige Erneuerung des Menschen symbolisch zum Ausdruck bringen kann“.¹⁰ Erste Versuche, sich vom Stilpluralismus des Historismus zu lösen und die Glasmalerei der Moderne zu öffnen, sind bereits Ende des 19. Jahrhunderts zu bemerken, als der Jugendstil auch die Produktion des Tiroler Unternehmens beeinflusste. Besonders positiv auf die künstlerische Entwicklung des Unternehmens wirkte sich die Anstellung des in München ausgebildeten englischen Glasmalers Bernard Rice als künstlerischen Leiter aus, da dieser über eine genaue Kenntnis der englischen Glasmalerei verfügte und manche technische Neuigkeiten und künstlerische Feinheiten einbringen konnte. Von 1918 bis 1944 übernahm Gottlieb Schuller, auf dessen Entwürfe auch die Glasmalereifenster der Villa Buchroithner zurückgehen, die künstlerische Leitung des Unternehmens. Schuller wurde am 12. Oktober 1879 in Auffach in der Wildschönau, einem Hochtal im Tiroler Unterinntal, geboren und besuchte in Innsbruck die Staatsgewerbeschule sowie die private Kunstschule des Anton Kirchmayr. Laut einem Vermerk im Grundbuch des Pensionsvereins trat Schuller am 1. August 1897 als Zeichner in die Tiroler Glasmalereianstalt ein und beendete das Arbeitsverhältnis erst auf Grund eines Schlaganfalles am 25. Juli 1944.¹¹

Da Schuller auch den konservativen Geschmack der amerikanischen Kundschaft berücksichtigen musste, finden sich in seinem Werk auch Erzeugnisse nach historischen Vorbildern (Romanik, Gotik, Renaissance). Dennoch gelang es ihm, den Historismus zu überwinden und mit einem leicht romantisierenden Naturalismus bzw. Sezessionismus, teilweise auch einem gemäßigten Expressionismus, das Unternehmen für eine künstlerische Weiterentwicklung zu öffnen. Als Leiter einer großen Werkstätte konnte Schuller sowohl autonom arbeiten, als auch Einfluss auf die künstlerische Entwicklung des Unternehmens nehmen, wozu er auch auswärtige Künstler zur Mitarbeit einlud. Gottlieb Schuller starb am 26. Dezember 1959.

Die 1920 nach Entwürfen Schullers ausgeführten eklektizistischen Glasmalereifenster legen Zeugnis vom Selbstverständnis und Kunstverständnis der Auftraggeber ab, deren Vorgaben vom Unternehmen künstlerisch umgesetzt wurden. Auch wenn sich die Korrespondenz nicht erhalten hat, sind die Kontakte zwischen der Tiroler Glasmalereianstalt (Robert Mader bzw. Kunibert Zimmerer) und Engelbert Buchroithner akribisch im Bestellordner festgehalten. Die erste Notiz datiert vom 9. April 1920, als Robert Mader die Anzahl und Ausbildung der Fenster samt Maßangaben mitgeteilt wird, weitere Notizen betreffen die Offerte für die Fenster, die Auftragsbestätigung und die Rücksendung der dem Eigentümer vorgelegten Skizzen für die Badezimmerfenster.¹²

Der im Bestellordner und zahlreichen Entwurfszeichnungen ausführlich dokumentierte Entstehungsprozess gibt einen Einblick in die vielfältigen Kontakte zwischen Auftraggeber und Auftragnehmer, die schlussendlich zu einer besonderen, auf die jeweilige Funktion der Räume bezogenen Ikonographie führte, die in ihrer Reichhaltigkeit ein singuläres Beispiel in der profanen Glasmalerei in Tirol darstellt. Im Bestellordner der Tiroler Glasmalereianstalt sind Kartons mit Skizzen aller Fensteröffnungen, den entsprechenden Maßangaben, den Namen der jeweiligen Räumlichkeiten, der Lokalisierung derselben im

¹⁰ Maria Katharina SCHULZ, *Glasmalerei der klassischen Moderne in Deutschland (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte)*, Band 74, Frankfurt 1987, S. 12.

¹¹ Ursula PITTL, *Die Glasmalerei der Zwischenkriegszeit in Tirol und Vorarlberg im sakralen Raum, anhand der Arbeiten von Gottlieb Schuller, künstlerischer Leiter der Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt, von 1918 bis 1944*, phil. Diss., 2 Bde., Innsbruck 1994, Band 1, S. 34 ff.

¹² Tiroler Glasmalereianstalt, Bestellordner, Blatt 34.

Gebäude und einer Kurzbeschreibung der jeweiligen Darstellungen versehen.¹³ Das folgende Blatt¹⁴ führt, nach Geschoßen getrennt, die Anzahl der Fenster und die Kosten auf, die sich auf 102.355,50.- Kronen beliefen, abzüglich der Kosten für das Fassadenmosaik, dessen Preis 7.000.- Kronen betrug. Die kritische wirtschaftliche Situation jener Zeit schlägt sich mit einem Teuerungszuschlag in der Höhe von 15 % der Kosten nieder. Die Einmaligkeit des Auftrags – die profane Glasmalerei belief sich nur auf rund 30 Prozent der Produktion des Unternehmens¹⁵ – bezeugt auch die im Archiv des Unternehmens erhaltene Entwurfsmappe, in der sich insgesamt 43 Skizzen und Detailstudien zum Projekt „Villa Buchroithner“ befinden.¹⁶

Räumlich konzentriert sich der Glasmalereifensterbestand vor allem auf das Treppenhaus, die Wohnzimmer, die Speisezimmer, die Schlafzimmer, Loggien und die Badezimmer, die der jeweiligen Funktion entsprechend auch künstlerisch durch Glasgemälde aufgewertet werden sollten. Die figuralen und ornamentalen Darstellungen sind in eine Blankverglasung aus hochrechteckigen Scheiben gesetzt und werden durch ornamentale bzw. florale Bordüren umrahmt.

Besonders aufwändig gestaltet zeigt sich das dreiteilige Fenster im ersten Halbstock des Treppenhauses.¹⁷ Im mittleren Fenster tritt, gleichsam unter einem Baldachin, ein Kaufmann in Renaissancekleidung auf, und erinnert in der Zeitstellung an die Blütezeit des Bürgertums. Als Attribute sind ihm der Götterbote Merkur und ein Schiff beigegeben, die den Handel und Verkehr symbolisieren. Die vor einem Räumlichkeit suggerierenden Hintergrund dargestellten flankierenden weiblichen Gestalten tragen eine antikisierende Kleidung und Füllhörner, aus denen Rosen herausquellen, die als Hinweis auf den wirtschaftlichen Erfolg des Unternehmens gedeutet werden können. Hier findet sich auch die Bezeichnung „Ausführung Tiroler Glasmalerei“ (links) und „Entw. G. Schuller“ (rechts), was insofern eine Besonderheit darstellt, da normalerweise in den von der Tiroler Glasmalereianstalt hergestellten Fenstern nur der Firmenname bzw. das Firmenlogo aufscheint. Die Oberlichten sind mit Blütenfestons versehen und zeigen im Mittelfeld das mit einer Helmzier versehene Wappen der Wagner'schen Buchdruckerei, während die Festons in den beiden flankierenden Oberlichten mittig mit einem Frauenkopf versehen sind. Das Doppelzimmer im zweiten Halbstock zeigt die Maske eines Fauns und seines weiblichen Gegenstücks, der Fauna.

In den rundbogig geschlossenen Fenstern im westseitig gelegenen ehemaligen Wohnzimmer im Hochparterre erinnern die von Blütenfestons umrahmten Landeswappen Salzburg – Tirol – Oberösterreich an den Lebensweg Engelbert Buchroithners, der in Garsten in Oberösterreich geboren wurde, zunächst in Salzburg als Verleger tätig war und dann aus beruflichen Gründen nach Tirol zog. Das große dreiteilige Fenster im Wohnzimmer im Obergeschoß zeigt vier phantasievoll gestaltete Damenköpfe, die, farblich korrespondierend, jeweils paarweise einander zugeordnet sind und aufwändige Frisuren mit exotischem, an Charleston-Tänzerinnen erinnerndem Federschmuck tragen.

Die Südwestecke des Gebäudes nehmen die ehemaligen Speisezimmer ein. In den beiden korbartig geschlossenen Speisezimmerfenstern im Hochparterre wird sinnfällig die Obst- und Weinernte durch Ercoten thematisiert, die sich an den üppig wachsenden Äpfeln und Trauben schadlos halten, während in den Fensterflügeln gefüllte Obstschalen zu sehen sind. Die hochrechteckigen Speisezimmerfenster im Obergeschoß sind, stilistisch vom Jugendstil geprägt, mit den figürlichen Darstellungen „Dame mit Schleife“, „Dame mit Spiegel“, bzw. „Kinder mit Äpfeln“ und „Kinder mit Trauben“ in den Oberlichten geschmückt. Im Parterre schmücken zwei antikisierend gekleidete Damen, die eine mit Rosen, die zweite mit einem Papagei, die dreiteiligen Loggientüren, während jene im Speisezimmer im ersten Obergeschoß auf die Geschichte des Landes Tirol verweisen. Sie zeigen in der mittleren Oberlichte, als Miniaturalmalerei auf Glas ausgeführt, die Begegnung der bürgerlichen und somit nicht standesgemäßen, mit dem Tiroler Landesfürsten Erzherzog Ferdinand II in morganatischer Ehe vermählten Philippine Welser mit ihrem Schwiegervater Kaiser Ferdinand I.¹⁸ Als Vorlage diente Schuller das von Josef Anton Mahlknecht 1861 geschaffene

¹³ Tiroler Glasmalereianstalt, Archiv, Bestellordner, Blatt 31, 32 und ein Blatt ohne Seitenangabe.

¹⁴ Tiroler Glasmalereianstalt, Archiv, Bestellordner, Blatt 33.

¹⁵ Reinhard RAMPOLD, „Vom Historismus zur Moderne. Profane Arbeiten der Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt“, in: *Le vitrail dans la demeure des origines à nos jours, Actes du XXVIII colloque international du Corpus Vitrearum Troyes 4-8 juillet 2016*, Éditions Snoeck, Gand 2018, S. 157.

¹⁶ Das beiliegende Inhaltsverzeichnis der Mappe nennt auch die jeweilige Bezeichnung der Darstellung.

¹⁷ Die Fenster im Erdgeschoß sind lediglich mit stilisierten, durch Akanthus- und Perlschnurgehänge gerahmten farbgewechselten Blütenmotiven versehen.

¹⁸ Dieselbe Thematik hat die Tiroler Glasmalereianstalt auch bei einem Mosaik an der Fassade der Saggenvilla

großformatige Ölgemälde „Philippine Welser kniet mit ihren Söhnen vor Kaiser Ferdinand“, das sich im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum befindet. Die beiden flankierenden Oberlichten zeigen zwei stilisierte Burgen, die Fensterflügel Darstellungen des hl. Josef¹⁹ und der Madonna mit Kind in gezackter Art Deco Rahmung. In den Eckfenstern tragen jeweils zwei Putti die in Gestalt von weiblichen Tänzerinnen personifizierten Jahreszeiten Frühling und Herbst und naschen aus mit Früchten gefüllten Pokalen.



Fig. 2. Entwurf zu den Speisezimmerfenstern im Hochparterre, Gottlieb Schuller, 1920.

Auch die Schlafzimmerfenster im Hochparterre und Obergeschoß sind mit ornamentalem Dekor und figuralen Darstellungen versehen. Jene im Hochparterre zeigen eine in einem Alkoven schlafende Dame, auf die Amor gerade einen Pfeil ansetzt, die Einlagen im Obergeschoß einen Papagei, eine Dame mit Rose und einen Violinspieler.²⁰

Im intimen Bereich der Sanitärräume, deren Glasmalereifenster sich der Thematik des Wassers widmen, fanden Amphitrite, Triton, Poseidon sowie spielende Eroten Eingang.²¹ Hier verhindert die Glasmalerei durch den Einsatz von Kathedralglas auch unerwünschte Einblicke, bietet jedoch gleichzeitig durch die künstlerische Gestaltung ästhetischen Genuss und erzeugt Stimmung. Das dreigeteilte Badezimmerfenster im Hochparterre erzählt eine durch die griechische Mythologie angeregte Bildergeschichte von Amphitrite, Triton und Poseidon. Im ersten Flügel reitet die Nymphe Harfe spielend auf einem Triton, im zweiten übergießt sie diesen neckisch mit Wasser, im dritten wird die Vermählung Amphitrites mit Poseidon dargestellt (beide sitzen gemeinsam in einem von Kentauren gezogenen Wagen). Das dreiteilige

Bienerstraße 6 aufgegriffen.

¹⁹ Dieses zerstörte Fenster wurde im Zuge der letzten Restaurierungskampagne nach dem erhaltenen Originalentwurf neu gemalt.

²⁰ Sie tragen im Bestellbuch, Blatt 31, die Bezeichnungen „Violinspieler“, „Komm zu mir“, „Mir graut vor Dir“.

²¹ Sie tragen im Bestellbuch, Blatt 31, die Bezeichnung Wasserkonzert, Wasserfahrt, Abkühlung, Begießung, Jungfrau und Faun, badende Kinder.

Badezimmerfenster im Obergeschoß²² zeigt im mittleren Flügel eine badende Nymphe, die von einem Kentauren bei der Toilette überrascht wird, während in den äußeren Flügeln drei bzw. zwei Eroten auftreten, die sich dem Spiel mit dem Wasser bzw. der Körperpflege hingeben.



Fig. 3. Entwurf zu den Badezimmerfenstern im Hochparterre, Gottlieb Schuller, 1920.

Neben diesen Glasgemälden finden sich in der Villa auch einzelne, in die Loggienfenster eingesetzte Kabinettscheiben, die auf Entwürfe des expressionistischen Kitzbühler Malers Alfons Walde (1891-1958) zurückgehen und noch heute im Unternehmen als Kabinettscheiben erworben werden können. Walde wurde in Oberndorf bei Kitzbühel geboren und studierte nach Abschluss der Realschule in Innsbruck an der Technischen Hochschule in Wien Architektur, wo er mit Gustav Klimt und Egon Schiele in Kontakt kam, deren Kunst ihn nachhaltig beeinflusste. Nach seiner Rückkehr nach Kitzbühel war Walde als freischaffender Künstler, Grafiker und Architekt tätig, der in der Malerei einen expressionistisch vereinfachten unverwechselbaren Stil vertrat, der in seiner Abstraktion und abgegrenzten Flächigkeit das Streben nach dem Neuen zeigt.²³ Diese Kabinettscheiben dürften erst sekundär erworben worden sein, da sie im Verzeichnis der 1920 bestellten und gelieferten Fenster nicht aufscheinen. Sie zeigen, in der für Walde charakteristischen reduzierten Form ausgeführt, in der Loggia im Erdgeschoss zwei Bauern,²⁴ zwei Bäuerinnen²⁵ und eine Frau mit Kind und Breze,²⁶ ein Trachtenpärchen und eine Bäuerin und wurden motivisch Gemälden von Alfons Walde entnommen. Eine weitere Scheibe, darstellend einen Gitarre spielenden Musikanten in Rückansicht, geht auf einen Entwurf des Bozner Malers Albert Stolz (1875-1947) zurück, der sich nach dem Besuch der Wiener Akademie der religiösen und profanen Wandmalerei, dem Tafelbild und der Illustration widmete. Stolz wurde in seinem Frühwerk noch vom Jugendstil und Impressionismus

²² Die Darstellungen tragen im Bestellbuch, Blatt 31 und 32, die Bezeichnungen „Drei Putti mit Wasser“, „Überraschung“ und „Zwei Putti“.

²³ Erich Egg, *Kunst in Tirol, Malerei und Kunsthandwerk*, Tyrolia Verlag, Innsbruck-Wien-München 1972, S. 272.

²⁴ Das Motiv ist aus dem 1927 entstandenen Gemälde „Bauernsonntag“ entlehnt (freundlicher Hinweis von Dr. Gert Ammann).

²⁵ Das Motiv stammt aus dem 1935 gemalten Bild „Kirchgang“ (freundlicher Hinweis von Dr. Gert Ammann).

²⁶ Das als Vorbild dienende Gemälde entstand 1912 (freundlicher Hinweis von Dr. Gert Ammann).

beeinflusst, bevor er zu einer volkstümlich-erzählerischen Heimatkunst fand.²⁷ In der Veranda im Obergeschoss finden sich nochmals die zwei bäuerlichen Paare von Alfons Walde.

Würdigung

Die noch im Originalbestand erhaltenen Glasgemälde der Villa Buchroithner stellen den größten noch erhaltenen Bestand profaner Glasmalerei im privaten Bereich in Tirol dar. In ihrer raumbezogenen Thematik legen sie Zeugnis vom sozialen Stand, der Bildung und dem bürgerlichen Selbstverständnis des Unternehmers und Auftraggebers Engelbert Buchroithner und vom Ideenreichtum des Künstlers Gottlieb Schuller ab. Stilistisch dokumentieren die in einen hellen Fond gestellten Glasmalereifenster das neue Raumverständnis jener Zeit und die vielfältigen künstlerischen Strömungen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Während das Motiv des Handelsmannes im Treppenhaus stilistisch noch an Renaissancefenster erinnert, zeigt der ornamentale Dekor der figuralen Darstellungen barockisierende Anleihen. Einzelne Frauenköpfe erinnern in ihren hochgesteckten Frisuren an die Mode des Rokokos, während der Federschmuck der Frauenköpfe im ehemaligen Wohnzimmer im ersten Obergeschoss aus den 1920-er Jahren zu stammen scheint. Andere Figurengruppen und Stillleben sind vom Jugendstil beeinflusst, der unter Verzicht auf räumlich-plastische Darstellungen das vegetabile Moment kultiviert. Die Darstellung des hl. Josef und der Madonna zeigt eine vom Art Deco beeinflusste gezackte Rahmung.

Während der Großteil der Glasmalereifenster traditionsgemäß als musivische Glasmalerei aus farbigen und weißen, bemalten und mit Bleiruten zusammengesetzten Glasstücken ausgeführt wurde, findet sich auf einzelnen Fenstern auf Grund des kleinen Formates auch eine Miniaturmalerei auf Glas.²⁸



²⁷ Carl KRAUS, *Zwischen den Zeiten, Malerei und Graphik in Tirol 1918-1945*, Tappeiner/Athesia Verlag, Bozen 1999, S. 295.

²⁸ Es handelt sich hier um die Darstellungen der Frauenköpfe, des hl. Josef und der Madonna mit Kind sowie eines barock gekleideten Paares und einer Hirtin mit Stab, wie sie beispielsweise auch in der Wallfahrtskapelle zur Kalten Herberge in Schmirn oder im Schloss Büchsenhausen in Innsbruck zu finden ist.

4.3.

Le statut de l'artiste et son évolution dans le cadre de sa collaboration avec l'atelier Kirsch & Fleckner à Fribourg (Suisse)

Valérie Sauterel et Camille Noverraz

Corpus Vitrearum Suisse, Vitrocentre Romont

Der Status des Künstlers und seine Entwicklung im Rahmen der Zusammenarbeit mit dem Atelier Kirsch & Fleckner – Zusammenfassung

Im Rahmen eines Forschungsprojektes untersuchten wir zwischen 2015 und 2019 einen Teil des graphischen Nachlasses der Freiburger Werkstatt Kirsch & Fleckner (1894–1938). Der bis Ende der 1930er Jahre aktive Betrieb zählte zu den wichtigsten Glasmalereiwerkstätten in der französischsprachigen Schweiz. Die Forschungsergebnisse, die sich auf eine eingehende Untersuchung von Entwurfszeichnungen, Kartons und Glasmalereien und auf Archivrecherchen stützen, geben Aufschluss darüber, wie die Werkstatt funktionierte

und wie sich die Zusammenarbeit mit den Künstlern gestaltete. Der Auftrag, die Glasmalereien von Józef Mehoffer für die Kathedrale von Freiburg auszuführen, legte den Grundstein für den Betrieb. Gegen Anfang des 20. Jahrhunderts beginnt eine fruchtbare Zusammenarbeit mit drei jungen Künstlern: Raymond Buchs, Fortuné Bovard und Jean-Edouard de Castella. Von Ausnahmen abgesehen haben diese anfangs jedoch nur Anteil am gestalterischen Schaffensprozess; der Status des Künstlers nimmt aber über die Jahre hinweg zu, insbesondere mit der Gründung der St.-Lukas-gesellschaft in den frühen 1920er Jahren, die den Künstler ins Zentrum des kreativen Schaffens rückt.

Le statut de l'artiste et son évolution dans le cadre de sa collaboration avec l'atelier Kirsch & Fleckner – Résumé

Dans le cadre d'un projet de recherche effectué entre 2015 et 2019, nous avons examiné une partie du fonds graphique de l'atelier fribourgeois Kirsch & Fleckner (1894-1938). L'entreprise, active jusqu'à la fin des années 1930, était l'un des plus importants ateliers de vitrail de Suisse romande. Les résultats de la recherche, qui reposent sur un examen détaillé des travaux préparatoires (esquisses, maquettes et cartons) et des vitraux ainsi que sur des recherches en archives, permettent d'éclairer le fonctionnement de l'atelier,

particulièrement en ce qui concerne la collaboration avec les artistes. La réalisation des vitraux de Józef Mehoffer pour la cathédrale de Fribourg constitue la première coopération importante de l'entreprise de peinture sur verre. Au début du XX^e siècle débute une collaboration fructueuse avec trois jeunes artistes : Raymond Buchs, Fortuné Bovard et Jean-Edouard de Castella. À quelques exceptions près, ce ne sont toutefois au départ que des maillons du processus de création artistique. Le statut de l'artiste va se modifier au fil des ans, en particulier avec la création de la Société Saint-Luc au début des années 1920, qui a placé l'artiste au centre du processus créatif.

The Status of the Artist and his Evolution within the Framework of his Collaboration with the Atelier Kirsch & Fleckner – Summary

In the course of a research project realised between 2015 and 2019, we examined part of the graphic archive of the Kirsch & Fleckner Studio (1894–1938) from Fribourg. The company, which was active until the late 1930s, was one of the most important glass painting studios in French-speaking Switzerland. The research, based on an in-depth study of the stained glass and the cartoons and designs found in the archive, shed light on the functioning of the studio, especially with regard to collaboration with artists.

The making of the stained-glass windows for the cathedral of Fribourg by Józef Mehoffer constitutes their first important collaboration. Towards the beginning of the 20th century, a fruitful collaboration began with three young artists: Raymond Buchs, Fortuné Bovard and Jean-Edouard de Castella. With a few exceptions, they were initially only cogs in the process of artistic creation. However, the status of the artist would change over the years, increasing in particular with the creation of the "Société Saint-Luc" in the early 1920s, which placed the artist at the center of the creative process.

Entre 2015 et 2019, nous avons étudié le fonds graphique de l'atelier fribourgeois Kirsch & Fleckner, qui comprend plus de 1700 cartons et maquettes dont près de 300 sont visibles sur la base de données en ligne *vitrosearch*. Nous avons travaillé avec le premier inventaire établi à la fin des années 1990 par un ancien collègue du Vitrocentre, Augustin Pasquier, qui a présenté le résultat de son travail d'inventaire sur le fonds de l'atelier au colloque de Liège en 2000. Lors de nos recherches, nous avons essayé d'identifier les auteurs des cartons et maquettes, lorsque ceux-ci étaient inconnus, mais également de déterminer la destination de ces travaux préparatoires et l'existence des œuvres verrières correspondantes *in situ*. Ces recherches nous ont permis de tirer certaines conclusions sur le mode de

fonctionnement de l'atelier Kirsch & Fleckner,¹ en interrogeant particulièrement sa collaboration avec les artistes. Depuis sa première grande commande, la réalisation des vitraux pour la future cathédrale de Fribourg, de nombreux cycles verriers conçus par Kirsch & Fleckner révèlent une manière très différente d'envisager le statut de l'artiste. Contrairement à Mehoffer, certains artistes collaborant avec l'atelier au début du XX^e siècle apparaissent comme de simples employés anonymes de la maison fribourgeoise. L'analyse des cycles et des sources indique que ce statut va évoluer au fil du temps, pour aboutir à des modes de collaboration où les artistes revendiquent la paternité des travaux qu'ils produisent. Aucun document provenant de l'atelier (livre de commandes, factures, correspondance, etc.) n'ayant été sauvegardé, nos résultats découlent uniquement de l'étude du fonds graphique, d'analyses comparatives avec les vitraux *in situ* et de recherches dans les archives paroissiales.

Les origines de l'atelier Kirsch & Fleckner remontent à la fin du XIX^e siècle. Le peintre-verrier Ludwig Greiner (1858-après 1894) s'établit en 1891 dans la ville de Fribourg et ouvre un atelier de vitrail artistique et de vitrerie à son nom. Après seulement trois ans d'activité, il remet son commerce à son jeune employé, Vinzenz Kirsch (1872-1938), un Allemand d'origine, qui a fait son apprentissage de peintre-verrier dans sa ville natale, avant de venir en Suisse et de travailler à Zurich pour l'atelier d'Adolf Kreuzer (1843-1915).² Lors de la remise de l'atelier, Kirsch a seulement vingt-deux ans, aussi préfère-t-il prendre un associé, son compatriote Karl Fleckner (1865-1934), rencontré à Fribourg alors qu'il travaillait dans une entreprise de papier. Ce dernier assure les fonctions administratives, tandis que la partie artistique est gérée par Kirsch. Durant les premières années d'activité de l'atelier, le secteur vitrail fonctionne avec une équipe réduite, Kirsch travaillant seul avec un ouvrier ou un apprenti, tandis que le secteur verrerie compte un nombre d'employés plus important.³ L'atelier profite d'un marché très ouvert pour le domaine du vitrail dans le canton de Fribourg, comme dans la majeure partie des cantons francophones. Au moment de son ouverture par Greiner, la production verrière suisse est encore largement dominée par les ateliers zurichois de Berbig, Kreuzer, Wehrli et Röttinger.⁴ Greiner occupe une part insignifiante de ce marché. Quelques ateliers romands sont néanmoins actifs durant cette période et les premières années du XX^e siècle, comme celui d'Édouard Hosch à Lausanne (1875-1908), d'Enneveux & Bonnet à Genève (1891-1906), ou encore de Clement Heaton à Neuchâtel (1901-1914). Leurs activités restent cependant également assez modestes. Au début du XX^e siècle, d'autres ateliers romands prendront leur essor, comme ceux de Pierre Chiara (dès 1904) ou de Guignard & Schmidt à Lausanne (1906-1955).

Au printemps 1895, l'atelier Kirsch & Fleckner est convié à participer au concours international pour les vitraux de la nef de la future cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg. Le 15 juin 1895, il répond par courrier à la commission du concours qu'il n'a pas les moyens financiers pour payer un artiste-peintre pour établir un croquis mais accepterait volontiers d'exécuter les fenêtres sur la base des dessins du gagnant.⁵ La Confrérie du Saint-Sacrement, instigatrice du concours, décide de donner sa chance à ce jeune atelier local n'ayant encore que peu de créations à son actif en lui confiant la réalisation des vitraux du Polonais Józef Mehoffer, vainqueur du concours et auteur de l'ensemble des vitraux de la nef et du chœur de Saint-Nicolas, travail qui s'échelonna sur près de 40 ans.⁶ Cette commande est rapidement couronnée de

¹ Ces recherches ont donné lieu à un premier article publié en 2019 dans la revue *Folia Historiae Artium*, qui interrogeait le mode de fonctionnement de l'atelier et sa collaboration avec différents artistes. Le présent article reprend une partie des résultats exposés dans cette première contribution en les élargissant et en mettant l'accent sur la problématique particulière du statut de l'artiste et de son évolution. Valérie SAUTEREL, Camille NOVERRAZ, « The Functioning and Development of Kirsch & Fleckner Workshop in Fribourg during the first half of the Twentieth Century », *Folia Historiae Artium*, 17, 2019, p. 59-71.

² Augustin PASQUIER, « Du savoir-faire du verrier : L'atelier Kirsch & Fleckner », in Gérard Bourgarel (ed.), *Józef Mehoffer : de Cracovie à Fribourg, ce flamboyant art nouveau polonais*, Fribourg, Méandre, 1995, p. 98-118.

³ PASQUIER 1995, p. 99.

⁴ Voir à ce sujet les importantes recherches menées sur l'atelier Röttinger par Eva Scheiwiller et Eva Zangger. Eva-Maria SCHEIWILLER-LORBER, « ...gemäß den Regeln und Gesetzen der Ästhetik und der christlichen Kunst... » *Johann Jakob Röttinger: Ein Glasmalerpionier im Dienste des Historismus*, Bern, Peter Lang, 2014 ; Eva ZANGGER HAUSHER, *Kunstverständnis und vollendetes technisches Geschick: Studien zum Werk des Glasmalers Jakob Georg Röttinger*, Bern, Peter Lang, 2016.

⁵ Hortensia von RODA, *Die Glasmalereien von Józef Mehoffer in der Kathedrale St Nikolaus in Freiburg i. Ue, Wabern*, Bern, GSK, Benteli, 1995, p. 49.

⁶ von RODA 1995, p. 11.

succès puisqu'en 1900 l'atelier est récompensé par une médaille d'or à l'exposition universelle de Paris pour la troisième verrière consacrée aux martyrs (1898-1899).⁷

Cette collaboration représente une carte de visite exceptionnelle qui permet à l'atelier d'obtenir de très nombreuses commandes, non seulement dans le canton de Fribourg mais aussi ailleurs en Suisse. Mehoffer est élevé au rang de « tête d'affiche » de l'atelier en 1900, lorsque que les deux patrons demandent à l'artiste polonais de dessiner un carton de vitrail, intitulé *La Jeunesse de l'art*, pour servir d'enseigne à l'entreprise.⁸

Jusqu'à la mort de Kirsch en 1938, l'atelier va poursuivre le mode de collaboration initié avec Mehoffer et travailler principalement avec des artistes indépendants. Bien que bon dessinateur, Kirsch a conscience de ses limites artistiques. Il concevra peu de vitraux, et ceci seulement dans les premières années d'activité de l'atelier. La maison va ainsi s'associer à de jeunes créateurs fribourgeois qui sont à l'aube de leur carrière et qui vont faire leurs premières armes dans le vitrail grâce à Kirsch & Fleckner.⁹ C'est le cas de trois artistes en particulier : Raymond Buchs (1878-1958), Fortuné Bovard (1875-1947) et Jean-Édouard de Castella (1881-1966). L'analyse de la place de ces trois personnalités au sein de l'atelier est très révélatrice de l'évolution du statut de l'artiste durant la première moitié du XX^e siècle.

Raymond Buchs est le premier artiste local collaborant avec Kirsch & Fleckner. Il a un lien étroit avec l'atelier puisqu'il y fait son apprentissage de peintre-verrier entre 1894 et 1897, et y travaille en tant qu'ouvrier auxiliaire une année supplémentaire. Parallèlement, il suit les cours de l'école des Arts et Métiers de Fribourg où il est l'un des élèves de Ferdinand Hodler. Dès 1898, il parfait sa formation en Allemagne où il travaille dans divers ateliers, étudie dans les écoles d'arts appliqués de Berlin et Dresde, et dès 1904 à Paris. Il revient à Berlin et dirige dès 1906 un atelier de graphisme qui aura beaucoup de succès. Peu satisfait des conditions de travail sur commande, il rentre définitivement à Fribourg en 1911.¹⁰

Dans les premières années du XX^e siècle, alors que l'artiste vit et travaille en Allemagne, sa collaboration avec Kirsch & Fleckner va en s'intensifiant. Il est appelé entre 1904 et 1906 à dessiner les cartons des vitraux de l'église Notre-Dame-de-l'Immaculée-Conception à Neyruz. Alors que deux d'entre eux sont signés de sa main et datés,¹¹ aucune des verrières du cycle ne porte sa signature. En revanche, le nom de Vinzenz Kirsch apparaît trois fois, en plus de la signature habituelle de l'atelier. Son monogramme figure sur chacune des deux verrières du chœur consacrées à saint Nicolas de Myre et à saint Joseph avec le Christ, et sa signature accompagnée de la date de création apparaît au bas d'un vitrail de la nef dédié à sainte Élisabeth de Hongrie. Sur plus d'une centaine de vitraux réalisés jusqu'en 1913 en collaboration avec Kirsch & Fleckner pour une quinzaine de lieux différents, aucun ne porte la signature de Raymond Buchs. La seule exception étant deux médaillons datant de 1897 pour l'église d'Überstorf, qui sont probablement ses travaux de fin d'apprentissage, ainsi qu'un vitrail décoratif pour une école en ville de Fribourg, datant de 1912.

Ce mode de fonctionnement, où le nom de l'auteur du dessin est absent au profit de celui de l'atelier et/ou de son directeur artistique semble prendre sa source dans la formation même de Kirsch. Apprenti dans un atelier de verriers dans sa ville natale, travaillant ensuite chez Kreuzer à Zurich avant d'être engagé par Greiner à Fribourg,¹² Kirsch a toujours été employé de ces maisons où lui-même était un maillon dans la chaîne de production des vitraux. A cette époque, il était d'usage que seul le nom de l'atelier apparaisse sur un cycle verrier.¹³ Dans les premières années d'activité de l'entreprise, il semble

⁷ von RODA 1995, p. 49.

⁸ Mehoffer est aussi mandaté pour réaliser la vignette publicitaire de l'atelier en 1900. PASQUIER 1995, p. 103-104.

⁹ Augustin PASQUIER, « Le fonds d'atelier Kirsch & Fleckner et le vitrail catholique suisse de 1900 à 1914 », *Art, technique et science : la création du vitrail de 1830 à 1930*, 7, Commission royale des monuments sites et fouilles de la Région wallonne, Liège, 2000, p. 159.

¹⁰ RUDAZ 2001, p. 13-15.

¹¹ « R. B. 06 » sur le carton consacré à saint Louis de Gonzague et « R. Buchs 06 » sur celui dédié à sainte Marie-Madeleine lavant les pieds du Christ.

¹² PASQUIER 1995, p. 99.

¹³ Selon notre confrère Jean-François Luneau qui, dans sa thèse de doctorat, s'était employé à construire une typologie des ateliers en France vers 1880, les noms des artistes qui fournissent les cartons n'étaient généralement pas cités, à de rares exceptions près (chez Gaudin, les peintres comme Grasset ou Merson signent les vitraux en raison de leur notoriété, mais pas les autres, et ils sont pourtant nombreux). Nous le remercions chaleureusement pour

qu'en tant que responsable artistique, Kirsch adopte ce même mode de fonctionnement, alors que les artistes avec lesquels il collabore ne sont pas des employés de l'entreprise mais des artistes indépendants mandatés par elle. S'il n'est pas possible de confirmer cette hypothèse à l'aide des sources provenant de l'atelier, celles-ci ayant disparu, il apparaît, après consultation des archives de plusieurs paroisses dans lesquelles Buchs a travaillé,¹⁴ que son nom n'est jamais mentionné dans les documents concernant les commandes de vitraux et ne figure pas non plus sur les factures émises par l'atelier. Il est vraisemblablement rémunéré directement pour son travail par Kirsch & Fleckner et non par le commanditaire.



Fig. 1. Vuisternens-devant-Romont (FR),
église paroissiale, projet de Raymond Buchs
avec saint Joseph et le Christ, 1906.
© Vitrocentre Romont,
photo : Yves Eigenmann, Fribourg.



Fig. 2. Vuisternens-devant-Romont (FR),
église paroissiale, projet modifié de Fortuné Bovard
avec saint Joseph et le Christ, 1906.
© Vitrocentre Romont,
photo : Yves Eigenmann, Fribourg.

Un exemple illustre particulièrement bien cette invisibilité de l'artiste. À peu près en même temps que son mandat à Neyruz, en 1906, Kirsch & Flecker reçoit une commande de la paroisse de Vuisternens-devant-Romont pour parer de vitraux son église néoclassique, construite au début du XIX^e siècle.¹⁵ Kirsch fait une nouvelle fois appel à Buchs pour dessiner les cartons des verrières du chœur et probablement ceux des fenêtres à médaillon de la nef, bien qu'aucune trace des projets n'existe aujourd'hui. Pour la fenêtre du chœur consacrée à saint Joseph et Jésus, il existe dans le fonds graphique de l'atelier deux cartons. Le premier, signé de la main de Buchs (« R. B. 06 »), présente les deux protagonistes se tenant par la main et se regardant (fig. 1). Le second, stylistiquement très différent, semble correspondre à une

cette information. Selon nos connaissances, il en va de même en Suisse avec la plupart des ateliers actifs jusqu'au début du XX^e siècle.

¹⁴ En l'occurrence celles de Neyruz, Grolley, Onnens et Vuisternens-devant-Romont.

¹⁵ Aloïs LAUPER, « Vuisternens-devant-Romont », in *Guide artistique de la Suisse*, tome 4b, Société d'histoire de l'art en Suisse, Berne, 2012, p. 204-205.

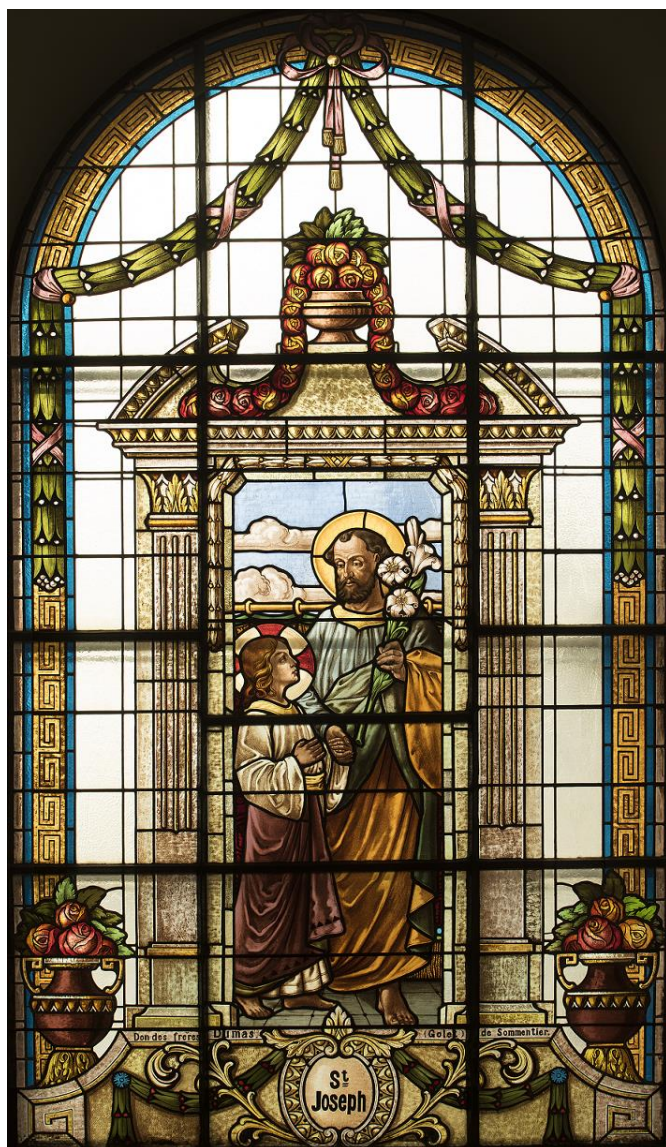


Fig. 3. Vuisternens-devant-Romont (FR), église paroissiale, baie s IV, vitrail avec saint Joseph et le Christ, atelier Kirsch & Fleckner, 1906.

© Vitrocentre Romont. photo : Hans Fischer. Belaïaue.

sous la direction du bureau d'architecture Broillet & Wulffleff. L'atelier Kirsch & Fleckner, qui avait déjà réalisé en 1898 les trois vitraux du chœur sur la base des dessins de Kirsch, se voit confier la réalisation des verrières pour les deux nouvelles travées. Comme Kirsch s'était personnellement occupé des dessins pour les vitraux du chœur, c'est naturellement lui qui entame le projet. Dans le fonds graphique de l'atelier, il existe une maquette et un carton pour le médaillon surmontant les fenêtres consacrées aux saints Joseph et Louis de Gonzague, tous deux de sa main et représentant l'œil omniscient encadré de deux têtes d'anges. Leur comparaison avec l'œuvre réalisée révèle que les têtes des deux anges diffèrent. Il existe un deuxième carton partiel pour ce médaillon ovoïde qui correspond à la version définitive des deux *putti*. Leur analyse stylistique indique que Kirsch n'en est pas l'auteur, mais qu'il s'agit encore une fois de Fortuné Bovard. Comme à Vuisternens-devant-Romont, le peintre-verrier auteur des premiers

seconde étape de réalisation où seuls certains éléments de la scène sont dessinés (fig. 2). La comparaison de ces travaux avec le vitrail (fig. 3) permet de comprendre que le commanditaire, sur la base du carton de Buchs, a demandé des changements qui ont été pris en compte dans ce second projet. Bien que celui-ci ne soit pas signé, nous pouvons l'attribuer avec certitude à Fortuné Bovard, qui collabore à cette même époque avec Kirsch & Fleckner pour le cycle verrier de l'église de Cugy (1906-1907).¹⁶ La raison de ce changement d'artiste semble fort simple : Buchs se trouvant à cette période à Berlin, il était sans doute plus commode de s'adresser à un artiste local disponible pour effectuer ces modifications. Bovard travaillant au même moment avec Kirsch & Fleckner pour Cugy, c'est logiquement que l'atelier s'adresse à lui.

Ce second exemple corrobore et renforce ce que nous avons avancé plus haut sur le mode de fonctionnement de l'atelier à cette époque. Bien que mandaté par ce dernier, les artistes ne sont pas considérés comme des artistes créateurs, à l'image de Józef Mehoffer, mais bien comme des collaborateurs au service de l'entreprise, parfaitement interchangeables lorsque la situation le demande. Dans le cas de Buchs, ce manque de reconnaissance est probablement l'une des raisons qui l'a poussé à abandonner sa carrière de peintre-verrier à partir de 1913.¹⁷

Cette interchangeabilité vaut aussi dans le cas où c'est Kirsch lui-même qui s'occupe des projets. Entre 1906 et 1909, l'église Saint-Tiburge de Chevrolles est agrandie

¹⁶ Fortuné Bovard a probablement effectué son apprentissage entre 1891 et 1894 auprès de Louis Greiner à Fribourg, où Kirsch était employé. Cf. : Augustin PASQUIER, *Les vitraux de l'église de Cugy : conçus par l'abbé Edouard Gambon, élaborés par l'artiste Fortuné Bovard, réalisés par l'atelier Kirsch & [et] Fleckner [...]*, Mémoire de Licence inédit, Université de Fribourg, 1999, p. 54-55.

¹⁷ Communication orale de Mme Suzanne Wechsler, petite-fille de l'artiste, juin 2016.

cartons, en l'occurrence Vinzenz Kirsch, est remplacé au milieu du processus créatif. Mais dans ce cas, ce changement va beaucoup plus loin, puisque l'atelier confie finalement à Bovard l'ensemble du projet, soit quatre nouvelles verrières et les deux médaillons qui les surplombent. Son nom n'apparaît cependant sur aucun de ces vitraux réalisés en 1907, contrairement à la signature de l'atelier. Le dépouillement des archives de la paroisse, qui comprennent plusieurs factures et devis de l'atelier Kirsch & Fleckner, confirme une fois encore que le nom de l'artiste n'y est pas mentionné et que celui-ci est une nouvelle fois rétribué par l'atelier et non par la paroisse.¹⁸

Un autre exemple de collaboration contraste cependant avec ce modèle où le peintre-verrier est effacé au profit de l'atelier. Quelques années après les débuts de Buchs auprès de l'atelier Kirsch & Fleckner, un autre artiste fribourgeois, né en Australie, est appelé à travailler avec eux : Jean-Édouard de Castella. Dès 1897, il fréquente l'école des Arts et Métiers à Fribourg en même temps que Buchs, les deux artistes se liant d'amitié. De 1899 à 1902 il étudie à Munich puis parfait sa formation à Paris, à l'Académie Julian, jusqu'en 1903.¹⁹ De retour à Fribourg, il est mandaté par l'atelier Kirsch & Fleckner pour la réalisation des cartons des vitraux de l'église Saint-Michel d'Heitenried en 1904-1905. Il crée des projets pour les trois baies du chœur, ainsi que des panneaux décoratifs pour les parties inférieures des fenêtres à losanges de la nef et les deux fenêtres du baptistère. Ni les projets compris dans le fonds graphique de l'atelier ni les vitraux ne sont signés par l'artiste. En revanche, contrairement aux cas de Buchs et de Bovard dont les noms sont absents des archives paroissiales, Castella apparaît clairement dans celles d'Heitenried en tant qu'auteur des projets. Il est présenté en tant que tel non seulement dans la documentation historique retraçant la construction de l'église,²⁰ mais également dans une lettre de Kirsch & Fleckner au curé de la paroisse en 1904.²¹ Cette visibilité interpelle. Elle est vraisemblablement due à la personnalité même de Castella, qui souhaite dès ses débuts se positionner d'une manière claire en tant qu'artiste-créateur, ce que l'atelier semble accepter.

Après un retour en Australie entre 1906 et 1910, Castella travaille une nouvelle fois avec Kirsch & Fleckner entre 1912 et 1920 pour les verrières de la chapelle de Bourguillon près de Fribourg. Quatre cartons dessinés par l'artiste pour ce projet sont signés. Contrairement aux vitraux d'Heitenried, plusieurs verrières portent la signature de l'artiste. La consultation des archives de la paroisse, qui sont lacunaires, ne nous a pas permis d'en savoir plus sur cette commande. Nous ignorons qui l'a reçue, de l'artiste ou de l'atelier, mais la présence répétée du nom de Castella permet de comprendre que ce dernier s'impose une nouvelle fois en tant que créateur. Cette volonté s'accroît davantage en 1922, lorsque Castella réalise les dessins pour les vitraux de l'église de l'Immaculée-Conception à Plasselb. Il est étonnant de constater que chacune des verrières de la nef est signée à la fois par l'artiste et par l'atelier. Alors que Castella appose sa signature à l'intérieur du dessin en lettres majuscules bien visibles, le nom de l'atelier est situé quant à lui sur le cadre extérieur de la fenêtre. La présence conjointe et répétée des marques des deux intervenants dénote des changements dans le statut de l'atelier et de l'artiste qui s'opèrent depuis le début des années 1910. L'artiste se revendique en tant qu'auteur du dessin en apposant sa griffe sur celui-ci, alors que l'atelier n'apparaît plus qu'en marge. Le peintre-verrier prend dès lors le premier rôle, tandis que l'atelier est relégué à celui d'exécutant, tendance qui va se confirmer dans les années qui suivent.

Dès la création du Groupe de Saint-Luc en 1919, l'atelier Kirsch & Fleckner réalise de nombreux vitraux pour les églises construites ou restaurées à Fribourg par des membres de cette société dont le but est de renouveler l'art sacré catholique suisse. Les vitraux de Castella²² pour la nef de l'église de Semsales – construite par l'architecte phare du Groupe, Fernand Dumas, entre 1922 et 1926 – constituent l'une des premières réalisations de l'atelier dans ce contexte. L'artiste obtient lui-même le mandat après avoir

¹⁸ Lettres, factures et devis de l'atelier Kirsch & Fleckner à la paroisse de Chevrilles, 2 mars, 18 avril, 20 juin, 9, 13 et 30 décembre 1907, Archives de la paroisse de Chevrilles.

¹⁹ Frédéric ARNAUD, Ferdinand PAJOT, « Couleurs et lumières, de Melbourne à Fribourg », *L'église Saint-Pierre à Fribourg*, Patrimoine fribourgeois, 18, 2008, p. 54.

²⁰ « Persönliche Notizen von H. H. Pfarrer Stritt über den Verlauf des Kirchenbaues [aufgezeichnet in der Pfarrchronik von Heitenried] », Archives de la paroisse d'Heitenried.

²¹ Lettre de l'atelier Kirsch & Fleckner au curé d'Heitenried, 15 décembre 1904, Archives de la paroisse d'Heitenried.

²² Castella est affilié au Groupe de Saint-Luc à sa création, puisqu'il est mentionné dans le *Catalogue illustré* du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, première publication officielle de la société datant de 1920. *Catalogue illustré des travaux exécutés par les membres du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice*, Genève, 1920.

offre ses services à la paroisse dans une lettre de juillet 1923, dans laquelle il vante son expérience dans le domaine. Il ajoute qu'il s'est adressé à l'architecte et qu'il « le croit assez disposé à user de sa collaboration, sans toutefois jusqu'ici en avoir eu confirmation définitive ».²³

C'est certainement Castella qui choisit l'atelier fribourgeois, puisque jusqu'alors il avait réalisé toutes ses œuvres verrières avec lui. Pour des raisons politiques et stratégiques, il était aussi important, en terre fribourgeoise, de s'assurer les services d'un atelier du canton. Bien que le mandat ait été attribué à Castella, il n'est une nouvelle fois pas rémunéré directement par la paroisse mais par le biais de l'atelier, qui émet une facture le 3 novembre 1925 pour la pose des six vitraux de la nef, y compris les cartons de Castella.²⁴ Comme le postule Augustin Pasquier, cet exemple illustre le glissement qui s'opère à cette période entre deux modèles : celui où l'atelier est au centre de la relation entre le commanditaire et l'artiste, et un nouveau fonctionnement où l'artiste occupe cette place centrale.²⁵

Ce basculement s'accompagne d'une volonté de plus en plus forte des artistes d'élargir leur rôle de simples concepteurs de cartons en s'impliquant dans le processus technique de la réalisation d'un vitrail. Un artiste illustre particulièrement bien ce positionnement. Il s'agit d'Alexandre Cingria, chef de file du Groupe de Saint-Luc. Presque en même temps que Semsales, Fernand Dumas dirige un second chantier important pour le Groupe de Saint-Luc, celui de la nouvelle église d'Echarlens. Il confie à Cingria la responsabilité de la décoration de l'église, dont le grand cycle de vitraux de la nef (fig. 4), du chœur et de la tribune. Pour des raisons politiques, Cingria ne peut choisir l'atelier en charge de la réalisation de ses verrières de la nef. On lui impose Kirsch & Fleckner, avec lequel il n'a jamais travaillé. Bien que ces vitraux ne soient pas signés par l'atelier, des documents issus des archives paroissiales indiquent que leur réalisation a bel et bien été menée par la maison fribourgeoise.²⁶ Dans son ouvrage autobiographique *Souvenirs d'un peintre ambulant*,²⁷ publié en 1933, Cingria relate cette première expérience avec l'atelier. Lors d'une visite du chantier en décembre 1926, il réalise que ses vitraux ont été posés sans qu'il en ait été averti. Déplorant de n'avoir pu réaliser la peinture lui-même sur les verrières, il n'apprécie pas cette pâle copie de son style.²⁸ Les archives révèlent que pour les vitraux du chœur et la rose de la tribune, Cingria ne travaille pas avec Kirsch & Fleckner.²⁹ Une lettre du 25 juin 1926 de l'artiste adressée à Dumas présente un devis pour les derniers vitraux, dans lequel est mentionné le nom d'un autre atelier pour la pose de la rose : celui de la maison Chiara à Lausanne.³⁰ Il est donc clair que Cingria s'est adressé à cette entreprise lausannoise pour leur réalisation, bien qu'aucune facture de l'atelier Chiara ne figure dans les archives de la paroisse en dehors de la fourniture de simples vitreries en juillet 1926.³¹ Les factures pour la réalisation des deux vitraux du chœur et de la rose sont émises directement par Cingria.³² On peut supposer que pour des raisons stratégiques et politiques, le nom de l'atelier vaudois n'apparaît pas, puisqu'une entreprise fribourgeoise avait été souhaitée pour ce travail. Cingria entamera, sitôt après Semsales, une véritable association avec la maison lausannoise dont il devient le directeur artistique et l'enseigne publicitaire, à l'instar de Mehoffer avec Kirsch & Fleckner au début du siècle.³³ En contrepartie, Chiara permet à Cingria de s'investir entièrement dans le processus de fabrication de ses œuvres et de combler ainsi cette séparation entre l'artiste et l'atelier qu'il déplorait justement dans son expérience malheureuse

²³ Lettre de Jean-Edouard de Castella au curé Chany, 25 juillet 1923, Archives de la paroisse de Semsales.

²⁴ Facture de l'atelier Kirsch & Fleckner à Fernand Dumas, architecte, 3 novembre 1925, Archives de la paroisse de Semsales.

²⁵ PASQUIER 1995, p. 114-115.

²⁶ Facture de l'atelier Kirsch & Fleckner à l'architecte Fernand Dumas, 7 décembre 1926, Archives de l'État de Fribourg, AP Echarlens.

²⁷ Alexandre CINGRIA, *Souvenirs d'un peintre ambulant*, Lausanne, Genève [etc.], Payot, 1933.

²⁸ CINGRIA 1933, p. 21.

²⁹ Ces vitraux ne sont pas compris dans les factures émises par l'atelier fribourgeois. Facture de Kirsch & Fleckner à Fernand Dumas, 7 décembre 1926, Archives de l'État de Fribourg, AP Echarlens. C'est Cingria lui-même qui émet une facture le 6 décembre 1926 pour l'exécution des deux vitraux du chœur.

³⁰ Lettre d'Alexandre Cingria à Fernand Dumas avec devis pour les vitraux du chœur et la rose, 25 juin 1926, Archives de l'État de Fribourg, AP Echarlens.

³¹ Facture de la maison P. Chiara à Fernand Dumas, 19 juillet 1926, Archives de l'État de Fribourg, AP Echarlens.

³² Facture de Cingria à Fernand Dumas pour la réalisation des vitraux du chœur, 6 décembre 1926 et note de Cingria à Fernand Dumas pour la rose d'Echarlens. Archives de l'État de Fribourg, AP Echarlens.

³³ *Vitraux d'art exécutés par la maison Chiara de Lausanne sur les projets et avec la collaboration d'Alexandre Cingria*, [Pierre Chiara, Lausanne], 1934.

avec Kirsch & Fleckner. S'il s'associe de manière privilégiée pour la suite de sa carrière avec Chiara, Cingria aura néanmoins l'occasion de travailler encore à quelques reprises avec Kirsch & Fleckner, notamment à Siviriez (1936), Attalens (1937-1938) et Orsonnens (1938-1939). Il paraît alors évident que Kirsch & Fleckner a modifié son mode de collaboration avec l'artiste en le laissant réaliser lui-même la peinture de ses verrières.

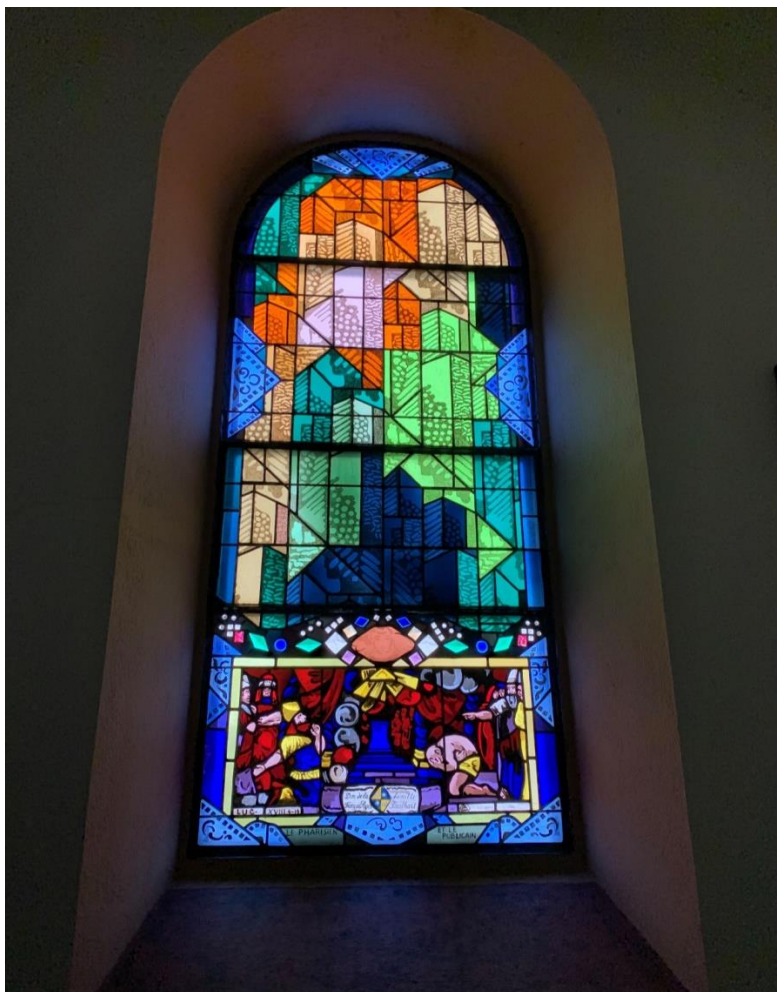


Fig. 4. Echarlens (FR), église paroissiale, baie s VIII, vitrail ornemental avec panneau figuré : Parabole du Pharisien et du publicain, Alexandre Cingria, atelier Kirsch & Fleckner, 1926. © Photo : Valérie Sauterel.

Ces différents exemples prouvent que l'atelier Kirsch & Fleckner a su non seulement s'adapter aux besoins du marché mais aussi saisir les opportunités artistiques qui s'offraient à lui pour promouvoir son entreprise. Il va rapidement s'ouvrir à la modernité sous l'impulsion de son travail avec Mehoffer à la cathédrale, et comprendre l'intérêt d'une collaboration avec de jeunes artistes pour répondre aux sollicitations paroissiales de plus en plus nombreuses, affirmant sa réputation sur l'ensemble du marché suisse. Alors que dans les premières années de son activité, il perpétue un modèle courant au XIX^e siècle où l'atelier se positionne au premier plan par la visibilité de son nom au détriment de celui de l'artiste cartonnier, on constate que le statut de l'artiste évolue. Alors que la signature se fait extrêmement rare, voire est inexistante sur les verrières de Buchs et Bovard, elle est fréquente sur les vitraux de Castella, à l'exception d'Heitenried. Le cas de Plasselb est représentatif d'un changement de paradigme dans les relations entre l'atelier et l'artiste, ce dernier occupant dès lors le devant de la scène tandis que l'atelier n'apparaît plus que comme responsable de l'exécution technique du projet. Les exigences nouvelles d'artistes comme Cingria incitent également l'entreprise à transformer sa manière d'envisager la collaboration, suivant un mode de fonctionnement plus ouvert, où les frontières entre le domaine de l'artiste et celui de l'atelier s'estompent de plus en plus.



5.1

Le Vitrail au Chili : les multiples dimensions d'un art d'importation

Andrea Araos

Chercheuse au GIVAL et au CLAV et Doctorante à l'École Pratique des Hautes Études

Stained Glass in Chile: the Multiple Dimensions of an Imported Art – Abstract

Stained glass reached the Americas in the second half of the 19th century. In the case of Chile, presented in this paper, imports came mostly from Germany, England and France. They were intended, to a large extent, for places of worship. This tide of imports coincided with the birth of the Nation State, which took several decades to build up and led to the transformation of the large cities of the country. Furthermore, the influence exerted by the modernization of Paris, conducted by Baron Haussmann, led to a complete renewal of town planning and of the face of capitals over the whole of the American continent. It was in this context that the Chilean government called on European architects to erect buildings carrying the values of the republican regime. These professionals, trained in the Parisian École des Beaux-Arts, introduced an historicist architecture, endowed with stained glass coming from Europe. At the same time as the construction of the civil buildings, the Catholic Church, united with the state, began the building of new churches, with a style of architecture and an

iconographic programme which were to mark an important change from those of the temples of the period of Spanish domination. Interior ornaments moved away from Baroque to come closer to the "neo" styles and more particularly to the Neo-gothic. Murals, statues and stained glass promoted an iconographic programme which complied with a new politics, a global movement of internationalization of the public-facing image of the Roman Church.

For the Reformed Churches which settled in Chile, the image took on a commemorative purpose, and the temple became a true place of memory. This context became more complex from 1914 until the 1960s with the coming into play of different factors: the secularization of the state, the World Wars, the Second Vatican Council and the creation of the Temple of Visual Arts. During the hundred years covered by this brief study, one can observe an evolution, as much in style as in programme. This study aims at providing the prerequisites in order to open a necessary, urgent and undoubtedly topical reflexion, through the study of stained glass in South America, which has received very little attention until now.

Le Vitrail au Chili : les multiples dimensions d'un art d'importation – Résumé

Le vitrail est arrivé aux Amériques à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Dans le cas chilien, présenté ici, les importations provenaient pour la plupart d'Allemagne, d'Angleterre et de France. Elles étaient destinées, en grande partie, à l'espace du culte. Cette vague d'importations coïncide avec la naissance de l'État Nation, qui mettra plusieurs décennies à se constituer et entraînera la transformation des grandes villes du pays. De plus, l'influence exercée par la modernisation de Paris, menée par le baron Haussmann, a conduit à un renouvellement complet de l'urbanisme et du visage des capitales sur l'ensemble du continent américain.

C'est dans ce contexte que le gouvernement chilien a fait appel à des architectes européens pour ériger des bâtiments porteurs des valeurs du régime républicain. Ces professionnels issus de l'École des Beaux-Arts de Paris ont introduit une architecture historiciste, dotée de vitraux d'origine européenne. En même temps que la construction des édifices civils, l'Église catholique, unie à l'État, a entrepris l'édification de nouvelles églises, avec un style architectural et un

programme iconographique qui vont marquer un changement important par rapport à celui des édifices de l'époque de la domination espagnole. Les ornements intérieurs s'éloignent du baroque colonial pour se rapprocher des styles « néo », et plus particulièrement du néo-gothique. Peintures murales, statues et vitraux promeuvent un programme iconographique conforme à une nouvelle politique, un mouvement global d'internationalisation de l'image-publicité de l'Église romaine.

Pour les Églises réformées qui s'installent au Chili pendant cette période, l'image acquiert un sens commémoratif, et le temple devient un véritable lieu de mémoire. Ce contexte se complexifie à partir de 1914 et jusque dans les années 1960 avec l'entrée en jeu de différents facteurs : la sécularisation de l'État, les guerres mondiales, le concile Vatican II et l'avènement du Temple des Arts visuels. Au cours des cent années couvertes par cette brève analyse, on peut observer une évolution, tant dans le style que dans le programme. Cette étude vise à fournir les prérequis afin d'ouvrir une réflexion nécessaire, urgente et sans doute d'actualité, à travers l'étude du vitrail en Amérique du Sud, très peu étudiée jusqu'à présent.

Introduction du vitrail en Amérique du Sud

Le vitrail est arrivé en Amérique du Sud à partir de 1870, et dans le cas du Chili, étudié ici, les importations provenaient pour la plupart d'Allemagne, d'Angleterre, et de France. Les « puissances » du vitrail de l'époque dans la région ont été l'Argentine, le Brésil et le Chili, mais il subsiste des exemples intéressants en Colombie, en Equateur, en Uruguay, au Venezuela, au Pérou, et en Bolivie.

Les premières importations coïncident avec la naissance des républiques américaines qui intègrent une nouvelle architecture inspirée du modèle européen, en particulier, le modèle haussmannien. Le financement de ces grands chantiers a été favorisé par la dynamisation des économies des Amériques à la suite de la signature des accords de libre-échange, par l'exploitation des ressources naturelles, et par l'arrivée des immigrants européens qui ont participé à la naissance de l'industrie.

Pour le Chili, comme pour les autres pays de la région, le vitrail a été majoritairement intégré aux projets d'architecture religieuse. Pour ce faire, des architectes formés à l'École des Beaux-Arts de Paris sont arrivés à partir de 1840. Un des premiers exemples – de style néo-gothique – était conservé dans l'église Saint-François-Borgia, à Santiago (construite entre 1872 et 1876, aujourd'hui en ruines) qui aurait possédé les vitraux les plus anciens du corpus catholique chilien. Ils étaient signés par l'atelier français de Gustave-Pierre Dagrang en 1875.¹ Cependant c'est Franz Mayer de Munich qui dominera le marché à partir de 1880 sur tout le continent.

Les Protestants, quant à eux, interdits de culte public au XIX^e siècle, ont conçu des édifices aux façades discrètes. Leurs intérieurs en revanche, hébergeaient des exemples de vitraux du *Gothic Revival* britannique de la plus haute qualité.

En ce qui concerne les programmes iconographiques de la période 1880-1970, on remarque une évolution des choix selon les différentes confessions, ainsi que dans la représentation d'épisodes guerriers. La religion catholique était la seule religion officielle au Chili jusqu'en 1925, date de la séparation de l'Église et de l'État, ce qui explique le mélange du politique et du religieux dans les images. Dans le cas des Protestants, obligés de pratiquer leur culte dans l'espace privé, les vitraux montrent une volonté pédagogique et commémorative, particulièrement marquée par les guerres.

Un autre aspect fondamental à étudier est celui de la fabrication locale. Cet art décoratif, favorisé par la circulation d'artistes, d'œuvres et du public dans les expositions internationales, est devenu à la mode. Très tôt, le réseau des immigrants européens y voit une « opportunité d'affaire ». Au Chili, le démarrage de la production de verrières a été impulsé par des miroitiers d'origine allemande et italienne, ce qui a donné lieu à une lignée de fabricants de vitraux. La question alors est de savoir pourquoi cela n'a pas donné naissance à un courant régional.

Les études sur le vitrail en Amérique du Sud, son origine, ses techniques et ses usages ou sa destinée, en sont encore à leurs débuts et traitent pour l'instant le sujet de manière superficielle et descriptive. Il existe en revanche, une riche littérature sur l'histoire de l'architecture du XIX^e et du XX^e siècle en Amérique du Sud, y compris au Chili. Sur ce dernier, un premier travail universitaire nous a permis de faire un relevé du corpus et de répondre partiellement à des questions de base.² Une deuxième étude (en cours) est centrée sur la question de l'iconographie, en abordant d'autres problématiques : industrielles, politico-religieuses et artistiques. Par la suite, pour une analyse plus approfondie il faudrait pouvoir s'appuyer sur des études analogues menées dans d'autres pays du continent ; pour ce faire le *Grupo Internacional para el Estudio y Conservación del Vitrail en América Latina* (GIVAL, Groupe international pour l'étude et la conservation du vitrail en Amérique latine) a été créé en 2020. Le groupe de recherche comprend des membres d'Argentine, du Brésil, du Chili et du Mexique et est soutenu par un réseau de professionnels européens d'Allemagne, de France, d'Italie, du Royaume Uni et de Suisse.

L'importation de vitraux au Chili et la naissance d'un « *vitrail fabricado en Chile* »

C'est probablement lors de l'Exposition internationale de Santiago, en 1875 que les vitraux ont été présentés « en société » pour la première fois. Cette mode au goût européisant donne lieu très tôt à une production de verrières de fabrication nationale, afin de satisfaire un public qui n'avait pas les moyens financiers d'en acheter en Europe. Cette production entreprise par des miroitiers issus de la vague d'immigration allemande et italienne, et qui va se développer à partir de 1920, répond d'autre part aux besoins des architectes qui commencent à intégrer cette ornementation dans leurs projets.

¹ Autres exemples du même atelier : palais archépiscopal de Santiago (1892), collège des Cœurs-sacrés (Sagrados Corazones) à Santiago (1891) et l'église Saint-Louis-de-Gonzague à Valparaíso (1887).

² Andrea ARAOS, *Introduction du vitrail néogothique en Amérique du Sud : exemples de transmission de savoirs européens au Chili, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle*, inédit, Paris, 2014.

Le premier atelier évoqué dans le recensement industriel de 1894³ était celui d'Emile de Troyer, qui était probablement Léopold-Alphonse De Troeyer (1861-1930), actif au Chili entre 1882 et 1923. Mais la présence de Stefano Dell'Orto et d'Adolfo Schlack et Cie (Casa Maldini) est avérée bien plus tôt. Il y a eu par la suite les fabriques Cánovas et Cie, Scheggia et Belgueri, Ferrari et Cie, Müller et Cie, Crispieri, Ernesto Buttner et *La Casa Rusa* de Pablo Dvoredsky.

L'introduction de la peinture sur verre dans la production nationale semble être en lien avec le peintre catalan Antoni Estruch (1873-1957).⁴ Actif en Argentine entre 1910 et 1957, il a réalisé quelques œuvres à Santiago et Punta-Arenas. Il est fort probable qu'une collaboration et une transmission de son savoir-faire se soient produites à cette occasion. Malgré certaines évidences, l'influence technique et stylistique catalane n'est pas attestée dans le vitrail fabriqué au Chili. Il reste cependant à faire un travail de recherche approfondi sur ce qui a rendu possible la présence d'Estruch au Chili et sur les échanges au sein du réseau de verriers en Amérique du Sud.

Les vitraux d'importation

Les vitraux de l'atelier Dagrant, signés la même année que l'exposition internationale de Santiago, semblent pour l'instant les premiers arrivés sur le continent. Mais le vrai maître de ce marché était en réalité la maison de Franz Mayer.⁵ L'atelier munichois, fondé en 1847, est devenu le premier importateur d'art sacré sur le continent en introduisant le style Munich, dont l'esprit et le traitement étaient inspirés en partie de la peinture nazaréenne, mais aussi de l'influence de l'école de Peter Hemmel d'Andlau (1420-1500) et de Hans Holbein l'Ancien (1460-1524). Ce courant était probablement plus proche du cahier des charges du Saint-Siège que celui de ses concurrents français.⁶

La provenance des importations de vitraux au Chili est multiple.⁷ Les maisons françaises sont peut-être les plus nombreuses : Lucien Bégule, Antoine Bernard, Louis-Charles-Marie Champigneulle, Gustave-Pierre Dagrant, Félix et Jean Gaudin, Gaetan Jeannin, Charles Lorin, Jean-Louis-Antoine Saint-Blancat, Mauméjean. Cependant on trouve aussi de très prestigieux ateliers britanniques : Powell & Sons, Clayton & Bell, Lavers & Westlake, Morris & Co, Herbert Bryans, Henry Dearle, Stephen Adam Jr., Gordon Webster. Il existe aussi des exemples ponctuels d'autres origines comme les vitraux catalans des églises de l'ordre du Carmel : Ildefonso Serra à Santiago, Antoni Rigalt à Viña-del-Mar, Máximo Müller et Scheggia à Los Andes, et Ernesto Buttner, à Chillán. Nous trouvons des exemples de la maison *Tiroler Glasmalerei* d'Innsbruck (Autriche) à Punta Arenas et dans l'église luthérienne de Lota (1968) à Santiago. Dans cette même église se trouvent des vitraux de l'atelier Schiess (Hans Rudolf ?) de 1965. Un exemple belge signé « Société Nouvelle » dans l'église du Perpétuel-secours, à Santiago, complète le panorama par rapport à la carte d'origine des importations du XIX^e et début du XX^e siècle. À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, sont introduits les deux premiers exemples de vitraux réalisés avec la technique de la dalle de verre, créations des artistes Gabriel Loire (1904-1996), et Adolfo Winternitz (1906-1993).

Durant les cent ans couverts par ce travail, on observe une évolution autant dans le style que dans le programme iconographique. La Première Guerre mondiale, mais surtout la crise économique de 1929, marquent une chute des importations : des commandes sont interrompues et l'église Notre-Dame de Limache (Franz Mayer), la basilique du Perpétuel-secours (auteur inconnu) et la basilique des Sacrements (Charles Lorin), restent en attente de vitraux qui n'arriveront jamais à destination.⁸

³ Voir : *Boletín de la Estadística Industrial de la República de Chile, 1894-1895*, Sociedad de Fomento Fabril, n° 1, junio 20, 1895. Disponible en ligne en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-71088.html> [consulté en décembre 2021].

⁴ Antoni Estruch, artiste catalan, s'installe à Buenos-Aires vers 1910.

⁵ Maison qui a fabriqué aussi de la statuaire et de la mosaïque religieuse. Favorisée par sa condition de Maison royale et pontificale, titres accordés l'un par Louis I^{er} en 1882 et le second par le pape Léon XIII en 1892.

⁶ Jean-Michel LENIAUD, *La révolution des signes : l'art à l'Église (1830-1930)*, Paris, 2007, p. 15. Selon l'auteur, le style architectural des églises et le choix iconographique en France pendant cette période ne sont pas perçus par Rome seulement comme un programme qui montrait l'unité de l'Église autour du pape, il montrait aussi un sentiment nationaliste.

⁷ Voir table des ateliers en : <https://bit.ly/2OyBR8t> [consulté en décembre 2021].

⁸ Comme on a pu le constater dans les archives paroissiales de la basilique.

La question iconographique de la naissance de la République jusqu'au concile de Vatican II

L'Église catholique, implantée sur le continent depuis la domination espagnole, a dû se renouveler face à la sécularisation du pays. Cela a permis l'entrée des courants libéraux qui défendaient, entre autres, la liberté de conscience. L'apparition de la franc-maçonnerie et l'arrivée des immigrants protestants favorisent les conditions pour l'adoption de lois laïques (1882-1884) et la séparation de l'Église et de l'État, en 1925. Pendant cette période, la politique de l'image de l'Église romaine – d'échelle internationale – promeut le renouvellement du catéchisme en images en introduisant de nouveaux dogmes et une forme de dévotion distincte de celle du baroque de caractère émotionnel qui avait prévalu pendant la colonie. L'iconographie du décor des nouvelles églises, dotées pour la plupart de vitraux, véhicule un message : celui de la société parfaite représentée par l'Église romaine, au-dessus de tout pouvoir politique temporel, par sa condition divine et par conséquent atemporelle.

En ce qui concerne la question iconographique, nous proposons d'établir une chronologie en quatre temps pour identifier les changements historiques et leur impact sur les thèmes choisis pour les vitraux.⁹

1880-1910 vers un programme iconographique de l'Église romaine

Cette première période se caractérise par des cycles iconographiques consacrés principalement aux docteurs de l'Église (saint Augustin, saint Thomas), aux saints réformateurs (saint Louis de Gonzague, saint François-Xavier), aux évangélistes, aux nouveaux dogmes et dévotions (Immaculée Conception, Sacré Cœur), et enfin aux scènes canoniques du Nouveau Testament, comme la vie de Marie, la vie de Jésus et la Sainte Famille. Un exemple incontournable pour illustrer le programme romain de l'époque est la basilique du Sauveur, à Santiago (1873-1832), vitrée par Franz Mayer à partir de 1892. L'imposant vitrail de la façade, montre l'archevêque de Santiago, Mariano Casanova présentant l'église au Sauveur¹⁰ (fig. 1). La nef est dédiée à la vie de Jésus, le chœur aux évangélistes et au dogme de l'Immaculée Conception et à la dévotion au Sacré Cœur. Ce programme iconographique correspond aux dispositions de l'église romaine et coïncide avec l'esprit du *Concilio Plenario Latinoamericano* (concile plénier d'Amérique latine)¹¹. C'est ainsi que l'on retrouve, dans les vitraux de plusieurs églises, l'image de la vue de la place Saint-Pierre de Rome au pied de la composition, comme dans le vitrail de l'Ascension du Christ de la cathédrale de Santiago ou celui de la Trinité dans la chapelle Saint-Pierre de *Alcántara*. Le Saint-Siège cherche à asseoir sa présence à travers son assimilation dans l'iconographie.

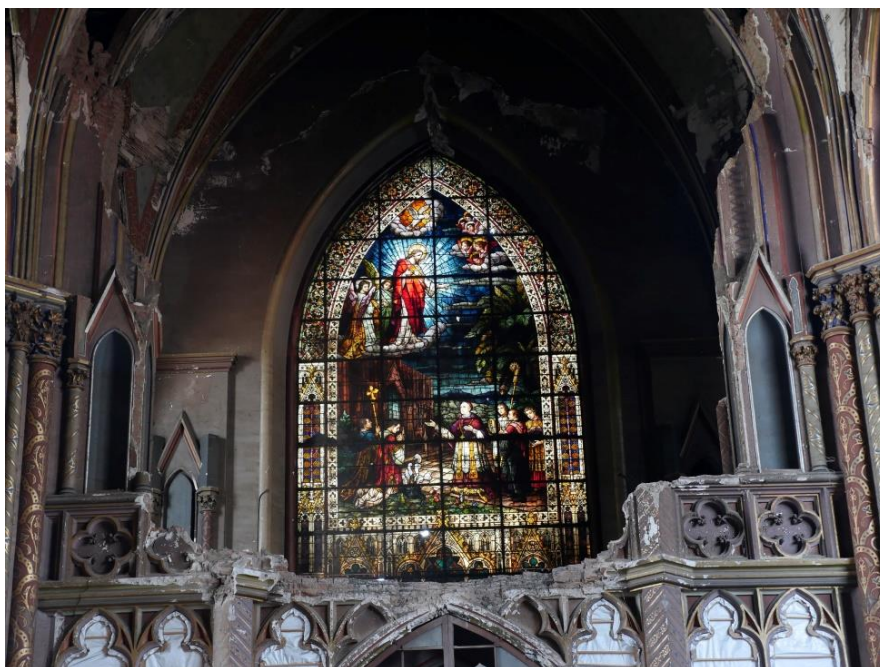


Fig. 1. Santiago du Chili, basilique du Sauveur, baie N I : vitrail qui représente l'archevêque Mariano Casanova présentant la basilique au Sauveur, vers 1892. © Fototeca Centro Latinoamericano del Vitral.

⁹ Pour regarder une partie du corpus chilien voir : <https://bit.ly/3zteQW8> [consulté en décembre 2021].

¹⁰ La même scène est proposée dans le catalogue de Mayer comme un sujet déjà utilisé.

¹¹ Premier concile sur l'Église en Amérique du Sud, célébré à Rome en 1899 sous le pontificat de Léon XIII.

Les exemples français des vitraux de Félix Gaudin (1905) dans l'église Sainte-Philomène (1892), ou de Gustave-Pierre Dagrart (1875) dans l'église Saint-François-Borgia (1872-1876), représentent les saints fondateurs et le charisme de l'ordre. Cela répond à une fonction pédagogique des images propres aux congrégations.

Pour le corpus des églises protestantes, les premiers à vitrer leurs édifices religieux sont les anglicans. L'exemple le plus remarquable est l'église Saint-Paul, à Valparaíso (1858)¹² qui reçoit son premier vitrail en 1883, signé par l'atelier Lavers & Westlake. Dans ce même édifice on trouve des exemples d'autres prestigieux ateliers londoniens de l'époque, tel que Clayton & Bell. Le choix iconographique correspond ici au culte anglican qui permet l'usage de l'image, mais qui est dépourvu des fonctions dévotionnelles. Les vitraux ont été commandés en hommage aux défunts de la communauté britannique. C'est un *lieu de mémoire* porteur d'une volonté pédagogique et allégorique à travers les images. Tel est le cas du vitrail de saint Georges qui fait allusion à un soldat mort pendant la Guerre du Pacifique. Les emblèmes écossais et de la Royal Navy apparaissent dans la composition comme signe identitaire.

1910-1929 commémorations du centenaire de la République : la naissance d'un imaginaire national et du sentiment patriotique



Fig. 2. Santiago du Chili, basilique du Perpétuel secours, baie E IV : vitrail représentant le vœu présenté à la Vierge du Carmel par Bernardo O'Higgins et José San Martín, premier quart du XX^e siècle.
© Fototeca Centro Latinoamericano del Vitral.

C'est l'époque des grands projets monumentaux dans le cadre de la commémoration du centenaire de la République. La guerre du Pacifique (1879-1884) avait déjà réveillé un sentiment patriotique qui se manifeste pendant cette période dans la recherche d'un style et de thèmes locaux.¹³ Cette esthétique du « retour aux sources » est bien illustrée lors de la participation du Chili à l'*Exposición Iberoamericana* (exposition ibéro-américaine) de Séville, en 1929.

Pour l'iconographie religieuse, le sentiment national ne semble pas avoir un grand impact, car les consignes – qui étaient assez générales – émanaient de Rome, et en particulier de la *Sacra Congregazione dei Riti* (la congrégation des rites). Et c'est là que la question de la réception de la part de certains acteurs locaux (le clergé et l'élite catholique) devient une question intéressante : la Vierge du Carmel est introduite au programme. Cette dévotion à la Vierge a toujours été présente, comme le montrent les programmes iconographiques de l'ordre du Carmel. Cependant à partir de cette période s'opère une « nationalisation » de la sainte patronne de l'armée chilienne. Le traitement stylistique à caractère local, prend une connotation politique évidente. Le meilleur exemple est celui du vitrail de la basilique du Perpétuel-secours, à Santiago : O'Higgins et San Martín – « pères libérateurs »¹⁴ – sont représentés en train de prononcer

¹² Voir : LABORATORIO DE CONSERVACIÓN DE VITRALES ESPACIO TRANSPARENTE, *Gothic Revival y Art & Crafts en Chile, iglesia anglicana Saint Paul de Valparaíso*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2017.

¹³ Quelques exemples de presse à ce sujet : *El Mercurio*, Santiago, 19 de agosto 1927 « La nacionalización del arte », *Zig-Zag*, n°1162, 28 mai 1927 ; « La tendencia Nacional en el Arte Decorativo », *Revista Arquitectura y Artes Decorativas*, n°2, mars-avril 1929 ; « Los tejidos araucanos como base para una arquitectura típica nacional », *Arquitectura y Artes Decorativas*, n°6, novembre-décembre 1929.

¹⁴ *Padres de la Patria*, en espagnol.

le vœu à la Vierge du Carmel, de lui ériger une église en cas de victoire (fig. 2).¹⁵

Le programme de l'Église catholique pour ces décennies inclut aussi les cycles dédiés aux ordres religieux ou à l'apparition de la Vierge de Lourdes. On perçoit une certaine continuité avec les thèmes de la période précédente.¹⁶ Un exemple est celui des chapelles de l'ordre des Filles de la Charité toutes vitrées par des ateliers français (Dagrand, Bernard et Mauméjean) et qui montrent l'histoire de la congrégation et l'esprit de son labeur hospitalier.

La période est marquée par la Première Guerre mondiale et l'entre-deux-guerres. On retrouve un exemple dans le corpus protestant qui témoigne de l'impact de ce tragique événement dans la chapelle Saint-Pierre (1906). Ce vitrail commémoratif reprend le célèbre tableau *The Great Sacrifice* de James Clarke, image publiée dans le numéro de Noël 1914 du magazine *The Graphic*. Dans la scène, le sacrifice du soldat est assimilé à celui du Christ.¹⁷



1930-1950 la symbolique et le style architectural qui se préparent pour une rénovation liturgique

La dévotion à la Vierge de Lourdes a été introduite pendant la dernière décennie du XIX^e siècle, et atteint son apogée à l'époque de la construction du temple de Notre-Dame-de-Lourdes à Quinta Normal (1929-1958), Santiago.¹⁸ Il s'agit du deuxième sanctuaire monumental dédié à la Vierge de Lourdes construit après celui de Lourdes en France. En 1949, Gabriel Loire (Chartres, France), reçoit la commande de l'ordre des Augustins de l'Assomption pour orner toute la basilique. Les vitraux, d'une surface de presque 500 m², représentent la vie de la Vierge et ses apparitions en France. Ce projet des architectes Eduardo Costabal et Andrés Garáfulic, marque aussi une importante évolution de style, qui annonce le mouvement moderniste chilien.¹⁹

À cette période, un nouveau sujet apparaît dans l'iconographie : Les dévotions populaires américaines. Un exemple intéressant est l'ensemble de vitraux de la paroisse Notre-Dame-de-Lujan à Santiago (1950) probablement vitrée par Antoni Estruch. Le programme dédié à la dévotion de la Vierge en Argentine est assez unique et marque aussi une rupture avec le style européen des vitraux d'importation (fig. 3).

Les Protestants, pour leur part, vont commander pour l'Union Church (1946) un vitrail au successeur de Stephen Adam Jr., Gordon Webster en 1949. La pièce, d'un style beaucoup plus contemporain, en hommage à John et Annie Hardy, représente le psaume « Éternel ! J'aime le

Fig. 3. Santiago du Chili, paroisse Notre-Dame-de-Lujan, baie S I : vitrail sur l'histoire de la dévotion de la Vierge de Lujan, vers 1950.

© Fototeca Centro Latinoamericano del Vitral.

¹⁵ Vœu national prononcé le 14 mars 1818.

¹⁶ Cela s'explique probablement, en partie, par « le décalage » chronologique et la qualité des importations arrivées au Chili, par rapport au corpus européen.

¹⁷ Voir Isabelle SAINT-MARTIN, « Représenter la mort dans les vitraux commémoratifs. De l'*imitatio Christi* à la promesse de la vie éternelle », In *Le soldat et la mort dans la Grande Guerre*, Rennes, PUR, 2016, p. 195-208.

¹⁸ Lors d'un pèlerinage à Lourdes en France, Mariano Casanova, archevêque de Santiago, invite les Assomptionnistes à venir propager la dévotion à la Vierge de Lourdes au Chili.

¹⁹ Voir : LABORATORIO DE CONSERVACIÓN DE VITRALES ESPACIO TRANSPARENTE, *Gabriel Loire, Vitrales en dalle de verre, Basilica Nuestra Señora de Lourdes*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2018.

séjour de ta maison, le lieu où ta gloire habite » (prière des innocents). Les saints patrons de l'Écosse, saint André et sainte Marguerite sont représentés dans la bordure. La volonté pédagogique, commémorative et d'identité persiste.

1950-1970 Vatican II : un nouveau programme pour l'architecture religieuse

La dernière période est marquée par la rénovation liturgique du concile de Vatican II. Un art plus abstrait et moins pourvu de symboles entre pour la première fois dans le temple.

La chapelle du Verbe-divin (1962-1964) et plus encore l'église votive de Maipú (1966-1974), vitrés par Adolfo Winternitz sont des exemples assez uniques d'un nouveau type de commande d'artiste. Gabriel Loire inaugure le vitrail d'auteur au Chili, mais avec un programme iconographique toujours empreint des thèmes canoniques. Winternitz, en revanche, qui a fait fabriquer ses vitraux dans l'atelier Chiara (Lausanne, Suisse), développait alors un programme plus personnel. À l'exception du grand vitrail en dalle de verre de la Vierge du Carmel à Maipú (que lui-même considérait comme un vitrail de guerre), son style abstrait était le résultat d'un dialogue entre le verre, sa spiritualité qui s'exprime à travers la matière, et une expérience de création qu'il dénommait « intégration des arts ».²⁰

Le vitrail dans les églises protestantes de ces décennies, en considérant le peu d'exemples existants au Chili, semble se tourner vers des images d'inspiration plus archaïque, comme c'est le cas des vitraux de l'atelier Schiess (1965) de l'église luthérienne de Lota, à Santiago. Le style néo-byzantin des verrières, évoquait les temps anciens de l'Église. Il faudrait faire des études comparées, afin de vérifier s'il correspond à un choix iconographique commun pour les églises luthériennes à cette époque dans le continent.

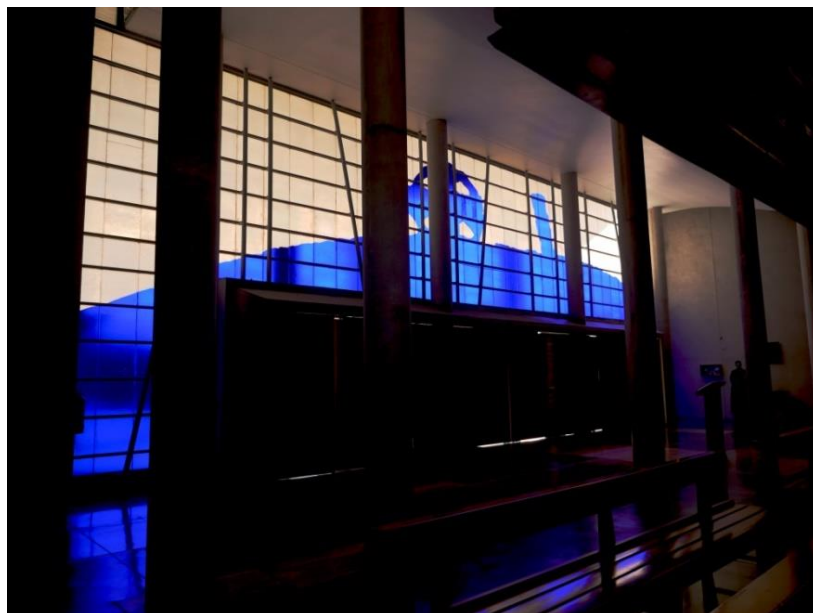


Fig. 4. Santiago, église du Cœur-de-Jésus Campus Oriente, Baie : O I, Vitrail création de l'artiste Eduardo Vilches, 1997. © Fototeca Centro Latinoamericano del Vitral.

Quel héritage transmet aujourd'hui ce patrimoine ?

En conclusion, le vitrail religieux –après une analyse qui en est encore à ses débuts– reste ancré jusqu'en 1950 dans la tradition européenne, aussi bien en ce qui concerne le choix des programmes iconographiques que celui des styles. Les exemples locaux sont rares et ont tendance à copier les modèles importés.

Le vitrail civil, en revanche, connaît un développement différent et, malgré les contraintes techniques, naît à ce moment-là une collaboration entre fabricants, architectes et artistes. La transmission du savoir-faire d'Antoni Estruch semble capitale pour la configuration d'un mouvement local. Un exemple qui permet d'illustrer ces échanges est l'œuvre de Laureano Guevara (1889-1968)²¹ : *Trabajo y familia del*

²⁰ Méthode développée par cet artiste autrichien naturalisé péruvien lors de son enseignement à l'école des Beaux-Arts de la l'Université catholique et pontificale de Lima.

²¹ Guevara, peintre et graveur chilien de la génération de 1913, s'est formé aux techniques du vitrail au Danemark et ses projets de cartons de vitraux ont été distingués dans plusieurs salons de Beaux-Arts. Les influences plus importantes de cet artiste sont le muralisme mexicain, mais aussi la peinture murale italienne du XX^e siècle.

Obrero (Le Travail et la famille de ouvrier) dans l'édifice du *Seguro Obrero* (1928), à Santiago. Le vitrail (réalisé par Máximo Müller) qui utilise le langage de la peinture murale, montre la collaboration entre artiste et maître-verrier. Mais cette influence, propre à la peinture murale en Amérique du Sud, a connu des difficultés pour s'installer au Chili, dans une scène artistique dominée par un esprit post-cézannien.

Le contexte de la crise économique, mais aussi une question de mode et d'évolution des styles architecturaux, cadre naturel du vitrail, ont contribué à sa raréfaction. Plusieurs facteurs doivent être pris en considération pour expliquer ce qui n'a pas permis l'essor de cet art décoratif : manque de moyens techniques, facteurs économiques, culturels ou autres.

Néanmoins, d'importants artistes latino-américains se sont intéressés au vitrail, tels Joaquín Torres García ou l'élève de Guevara, José Venturelli, qui est l'auteur des vitraux du temple de la Madeleine, à Genève. Un travail récent qui pourrait ouvrir une nouvelle étape pour le vitrail au Chili, est l'œuvre de l'artiste Eduardo Vilches, dans le l'église du Sacré-Cœur (Campus San Joaquín, Université catholique du Chili), réalisé par Cecilia Martner en 1994. Un défi technique et artistique qui dialogue et s'intègre harmonieusement au projet de l'architecte Teodoro Fernandez. Ces pistes ne nous permettent pas d'établir l'évidence d'un mouvement, mais nous laissent entrevoir le travail de recherche à entreprendre dans les prochaines années, ainsi que d'intéressantes perspectives pour le vitrail en Amérique du Sud.

Bibliographie

- Andrea ARAOS, *Introduction du vitrail néogothique en Amérique du Sud : exemples de transmission de savoirs européens au Chili, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle*, sous la direction de Florence Journot, mémoire de Master 1, Université Panthéon-Sorbonne, soutenu à Paris en 2014. Disponible en ligne : www.espaciotransparente.cl/portafolio [consulté en décembre 2021]
- Giovanna CAPITELLI, Stefano GRANDESSO, Carla MAZZARELLI (dir.), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, Rome, Campisano, 2013.
- Laurence DE FINANCE (dir.), *Un patrimoine de lumière 1830-2000. Verrières des Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis, Val-de-Marne*, Paris, Éditions du patrimoine, 2003.
- Marta GALICKI, *Victorian & Edwardian Stained Glass* (catal. exp., Londres, 1987), 1987.
- LABORATORIO DE CONSERVACIÓN DE VITRALES ESPACIO TRANSPARENTE, *Vidrieras Decorativas Sede Nacional Colegio de Arquitectos de Chile*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2016.
- LABORATORIO DE CONSERVACIÓN DE VITRALES ESPACIO TRANSPARENTE, *Gothic Revival y Art & Crafts en Chile, iglesia anglicana Saint Paul de Valparaíso*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2017.
- LABORATORIO DE CONSERVACIÓN DE VITRALES ESPACIO TRANSPARENTE, *Gabriel Loire, vitrales en dalle de verre Basílica Nuestra Señora de Lourdes*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2018.
- LABORATORIO DE CONSERVACIÓN DE VITRALES ESPACIO TRANSPARENTE, *Modernismo Catalán en Chile, Vidrieras decorativas Palacio Astoreca de Iquique*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2018.
- Jean-Michel LENIAUD, *La révolution des signes : l'art à l'Église (1830-1930)*, Paris, Éditions du Cerf, 2007.
- Jean-François LUNEAU, *Félix Gaudin, Peintre-verrier et mosaïste (1851-1930)*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006.
- Fernando PEREZ O., *Arquitectura en el Chile del siglo XIX*, 2 vol., Santiago, ARQ Ediciones 2017.
- Isabelle SAINT-MARTIN, *Art chrétien/art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France, XIX^e-XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2014.
- Isabelle SAINT-MARTIN, « Représenter la mort dans les vitraux commémoratifs. De l'imitatio Christi à la promesse de la vie éternelle », In *Le soldat et la mort dans la Grande Guerre*, Rennes, PUR, 2016, p. 195-208.
- Sol SERRANO, *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Sol SERRANO, « La definición de lo público en un Estado Católico: El caso chileno. 1810-1885 ». *Estudios Públicos*, n° 76, Santiago, 1999, p. 211-232.
- Elgin VAASSEN, « Les exportations allemandes et autrichiennes vers l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud (1860-1930) », In *Art, technique et science : la création du vitrail de 1830 à 1930 : colloque international*, Liège, Le Vertbois, 11-13 mai 2000, Commission royale des monuments sites et fouilles de la Région wallonne, Liège, 2000, p. 181-193.
- Myriam WAISBERG, *La Arquitectura Religiosa de Valparaíso. Siglo XVI – Siglo XIX*, Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, Santiago, 1992.
- Adolfo WINTERNITZ, *Memorias y otros textos*, Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.

Sources

- Archives Compagnie Mayer & Co, Seidlstraße 25, Munich, Allemagne.
- Archives des Ateliers Loire, 16 rue d'Ouarville, Lèves, France
- *Minutes Chapter, Saint-Paul's and Saint-Peter's Church*, 2 vol., Valparaíso, 1862 à nos jours. Conservées à Viña-de-Mar, Chili.



5.2.

Artist, Glass-Painters, Craftsmen, and a Dispute about their Place in Designing and Executing Stained Glass at the Beginning of the 20th Century

Wojciech Bałus

Corpus Vitrearum Poland, Jagiellonian University, Kraków

Artiste, peintres verriers, artisans, et la discussion sur leur place dans la conception et l'exécution du vitrail au début du XX^e siècle – Résumé

En 1912, dans les pages de la *Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei und verwandte Gebiete*, un débat eut lieu sur la possibilité d'améliorer la qualité de la fabrication du vitrail allemand. Cela servit de base pour soulever différentes questions sur les relations entre les différents agents impliqués dans la réalisation

des vitraux.

- 1) Un débat sur les relations entre l'art et l'artisanat ;
- 2) Un conflit entre la production collective ancienne et les artistes ;
- 3) Une discussion sur la place du vitrail dans la hiérarchie des arts.

Künstler, Glasmaler, Handwerker und die Diskussion um ihren Platz in der Gestaltung und Ausführung von Glasmalereien zu Beginn des 20. Jahrhunderts – Zusammenfassung

1912 wurde auf den Seiten der *Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei und verwandte Gebiete* eine Diskussion über die Möglichkeit einer Qualitätsverbesserung der deutschen Glasmalerei geführt. Auf dieser Grundlage werden unterschiedliche Fragen zum Verhältnis der verschiedenen Akteure bei der Realisierung

der Glasfenster aufgeworfen.

- 1) Eine Debatte über das Verhältnis von Kunst und Handwerk;
- 2) Ein Konflikt zwischen alter kollektiver Produktion und Künstlern;
- 3) Eine Diskussion über den Platz der Glasmalerei in der Hierarchie der Künste.

In 1912, a discussion about the possibility of improving the quality of German stained-glass making, which was considered poor, took place in the pages of the *Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei und verwandte Gebiete*. Delegates of the Association of German Applied Arts Societies (Verband deutscher Kunstgewerbevereine) passed a proposal that unprofessional businessmen (that is, individuals not trained in stained-glass making), whose main concern was the cheapest possible production, be prohibited from running stained-glass workshops. They also suggested that workshops should dispense with commissioning designs from independent artists who charged inflated fees for their work, as their designs, for economic reasons, were unprofessionally executed anyway. A cure for the poor state of stained-glass making would be to integrate the designing of cartoons and executing them in glass in a single hand.

A contrary view was held by Gottfried Heinersdorff. He believed that only the separation of the design process from the execution of the cartoons in glass could improve the quality of stained-glass-making. He pointed out that stained-glass workshops, operating usually under the owner's name – often an accomplished painter himself – employed artists to make designs for stained glass, whose names did not appear on the works produced by the workshop. This lowered the artistic quality of designs, because their makers did not feel personal responsibility for the outcome of their work. Heinersdorff thought that only if renowned artists from the outside were entrusted with designing stained glass, would the quality of designs improve. These artists would set much more store in the quality of their ideas, and simultaneously the craftsmanship of their execution in glass would be higher, because the artists would make sure that their designs were not spoiled by a poor rendering in glass.

Rudolf Linnemann, in turn, warned against engaging external artists in designing stained glass. He was of an opinion that a majority of them were not knowledgeable about the technical aspects of stained-glass production, which might result in their designs being impossible to be properly executed. Furthermore, he asserted that – unlike in the 15th and 16th centuries – contemporary artists had no insight into decorative qualities of art, which prevented them from making proper designs for stained-glass windows.

In these three attitudes the main problems related to the authorship of stained glass, as debated at the beginning of the 20th century converge.

1) A debate about the relationship between art and craft. Should the designer be a craftsman or an artist? Should every work of stained glass be a work of art, or was there room for crafts (e.g. ornamental,

simple, geometrically patterned glazing, heraldic panels, and restaurant signs) as well?

2) A conflict between the old, guild-system-based, collective production, and the artists who aspired to be the sole ('inspired') creators of the work or art.

3) A discussion about the place of stained glass in the hierarchy of arts. Does it belong to 'pure art' (i.e. painting) or 'applied art'? And consequently: what should its makers be called? Do they only provide a general idea which is then elaborated by draughtsmen in the stained-glass workshop into a cartoon? Or are they artists, fully aware of the technical and material constraints of the stained-glass medium; or finally, are they craftsmen, less interested in the artistic side of the design and more attentive to the highest level of the work's craftsmanship?



6.1

Ancient Remedies for New Ideas. Possible Sources of the Cistercian Stained-Glass Technique and Style*

Joanna Utzig

Jagiellonian University, Kraków

Alte Mittel für neue Ideen. Potentielle Quellen der Technik und des Stils zisterziensischer Verglasungen – Zusammenfassung

Eines der wichtigsten Forschungsprobleme bezüglich zisterziensischer Verglasungen des Mittelalters ist deren Genese. Die typische Form der frühen zisterziensischen Glasmalerei (2. Hälfte des 12. bis 13. Jh.) sind einfache, weiße Blankverglasungen mit nicht-figürlicher, ausschließlich mit den Bleinetzen geformter Dekoration. Da die strengen Statuten des Generalkapitels des Zisterzienserordens eindeutig bunte und figürliche Fensterfüllungen untersagten, war dieser Verglasungstypus eine Art Kompromiss zwischen ästhetischer Askese und der Notwendigkeit, Kirchenfenster auszufüllen und zu dekorieren. In der bisherigen Forschung wurde hauptsächlich auf zwei potentielle Quellen der zisterziensischen Glasfenster hingewiesen: auf die östliche Kunst (byzantinische oder islamische; z.B. E. Frodl-Kraft, C. Brisac) sowie – in Bezug auf deren Repertoire – auf die vorromanische oder romanische Bauskulptur (z.B. H. Zakin). Kaum Aufmerksamkeit wurde dabei der Frage geschenkt, inwiefern die abstrakten und monochromen Verglasungen der Zisterzienser der Verzierung und der Technik von früheren europäischen Fensterverglasungen ver-

pflichtet waren. Die Glasmalerei aus der Zeit vor dem 11./12. Jh. ist nur fragmentarisch bekannt, doch die Kenntnis über sie wird ständig durch Ausgrabungen vertieft. Die wichtigsten Fragen des Beitrags lauten deswegen: Waren die zisterziensischen Verglasungen eine Fortsetzung der Tradition oder eine Wiederbelebung von größtenteils vergessenen bzw. nicht mehr verwendeten Formen? Haben die Zisterzienser absichtlich auf „altertümliche“ Verglasungstypen zurückgegriffen, und wenn ja, zu welchem Zweck?

Im Rahmen des Aufsatzes werden ausgewählte frühmittelalterliche Verglasungsbruchstücke und Glasfenster der Zisterzienser aus dem 12. und 13. Jh. verglichen und die technischen und stilistischen Übereinstimmungen hervorgehoben. So repräsentieren u.a. die Glaskonvolute aus Rezé, Sous-le-Scex, Müstair oder Baume-les-Messieurs einen Verglasungstypus, der für die Zisterzienser vorbildhaft hätte sein können.

Die frühe zisterziensische Glasmalerei war ein Ergebnis ästhetisch-religiöser Ansichten und formaler Inspirationen von älteren Kunstwerken. Aus diesem Grund illustriert sie exemplarisch die besondere Spannung zwischen Tradition und Suche nach neuen (auch künstlerischen) Wegen, welche die frühe Kunst und Spiritualität der Zisterzienser prägte.

Ancient remedies for new ideas. Possible sources of the Cistercian stained-glass technique and style – Abstract

One of the most important problems concerning medieval Cistercian glazing is the question of its origin. The most typical form of early Cistercian stained glass (2nd half of the 12th century – 13th century) is simple blank glazing with non-figurative decoration formed only with lead comes. The strict Charters of the General Chapter of the Order unambiguously banned windows with coloured glass as well as glass containing any figural representations, so glazing was a type of compromise between aesthetic asceticism and a need to fill and decorate church windows. In previous research two possible artistic sources of Cistercian stained glass were taken into consideration: the inspiration of Byzantine or Islamic art, especially as explored by E. Frodl-Kraft and C. Brisac, or the exploitation of patterns characteristic of French Romanesque architectural sculpture, as proposed by H. Zakin. Little attention was paid to the question of whether the abstract and monochrome Cistercian glazing was derived from the decoration and the

technique of earlier European glazing. Although glazing before the 11th/12th century is known only fragmentarily, our knowledge is continuously expanding thanks to archaeological excavations. The most important questions of this paper are following: Was Cistercian stained glass a continuation of tradition or a revival of somewhat forgotten forms? Did the Cistercians deliberately choose to recall 'ancient' types of glazing, and if so, for what purpose? Selected early medieval pieces of stained-glass windows will be compared with 12th- and 13th-century Cistercian glazing, and technical and stylistic similarities will be underlined. The glass from Rezé, Sous-le-Scex, Müstair or Baume-les-Messieurs, among others, represents a type of glazing that could have been exemplary for the Cistercians. Medieval Cistercian glazing is an outcome of the ideological guidelines as well as the formal inspirations flowing from earlier works of art. Stained glass illustrates the peculiar tension between the reference to tradition and the search for new artistic paths, which shaped the early art and spirituality of the Cistercians.

* This paper is based on my doctoral thesis, defended in 2020 at the Department of History of the Jagiellonian University, Cracow, *Simples fenestrae cistercienses. Geneza, treści ideowe i źródła estetyczne przeszkleń witrażowych w kościołach i klasztorach cystersów do połowy wieku XIII* (*Simples fenestrae cistercienses. Origin, content and aesthetic sources of stained-glass windows in churches and monasteries of the Cistercians before c.1250*). An expanded text dealing with the topic, regarding also the sources of ornamental motifs used in Cistercian windows, has been submitted to the *Journal of Glass Studies*.

In the middle of the 12th century the General Chapter of the Cistercian Order expressed the first restrictions on window glazing, establishing that glass should be white and devoid of crosses and painting (“vitreae albae fiant et sine crucibus et picturis”).¹ Such clear specificity about the form of stained-glass windows was an exception in the Middle Ages and makes medieval Cistercian windows a unique phenomenon. This ordinance resulted in the creation of purely decorative glazing, made only with “white” glass and lead comes, without glass paint or any figural representations. Some of the early windows, preserved among others in the abbeys in Aubazine from the last quarter of the 12th century (fig. 1), La Bénisson-Dieu from the end of the 12th century (fig. 2, 3), Eberbach from about 1175–1180 or Marienstatt, dated to the 2nd quarter of the 13th century,² are a result of faithful compliance with these rules.

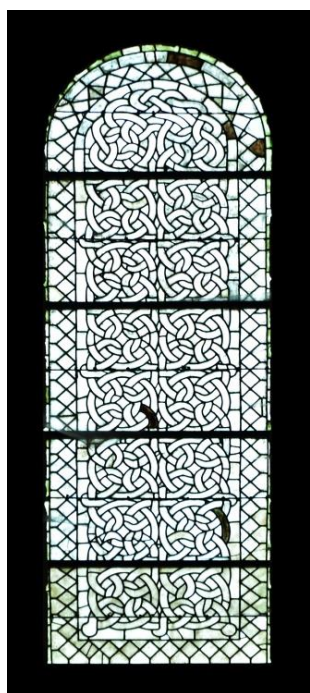


Fig. 1. Aubazine, Cistercian church: stained-glass window, last quarter of the 12th century. © Piotr Pajor.



Fig. 2. La Bénisson-Dieu, Cistercian church: stained-glass window, end of the 12th century. © Piotr Pajor.



Fig. 3. La Bénisson-Dieu, Cistercian church: stained-glass window, end of the 12th century. © Piotr Pajor.

¹ It is not sure how the word “picturis” should be translated. It could mean “images” (which would mainly relate to figural representations), but also “painting”, meaning the technique used. It is also possible that this term combines both ranges of meaning.

² Basic literature about these works: Aubazine – Helen Jackson ZAKIN, *French Cistercian Grisaille Glass*, Garland Pub., New York, 1979, especially pp. 13-23; Catherine BRISAC, “Romanesque Grisailles from the Former Abbey Churches of Obazine and Bonlieu”, in Meredith Parsons LILLICH (ed.), *Studies in Cistercian Art and Architecture*, vol. 1, Cistercian Publications, Kalamazoo, 1982, pp. 130-139; Françoise GATOULLAT and Michel HEROLD, with the collaboration of Karine BOULANGER and Jean-François LUNEAU, *Les vitraux d'Auvergne et du Limousin*, PUR, Rennes, 2011 (Corpus Vitrearum France, Recensement des vitraux anciens de la France, IX), pp. 234-236; La Bénisson-Dieu – ZAKIN 1979, especially pp. 23-32; Véronique CHAUSSE et al., *Les vitraux de Bourgogne, Franche-Comté et Rhône-Alpes*, Éditions du NRSCNRS, Paris, 1986 (Corpus Vitrearum France, Recensement des vitraux anciens de la France, III), p. 279-281; Eberbach – Günther KLEINEBERG, “‘Die Gläser seien weiß, ohne Kreuze und Malereien’. Das Glasfenster aus dem Zisterzienserkloster Eberbach im Rheingau”, in *200 000 Jahre Kultur und Geschichte in Nassau dargestellt an Objekten der Sammlung Nassauischer Altertümer des Museums Wiesbaden*, Verlag des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, Wiesbaden, 1993, pp. 159-162; Daniel HESS, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Frankfurt und im Rhein-Main-Gebiet*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 1999 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland III,2), pp. 78-85; Dieter GRIESBACH-MAISANT and Ulrike KUNERT, “Sammelt die übrig gebliebenen Stücke, damit sie nicht (auch noch) verloren gehen. Glasmalerei aus Kloster Eberbach”, in *Der Denkmalpfleger als Vermittler. Gerd Weiß zum 65. Geburtstag*, Theiss, Wiesbaden, 2014 (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen 25), pp. 207-222; Marienstatt – Ivo RAUCH, “Die Marienstatter Flechtbandfenster – Bestand und Rekonstruktion”, in *Die Klosterkirche Marienstatt*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms, 1999, pp. 76-84; Hartmut SCHOLZ, “Glasmalerei der Zisterzienser am Beispiel Marienstatt” in *Die Klosterkirche Marienstatt* 1999, pp. 85-96.

In previous research, several different hypotheses about the artistic sources of early Cistercian stained glass has been formulated. According to some researchers, simple patterns, often relying on basic geometric figures, were inspired by early Christian, Byzantine or Islamic *transennae* made of hard materials (stone, wood or plaster), decorated with openings which only rarely were glazed. This belief was expressed by Heinrich Oidtmann, although not until Eva Frodl-Kraft's influential article from 1965 did this thesis gain popularity.³ Frodl-Kraft observed, among other things, similarities between the early Cistercian glazing in Aubazine and the *transennae* in the Great Umayyad Mosque in Damascus (706–715). Another leading researcher of Cistercian stained glass, Helen Jackson Zakin, questioned these ideas. Zakin thought that in a geographic, chronologic and cultural sense Cistercian glazing was more likely inspired by earlier French art than remote Islamic works.⁴ According to her, the ornamental stained-glass windows of the White Monks were mainly based on the patterns used in French Pre-Romanesque and Romanesque sculpture. However much some juxtapositions presented by the American researcher demonstrate a close affinity between patterns, like Frodl-Kraft some time earlier, she presented solely sculptural works as comparative material, which can only explain the sources of one aspect of Cistercian stained-glass windows – their pattern. Zakin assumed that it would be impossible to find any prototypes for Cistercian works within the scope of stained-glass windows, due to the poor state of preservation of pre-12th-century glazing. Surprisingly, only a few art historians implied that Cistercians could have decided to use a type of glazing that had been used before. This supposition was presented by Hans Wentzel, however in a very curt and pessimistic statement,⁵ and forty years later by Hartmut Scholz.⁶ This question was also analysed by Richard Marks, although he considered similar ornamental glazing contemporary- to the earliest Cistercian windows, not older than them.⁷

The most popular hypotheses about the sources of Cistercian windows have a significant weakness. They refer only to possible models for the patterns that are mainly found in works of sculpture. These speculations do not take into account the origin of the specific type of glazing – abstract, non-painted and made solely of blank (white) glass. It is unclear whether the White Monks invented a new type of glazing suitable for their needs or reached for some solutions which were in usage before. Therefore, more comprehensive study is needed. Only in-depth research on the sources of Cistercian glazing, taking into consideration their decoration as well as technique, can enable us to answer the question. Fortunately, the progress of archaeological excavation during the last decades has broadened knowledge about early medieval stained glass to a considerable extent. This paper will concentrate on the prototypes of the glazing type in a general sense and the reasons for the use of certain sources of inspiration by the White Monks.

But first, it is worth citing a famous written source to testify to the use of simple, ornamental, unpainted glass before the Cistercian Order was constituted. In the beginning of the 12th century, Theophilus Presbyter mentioned in his treatise *Schedula diversarum artium* a special type of glazing, different from the main type that he discussed more thoroughly. In Chapter 29, he mentioned “simple windows” (*simplices fenestras*).⁸ They were much simpler to make than painted, colourful, figural stained-glass

³ Heinrich OIDTMANN, *Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert*, vol. 1, L. Schwann, Düsseldorf, 1912, p. 128; Eva FRODL-KRAFT, “Das ‘Flechtwerk’ der frühen Zisterzienserfenster”, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XX (XXIV), 1965, pp. 7–20. Frodl-Kraft's hypothesis was accepted e.g. by: Louis GRODECKI, Catherine BRISAC, Claudine LAUTIER, *Romanische Glasmalerei*, W. Kohlhammer, Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, 1977, p. 40; BRISAC 1982, pp. 134–136.

⁴ ZAKIN 1979, pp. 103–113.

⁵ Hans WENTZEL (“Die Glasmalerei der Zisterzienser in Deutschland”, *Bulletin des relations artistiques France-Allemagne*, May, 1951: *L'Architecture monastique* (Actes et travaux de la rencontre franco-allemande des historiens d'art, 1951), p. [173]) suggested vaguely that the Cistercians could have used “gewisse altertümliche Vorformen” as a model for their glazing.

⁶ SCHOLZ 1999, pp. 89–90.

⁷ Richard MARKS, “Cistercian Window Glass in England and Wales” in Christopher NORTON (ed.), *Cistercian Art and Architecture in the British Isles*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, p. 214.

⁸ “XXIX. Simple Windows. If you want to make simple windows, first mark the dimensions of their length and width on the wooden board, then draw the scrolls or anything else that you want. Having arranged the colours to be inserted, cut the pieces of glass with a groseing iron and fit them together. Affix the nails, surround with lead and solder on each side. Then frame it round with wood secured with nails and fix it where you wish”. (C.R. DODWELL (publ. and transl.), *Theophilus, The Various Arts. De Diversis Artibus*, Clarendon Press, Oxford, 1986, p. 58). The term ‘scroll’

windows, because an artisan only had to choose a pattern that he liked (Theophilus mentions *nodi*, which means interlace), cut the glass and join the pieces with the lead comes. It is not certain if the term *simplices fenestrae* used by the author was common in his era, but as a historical epithet relating to the type of glazing used, among others, by the Cistercians, it seems useful also in contemporary scientific literature. However, Theophilus mentioned coloured pieces of glass in this type of glazing, so this source doesn't settle the question of whether totally white windows were used before the Cistercians.

To present the stained-glass windows of the White Monks in a proper context it is necessary to outline briefly the development of the ornamental simple glazing from Antiquity through the Early and High Middle Ages. Window screens decorated with geometric openings filled by alabaster, selenite or mica used in the Roman Empire can be regarded, to some extent, as a prototype for them. The aforementioned minerals are light-toned, partly translucent and let in only a limited quantity of light. Glass was also used in the screens; however, it did not become popular until the 1st century A.D., which is attested by many archaeological finds from the whole empire. Similarly to the above-mentioned minerals, relatively translucent Roman glass was thick and had a slightly greenish or blueish shade, which is natural for this material. The compositions were usually based on a combination of triangles or rectangles. Gradually, coloured glazing also appeared. It was mentioned for the first time by Aurelius Prudentius Clemens in his work *Liber Peristephanon* at the turn of the 5th century.⁹ Therefore, antique window glass was quite simple, as it had mainly a practical function and can be qualified as a purely utilitarian element of interior furnishing rather than an original, sophisticated work of art. It gained the latter function during the Middle Ages.

The type of window described here was also used in the territory of the former Empire after its fall; for example, it was quite commonly used in the church architecture of Gaul.¹⁰ However, as in Antiquity, glass was usually cut into simple geometric figures. Moreover, there was another technique in use that was based on small, different-shaped pieces of glass, similar to some extent to *opus sectile* mosaics. Among the most important finds in Gaul's churches, is a group of glass fragments found on the site of the former basilica in Sion (Sitten) / Sous-le-Scex in Switzerland.¹¹ A find of c. 400 pieces of glass, dated to the 5th/6th century, come mainly from the eastern part of the church. The original shapes of some pieces are still visible. Most of them have simple geometric shapes, such as triangles, squares, rectangles and rhombuses. One can infer that these pieces were combined within different abstract compositions resembling, to some extent, Ancient Roman examples. Similar remnants of window glass were also found in the 5th-century baptistery in Brioude (Auvergne)¹² or in the basilica of Champs Saint-Martin in Rezé (Normandy) from the beginning of the 6th century.¹³ A characteristic feature of all these works is the use of glass of different hues of natural colour.

doesn't seem to be the most precise translation of Latin term 'nodi'. Cf. a similar version – 'scrollwork' in John G. HAWTHORNE, Cyril Stanley SMITH (transl.), *Theophilus, On Divers Arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork*, Dover Publications, New York, 1979, p. 72.

⁹ Enrico CASTELNUOVO, *Vetrare medievali. Officine tecniche maestri*, Einaudi, Torino, 1994, p. 212; Francesca DELL'ACQUA, *'Illuminando colorat': la vetrata tra l'età tardo imperiale e l'Alto Medioevo: le fonti, l'archeologia*, Fondazione Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, Spoleto, 2003 (Studi e ricerche di archeologia e storia dell'arte, 4), p. 101-102; Francesca DELL'ACQUA, "Early History of Stained Glass" in Brigitte KURMANN-SCHWARZ and Elizabeth PASTAN (ed.), *Investigations in Medieval Stained Glass. Materials, Methods and Expressions*, Brill, Leiden-Boston, 2019, p. 24-25.

¹⁰ DELL'ACQUA 2003, p. 29-30. In the second half of the 5th century Sidonius Apollinarius in a vivid description of the interior of the newly built basilica in Lyon mentioned also its window glass; DELL'ACQUA 2003, pp. 103-104.

¹¹ Sophie WOLF, Cordula KESSLER, Willem B. STERN, Yvonne GERBER, "The Composition and Manufacture of Early Medieval Coloured Window Glass from Sion (Valais, Switzerland). A Roman Glass-making Tradition or Innovative Craftsmanship?", *Archaeometry*, XLVII, 2005, pp. 363-382; Cordula M. KESSLER, Sophie WOLF, Stefan TRÜMLER, "Die frühesten Zeugen ornamentaler Glasmalerei aus der Schweiz: die frühmittelalterlichen Fensterglasfunde von Sion, Sous-le-Scex", *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, LXII, 2005, 1, pp. 1-30.

¹² Fabrice GAUTHIER, *Vitraux du baptistère de Brioude (Haute-Loire)*, in Sylvie BALCON-BERRY, Françoise PERROT, Christian SAPIN (eds), *Vitrail, verre et archéologie entre le V^e et le XII^e siècle* (Actes de la table ronde réunie au Centre d'études médiévales, Auxerre, 15-16 June 2006), CTHS, Paris, 2009, pp. 85-90.

¹³ Gaëlle DUMONT, Lionel PIRAULT, "Les vitraux de la basilique paléochrétienne de Rezé" in Sophie LAGABRIELLE, Michel PHILIPPE (eds), *Verre et fenêtre de l'Antiquité au XVIII^e siècle. Actes du premier colloque international de l'association 'Verre & Histoire'* (Paris-La Défense / Versailles, 13-15 October 2005), Verre et histoire, Paris, 2009, pp. 55-58; Gaëlle DUMONT and Lionel PIRAULT, "Vitraux de la basilique paléochrétienne des Champs-Saint-Martin à Rezé (Loire-

This type of glazing was also in use in the Carolingian period. This era was at the same time the most prolific and crucial in the history of stained-glass production. The considerable ensemble of window glass remnants found in the Swiss Abbey of Münstair is particularly worth mentioning (fig. 4).¹⁴ Many fragments are triangular, circular, or rectangular- in shape. Numerous circular or arched fragments are particularly interesting, because they could have formed a geometric as well as an interlace composition. Although the reconstruction is purely hypothetical, a later example of a composition built mainly of similarly-shaped glass pieces can be mentioned – a panel from St Elisabeth's Church in Marburg, now in the local Universitätsmuseum (ca. 1250).¹⁵ There is no certain evidence of using the interlace patterns, so frequently used in Cistercian stained glass and extremely popular in the Early Middle Ages, in pre-Cistercian window glass in any part of Europe. Interlace compositions are much more complicated to create than simple decorations consisting of rhombuses or triangles, so their execution demanded more skill. Therefore, one can assume that they appeared only at a certain stage of the development of medieval stained-glass production. Their use is testified by the already mentioned fragment from *Schedula diversarum artium*. Pieces of glass from Baume-les-Messieurs Abbey from the turn of the 9th century are quite similar to those from Münstair and consist of square, rectangular, trapezoidal and circular fragments. They could have formed different geometric compositions, but interlace decoration is also probable.¹⁶

Simple, decorative, unpainted and mainly uncoloured glazing can be considered as a simple continuation of ancient works, although this technique was only partly developed in the form of glass pieces joined by means of lead comes. Nonetheless, in Carolingian window glass even more conservative, nearly "antiquarian" types were also present. Significant examples are the windows from the Abbey of San Vincenzo al Volturno (9th century), filled with a regular wooden grid and glass in its natural colour, although decorated with a subtle "marmorisation", made in the flashed glass technique.¹⁷ They resemble rudimentary glass-fillings that were used in the churches of Ravenna, and later in Benevento or Farfa for example.¹⁸ Moreover, in the High Middle Ages, stone or plaster *transennae* were also occasionally used. In the Benedictine Church San Benedetto in Capua such screens, dated to the 11th century, are still partly visible, but the largest part is covered by modern painting imitating their form.¹⁹ Diversified compositions, consisting of combinations of circles and slats, are filled with small circular pieces of glass. The geometric character of the decoration recalls some Cistercian windows, although the technique is appreciably different, and it is hard to resolve whether there could be a direct connection between the plaster screens and stained-glass windows. The church in Capua is credited to the patronage of abbot Desiderius of Monte Cassino; therefore, it must be mentioned that in Leo of Ostia's chronicle of the latter abbey plaster

Atlantique)" in BALCON-BERRY 2009, pp. 65-76.

¹⁴ Jürg GOLL, "Frühmittelalterliche Fenstergläser aus Münstair und Sion" in Francesca DELL'ACQUA and Romano SILVA (publ.), *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica; la vetrata in occidente dal IV all'XI secolo* (Atti delle giornate di studi, Lucca, 23-25 Sept. 1999), Istituto storico lucchese, collana di studi sul colore, 3, Lucca, 2001, pp. 87-98; Sophie WOLF, Cordula M. KESSLER, Jürg GOLL, Stefan TRÜMLER, Patrick DEGRYSE, "The Early Medieval Stained-glass windows from St John, Münstair: Materials, Provenance and Production Technology" in Sophie WOLF and Anne DE PURY-GYSEL (publ.), *Annales du 20e Congrès de l'Association Internationale pour l'histoire du verre* (Fribourg/Romont, 7-11 Sept. 2015), VML Verlag Marie Leidorf, Romont, 2017, pp. 341-345.

¹⁵ Daniel PARELLO unter Verwendung von Vorarbeiten von Daniel HESS, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Marburg und Nordhessen*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 2008 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, III, 3), p. 403. This panel is considered as an only remnant of the first, provisional glazing of the church's apse.

¹⁶ Line VAN WERSCH, Claudine LOISEL, François MATHIS, David STRIVAY, Sébastien BULLY, "Analyses of Early Medieval Stained Window Glass From the Monastery of Baume-Les-Messieurs (Jura, France)", *Archaeometry*, LVIII, 2015, pp. 930-946; Sébastien BULLY, Marie-Laure BASSI, Aurélia BULLY, Laurent FIOCCHI, Morana ČAUSEVIC-BULLY, "Le 'monastère des reculées' au Haut Moyen Âge: avancées de la recherche archéologique sur Balma (Baume-Les-Messieurs, Jura)" in *La mémoire des pierres: mélanges d'archéologie, d'art et d'histoire en l'honneur de Christian Sapin*, Sylvie BALCON-BERRY, Brigitte BOISSAVIT-CAMUS, Pascale CHEVALIER (eds), Brepols, Turnhout, 2016 (Bibliothèque de l'Antiquité tardive, 29), pp. 241-254 (see especially the reconstruction – fig. 6).

¹⁷ Francesca DELL'ACQUA, "Ninth-century Window Glass from the Monastery of San Vincenzo al Volturno (Molise, Italy)", *Journal of Glass Studies*, XXXIX, 1997, p. 33-41; Francesca DELL'ACQUA, "Una vetrata 'all'antica' di età carolingia", *Journal of Glass Studies*, XLIV, 2002, pp. 196-199.

¹⁸ DELL'ACQUA 2003, pp. 42-44.

¹⁹ DELL'ACQUA 2003, pp. 72-73; DELL'ACQUA 2019, p. 30.

window screens are also mentioned, but no traces of them have survived.²⁰ Nevertheless, such conservative realisations seem rather isolated in High Middle Ages.

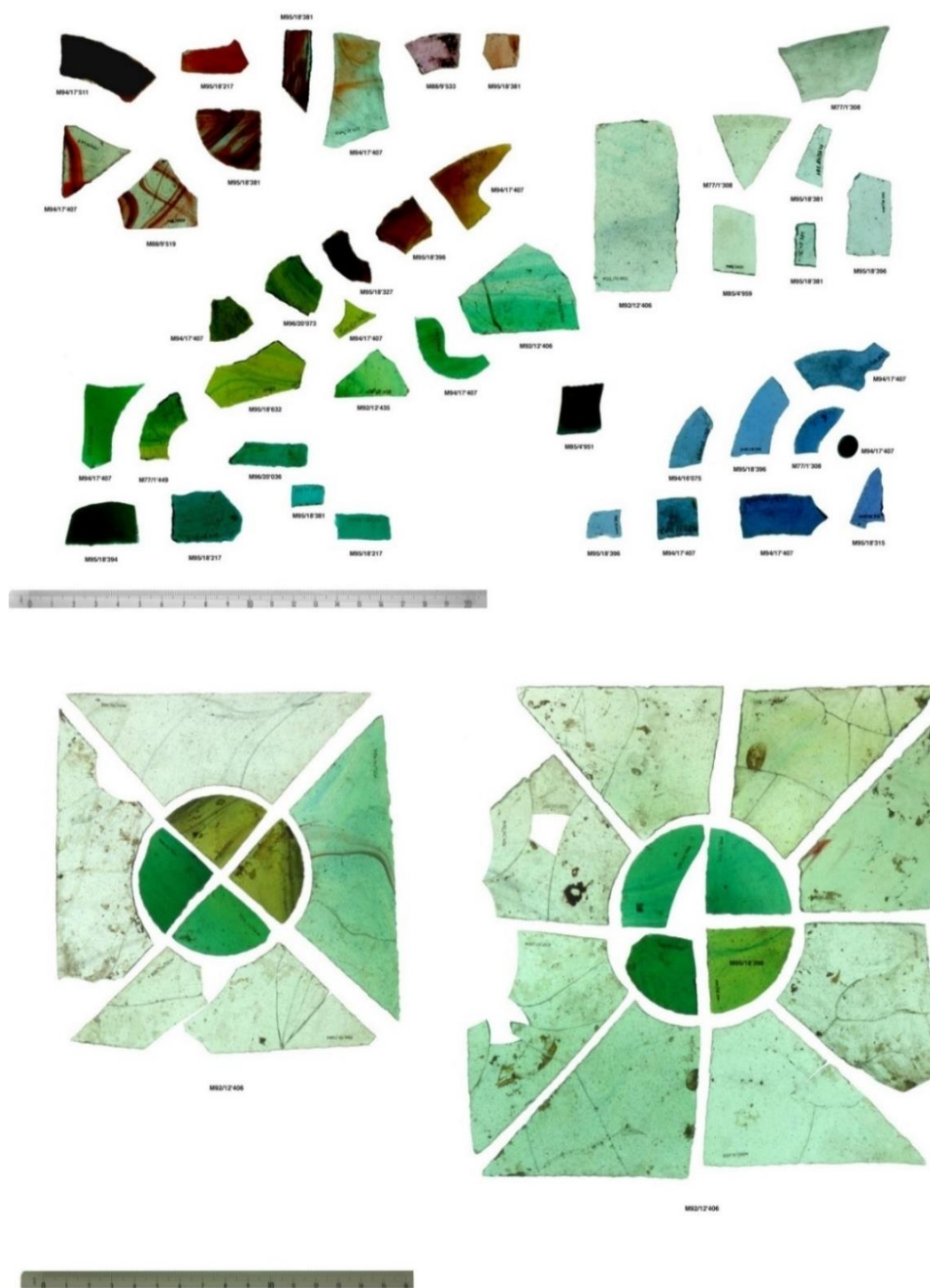


Fig. 4. Müstair, abbey church: window glass fragments, last quarter of the 8th century.
© St John Müstair, Jürg Goll; previously published by Wolf, Kessler, and Stern (see n. 11).

²⁰ Most of the windows were filled with lead-framed glass, but some of them with plaster screens: “fenestras omnes tam navis quam tituli, plumbo simul ac vitro compactis tabulis ferroque connexis includit; eas vero quae in lateribus utriusque porticus sitae sunt, gipseas quidem sed similis fere decoris extruxit”. “In frontispicio porro eiusdem ecclesiae fenestras tres, ac unam in absida distinguens, similis decoris patrari mandavit. Illas autem quae in porticus sunt, gipseas quidem, pari vero decore construxit”; “Chronikon Casinense”, in Jean-Paul Migne (publ.), *Patrologiae cursus completus*, vol. 173, 1854, col. 749, 765.

Another significant, frequently cited example of Pre-Romanesque stained glass is a reconstructed panel found in the cemetery in Séry-les-Mézières (Picardy), usually dated to the 9th century.²¹ This glazing, excavated at the end of the 19th century, was regrettably destroyed during World War I. According to the reconstruction, which seems disputable, the composition was filled with the Greek cross with the letters *alpha* and *omega*. Moreover, the glass was decorated by subtle painted motifs, and had light, neutral tones despite being coloured. Although the cross presented on the panel obviously contradicts the Cistercian rules brought on three centuries later, the simplicity of the composition, the concise character of the image and the colour scheme all anticipate to some extent the early Cistercian windows.

One of the most characteristic aspects of early medieval window glazing is frequent use of “natural” glass without colourants. Its various hues result from the innate impurities of metal oxides. At that time, the ability to produce glass in various, intense colours was limited. An interesting early medieval practice was the recycling of ancient glass, such as mosaic *tesserae*, which enabled the production of additional colours, such as red. This was witnessed by Theophilus in his famous treatise and also confirmed by archaeological finds – intact antique *tesserae* have been found in some glazing workshops, including Münstair Abbey.²² Even if the “colourless”, blank glass dominated in early medieval times, it was because of technical possibilities constraints, rather than ideological considerations. This type of glazing was surely visually attractive, but undoubtedly its use was also often connected with limited financial resources; however, its essential merit must be emphasised, that is, light-coloured glass pieces, free from glass paint, enabled greater illumination of the interior. It doesn’t seem likely that this kind of glazing was motivated by the aspiration to exaggerated austerity and simplicity in the decoration of church interiors; what is more, it seems that the tendency was quite the opposite. Ascetic motivations for the use of plain white glass didn’t appear before the Cistercians, resulting in the use of such windows at a large scale. It seems that due to technical developments the variety of glass hues became wider and wider and was exploited with relish.

Following the Carolingian era, sophisticated painted and figural window glass was more and more popular. New inventions and tendencies (prevalence of lead cames and glass paint, greater ability of producing coloured glass, popularity of figural representations) resulted in new artistic possibilities, which were decisive in the future development of this field of art. In the time closer to the emergence of the Cistercian order, that is, in the 10th and 11th centuries, it is much more difficult to find good examples of the “simple glazing” deriving from as far back as Antiquity. The earliest well-preserved ornamental blank windows date to the 12th and the beginning of the 13th century. They are usually considered as the effects of Cistercian influence; however, their dating is usually disputable. Among these examples are interesting white windows probably from the 1st half of the 13th century in the church of the Benedictine Abbey of Saint-Pierre-et-Saint-Paul in Orbais²³ or in the Cathedral of Châlons-en-Champagne, perhaps from the 12th century, reused in the 13th-century building.²⁴ It is not possible to study this topic profoundly within this paper, but it is worth saying that the crucial influence of the early Cistercian blank glazing does not seem to be apparent. Both Cistercian and non-Cistercian works usually lack precise dating. Furthermore, it is impossible to prove the virtual influence of the preserved stained-glass windows of the White Monks, as most of them come from rather provincial monasteries.

An overview of stained glass before the 12th century leads to the conclusion that early Cistercian window glass is much more similar to early medieval work than to that manufactured in the 10th or 11th century. It seems probable that having to cope with the prohibition against filling the windows with colourful, figural stained-glass compositions, the Cistercians made use of an older tradition, present also

²¹ J[ules] PILLOY and Edmond SOCARD, “Le vitrail carolingien de la Châsse de Séry-lès-Mézières”, *Bulletin monumental*, LXXIV, 1910, pp. 5-23; DELL’ACQUA 2003, pp. 60-61.

²² DODWELL 1986, pp. 44-45. This practice was proven also by chemical analysis; sometime this reveals the reuse of different glass pieces coming from distant places, e.g. the Levant (KESSLER 2005, p. 5; WOLF 2017, p. 662).

²³ ZAKIN 1979, pp. 185-188 (see for older literature); Martine CALLIAS BEY, Véronique CHAUSSÉ, Laurence DE FINANCE, Claudine LAUTIER, *Les vitraux de Champagne-Ardenne*, C.N.R.S., Paris, 1992 (“Corpus Vitrearum Medii Aevi France”, Recensement des vitraux anciens de la France, IV), pp. 377-381; Elizabeth Carson PASTAN, “Process and Patronage in the Decorative Arts of the Early Campaigns of Troyes Cathedral, ca. 1200-1220s”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, LIII, 1994, 2, pp. 218, 230.

²⁴ Meredith Parsons LILLICH, *Remembrance of Things Past: Stained Glass Spolia at Châlons Cathedral*, “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, LIX, 1996, pp. 461-497.

in France. Undeniably they were inspired by old, non-figural glazing, more ascetic in form, made only of varied tones of glass, which had the design of the lead matrix as a main aesthetic device. Thus, they created a characteristic formula, which could not have been classified as a novelty (*novitates*), which was fervently forbidden by the order. Early Cistercian windows, stepping out of the stained-glass production of the time, appear not so much as innovative and avant-garde, but as knowingly taking inspiration from tradition and effectively using the type known for a long time to fulfill new requirements.²⁵ One could ask why the Cistercians, wanting to allude to their primal Benedictine heritage, did not use the old, even ancient window fillings made of stone or plaster, utilized for instance in the oldest Benedictine Abbey of Monte Cassino. Perhaps practical considerations prevailed. Windows made of leaded glass were easier to manufacture and more adaptable to filling big window openings than were heavy stone screens. They fulfilled both the demands of utilitarianism and economy, while being far from the luxury criticized by the Cistercians at the same time.

Seeking an explanation for this decision, it must be pointed out that the will to accentuate the consistency and antiquity of the order was extremely important for the Cistercians. It derived from the conviction that the White Monks were the direct successors of the primitive Benedictines. The belief in a distant origin of the congregation is visible, for example, in the Charters of the General Chapter from 1235, where the abbot of Notre-Dame du Gard was penalised for having an ornamental pavement, divergent from the order's legislation – "Pavimentum curiosum [...] penitus evertatur et ad antiquam simplicitatem Ordinis redigatur".²⁶ This and other similar formulations aimed to underline the 'antiquity' of the Cistercian rules, and also their validity at the same time. This phenomenon is analogous to the frequent citation in medieval theology of authorities, especially the Church Fathers, whose words were considered rightful in principle. The aforementioned *antiqua simplicitas* should rather be considered as an allusion to the Order of St Benedict, which actually had ancient origins, not to the Cistercian Order, only c.100 years old at that time. The most evident proof for seeing their order as a direct continuation of the Benedictine monasticism by the Cistercians is obviously adapting the Rule of St Benedict. The observance of the rule, as faithfully as possible, was, in any case, the leading idea of the order. But the rule doesn't give any indication of what the abbey churches should look like; therefore, one could ask how, precisely, the Cistercians strove to mimic old Benedictine art based on such a vague point of reference. At least two potential answers can be formed – first, the Cistercian pioneers undertook the labour of analysing old Benedictine art and modifying it for their needs. Second, having no proper point of reference or being reluctant to copy archaic forms too literally, they tried to create a new quality which nevertheless in their notion would express the spirit of the primitive European monasticism. The current state of research on early medieval glazing makes it impossible to conclude whether in the Benedictine abbeys of this era any specific type of window filling was favoured and could be a source of inspiration for the Cistercians. However, regarding the evidently archaic character of the early Cistercian window, the White Monks succeeded in underlining the 'antique' metrics of their congregation and, in a general way, alluding to the distant past when the first followers of St Benedict were active.



²⁵ Similar viewpoints were expressed also with reference to Cistercian architecture, see e.g. Otto von SIMSON, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, Pantheon Books, New York, 1956, p. 47-48 ("Practically every single element of the early Cistercian church can be found in other types of ecclesiastical architecture. [...] Details of plan and construction that were taken over from older Benedictine architecture were transformed in a way that creates a unique and unmistakable mood").

²⁶ Christopher NORTON, "Table of Cistercian Legislation on Art and Architecture" in NORTON 1986, p. 366.

6.2

Paths to Reality: Remarks on Glaziers' Workshop Practices in Cracow, c.1380–1440

Dobrosława Horzela

Corpus Vitrearum Poland, Jagiellonian University, Kraków

Wege zur Realität: Bemerkungen zur Werkstattpraxis der Glasmalerei in Krakau, c.1380–1440 – Zusammenfassung

Robert Suckale analysierte das Verhältnis der Glasmalerei zu anderen bildenden Künsten um 1300 und beschrieb den Malstil, der auf einem starken Farbkontrast und der dominierenden Rolle der Kontur basiert, als „Glasstil“. Er machte auch auf die führende, stilistisch kreative Rolle der Glasmalerei aufmerksam. Suckale brachte die These vor, dass die Kunstwende zwischen 1320 und 1330 nördlich der Alpen infolge eines aus Italien stammenden Impulses spätestens Mitte des 14. Jahrhunderts zu einer Veränderung der bestehenden Beziehungen zwischen den Künsten führte, wodurch die Glasmalerei ihre Position vor der Tafelmalerei verlor. Von da an war es die Tafelmalerei, die Stillösungen festlegte. Die von Suckale gestellte These ist vielleicht eine Vereinfachung, Tatsache ist jedoch, dass die Schöpfer von Glasmalereien in dieser Zeit der enormen Herausforderung gegenüberstanden, gemäß den Tendenzen aus dem Süden Bildräume realitätsnäher zu erschaffen.

Die mitteleuropäische Glasmalerei ist ein gutes Beispiel für dieses Phänomen. In der Malerei der Wende

vom 14. zum 15. Jahrhundert wurde eine weiche Modellierung eingesetzt, die in der Glasmalerei nach neuen technischen Lösungen suchen ließ. Die Frage lautet nun, welche und woher entlehnte Lösungen die Glasmaler aufgegriffen haben, um die Hell-Dunkel-Malerei in der Glasmalerei umsetzen zu können. Die Temperamalerei war in dieser Hinsicht kein gutes Vorbild. Weitaus geeignetere Strategien lieferten die sich damals stark entwickelnden Zeichentechniken und das neue und immer leistungsfähigere Medium der Grafik. Ich möchte die Beziehungen zwischen diesen Kunstgattungen am Beispiel der Kunst der Hauptstadt des Königreichs Polen betrachten. In Krakau wurden Glasmaler zusammen mit Malern, Holzschnitzern und Vergoldern zu einer Zunft zusammengeschlossen. Ihre Rolle in der lokalen Umwelt zeigt sich darin, dass in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts häufig Glasmaler die Zunft leiteten. Es sollte auch angemerkt werden, dass die meisten Werke in Kleinpolen Glasmalereien und nicht Tafelbilder waren, was auch durch die Vielzahl an Werkstätten und die Vielfalt der Beziehungen, die sie mit anderen Regionen Mitteleuropas verbanden, belegt wird.

Paths to Reality: Remarks on the Glaziers' Workshops Practice in Cracow, c.1380–1440 – Summary

In his analysis of the relationship between stained glass and other forms of the visual arts around 1300, Robert Suckale termed the style of painting of that period, characterised by contrasting colours and the dominant position of contour, as 'Glasstil' ('Stained-glass style'), thus emphasising the leading and style-forming role of stained glass at that time. He also advanced a hypothesis that the transformations taking place in art north of the Alps, beginning around 1320–1330 and prompted by impulses coming from Italy, had led – by the mid-14th century – to a change in the existing relationship between various arts. As a result, stained glass lost its dominant position to panel painting, and it was the latter art that had been setting the tone of stylistic solutions ever since. Notwithstanding the fact that Suckale's thesis may be an oversimplification, there is no denying that in the above-mentioned period stained-glass makers had to face an enormous challenge of a tendency to realistically depict the world, brought from the south. Central European stained glass is particularly well suited for exemplifying the above phenomenon. Painting of the end of the 14th and the beginning of

the 15th century used soft modelling whose translation into the stained-glass medium was a challenge that required resorting to new solutions. What solutions, with regard to the stained-glass technique, did the glaziers use to satisfy the need to translate the tonal qualities of the new painting into stained-glass, and where did these solutions derive from? Tempera panel painting was hardly a suitable model in this respect. Far more appropriate strategies were provided by the drawing techniques that were then vigorously developing, and the new and ever more powerful graphic medium. I take a closer look at these relationships, taking as an example the art of the capital of the Polish Kingdom. In Cracow, glaziers, along with painters, wood carvers and gilders belonged to one craftsmen's guild, and the role they played in the city's artistic milieu is attested by the fact that in the first half of the 15th century glaziers often held the senior offices in the guilds. It must be noted as well that it was in stained glass, and not in panel painting, that more numerous works were produced in Lesser Poland, leaving a testimony to the multiplicity of workshops active there and the variety of relationships they maintained with other regions in Central Europe.

Paths to Reality: Remarks on Glaziers' Workshop Practice in Cracow, c.1380–1440

In his analysis of the relationship between stained glass and other forms of the visual arts around 1300, Robert Suckale termed the style of painting of that period, characterised by contrasting colours and the dominant position of contour, as “*Glasstil*” (“Stained-Glass Style”), thus emphasising the leading and style-forming role of stained glass at that time.¹ He also advanced a hypothesis that the transformations taking place in art north of the Alps, beginning around 1320–1330 and prompted by impulses coming from Italy, had led – by the mid-14th century – to a change in the existing relationship between various arts. As a result, stained glass lost its dominant position to panel painting, and it was the latter art that had been setting the tone of stylistic solutions ever since. Notwithstanding the fact that Suckale’s thesis may be an oversimplification, there is no denying that in the above-mentioned period stained-glass makers had to face an enormous challenge in the tendency to realistically depict the world, brought from the south.

In the second half of the 14th century, Prague was Europe’s undisputed centre in which these models were assimilated, and the *Reichstil*, which emerged at the court of the Emperor Charles IV, became an attractive model followed by other artistic centres, including Cracow, a capital of the reborn Polish Kingdom. It was from Bohemia, ruled by the Luxembourgian dynasty, that a tendency to represent stocky, sturdily built figures, and fabrics with thick, softly flowing folds spread and took over. Obtaining such a soft, flowing modelling in the stained-glass technique was quite a challenge. What solutions – in terms of workshop practice – did glaziers active in Lesser Poland invent in order to satisfy the need to transpose the forms of tonal modelling in the new style of painting into stained glass? When did this problem become of importance for them? And what other media could have offered them a useful means of solving this problem?

Among the earliest examples of the reception of the Bohemian *Reichstil* in Lesser Poland are stained-glass schemes with scenes from the Old and New Testament executed for two windows in St Mary’s Church in Cracow before 1365. The style of the Master of the Old and New Testament Cycle clearly reveals its roots in the so-called “Soft Style” (German *weicher Stil*) of the period around 1360 and an openness to Franco-Flemish influence brought into this art by the successive court painters to Charles IV in the late 1350s and 1360s.² The workshop active in Cracow “quoted” the types of figures, arrangement of drapery and facial features characteristic of artworks executed in the orbit of Master Theodoric active in Prague. At the same time, however, the workshop continued the tradition of calligraphic stained-glass style from before the mid-14th century, which was characterized by a complete lack of interest in tonal modelling, the forms having been built up exclusively by means of a fairly thick, confident and hardly varying line. The selective reception of the Prague panel painting models is an interesting example, and not only with respect to the local area, since the workshop active in Cracow, a capital of the Polish Kingdom, was among the first workshops known in Central Europe to have adopted the *Reichstil* from Bohemia for stained-glass-making.

Although the few stained-glass panels from the two last decades of the 14th century that survive in Lesser Poland were manufactured in different workshops, independently from one another, all of them are characterised by the same way of translating the panel painting-derived light-and-shade modelling into the linear language of stained-glass art: the shading was achieved by dense cross-hatching which clearly dominated the modelling executed using halftones, applied to the obverse or on both sides of the glass panel. A stained-glass panel representing St Stanislaus (in the Diocesan Museum in Kielce), from around 1385–1395, may serve as an example of how the stylistic formula existing in Lesser Poland since the 1360s was enhanced in this way (fig. 1).³

¹ Robert SUCKALE, “Glasmalerei im Kontext der Bildkünste um 1300”, in *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248-1349)* (Exhibition catalogue, Schnütgen-Museum der Stadt Köln, Cologne, 1998), Cologne, 1998, pp. 73-77.

Due to space constraints, the footnotes in this text had to be limited to basic references.

² On the art of the Master see Lech KALINOWSKI, Helena MAŁKIEWICZÓWNA, Dobrosława HORZELA, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in der Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Krakau*, Univeristas, Cracow, 2018 (CVMA Polen, I,1), pp. 234-248.

³ Dobrosława HORZELA, *Cud światła. Średniowieczne witraże w Polsce* (Exhibition catalogue, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000), Muzeum Narodowe w Krakowie, Cracow, 2020, p. 142, cat. no. 19 (by D. Horzela), fig. on p. 143.



Fig. 1. St Stanislaus, from the parish church in Szaniec, Diocesan Museum in Kielce. Photo: Daniel Podosek/CV Poland.

Originally executed for the then-wooden church at Szaniec, the St Stanislaus panel was later installed in a new masonry church, with the obverse facing the exterior, thanks to which the treatment of the reverse of the glass has been well preserved, including the wash and the paint layer, with the hatching visible mainly as a relieving of the glass paint. The thick lines marking the saint's facial features, the figure's stocky proportions and its characteristic outline – distinctly broadened below the waist by the widely laid out folds on the edges of the chasuble, and narrowing at the bottom – are characteristics that may be considered a distant echo of the *Reichstil* of the Charles IV period, in its version known in Cracow from the art of the Master of the Old and New Testament Cycle in the city's St Mary's Church.⁴ What is particularly well distinguishable, however, are novelties in the modelling: the working-up of forms by means of dense cross- and parallel hatching combined with soft washes applied in broad brushstrokes, in places scratched out on the reverse of the glass panel. The hollows of the folds have been marked by strong cross-hatching, resulting in the forms of deep, teardrop-shaped depressions, sometimes referred to as the "thumb-print motif" (Hung. *hüvelyknyom*).⁵ The same device was used by the glazier who executed a panel representing Christ the Man of Sorrows (now: sIV 8b) for the eastern window in Corpus Christi Church in the district of Kazimierz in Cracow, before 1387 (the date of the consecration of the choir).⁶ Also here the initial appearance of the drawn image can be judged by the relieving rather than its surviving portions. Yet another version of cross-hatching was used by the workshop of the Master of the Marian Cycle, who executed stained-glass panels for two windows (nV, nVI) in St Mary's Church in Cracow

⁴ See, for instance, the *Creation of Angels*, nII,5(9)b, KALINOWSKI, MAŁKIEWICZÓWNA, HORZELA 2018, pp. 326-328, Fig. 43, Tabl. 10.

⁵ The term was coined, with reference to sculpture, by Antal KAMPIS, *A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig*, Biro R. T. Ny., Budapest, 1932, p. 53.

⁶ For general account of the stained-glass windows in Corpus Christi Church, see Adam S. LABUDA, Krystyna SECOMSKA (ed.), *Malarstwo gotyckie w Polsce*, Wydawnictwo DiG, Warsaw, 2004 (*Dzieje Sztuki Polskiej* II, 3), vol. 2, pp. 129-131 (by H. Małkiewiczówna).

around 1390–1400.⁷ Shading on pieces of light-coloured glass – of which the faces of figures were made – were executed by means of applying wash on the obverse, and lights were achieved by means of relieving, while a third element of tonal modelling has the form of fine hatched lines. The ridges of fabrics were painted using lines of varying thickness, and the inner surfaces and indentations of the drapery folds are marked by parallel or cross-hatching. This layer of hatching is relieved in places: the paint was removed using a very fine tool down to the surface of glass, leaving a dense network of modulated tones. A characteristic feature of this technique is that the hatching extends across the contour of the ridges of folds, which results in the hatched lines becoming in places autonomous forms, no longer shaping the drapery, but rather decorating or even suppressing it. This is also how hatching was employed in a stained-glass panel representing St Mary Magdalene from the Dominican church in Cracow (c.1400, National Museum in Cracow). In it, strong hatching fills in the hollows of the drapery folds, extending, however, beyond the contour line marking their edges.⁸ The thick lines of the hatching are in this case all the more puzzling since the pattern in the background of the panel has been relieved in a most exquisite manner, suggesting either a deliberate choice of two differing conventions, or an execution by two different glass painters.

In her classic paper, *Die Glasmalerei. Entwicklung – Technik – Eigenart* [Stained-glass: its development, technology and specificity], Eva Frodl-Kraft singled out the technique of hatching as the most important among, as she has put it, “special devices” serving to assimilate a stained-glass composition to the new conventions of representing reality. She considered the use of hatching a result of a fascination of stained-glass makers with the woodcut and related the origins of its employment on a glass support to the early 15th century, when woodcut prints had come into circulation.⁹ Yet, the suggestion of Frodl-Kraft does not find substantiation in the facts, as it was not until the second half of the 15th century that hatching started to be used in woodcut production as a method of modelling,¹⁰ much later than it appeared in stained glass, where it had already been employed before the arrival of the woodcut.

In Prague, the apparently earliest occurrence of cross-hatching used for the modelling of drapery folds, can be seen in the image of St Paul, one of a few charcoal drawings with white highlights in the Holy Cross Chapel at Karlštejn Castle, dated to about 1360 and ascribed to Nicholas Wurmser and/or Master Theodoric. The purpose of these drawings is unknown. They may have been used as presentation drawings for the patron or were intended as underdrawings for some (never executed) compositions.¹¹ The latter function seems to be less likely, considering the fact that underdrawings for paintings actually executed by Master Theodoric are reduced to the main outlines only.¹² Recently conducted technological research has demonstrated that underdrawings used by Central-European panel painters of the second half of the

⁷ KALINOWSKI, MAŁKIEWICZÓWNA, HORZELA 2018, pp. 248–259, 323–326, 442–444, Figs. 41, 42, 124, 125.

⁸ For more on this stained-glass panel, see Dobroslawa HORZELA, “Opus punctile and Stained Glass around 1400”, *Umění*, 62, 2017, No. 3, pp. 226–243, fig. 2.

⁹ Eva FRODL-KRAFT, *Die Glasmalerei. Entwicklung – Technik – Eigenart*, Schroll, Vienna – Munich, 1970, p. 49.

¹⁰ See *Origins of European Printmaking. Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public* (Exhibition catalogue, National Gallery of Art, Washington, 2005; Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, 2005–2006), Yale University Press, Washington, 2005; Achim REITNER, *Einblattholzschnitte des 15. Jahrhunderts. Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung München* (Exhibition catalogue, Staatliche Graphische Sammlung, Munich, Pinakothek der Moderne, 2019), Deutscher Kunstverlag, Berlin – Munich, 2019.

¹¹ Jiří FAJT (ed.), *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna* (Exhibition catalogue, Klášter Sv. Anežky České v Praze, 1997), Národní galerie v Praze, Prague, 1997, fig. on p. 561; see Věra FRÖMLOVÁ, “The exceptional nature of the painting of Magister Theodoricus”, in Jiří FAJT (ed.), *Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their Artistic Decoration*, Národní galerie v Praze, Prague, 2003, pp. 299–302, 490–492; Radana HAMSÍKOVÁ, *Magister Theodoricus and Medieval Drawings*, in FAJT 2003, pp. 293–298, 488–490; Maria THEISEN, “Das Wiener Musterbuch”, in Maria THEISEN, Eberhard KÖNIG, *Kunsthistorischer Kommentar zum Faksimile des Wiener Musterbuches*, Müller & Schindler, Madrid, 2012, p. 20; Jiří FAJT, “Charles IV: Toward a New Imperial Style”, in Barbara DRAKE, Jiří FAJT (ed.), *Prague. The Crown of Bohemia 1347–1437* (Exhibition catalogue, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2005–2006), Yale University Press, New Heaven – London, 2005, p. 13; Jiří FAJT, *Nürnberg als Kunstzentrum des Heiligen Römischen Reichs: höfische und städtische Malerei in der Zeit Kaiser Karls IV., 1346–1378*, Deutscher Kunstverlag, Berlin – Munich, 2019, p. 270, fig. 290

¹² See the illustrations in FAJT 1997 and discussion in Helena DAŇOVÁ, Štěpánka CHLUMSKÁ (ed.), *Očím skryté: Průzkum podkresb na deskových malbách 14–16. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, Národní galerie v Praze, Prague, 2017, pp. 84–85. See also: *Technologia artis 3* (avu.cz), https://technologiaartis.avu.cz/a_3malba-drevo-theo.html [accessed 4 January 2021].

14th c. did not include tonal modelling executed by means of hatching. It was not until around 1410–1420 that underdrawings with hatching started to slowly acquire popularity in this function (the Virgin of Svojšíň and the Virgin of Vyšší Brod, both in the National Gallery in Prague, are among early examples).¹³ Underdrawings revealed in the course of technological research on earlier Bohemian panel paintings suggest they would have been of rather limited use for the stained-glass maker.¹⁴ A good case in point is an unfinished painting of *The Virgin with Sts Bartholomew and Margaret* (c.1390, National Heritage Institute, Regional Office in České Budějovice, on long-term loan to the Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou), executed in the orbit of the Master of the Třeboň Altarpiece, in which the underdrawing is limited to only the essential outlines, without taking account of the highlights and shadows.¹⁵ The manner in which the St Paul drawing in the Holy Cross Chapel was executed – exceptional at the time – might have been an attractive option, of potential use also for glaziers. It is particularly interesting to note in this context that hatching appears as well (even though to a limited extent) in a stained-glass *Crucifixion* panel from the same castle, also dated to around 1360.¹⁶ Notwithstanding the controversial hypothesis of Jiří Fajt, who believes Nicholas Wurmser to have been a stained-glass designer, the use of modelling by means of cross-hatching attests to the fact that ideas related to drawing conventions circulated among painters working in different media.¹⁷

The drawings in the Holy Cross Chapel should rather be understood as exceptionally large models, comparable not to auxiliary underdrawings, but to independent drawings executed on paper or parchment, which were becoming ever more popular at the end of the 14th century. And these drawings – as far as technical devices in terms of modelling such as hatching were concerned – were rooted in the contemporary technique of miniature painting which, with regard to the specific process of tempera painting on parchment, also had developed its own convention of building up the spatial form, quite different from the one employed in panel painting, since it was based on a network of hatched lines. The hatching used by glass painters was rather a transposition of the contemporary techniques of miniature painting and drawing.

Such a transmission chain of technical devices was identified with regard to Nuremberg stained glass by Hartmut Scholz. He has noted that a type of drawing using short, dense strokes, encountered for the first time in the orbit of miniatures commissioned by bishop John of Neumarkt (Jan ze Středy), especially in his *Liber viaticus* (Library of the National Museum, Prague, dign. XIII A 12), dated to 1363–1364, or 1361–1364, was the source of technical devices used in a group of drawings executed in pen and black ink on paper, usually associated with Prague or Nuremberg, and dated by him to the 1380s (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv. no. Kapsel 559, Hz 38).¹⁸ As indicated by Scholz, these drawings,

¹³ See DÁŇOVÁ, CHLUMSKÁ 2017; Małgorzata NOWALIŃSKA, *O sztuce kopiowania. Studia inspirowane badaniami powtarzalności przedstawień Hodegetrii Krakowskich 1400-1550/On the Art of Copying. Studies Inspired by Research on the Repeatability of Cracovian Hodegetria 1400-1550*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Cracow, 2019, pp. 280-281; RADANA Hamsíková, *Magister Theodoricus and Medieval Drawings*, in FAJT 2003, p. 297, fig. 283.

¹⁴ A wealth of information on this topic can be found especially in: DÁŇOVÁ, CHLUMSKÁ 2017 and NOWALIŃSKA 2019.

¹⁵ Jan ROYT, *The Master of the Třeboň Altarpiece*, Karolinum Press, Prague, 2014, pp. 183-186, fig. 69.

¹⁶ František MATOUŠ, *Mittelalterliche Glasmalerei in der Tschechoslowakei* (CVMA Tschechoslowakei), Academia, Prague, 1975, pp. 40-44. Figs. 17-19; FAJT 2019, p. 418, fig. 472.

¹⁷ FAJT 2019, p. 422. A well-known example of a sketchbook used by a glazing workshop is the Pepysian Sketchbook, on which see JAMES 1924-1925, R. ROSEWELL, "The Pepysian Sketchbook", *Vidimus*, 54, <http://vidimus.org/issues/issue-54/feature/> [accessed 11 January 2018]; see also MARKS 1993, pp. 31-33; R. Marks, "Window Glass", in BLAIR, RAMSAY 2001, pp. 265-294.

¹⁸ Hartmut SCHOLZ, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Nürnberg: Sebalder Stadtseite* (CVMA Deutschland, X, 2), Berlin, 2013, p. 37, 97, see also: Hartmut SCHOLZ, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg extra muros*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 2002 (CVMA Deutschland, X,1), p. 230; Hartmut SCHOLZ, "Prag oder Nürnberg? Die Luxemburger Fensterstiftungen in Nürnberg und Franken und die Frage ihrer künstlerischen Verortung", in *Kunst als Herrschaftsinstrument: Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, ed. Jiří FAJT, Andrea LANGER, Deutscher Kunstverlag, Berlin – Munich, 2009, pp. 221-233; On the *Liber viaticus* manuscript see Pavel BRODSKÝ et al. (ed.), *Liber viaticus Jana ze Středy. Zmenšená reprodukce a komentářový svazek. Vydání první*, Academia, National Museum, Prague, 2016. / Jiří FAJT dated the same drawings to 1360-1370(?) inscribing them to Sebald Weinschröter. In his opinion Weinschröter was also stained-glass designer, see: FAJT 2019, esp. pp. 432-443, cat. Nr. 3 (with full bibliographic references), figs. 479, 481, 487, on stained-glass designs: pp. 457-495.

executed using a laborious procedure – with short, densely applied strokes resulting in soft modelling – may have been intended as models (*Musterblatt*) and produced within the orbit of a stained-glass workshop which executed glazing in the parish church of Hersbruck around 1370/1380. The type of drawing represented by this workshop became an important component of a very distinct style of the Nuremberg stained glass of the following decades, that was modified – mostly simplified – over time.

No drawings dating from the end of the 14th c. have survived in Lesser Poland, which thwarts any attempts at reconstructing such a transmission chain here. It may be assumed, however, that the type of prominent cross-hatching, characteristic of local stained-glass production, arrived here also by means of illuminations of Bohemian, or possibly Silesian, origin. The earliest artwork known in Lesser Poland to have been executed using cross-hatching is in an illuminated gradual (*Graduale de temporis et de sanctis*, National Library in Warsaw, MS 12722 V), dated to around 1390, commissioned by Mściśław (Mstislav), who was abbot of the Benedictine monastery in Tyniec near Cracow from 1386 to 1410.¹⁹ The style of its main illuminator, called the Master of St Gregory, has been associated in the literature with the art of Silesian scriptoria, and it is assumed that it was from there that he had come to Tyniec, bringing along artistic devices developed in the orbit of the Prague Master of the *Willehalm* Romance (*Genesis* Master), an artist in the service of Wenceslas IV.²⁰ The oldest miniatures in the Prague *Willehalm* romance date from around 1387, and their style is believed to stem from the slightly earlier South-German manuscripts such as the unfinished *Gereimte Weltchronik* from around 1380 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 7377) whose illustrations, mostly rendered only as drawings, are executed using modelling achieved by means of dense cross-hatching.²¹

The way of rendering light and shadow discussed here appeared in stained glass produced in various artistic centres influenced by the Bohemian *Reichstil*. Among those located closest to Prague was Wrocław. It was there that a stained-glass panel with the *Crucifixion*, known from a photograph and lithograph, formerly in Ozorowice (Ger. Sponsberg), dated to around 1370, was most likely executed.²² Among more distant towns was Cracow, but this convention was employed in places as remote from the main centres of medieval stained-glass production in Central Europe as Chełmno (Ger. Kulm), with its stained glass from the 1380s exhibiting distinct Bohemian influences including strong cross-hatching.²³ An exaggerated version of this type of modelling, in which the rendering of figures verged almost on the caricatural, can be found, in turn, in stained-glass windows at Neuhaus in Carinthia, close to the Slovenian border, and at Seiz.²⁴ One can only wonder whether the forms of modelling used in those panels, which share evident stylistic influences of Bohemian art, are a result of transposition of drawn models of the type known from the Brunswick Sketchbook from around 1380–1390²⁵ or of other, simplified designs.²⁶

¹⁹ Barbara Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320-1540*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warsaw, 1993, p. 125-126, Figs. 1, 2, 26, Tabl. II; *Malarstwo gotyckie w Polsce* 2004, vol. 1, p. 426, vol. 2, pp. 400-401, vol. 3, Fig. 987-989. The entire manuscript is available online at <https://polona.pl/item/graduale-de-tempore-et-de-sanctis,MjA3NTg3NDk/484/#index> [accessed 10 January 2018].

²⁰ On the Bohemian illuminator see Josef Krása, *Rukopisy Václava IV*, Odeon, Prague, 1971, pp. 50-54, 114-130; Jiří Fajt, Barbara Drake Boehm (eds), *Karel IV. Císař z Boží Milosti. Kultura a umění zvlády Lucemborků 1310-1437*, Academia, Praha 2006, pp. 489-490, nr 161 (G. Schmidt).

²¹ Krása 1971, pp. 129; on artists in the service of Wenceslas IV see: Josef Krása, *České iluminované rukopisy 13./16. století*, Odeon, Prague, 1990, pp. 144-178.

²² Kalinowski, Małkiewiczówna, Horzela 2018, p. 239, fig. 173.

²³ Dobrosława Horzela, "Made of Gold, Made of Glass. Remarks on the Migration of Ornamental Forms Between Stained Glass and Goldsmiths' Art in the Late Middle Ages", *Revista de História da Arte – Serie W: The Art of Ornament. Senses, archetypes, shapes and functions*, IHA/FCSH/NOVA, 8, 2019, pp. 109-112, fig. 1.

²⁴ Walter Frodl considered the stained-glass panels at Neuhaus to have been executed by a Slovenian workshop (Walter Frodl, *Glasmalerei in Kärnten 1150-1500*, Leon, Klagenfurt, 1950, p. 50); their technical affinity with the panels at Seiz, a fact that conclusively locates their origin in the area of Styria and Carinthia, has been noticed only fairly recently: Ernst Bacher, Günther Buchinger, Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Christina Wais-Wolf, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg*, Böhlau, Vienna, Cologne and Weimar, 2007 (CVMA, Österreich, IV), pp. 11-12; for Seiz see also: Ernst Bacher, Günther Buchinger, Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Christina Wais-Wolf, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich: Krenstetten bis Zwettl (ohne Sammlungen)* (CVMA, Österreich, V,1), Böhlau, Vienna, Cologne and Weimar, 2015, pp. 141-142.

²⁵ See, in particular, Maria Deiters, "Flötz-Barby-Magdeburg-Prag. Zur Kunst des Magdeburgischen Raumes im späten 14. Jahrhundert", in *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, ed. Jiří Fajt, Markus Hörsch, Thorbecke, Ostfildern, 2006 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 1), pp. 135-140, fig. 66-76.

Indeed, in the case of drawings on parchment and paper, the effect achieved by means of hatching is substantially different, depending on the tool used. A pen drawing results in a distinctive network of criss-crossing, with fairly thick lines of various density. It is this very technique that has determined the stylistic expression of compositions in the Brunswick Sketchbook. This collection of drawings influenced by Bohemian art (disregarding the controversy about its place of execution, whether Prague or Magdeburg) – next to the panels of the Třeboň Altarpiece – constitutes the closest comparative material for the Marian Cycle panels in St Mary's Church in Cracow, whose dating to around 1390–1400 is based not only on a comparative analysis but – which is all the more important with regard to works of art from around 1400, notoriously difficult to date – is corroborated by indirect documentary evidence concerning the remodelling of windows in which the panels were installed.²⁷



Fig. 2. *Noli me tangere*, Corpus Christi Church, sIV (14c).
Photo: Daniel Podosek and Paweł Karaszkiewicz/CV Poland.

The popularity of cross-hatching in the stained glass of Lesser Poland was short-lived. As early as in the work of the Red Workshop, employed around 1414 in the glazing of the choir windows of Corpus Christi Church, and of the Black Workshop, operating there slightly later (around 1420–1430), this type of modelling already played a secondary and supplementary role.²⁸ The style of the Red Workshop, which gives the impression of being linear from a distance, is based in fact on a combination of lines marking the ridges of drapery folds or determining facial features, with halftones abundantly used on the obverse and washes applied on the reverse (fig. 2). Within the garments, glass sheets were often entirely covered with glass paint from which lighter areas were relieved to achieve subtle tonal transitions; in other places this layer was removed by means of brushing, which resulted in a subtle blurring of contour. Within the heads, this technique enabled glass painters to achieve strong light effects, especially in the hair, where relieving was made using a very fine tool (fig. 3).

²⁶ The topographically remote stained-glass schemes at Chełmno and Neuhaus seem to stem from the same Bohemian source, nowadays difficult to identify, unless we take into account the stained glass at Hersbruck, executed by a Prague workshop according to Hartmut Scholz; see SCHOLZ, "Prag oder Nürnberg...", pp. 221-233.

²⁷ See KALINOWSKI, MAŁKIEWICZÓWNA, HORZELA 2018, pp. 258-259.

²⁸ For more on the Red Workshop see Dobrosława HORZELA, "Witraże w kościele Bożego Ciała na Kazimierzu – fundacja jagiellońska?", *Biuletyn Historii Sztuki*, 81, 2019, no. 1, pp. 29-62.

Both this impressive treatment and the use of silver stain, which was not introduced in Lesser Poland until as late as around 1400, immensely enhanced the tonal scale in ways hitherto unknown in the area. The immediate source of the devices used were workshops operating in Styria: one led by Master John (*pictor Johannes*), who in 1406 was paid for stained glass for the Holy Cross Chapel in the Benedictine Abbey at Rein (currently in the Hessisches Landesmuseum, Darmstadt),²⁹ and his wider orbit, from which, in my opinion, the Red Workshop, brought to Lesser Poland to execute commissions of the royal court of Ladislaus Jagiełło, stems. The use of halftones counterbalancing the contour was adopted slightly later by the Black Workshop, operating in Corpus Christi Church, though its output can barely be analysed now because of the almost entirely damaged paint layer in the stained glass. There is no evidence that any of these two glazing workshops active in Kazimierz used drawn models, but it is symptomatic that glass painters had adopted the above devices at the very same period that techniques yielding similar effects started to be used in independent drawings produced in the circle of Bohemian and Austrian art. Drawings in the so-called Vienna Model Book from around 1410–1412 were executed in a technique that Cennino Cennini called *terra verde* or *verdaccio*, known in Central Europe from the Prague manuscript recording the travels of Sir John Mandeville (British Library, London, Ms. Add. 24189),³⁰ whose miniatures were produced in a similar way. The drawing was executed on green-tinted prepared support by means of silverpoint, an instrument whose physical qualities allow one to achieve hatching only with short and very fine lines, in dense concentration. Of particular importance for the final effect are strong white highlights obtained by means of a thin-hair brush, giving an impression of vibrant, strong lights. The result is similar to the one achieved in glass painting with relieving lines in a wash or by painting trace lines on glass, in both cases using a very fine tool.



Fig. 3. Descent into hell (detail),
Corpus Christi Church, sIV (14a).
Photo: Daniel Podosek/CV Poland.



Fig. 4. Coronation of the Virgin (detail, during the conservation),
from the Dominican church in Cracow,
Museum of the Polish Dominicans in Cracow.
Photo: Daniel Podosek/CV Poland.

²⁹ Ernst BACHER, "Gotische Glasmalerei in Steiermark", in *Gotik in der Steiermark* (exhibition catalogue, Stift St Lambrecht, 1978), Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung, Graz, 1978, p. 153; Ernst BACHER, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark, 1. Teil: Graz und Strassengel*, Vienna, Cologne and Graz, Böhlau, 1979 (CVMA Österreich, III), pp. XLI, 86-88.

³⁰ THEISEN 2012, pp. 8-11; see Jan Klípa, "The Migration of Artists – Transfer of Ideas. The So-Called Ambras Model Book and the Question of 'Influence' in Central European Art Around 1400", in Marjeta CIGLENEČKI, Polona VIDMAR (ed.), *Art and Architecture around 1400: Global and Regional Perspectives / Umetnost okrog 1400: globalni in regionalni pogledi*, Faculty of Arts of the University of Maribor, Maribor, 2012, pp. 271-280.

The method of applying halftones to particular portions of the compositions in order to achieve spatial modelling, in turn, could have been easily adopted from the partially washed drawings of the type that appeared in Vienna along with the manuscript of *Concordantia Caritatis* by Ulrich von Lilienfeld (Zentralbibliothek der Piaristen, Budapest, MS. CX 2: 27) from 1413, and gained popularity in the second and third decade of the 15th century.³¹ There are numerous arguments attesting to the fact that artists active in Lesser Poland (goldsmiths, panel painters and glass painters)³² employed formal and iconographic devices they knew from drawings executed within the artistic orbit of Vienna. It may therefore be hypothesised that they also drew ideas about modelling from these drawings. However, the type of modelling discussed above, in which a key role is played by halftones, is slightly flawed by the fact that it is poorly visible on dark-coloured glass and works much better when used on light-coloured glass. Perhaps it was the very reason why white glass was chosen for the entire figural part of a panel with the Virgin and Child, formerly in the church at Iwkowa (currently in the Diocesan Museum, Tarnów) from around 1410–1420.³³

The Master of the Dominican Marian Cycle, who worked for the Cracow Dominican church and friary in the 1430s and 1440s, undoubtedly trained in the workshop involved in the glazing of Corpus Christi Church in Cracow's Kazimierz, but very likely was also well-versed in the art of Vienna (e.g. the Tamsweg stained glass manufactured by the Vienna workshops), and was one of the Central European glass painters who drew practical conclusions from the work of their predecessors about the relationship between halftone modelling and the colouring of glass panes.³⁴ The use of light-coloured glass – not only white, but also of flashed glass in golden, pale blue and amethyst-blue colours – in stained glass produced by this workshop for the Cracow Dominican church and friary in the 1430s and 1440s, which in parts required a nuanced modelling of areas such as drapery folds, enabled glass painters to achieve the intended painterly effect. At the same time, stained glass executed by this workshop is characterised by a broad colour range, with glass in deep green, ruby, sapphire blue and purple hues covering large areas of panels, especially in the backgrounds. As far as the paint layer is concerned, it is striking that lines have been limited to the minimum; glass paint was applied using a very fine brush and the modelling of faces was done by means of a repeated use of a pattern determining the arrangement of highlights and shadows, softened by brushing (fig. 4).

The role of light-coloured glass, increasing in Central Europe since the 1430s, has been associated in the scholarship with the growing attention paid by the patrons and users of churches to altar retables, considered the main components of the church furnishings. The gilt wings and shrines of winged altarpieces required relatively strong light to make them shine,³⁵ a circumstance that indeed could have influenced the change of attitude towards the lighting of churches and may have resulted in predilection for glazing composed of light-coloured glass.³⁶ Yet, what seems equally important is the consequence of such a choice for the visibility of the tonal modelling, at that time already considered a feature of prime concern in stained-glass making.

The striving for a realistic representation of the world, which started to emerge in the art of Central Europe in the 1430s, was a result of two simultaneous processes, one of which involved the development of elements already present in the local tradition of art around 1400 and the other that encompassed a

³¹ Anna BORECZKY, "Vienna: 1413. The Workshop of the Budapest Concordantiae Caritatis", in CIGLENEČKI, VIDMAR 2012, pp. 281–291; Jörg OBERHAIDACHER, *Die Wiener Tafelmalerei der Gotik um 1400*, Böhlau, Vienna, 2012, pp. 27–56.

³² For more on this see CVMA, Polen, vol. I, 2 (forthcoming).

³³ HORZELA 2020, p. 162, no. 30 (D. Horzela), fig. on p. 163.

³⁴ Dobrośława HORZELA, "Piętnastowieczny witrażowy cykl maryjny i jego miejsce w wystroju kościoła Dominikanów w Krakowie", in M. JAKUBEK-RACZKOWSKA, J. RACZKOWSKI (ed.), *Claritas et consonantia. Funkcje, formy i znaczenia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek w dziesiątą rocznicę śmierci*, Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń and Warsaw, 2017, pp. 149–174; HORZELA 2020, pp. 168–181, nos. 34–39 (D. Horzela), 40–41 (D. Horzela, E. Bernady), figs.

³⁵ Elisabeth OBERHAIDACHER-HERZIG, "Glasmalerei: Besonderheiten – Auftraggeber – Werkstätten", in *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, vol. 2: *Gotik*, ed. Günter BRUCHEN, Prestel Verlag, Munich, London and New York, 2000, p. 415.

³⁶ See Philippe LORENTZ, "Peindre sur la lumière: le vitrail à la fin du Moyen Âge", in Michel HEROLD and Véronique DAVID (ed.), *Vitrail V^e–XXI^e siècle*, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris, 2014, pp. 119–123, and Brigitte KURMANN-SCHWARZ, Angela SCHIFFHAUSER, "Bildmodelle in der Glasmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts. Vom vollfarbige zum teilfarbig verglasten Fenster", *Das Mittelalter*, 15, 2010, pp. 114–133 (for the relationship between stained glass and the altarpiece, see especially p. 117).

reception of Franco-Flemish art, both in the version termed in the scholarship as “pre-Eyckian realism” and one that Erwin Panofsky once called *ars nova*.³⁷ The intertwining and criss-crossing of these processes resulted in artworks that were often intrinsically contradictory, combining idealism, evident in the overall composition of figures, with painstakingly reproduced details. This kind of realism was not entirely a consequence of embracing (usually indirectly) the novelties from Netherlandish art but, above all, it grew out of the possibilities already inherent in the local forms of the Beautiful Style, a feat accomplished by artists who started their independent careers around 1430–1435.³⁸ Several years ago Hartmut Scholz compellingly demonstrated the tension between the continuation of the local tradition and the “avant-garde” impulses, so pronounced in the art of this generation of artists, on the example of stained-glass windows in the Besserer Chapel at Ulm Minster (1430/31), by analysing a number of relationships between these progressive stained-glass panels and earlier production of the glass painters working in the town.³⁹ These differing strategies were present also in the stained-glass production of Lesser Poland, and also here the work of glass painters active in the 1430s and 1440s was based on devices which had come into local circulation at the end of the 14th and the beginning of the 15th century, when the technique of stained-glass making, described many centuries earlier in the treatise *De diversis artibus*, was swiftly and efficiently adapted to the needs of the new style of representing reality in painting. For glass painters, however, the use of preliminary drawing in panel painting was not a valid model of transposing the tonal modelling achieved using tempera paints; instead, this role was fulfilled by independent drawing whose significance was not restricted to merely providing compositional and iconographic formulas.



³⁷ Erwin PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1966 (4th edn.), vol. 1, p. 151.

³⁸ For more on this generation of artists see Stephan KEMPERDICK, “La première génération”, in Till-Holger BORCHERT, *De van Eyck à Dürer. Les primitifs flamands & l’Europe Centrale 1430-1530* (exhibition catalogue, Groeningemuseum, Bruges, 2010-2011), Belser, Stuttgart, 2010, pp. 55-81; see also Robert SUCKALE, “Das Znaimer Retabel: zur künstlerischen Herkunft des Bildschnitzers”, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 42, 1988, p. 6; *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce około 1440-1477*, Societas Vistulana, Cracow, 2012 (Studia do dziejów sztuki średniowiecznej w Polsce, 1, ed. Marek Walczak), pp. 13-36, esp. 25-26.

³⁹ Hartmut SCHOLZ, “Tradition und Avantgarde: die Farbverglasung der Besserer-Kapelle als Arbeit einer Ulmer ‘Werkstatt-Kooperative’”, in Rüdiger Becksmann (ed.), *Bildprogramme, Auftraggeber, Werkstätten*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 1992, pp. 93-152.

6.3.

The Church Choir Glazing of Batalha, Portugal: Commission, Programme, Function, Authorship, Models, and Work Organization (1514–1531)**Pedro Redol**

Corpus Vitrearum Portugal, Direção-Geral do Património Cultural – Mosteiro da Batalha

Márcia Vilarigues

Corpus Vitrearum Portugal, Faculdade de Ciências e Tecnologia – Universidade Nova de Lisboa

Les vitraux du chœur de l'église de Batalha, au Portugal : commande, programme, fonction, auteurs, modèles et organisation du travail (1514-1531) – Résumé

L'ensemble de vitraux du presbytère de Batalha est un des produits de la réforme entreprise par le roi Manuel I^{er}, dans ce couvent de l'ordre des Prêcheurs, pendant les dernières années du XV^e siècle et les deux premières décennies du siècle suivant. La réforme spirituelle voulue par ce souverain et déterminée par le Chapitre général de l'ordre, en 1501, devait amener la communauté conventuelle de Batalha à adopter l'observance. La décision de se faire ensevelir auprès de ses illustres ancêtres de la dynastie d'Avis, prise pendant les toutes premières années de son règne, est à l'origine d'un programme artistique dont le témoignage le plus extraordinaire est le réaménagement de la chapelle funéraire commencée par son grand-père, le roi Duarte. Des changements dans la politique royale de prestige furent à la base du ralentissement des travaux, d'ailleurs jamais achevés, dans le chantier. Pourtant, la série de vitraux du chœur, derrière laquelle se trouve la chapelle funéraire, pût être menée à bien, en dépit de sa fortune

troublée par le décès, en 1518, de son premier créateur, le peintre de retables et de verre Francisco Henriques.

Cet article exploite la contribution définitive d'Henriques à l'incorporation, dans la peinture sur verre portugaise, d'acquisitions de la peinture monumentale sur panneau destinée à des autels. Le succès de cette contribution est d'ailleurs confirmé par l'œuvre des artistes qui durent finir l'ensemble du presbytère. Quoique d'une façon assez limitée, ce qu'on trouve encore sur place d'attribuable à Henriques fournit d'intéressantes informations sur l'organisation du travail en équipe sous la direction d'un seul maître peintre-verrier.

La découverte récente d'un document concernant une vaste commande de vitraux pour la chapelle du palais royal de Coimbra, en 1527, permet de défendre plus solidement le type d'organisation qu'on peut entrevoir à Batalha, aussi bien que de formuler de nouvelles hypothèses au sujet des artistes qui purent y avoir travaillé, suite à la mort de Henriques. Parmi ces artistes, on trouve Estêvão Tomás lui aussi peintre-verrier et peintre de retables.

The church choir glazing of Batalha, Portugal: commission, programme, function, authorship, models and work organization (1514–1531) – Abstract

The set of stained-glass windows in the presbytery of Batalha is one of the products of the reform undertaken by King Manuel I, in this convent of the Order of Preachers, during the last years of the 15th century and the first two decades of the following century. The spiritual reform desired by this sovereign and decreed by the General Chapter of the Order, in 1501, was to lead the conventual community of Batalha to adopt the observance. Manuel's decision to be buried with his illustrious ancestors of the Avis dynasty, taken during the very first years of his reign, is at the origin of an artistic programme whose most extraordinary testimony is the redevelopment of the funeral chapel started by his grandfather, King Duarte. Changes in royal policy were at the root of the slowing down of work on the site, which was never completed. However, the series of stained-glass windows in the choir, behind which is the funeral chapel, were finished, despite the chapel's fortune, further troubled by

the death in 1518 of its first creator, the painter of altarpieces and glass Francisco Henriques.

This article explores Henrique's definitive contribution to the incorporation into Portuguese glass painting of solutions originating in monumental panel painting intended for altars. The success of this contribution is confirmed by the work of the artists who had to finish the entire presbytery. Albeit in a rather limited way, what can still be found locally attributable to Henriques provides interesting information on the organization of teamwork under the direction of a single master glass painter.

The recent discovery of a document concerning a large order for stained-glass windows for the chapel of the royal palace of Coimbra, in 1527, makes it possible to define more firmly the type of organization that can be glimpsed in Batalha, as well as to formulate new hypotheses about the artists who may have worked there, following the death of Henriques. Among these artists is Estêvão Tomás, himself, like Henriques, a painter of glass and altarpieces.

1. King Manuel I's reform of the monastery of Batalha

Following various actions of King Manuel I (r. 1495-1521) in the most influential of Portuguese royal monastic foundations, notably the convent of Christ which had been seat of the Knights Templar, in Tomar, this monarch was committed to reform the monastery of Batalha on both spiritual and material grounds, effective in the early years of the 16th century. Such reforms were part of a late medieval and early modern strategy of the Crown to gain power and influence over religious communities, their property and territory, on the one hand, and to redesign the monarch's image at an imperial scale in symbolic, foundational places, on the other hand. Tomar stood for the foundation of the Portuguese monarchy itself and Batalha for the confirmation of independence in the Royal Battle of 1385. Such power statements were urged by the fact that Manuel I was not a direct successor of João II and had become a monarch in a rather accidental way. However, these statements were strengthened by the circumstance that he was becoming an emperor on a worldwide scale since the discovery of the sea route to India by Vasco da Gama in 1498.

The monastery of Batalha had served as a pantheon for the dynasty of Avis since 1416, when Philippa of Lancaster's remains were buried in the church. An earlier autonomous funerary chapel, commissioned by the founder of the monastery, King João I, and aligned with the west front of the church was finished in 1434. A few years later, in 1437, construction of another chapel located behind the church choir was started under the orders of King Duarte, João I's successor. One year later both the king and the architect died but the works proceeded up to around 1477, when they were suspended for approximately two decades. After ascending to the throne in 1495, one of the first concerns of King Manuel I seems to have been the completion of his grandfather's chapel, where he himself was to be buried. Therefore it is most probable that the artistic programme implemented by this monarch in Batalha, including two great stained-glass ensembles, started here. Most of the vaulting of the radiating chapels awaited building and so did the central octagonal structure which was to bear a star-shaped monumental vault, and the vaulting of the narthex that was to connect the building to the church by demolishing the rear walls of two side chapels. The work could have restarted straight away in 1495 under the direction of Master Mateus Fernandes, who had made his apprenticeship in Batalha but had been dismissed from its works between 1480 and 1490. During this period he had most probably been active in the Capilla de los Condestables, in Burgos cathedral, and possibly also in the monastery of San Juan de los Reyes, Toledo, as testified by vaulting and decorative solutions used in Batalha which were unknown in the western regions of the Iberian Peninsula until that point.⁴⁸⁰ In fact, King Manuel I seems to have been aware of the high rank and suitability of this architect for his own specific purposes. Some aspects of the funerary chapel, besides the vaults, were redesigned; the expected flying buttresses of the central body gave way to exuberant massive buttresses and a certainly already existing portal was replaced by another, very impressive one. Complying with the clauses of his father's will, King João III (r. 1521-1557) still succeeded at having the narthex vaulted, but neither the vault of the central octagonal body, nor the connection to the church were ever carried out. Manuel I was buried in the Jeronymite monastery of Belém in Lisbon.

In 1501 the General Chapter of the Order of Preachers held in Rome decreed, at the insistence of King Manuel I, that the community of Batalha should be reformed in order to join the Observant branch of the Order.⁴⁸¹ This is the most important reason why other substantial interventions started to take place in the monastery from this date onwards, especially in the ceremonial cloister whose thirty window bays were filled with exquisite tracery. The wash basin near the refectory and a new chapter house located at the east end of the former dormitory were also built during this period under the supervision of Mateus Fernandes. In fact, the former chapter house had been used as a funerary chapel for King Afonso V and his grandson nearly since its completion as no more burials were possible in João I's chapel, while the one founded by King Duarte was far from being achieved. The spiritual reform of Batalha took longer than the related architectural improvements: observance can be confirmed as being in force only until 1519.⁴⁸² In 1515 Mateus Fernandes had received significant recognition of his merits and was the first known architect of Batalha to be buried in the church.

⁴⁸⁰ Pedro REDOL, Orlindo JORGE, "As Capelas Imperfeitas do Mosteiro da Batalha: arqueologia e história da sua construção", *Cadernos de estudos leirienses*, 5, 2015, pp. 301-316.

⁴⁸¹ Saul António GOMES, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro da Batalha (Séculos XIV a XVII)*, vol. III, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2004, p. 131.

⁴⁸² Idem, p. 444.

2. The stained-glass programme

No written evidence relating directly to the windows in the church choir and chapter house of Batalha is known. These assets, dated solely by two painted windows bearing the inscription 1514, are an important part of the manueline reform. The archives only reflect the activity of a certain Master João, glass painter to the King, who is recorded as established in Batalha from 1483 until his death in 1529.⁴⁸³ Two documents mention the delivery of panels with depictions of *Palm Sunday* scenes and the *Last Supper* in a window of the south aisle of the church, in 1508, and the installation of stained-glass windows in the sacristy by this artist, in 1509.⁴⁸⁴ The painting style to be found in some tracery panels of the sacristy still *in situ* allowed us to identify a panel from the above-mentioned church window depicting Christ from the *Last Supper*. Along with another fragment, which may have belonged to a scene of the *Marriage at Cana*, these remains show that Master João definitely broke with the southern German graphic tradition of the monastery workshop and introduced a realistic painting style full of subtlety, which is to be found neither in the chapter house nor in the choir windows. We are persuaded that João could have come from the Low Countries at a rather young age considering his long career in Batalha. Obviously the commissions of the aforementioned church window and the sacristy were part of the King's ongoing artistic reform supervised by a specific officer, an especially educated member of the local religious community responsible for sanctioning the choice of subjects and the way they were to be depicted.⁴⁸⁵

The iconographic programme of the church choir has been much reworked through the centuries, but acceptable reconstructions can be put forward as the surviving evidence clearly shows that it derives from existing monumental altarpiece programmes. Stained glass in the church choir and chapter house effectively stood in for altarpieces: in connection with the main altar and King Duarte's tomb, in the church, and serving the altar used for service in memory of King Afonso V and Prince Afonso, in the chapter house. Fig. 1 suggests a reconstruction.

At the bottom left and right extremes, as expected, stood the royal portraits, and above each of them a banner-bearing figure.

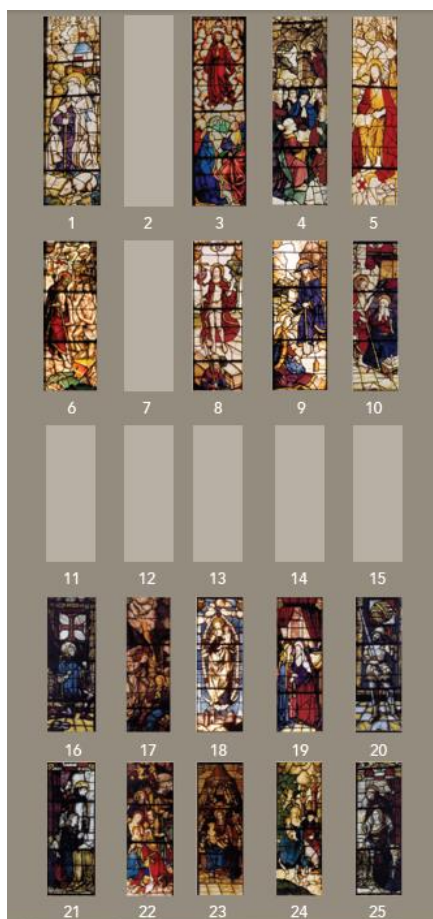


Fig. 1. Reconstruction of the church choir glazing of Batalha

- 1 – St Anthony
- 2 – Lost
- 3 – Ascension
- 4 – Pentecost
- 5 – St John the Baptist
- 6 – Descent into limbo
- 7 – Lost
- 8 – Resurrection
- 9 – Noli me tangere
- 10 – Apparition of Christ to the Virgin
- 11 to 15 – Lost
- 16 – Custodian angel of Portugal
- 17 – Annunciation
- 18 – Our Lady of the Rosary
- 19 – Visitation
- 20 – Banner-bearing warrior
- 21 – King Manuel I and his sons accompanied by St Dominic
- 22 – Adoration of the Magi
- 23 – Maestà
- 24 – Flight into Egypt
- 25 – Queen Maria and her daughters accompanied by St Peter Martyr

⁴⁸³ Pedro REDOL, *O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Câmara Municipal da Batalha, 2003, p. 134.

⁴⁸⁴ Idem, p. 135.

⁴⁸⁵ Saul António GOMES, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p. 74-76.

The highest central position in the upper storey should be occupied by the *Ascension*, placed above the *Resurrection*. St Anthony and St John the Baptist were certainly already to be found in the far left and right positions of the top row. The adjacent two scenes were, in chronological biblical order as usual for altarpiece programmes, the still existing *Pentecost* to the left of the *Ascension* and a probable *Supper at Emmaus* to its right. The following row below was occupied (as presently) by four scenes of the Glorious Life of Christ; the missing fifth scene, could have been the *Incredulity of St Thomas*. The existing *Adoration of the Magi* and *Flight into Egypt* along with two devotional images of the Virgin and Child which currently appear in central positions in wooden altarpieces, often in the form of sculptures, suggest that the lower register was devoted to scenes of the life of the Virgin Mary. Bearing in mind the capital role of the Preachers in establishing the programme, an hypothesis for the whole lost bottom row of the upper register would be a series of Eucharistic scenes.

The close formal relationship between this ensemble and contemporary gilded and painted wooden altarpieces is also patently clear in both the composition and style of individual scenes. The work of at least six different painters can be established on these grounds. In the choir, St Anthony, whose temptation was inspired by Martin Schongauer's engraving on this subject, was carried out by the same artist that painted the chapter house glazing and the two banner-bearing figures in the choir. Our Lady of the Rosary and the Virgin of the Annunciation are more exquisitely painted than the remainder of the choir glazing and present the same facial features: ovoid shape, with high eyebrows, fine chins and sinuous mouths enhanced with grisaille. The Adoration of the Magi and the Flight into Egypt, on the other hand, exhibit a rather sketchy execution and are similar in many respects to the works of panel painters of the twenties and thirties of the 16th century, notably the Master of Paraíso, Gregório Lopes and Garcia Fernandes. The royal portraits whose style remains more difficult to attribute to individuals are close in certain aspects to the work of the Master of Lourinhã. The neatly raphaellesque figure of the virtuosically painted *Maestà* featuring a fabric canopy and *drap d'honneur* betrays the inspiration of circulating engravings most probably via a Flemish artist. Finally, the Visitation, Descent into limbo, the Noli me tangere, Christ appearing to his Mother, the Ascension and Pentecost are related to the work of Francisco Henriques for their composition and character depiction.

3. Francisco Henriques and his team

The iconography of the *Ascension* and *Pentecost* had already been used in Portugal in the major altarpiece of Viseu cathedral (1501–1506) and in a secondary one in the church of the convent of St Francis in Évora (1508–1510). The name of Francisco Henriques appears in various written documents concerning the works in Évora dated between 1508 and 1510.⁴⁸⁶ This evidence is interesting for several reasons: the direct involvement of the King in the works, in connection with his steward and the artist himself; the role of Francisco Henriques simultaneously as a panel, sculpture and glass painter; and references to stained-glass commissions addressed to Henriques for two other monasteries closely linked to the Crown (Santa Maria da Pena, in Sintra, and Santa Cruz, in Coimbra).

In Viseu, as in Batalha, no document explicitly mentions the intervention of Henriques. The style of the major altar of the cathedral is very heterogeneous and the iconographic repertoire it shares with the windows of Batalha was much too widespread for one to conclude that they are the work of the same artist. The comparisons, however, are most striking: the face pattern and the ratio of proportion between the eyes, the nose and mouth of the figures in Viseu are similar to those of the figures of Évora and Batalha. In addition, in order to distinguish characters placed side by side the same devices are used in Batalha, Évora and Viseu: the juxtaposition of variations of the same basic pattern of large, bony, loose faces with thin, slightly curved noses. Relying on these characteristics, following Cruz Teixeira,⁴⁸⁷ historians of Portuguese painting of this period have gradually agreed on the probable participation of Francisco Henriques in the works of Viseu, which were for a very long time incorrectly attributed to Vasco Fernandes.

⁴⁸⁶ Published by Gabriel PEREIRA, *Documentos históricos da cidade de Évora*, vol. III, Typographia da Casa Pia, Évora, 1891, pp. 5-13, and José PESSANHA, "Francisco Henriques", *Arte Portuguesa*, vol. I, n.º 4, 1895, p. 84-85.

⁴⁸⁷ José Carlos da Cruz TEIXEIRA, *A pintura portuguesa do Renascimento*, vol. II, Universidade Nova de Lisboa, Lisbon, 1991, pp. 459-470.

Other known aspects of the work of Henriques in Évora include the major altarpiece and six secondary ones (all the painted glass is lost), such as certain mannerisms in the attitudes of the figures or the discreet continuity of the compositional plans, described by Cruz Teixeira as "the exceptional expressive quality of the line [...] that can affix itself to structure",⁴⁸⁸ allow us to recognize the activity of Francisco Henriques in Batalha. This was certainly also what led Reynaldo dos Santos to propose, at an early stage, that the cartoons for the chapter house window might have been designed by the painter,⁴⁸⁹ even though the glass painting had been carried out by another, undoubtedly less talented artist, as already seen.

Unlike all the glass painters of the period whose records are known, Henriques is never named "mestre vidreiro" but simply "mestre" and he managed to get paid the highest known price in the history of ancient Portuguese stained glass. Francisco Henriques undoubtedly enjoyed special status, as he was integrated into a privileged social network, which included the most prominent artists of the period, and certainly contributed to the fact that he was awarded the courtly title of "passavante Santarém" by King Manuel I. In a document dated 1540 he is described by his son in law, the painter Garcia Fernandes, as the "best painter of that time".⁴⁹⁰ His skills as a master glass painter are also confirmed by the fact that glazing tasks were carried out by other workers in the documented cases of Coimbra and Évora. However Henriques was not Portuguese. In a letter dated 1510 to his steward in Évora, the King ordered that the sculpture of St Francis that should figure in the centre of the altarpiece be polychromed, "richly, in the same way that Francisco Henriques says he is going to paint the one in Lisbon and as they are painted in his homeland".⁴⁹¹ The already mentioned document dated 1540 says more: Henriques "summoned artists from Flanders to help him".⁴⁹² Why would he seek for collaborators in Flanders? Certainly because he could persuade the King that this was the best option which he would of course not propose without knowing the corresponding reality. This information has led historians to assume that Henriques was Flemish and that his name would have been rendered in Portuguese similarly to many other foreign artists. It is possible that the artist's documented journey of



Fig. 2. Monastery of Batalha, church choir, *Descent into Limbo* (attrib. Francisco Henriques), c.1514. Photograph by José Manuel.

⁴⁸⁸ Idem, p. 446.

⁴⁸⁹ Reynaldo dos SANTOS, *Guia de Portugal*, vol. II, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 1927, p. 683.

⁴⁹⁰ SOUSA VITERBO, *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que sendo estrangeiros exerceram a sua arte em Portugal*, vol. I, Academia das Ciências, Lisboa, 1903, p. 59-64.

⁴⁹¹ PESSANHA, p. 85

⁴⁹² VITERBO, pp. 59-64.

1512, during which he was to collect 1322 pounds of pepper from Casa da Índia in Lisbon, at the King's orders, and to deliver the merchandise to his foreman in Antwerp, had the final aim of recruiting painters.⁴⁹³ In 1518 Henriques was carrying out another royal commission at the spire of Limoeiro Palace in Lisbon when he was struck by an outbreak of the Black Death together with all his team.



Returning to Batalha and bearing in mind both the above listed artistic characteristics and the available indirect written evidence, it is possible to suggest that Francisco Henriques played a major role together with the local religious officer in the definition of the programme for both the chapter house and choir glazing. The former is dated 1514 but the latter, though started in the same year, was continued and finished much later as shown by the *Adoration of the Magi*, the *Flight into Egypt* and the *Maestà*, all liable to have been painted only in the twenties and early thirties of the 16th century. Henriques may have designed the cartoons for all the remaining scenes but, as already noticed, glass painting assignable to him is restricted to the five surviving depictions of the Glorious Life of Christ of which fig. 2 shows an example. As happened elsewhere, namely with the Limoeiro palace paintings in Lisbon, which could have been in progress at the same time as the ones in Batalha, there was a considerable team at work in the church choir glazing which interestingly includes the chapter house painter but apparently not Master João.

The origin of Francisco Henriques is a matter that inevitably comes to discussion. In spite of the obvious tribute to Flemish realism, no comparable painted glass is known to have been produced in Flanders. The same can be said of the artist's panel paintings. As already noted by Yvette Van den Bemden, the use of such repertoire as engravings by Martin Schongauer, namely in *The Descent into limbo* and the *Temptation of St Anthony*, similarities between the *Apparition of Christ to His Mother* in Batalha and the same subject by Van der Weyden in the *Miraflores Triptych*, as well as Christ's hat and a Flemish country house in the *Noli me tangere*, seem to betray the remote origin of the painter.⁴⁹⁴ It is often ignored that an artist's career is a dynamic process. Considering that Henriques had marriageable daughters in 1518 and that he himself had married one of the royal painter Jorge Afonso's sisters, it is normally assumed that he arrived in Portugal around 1500, certainly as a young, not very experienced artist, possessing nevertheless the current workshop training a painter would have received but developing his abilities and skills in Portugal.

4. Aesthetic renovation in the time of King João III

The *Adoration of the Magi* and the *Flight into Egypt* show that the works in Batalha were handed on to a painter of a younger generation, as happened in Limoeiro, where the successor was Garcia Fernandes. However, the *Maestà* (fig. 3) with its long proportions and affected attitude has no point of comparison in

Fig. 3. Monastery of Batalha, church choir, *Maestà* (attrib. Pero Picardo), c.1531. Photograph by José Manuel.

⁴⁹³ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Corpo Cronológico, Parte I, m. 10, doc. 95.

⁴⁹⁴ Yvette VANDEN BEMDEN, "Le vitrail des XV^e et XVI^e siècles dans les anciens Pays-Bas", in Pedro REDOL (ed.), *O vitral: história, conservação e restauro*, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 2000, p. 57-58, 64.

Portuguese painting before the middle of the century when the first mannerist manifestations make their appearance. The raphäelesque style of the figures and the classical throne, however, contrast with the northern, brocade canopy.

A document, recently revealed by Francisco Bilou, shows that four different glass painters were working in six huge windows of the royal palace chapel of Coimbra in 1527.⁴⁹⁵ Curiously one of them was, by then, already senior Master João who had carried out another big commission on his own for the convent of St. Francis in Lisbon six years earlier. All the rest were foreigners: Estêvão Tomás, Pero Picardo (from Picardy) and Pero Francês (French). The former at least was also a panel painter of whom three paintings from an altarpiece of the monastery of S. Bento de Cástris, in Évora, have been identified.⁴⁹⁶ They illustrate a close affinity with the work of Garcia Fernandes which allows us to formulate the hypothesis that Estêvão Tomás was the author of both the *Adoration of the Magi* and the *Flight into Egypt*. More interestingly, the draft of a contract to be signed between Pero Picardo and the illustrious reformer of the monastery of Santa Cruz in Coimbra, Friar Brás de Braga, dated 1531, explicitly refers to the fact that the artist resided in Batalha, which makes him the most probable author of the *Maestà* so far.

5. Note on the composition of 15th and 16th century stained-glass materials in Batalha

Various 15th and 16th century glass fragments from stained-glass panels in the monastery of Batalha were analyzed for the current investigation and previously by Robert Brill⁴⁹⁷ by combining various non-destructive techniques, such as Energy Dispersive X-ray fluorescence and UV-Vis spectroscopy. It was thus possible to ascertain the composition of the colourless and coloured glasses and their paint, grisaille and yellow silver stain, used in both the manufacture of late medieval/early modern stained glass and in the restorations carried out later.

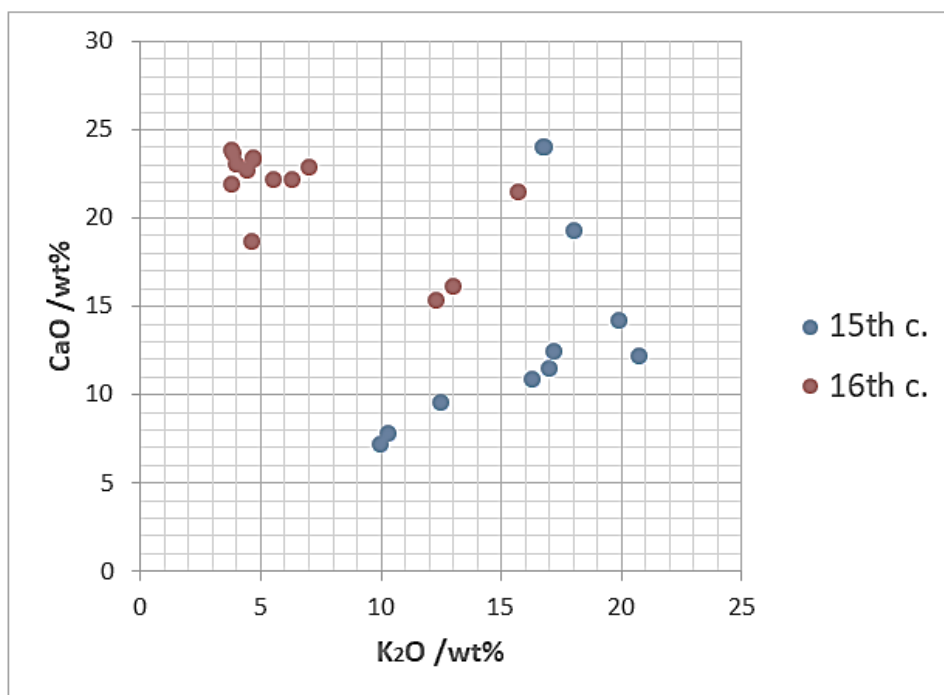


Fig. 4. K₂O vs. CaO concentration (wt.%) in glass from the north aisle (15th century), church choir and Founder's Chapel (16th century).

⁴⁹⁵ Francisco Bilou, "O pintor-vitralista Estêvão Tomás e o retábulo do mosteiro de São Bento de Cástris, em Évora", available at https://www.academia.edu/39814632/O_PINTOR-VITRALISTA_ESTEV%C3%83O_TOM%C3%81S_E_O_RET%C3%81BULO_DO_MOSTEIRO_DE_S%C3%83O_BENTO_DE_C%C3%81STRIS_EM_%C3%89VORA [accessed 20 November 2019]

⁴⁹⁶ BILOU; and Antónia Fialho CONDE and Vitor SERRÃO, "A encomenda de retábulo para o mosteiro de S. Bento de Cástris em 1534: mecenas, artistas e agentes envolvidos", *Artis – revista de história da arte e ciências do património*, n.º 3, 2015, pp. 9-15.

⁴⁹⁷ Robert H., BRILL, *Chemical Analysis of Early Glass*, vol. 2, New York, The Corning Museum of Glass, 1999, table XI AP.

Composition analysis of the different glasses and their representation in a binary composition diagram $[K_2O]$ vs. $[CaO]$ (fig. 4) allowed the establishment of distinct groupings by compositions, regardless of their location in the panels. Comparison with the dates historically assigned to different fragments revealed a clear correlation between the constituted groups and well-defined historical periods. The composition-period relation thus established becomes the guide for the attribution of an element's date or historical period, according to its composition: original calco-potassic glasses with low silica were produced in the 15th and 16th centuries. Samples with the highest content of K_2O were recognized as dating from the 15th century, including all samples from the north aisle. Samples dating from the 16th century, namely in the church choir and Founder's Chapel, present a lower potassium oxide content with the introduction of higher contents of sodium oxide, and a more homogenous composition. Nevertheless, three samples historically dated from the 16th century present a composition that shares the same characteristics of 15th century glass, which maybe due to the use of already available glass. Changes in composition in the turn of the century were accompanied by changes in glass manufacture – from crown to cylinder – and find a parallel in the composition of archaeological vessel glass of the period which suggests that the analyzed glass was not imported.

The analysis by UV-Vis absorption spectroscopy allowed the identification of mechanisms responsible for glass colour: in general, this is a consequence of the existence of metal ions in oxidation states and well-defined coordination schemes. This is the case of the purple, turquoise, blue and green glasses analyzed, coloured with manganese copper and cobalt, respectively.

Grisaille is produced by mixing ground glass with oxides or other compounds of iron, copper, and lead in very different proportions and may have different shades of brown to black. In the samples studied, the main variation found to this rule was the content of zinc, *circa* 5 wt.% for the 15th century samples, that disappears in the 16th century.

Yellow silver-stain painting consists of the use of silver, sometimes with the presence of copper (suggesting the use of Cu-Ag alloys), which is applied in suspension to the surface of the glass and, after firing, takes on a shade of pale yellow to strong orange. From the characterization of the composition of Batalha stained glass, it can be concluded that mixtures of silver and copper were used in the production of 16th century silver-stainyellow.

6. Closing remarks

The research shows that Estêvão Tomás shared with Francisco Henriques the status not only of an altarpiece painter but also of a glass painter, a skill for which the prices documented for Henriques' work attest to the artist's superior qualification. Relationships between altarpiece painting and stained glass during the 15th and 16th century are well illustrated throughout Western Europe, but the coincidence of the related skills in the same person is not often documented. It becomes clearer now that until António Taca (I), stepson of Master João and his successor in Batalha, from 1529 onwards, the known glaziers and glass painters were all foreigners. The fact that a master attached to the royal works of Batalha occasionally designed and carried out stained glass commissions for other buildings remained unchanged with António Taca (I), even though at much lower prices. Besides this circumstance, his role in Batalha came to be mostly the repair of previously existing windows. However, during two generations, first with Francisco Henriques and then with Estêvão Tomás, overlapping the rule of Manuel I and João III, huge stained-glass windows, nearly all lost, except for Batalha, were planned, contracted, certainly designed in the form of cartoons and directed by altarpiece painters who led their own workshops, bringing together a number of qualified artists, older or their own contemporaries. This seems to have been the most creative period for stained-glass production in Portugal before the 20th century.



Session: Museu del Disseny de Barcelona

Designers who Collaborated with the Stained-Glass Maker Antoni Rigalt i Blanch: the Cases of the Architect August Font i Carrera and the Painter Apel·les Mestres

Núria Gil Farré

Corpus Vitrearum Catalunya

Les artistes ayant collaboré avec le peintre-verrier Antoni Rigalt i Blanch : les cas de l'architecte August Font i Carrera et du peintre Apel·les Mestres – Résumé

L'atelier dirigé par Antoni Rigalt i Blanch, l'un des leaders du modernisme catalan, a pu compter sur l'aide de divers artistes et architectes qui ont contribué à son œuvre en fournissant des projets de vitraux. Ce cas était assez courant à l'époque. Contrairement à d'autres propriétaires d'ateliers et grâce à

ses études, Antoni Rigalt a également contribué par ses propres dessins à l'œuvre finale. Dans cet article, nous allons analyser une de ces œuvres chorales : la Caja de Ahorros y Monte de Piedad (Caisse d'épargne et Mont de piété) de Barcelone à laquelle travaillèrent trois artistes : l'architecte August Font i Carreras, le dessinateur Apel·les Mestres et le peintre-verrier Antoni Rigalt.

Designers who collaborated with the stained-glass maker Antoni Rigalt i Blanch: the cases of the architect August Font i Carrera and the painter Apel·les Mestres – Abstract

The workshop led by Antoni Rigalt i Blanch, one of the key figures of Catalan Modernism, relied on the help of various artists and architects who contributed by providing drawings of stained glass. This was a common occurrence among the different workshops of the time. Unlike other workshop owners, and thanks to his

studies, Antoni Rigalt also contributed with his own designs to be transferred to glass. In this article, we will analyse one of these collaborative works, the stained-glass window of la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona, which was the work of three craftsmen: the architect August Font i Carreras, the graphic artist Apel·les Mestres and the stained-glass maker Antoni Rigalt.

In the late 19th century, one of the most important stained-glass workshops of the Modernist movement, led by Antoni Rigalt i Blanch (Barcelona, 1850–1914), both draftsman and stained-glass maker, was founded in Barcelona. Rigalt i Blanch received his education at the Llotja school in Barcelona between 1861 and 1869. Once he had completed his studies, he devoted part of his professional life to teaching as well as to his work as a graphic illustrator for well-known magazines of the time (fig. 1).¹



Fig. 1. Portrait of Antoni Rigalt i Blanch.

He acquired the knowledge to become a stained-glass maker at Eudald Ramon Amigó's workshop. In fact, there is evidence to suggest that he started working there alongside Ramon Amigó² prior to 1872, most probably instigated by the painters Agustí Rigalt and Tomàs Padró, the cousin and teacher of the former. Both of them frequently collaborated with the Amigó workshop, where they would make drawings for stained-glass projects. The workshop led by Eudald Ramon Amigó was a pioneer in the revival of stained-glass art in Catalonia from the mid-19th century.

The earliest reference to his stained-glass work dates from 1884, suggesting that he was working as a draughtsman and as head of the artistic stained-glass department of the workshop of the furniture decorator Francesc Vidal i Jevellí.³ It was not until 1887, however, when independent works emerged. In 1890 he joined the architect Jeroni F. Granell i Manresa (1867–1931) to found the firm Antoni Rigalt y Cia, for which he was artistic director and manager. In 1903 the company was renamed Rigalt, Granell y Cia, due to the addition of a new member,

¹ Núria Gil Farré, *El taller de vitralls modernista Rigalt, Granell i Cia (1890-1931)*, PhD thesis, Barcelona: Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013.

² Thanks to the article by Claudi Omar i Barrera, "Criaturada' Arts i Estudis, year 1, number 3, Barcelona, 3 April 1920, we know that Antoni Rigalt received training to become a stained-glass maker at Eudald Ramon Amigó's workshop.

³ Ricard Bru, *Els orígens del japonisme a Barcelona. La presència del Japó a les Arts del vuit-cents (1862-1888)*, Institut d'Estudis Montjuïc, Barcelona, 2011, p. 977.

Josep Bartomeu, who was the brother-in-law of the architect Granell. The company designed and created Catalan Modernism's most emblematic artistic stained-glass windows, such as the ones in the Palau de la Música, Casa Lleó Morera, and Hospital de la Santa Creu i Sant Pau in Barcelona. Most of his output is located in Catalonia, although he also worked in other regions of Spain, several European cities, and in South America.

Antoni Rigalt and stained-glass design

His education as a draughtsman fostered his career in stained-glass making, since it enabled him to oversee the implementation of several of the stained-glass designs that were built in his workshop. Nevertheless, he did not work alone, as other artists also contributed work. Thanks to the company documents held at the Documentation Centre of Barcelona's Museu del Disseny,⁴ in other archives in smaller quantities, and in various articles from the press of the time, there is evidence to believe that several painters and architects contributed paintings to the Rigalt workshop in order for them to be converted into stained-glass pieces.

Among the documented art works that have been proven to be designed by Antoni Rigalt himself, some can be found at the church of Barcelona's School of the Dominican Sisters of the Presentation, such as the one that portrays Marie Poussepin, founder of the Dominican Sisters order (1899), the stained-glass window in the apse of León cathedral, depicting the musician kings (1892–1896), and the stained glass representing allegory presented at Barcelona's *Exhibition of Fine Arts and Artistic Industries* in 1896, to mention just a few.

The fact that some stained glass was designed by other makers may be due to various reasons. On several occasions, it was the architect who had designed the building that oversaw the project. This was a characteristic of an integrated art concept that was popular at the time. Indeed, this was the case of the Bassegoda siblings, Bonaventura and Joaquim, Francesc de Paula i Villar, Jeroni F. Granell i Manresa, a member of the Rigalt company, and Rafael Masó, among many others. In other cases, the architect or the client would hire a well-known artist to take care of the interior decoration; such examples can be seen in the cases of the painters Oleguer Junyent, Josep Pey and Joaquim Mir, as well as the case of the decorator Santiago Marco. There is evidence that the Rigalt workshop would regularly commission several painters that were practically part of the staff with stained-glass projects, most probably to manage the large workload that they had as well as to adapt to the clients' varied tastes.

Among them all, two important collaborators of the Rigalt company should be noted: the architect August Font i Carreras and the painter Apel·les Mestres. August Font i Carreras (1845–1924) was a prestigious architect with extensive output, a large part of which was created in collaboration with the stained-glass maker Antoni Rigalt.⁵ According to Dr Judith Urbano's research, Font attended drawing lessons at Barcelona's Academy of Fine Arts from 1861 to 1863, before embarking on his career as an architect, a discipline in which he always excelled. During this period he met Antoni Rigalt, who began his studies in 1861 at the academy. Afterwards, he moved to Madrid to carry on with his training at Madrid's architecture school, where he graduated on 21 December 1869.

Among his various roles, the most notable was his teaching position at the recently-created Barcelona School of Architecture,⁶ for which he was also the secretary for 30 years. Apart from that, another aspect to highlight from his career was his role, in 1883, as the assistant to the architect behind Barcelona Cathedral, Josep Oriol Mestres, for whom he held office after his death.⁷ Font had an extensive body of

⁴ Most of the Rigalt archive held in the Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona has been digitalised and can be accessed online at <https://ajuntament.barcelona.cat/museudeldisseny/ca/centredoc-archive/fons-rigalt-granell-i-cia>.

⁵ For more information about August Font i Carreras see: Judith URBANO, *L'arquitecte August Font i Carreras (1845-1924)*, PhD thesis, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2011; Judith URBANO *La Barcelona eclèctica*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2014, Judith URBANO *Eclecticisme i Arquitectura*, Dux Ed., Barcelona, 2013.

⁶ The Barcelona School of Architecture was founded in 1875, before which it had only existed in Madrid.

⁷ August Font designed some of the stained-glass windows in Barcelona cathedral such as the ones in the chapel of the tomb of Sant Ramon de Penyafort, consisting of stained-glass windows dedicated to the saint after which the chapel is named and to Saint Bonaventure (1879), and the stained-glass window of the tribune featuring the figures of David, Saint Cecília and Saint Gregory, Palestrina and the musician angels, installed in 1891 and destroyed during the Spanish Civil War bombing (1936-1939). Both stained-glass windows were made by Eudald Ramón Amigó's

work, both public and private, spread across Catalonia, even though his output was mainly located in Barcelona.

Antoni Rigalt and August Font i Carreras had a very close relationship. The stained-glass maker held him in great esteem and respected him professionally. A letter from 27 October 1890, written by Rigalt and addressed to the Count of Peralada, has been preserved.⁸ In the letter, the architect Font speaks very highly of him and recommends him for the creation of the stained-glass windows that were to be installed in Carme church in Peralada. He was, in the architect's opinion, the finest stained-glass maker of Catalan religious art.

For the *National Exhibition of International Industries of Artistic Reproductions*, held in Barcelona in 1892, Antoni Rigalt presented a 14th-century-style stained-glass window made based on the architect August Font's design.⁹ Both of them worked in Barcelona on the stained glass of Casa Gallart (1895–1897), at 34 Rambla de Catalunya, now number 10; the stained glass in the café-restaurant Maisón Dorée (1903), which was located on Plaça de Catalunya,¹⁰ and those in Santa Maria de Montealegre church (1900–1902). The latter were ordered from the Rigalt, Granell y Cía company in 1902 and have been preserved, although they have been restored several times. The iconography represented in the central nave's upper windows is associated with several saints known for devoting themselves to charity. Successively, in 1908, they worked on the same building's chapel of La Miraculosa, which was also designed by the architect August Font i Carreras. In fact, the project dated back to 1907 and was finished one year later. The stained glass already boasted fully modernist aesthetics, depicting angels with large wings dressed in undulating outfits.

Rigalt and Font also worked together on the dome of Barcelona Cathedral (1912). The restoration was funded by the siblings Manuel and Anna Girona, whose father—Manuel Girona—had already financed the cathedral's façade. In 1937, however, all of them were destroyed when a bomb exploded right in front of the building during the Spanish Civil War. They had consisted of eight windows with three lancets as well as an upper and lower tracery. The reproductions edited in 1915 by the Girona siblings and the projects preserved by the stained-glass maker Villaplana, from Barcelona, have been conserved. These comprised simple, rigid meshed stained glass, which may bring to mind medieval artworks; each lancet features a figure with a mosaic background under a canopy. Canopies have clear gothic origins and are excellent examples of the structural changes introduced in the 19th century to structures from the 14th and 15th centuries. The 48 historic figures that appear are saints from the diocese and relevant characters for the given location, both religious and laic.¹¹

The pair also applied their art outside of Barcelona. For instance, they crafted the window in the niche of the La Mare de Déu del Claustre sculpture in Solsona cathedral (1910). This work was inspired by the moments leading up to the discovery of the sculpture of the Virgin Mary in a water well. The stained glass is divided into two parts: at the bottom, a set of angels, displayed in a convex formation, guard the water well. Some of them play a variety of stringed instruments while others carry flowers as offerings. The water well is lit up as the Virgin Mary's image is inside. In the upper part, the representation of the Holy Trinity is framed in a circular aureole of clouds.¹²

Furthermore, there is documented proof that the pair also worked on a stained-glass window at Sant Pere church in Terrassa, featuring the image of St Peter, and on the stained-glass windows of Sabadell's

workshop and his sons Joaquim and Josep Amigó.

⁸ Inés PADROSA "L'església del Convent del Carme de Peralada (1875-1891): de l'estat ruïnós a la intervenció dels millors professionals del Modernisme (Jeroni Granell, Antoni Rigalt, August Font i Gian-Dominico Facchina)". In *El Butlletí de Perelada*, Perellada, 2016, pp. 131-137. A special thank you to Ines Padrosa who provided the records on the stained-glass windows in Carme church in Peralada.

⁹ Catálogo de la *Exposición Nacional de Industrias Artísticas é Internacional de Reproducciones*. Imprenta de Henrich y Cia., Barcelona, 1892, p. 268.

¹⁰ The restaurant *La Maison Dorée* was owned by the G. and M. Pompidor siblings and was lavishly decorated. It closed in 1918.

¹¹ Sílvia CAÑELLAS, Núria GIL FARRÉ, "Les vidrieres de 1913 del cimbori de la Catedral de Barcelona: models gòtics i neogòtics", In *L'art medieval en joc. IV simposi internacional del grup de recerca EMAC. Romànic i Gòtic*. Universitat de Barcelona, Barcelona, 2015, pp. 265-275.

¹² Carles FREIXES, *Itineraris arquitectònics de Solsona (1875-1936)*. Final degree project [online]. Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Politècnica Superior d'Edificació de Barcelona. Departament de Composició Arquitectònica, Barcelona, 2011.

Feu tower (1881–1892), commissioned by the owner, the nobleman Josep Nicolau d’Olzina Ferret.¹³ In pictures preserved from the time and various stained-glass windows that have been conserved, it can be seen that they consisted of stained-glass windows with central medallions containing the heraldic family shields, surrounded by Renaissance-inspired ornaments.

In regard to the painter Apel·les Mestres i Oñós (1854–1936), a versatile artist, he was the son of Josep Oriol Mestres, to whom August Font i Carreras had been an assistant while working on the dome of Barcelona cathedral. Apel·les Mestres’s father had already devised several stained-glass designs, for which particular evidence of the ones in Barcelona cathedral exists. In 1870, he designed the upper part of the nave and the oculus of the south tribune, which were eventually finished in 1874 and made by Casa Amigó. The last projects to be undertaken by the artist date from 1880, when he designed nine stained-glass windows for the apsidal chapels.¹⁴

Thus, Apel·les Mestres followed in his father’s footsteps, designing stained-glass compositions. Like Rigalt i Font, Apel·les Mestres studied at the Llotja school and devoted his professional life to drawing.¹⁵ He illustrated a large number of books and regular publications. His artistic skills were developed alongside his writing, a facet in which he wrote dramatic works and narrative poems, as well as composing music and gardening. As a great connoisseur of the English Pre-Raphaelites, he can be considered one of the predecessors of Catalan Modernism.

Thanks to the documents held at the Historical Archives of the City of Barcelona (AHCB by its Catalan abbreviation), it is known that Antoni Rigalt and Apel·les Mestres had a notable long-lasting friendship. In the archive, letters between the two artists can also be found; the oldest one dates from 19 May 1881, written on graph paper, in which Antoni Rigalt tells Apel·les Mestres that he needs urgently to meet Mr Simón from Casa Montaner i Simón, a publishing house, regarding some business.¹⁶

A letter from Rigalt, Granell y Cía, dating from after 1907, has been preserved. In the letter Antoni Rigalt tells Apel·les Mestres, to whom it was addressed, that he needs to see him in regards to a commission. Finally, an undated postcard from Casa Rigalt, Granell y Cía has also been preserved, sent by Lluís Rigalt, Antoni Rigalt’s son, demanding the projects he had previously ordered.¹⁷

Besides these documents, a project signed by Apel·les Mestres is also preserved in the Rigalt collection.¹⁸ The project depicts a scene featuring four characters dressed up according to the medieval trend. Three of the figures are male and one is female, and two of them—a man and a woman—are seen sitting down playing chess while the other two look on. The scene takes place in the open air, and, in the bottom right-hand corner, the intertwined initials “AM”, the painter’s signature, can be seen. The drawing has a grid over it, ready to be transferred.

Apel·les Mestres did not collaborate exclusively for Antoni Rigalt’s workshop. There is documentary evidence to suggest that he also worked for other important stained-glass companies, such as the one run by Eudald Ramón Amigó, and, after his death, the company run by his sons, Josep and Joaquim, under the business name Hijos de Eudald Ramón Amigó (Sons of Eudald Ramón Amigó). Hence, in the early 20th century, he drew the designs for two stained-glass windows in the old Sant Jaume and Assumpció chapels of the La Seu basilica in Manresa, which were destroyed during the Spanish Civil War in 1939.¹⁹ They also worked together on the decoration of Café Colón, which opened in 1889 on Rambla del Centre in Barcelona. This restoration was led by the architect Josep Oriol Mestres while his son, Apel·les Mestres,

¹³ Aleix GONZÁLEZ CAMPAÑA, Judith URBANO, Marta IBÁÑEZ, *Can Feu i les imatges del record*, Associació Cultural Can Feu, Sabadell, 2016.

¹⁴ Sílvia CAÑELLAS, “Projectes de vidrieres pre-modernistes per a la seu de Barcelona”. In *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*. I, 1, Barcelona, 1993, pp. 171-196.

¹⁵ He was devoted to drawing until 1914 when he had to give it up due to an oncoming illness.

¹⁶ Apel·les Mestres personal archive: 5D. 52.16. AM.C. 3831-3832. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB).

¹⁷ Apel·les Mestres personal archive. Collection of letters: 5D. 52.16. AM.C. 3831-3832. AHCB. Undated postcard, but it is almost certain that the work dates from prior to 1914, given that in this period, after the death of his father in 1914, Lluís Rigalt was in charge of the artistic department of the workshop.

¹⁸ Centre de Documentació. Museu del Disseny de Barcelona.

¹⁹ Josep Maria GASOL, *La Seo de Manresa. Monografía histórica i guía descriptiva*, Caixa d’estalvis de Manresa, Manresa, 1978, p. 248.

was responsible for designing the interior ornamentation. The Amigó workshop was commissioned with the stained-glass works.

The stained-glass windows of La Caja de Ahorros y Monte de Piedad: a joint effort

In 1844 the first private bank was founded in Barcelona, called La Caja de Ahorros y Monte de Piedad. Upon its creation, the founders requested a location from the City Council and were provided with the former sites of the Taula de Comuns Dipòsits, a local finance company that succeeded Taula de Canvi, located on Sant Jaume square next to the Barcelona City Hall building.²⁰ In fact, in 1887, the City Council offered the banking institution the option of purchasing the whole building, and, some months later, it acquired two more adjacent buildings in order to expand the premises. In 1899 the architect August Font i Carreras was commissioned with the restoration works. The majestic building was designed in a Renaissance style with Plateresque decoration. In 1902 the building was awarded the annual prize for the best façade in the city, awarded by Barcelona City Hall to the city's finest buildings. The building currently houses the offices of a department of the Government of Catalonia.

Within the interior decoration of this magnificent building, two stained-glass windows can be found. The windows originally decorated two large openings that looked out onto Jaume I street, in the main session room, a semi-circular space on the ground floor, right next to the main entrance. Today, the stained-glass windows are located on the main stairway of the building, consisting of two large windows depicting allegories of faith and charity (fig. 2). The allegorical female figures command the scene while seated on a throne with a backrest consisting of a banner that features the bank's coat of arms, composed of the emblem of the city of Barcelona surrounded by the name of the bank la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona.

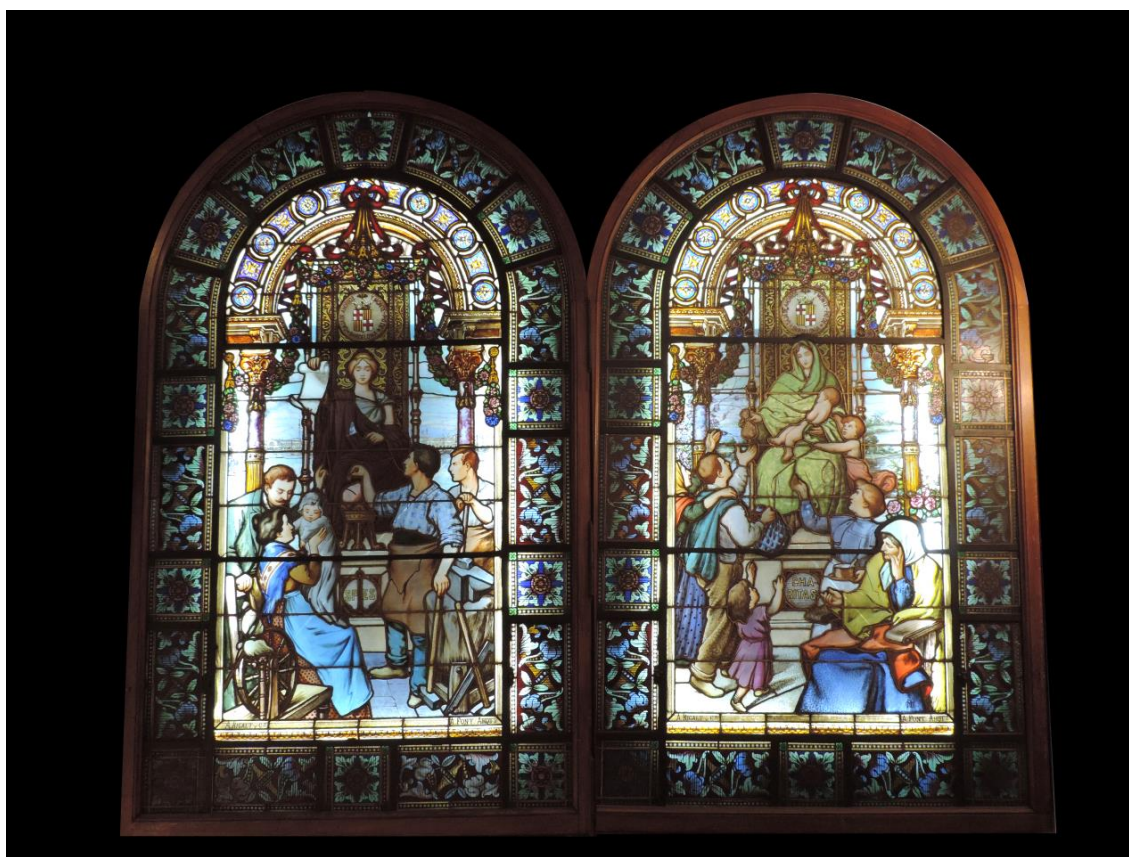


Fig. 2. Stained-glass windows of Caja de Ahorros y Monte de Piedad with the representation of the allegories of Faith and Charity. Generalitat de Catalunya.

²⁰ Judith Urbano, *L'arquitecte August Font i Carreras (1845-1924)*, PhD thesis, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2011, p. 287.

The seated figure appears on the top of a high pedestal, where, in a circular banner at the front, the words “SPHES” and “CHARITAS” can be read, referring to the symbolism of the characters depicted. Both figures are framed in classical architecture consisting of a half-pointed arch supported by two columns with Corinthian capitals decorated with floral and bow garlands. The composition is finished off with a valance featuring floral motifs and plant life around the stained glass. The architectural representation of notable Renaissance style is in harmony with the building’s architectural style, for which August Font was inspired by the Renaissance architecture of Salamanca and Toledo.

The window on the right-hand side depicts the figure representing charity, dressed in a large green cape that covers her whole body and head. In one arm she holds a baby, and with the other, she gives a bag of money to several women and a girl who appear to be begging. The latter are dressed in typical clothing worn by the poor during the 20th century. The background depicts a landscape featuring delicate flowers and a mountain clearly inspired by orientalist aesthetics.

Meanwhile, the window on the left represents faith. The female figure is dressed as a Roman matron and has a money box at her feet as well as both male and female figures representing working-class people. On the right-hand side, two ironsmiths with hammers and an anvil can be seen, one of which appears to be putting a coin in the money box. On the left, a family is depicted: a mother, who spins thread by hand with the thread placed next to her, is seated holding a baby in her arms; the father is beside her with a hand raised towards the money box and appears to be explaining the importance of saving to his son. In the background, the city of Barcelona can be made out. The windows consist of cathedral and plain glass with a masterly application of grisaille and enamel.

The creators responsible for these stained-glass windows are known thanks to the signatures that appear at the bottom. On the left-hand side, the name of the stained-glass maker “A. Rigalt y Ca” appears alongside the name of the painter who designed it: two intertwined initials, “AM”, the unmistakable mark of the painter Apel·les Mestres (fig. 3). On the other side, the signature of the architect, “A. Font. Arqto” can be seen.



Fig. 3. Detail of the signatura, with the initials of the painter Apel·les Mestres and the name of the stained-glass maker Antoni Rigalt.

Little information is available about these works; it is only known that they were published in 1906 in the magazine *Hojas Selectas*,²¹ for which the footnote reads: “Window decoration by D.A. Font for la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona”.

In the aforementioned archive of the artist Apel·les Mestres, a letter of key importance for the research has been preserved. The letter is from Casa Rigalt y Cía, dated 3 June 1903, addressed to the artist Apel·les Mestres, informing him that an enlarged version of the la Caja de Ahorros y Monte de Piedad drawings had been sent to him, and requesting a suitable time for him to receive his visit in order to go through the relevant modifications as well as to select the final colours.²²

Dear friend Apel·les,
I am sending you back the enlarged drawings for the stained-glass windows of la Caja de Ahorros. Please let me know at what time I can come to your home to make the necessary changes and choose the colours.
With love,
Your true friend,
A. Rigalt

²¹ J.P. “Las vidrieras de color su historia y sus aplicaciones”, *Hojas Selectas*, year V, Barcelona, 1906, pp. 994-1002.

²² Apel·les Mestres personal archive. Collection of letters: 5D. 52.34. AM.P. 4165. AHC.B.

This short letter deserves special mention, since the date shows that even if this construction was awarded a prize by Barcelona City Hall, in 1902, as the best building, the interior decoration would not yet have been finished. According to the letter, the project was yet to be finished in June 1903. The stained-glass windows were most likely not ready until the end of that year or the beginning of the following one. Moreover, this document clearly demonstrates that it was the stained-glass maker Rigalt who commissioned the draughtsman Apel·les Mestres with the stained-glass windows, given that he was one of the company's regular, trusted collaborators. In these few lines there is also evidence that Mestres was familiar with the occupation of a stained-glass maker, as he was the person in charge of selecting the colours for the stained glass.

In Rigalt's archive, a very similar project to these stained-glass windows is held (fig. 4).²³ The arrangement is the same: an allegorical figure, in this case representing Saving, dressed as a Roman matron with a diploma in one hand. The figure is also seen sitting on a large throne, along with the classical architecture that has been previously described. On one side, there is a money box in which a father and son, dressed as a sailor, are seen depositing a coin. On the other side, an elderly woman appears to be giving a coin to a girl, and behind them, a female figure is seen. In the background, the image of the city of Barcelona appears. This design is likely to have been discarded in favour of the Faith image that has similar iconography.



Fig. 4. Project in the Rigalt Collection with the allegorical representation of Saving.

© Fons Rigalt i Granell. Museu del Disseny de Barcelona.

In addition to this, the architect also designed for the building a skylight with an octagonal base, which illuminates the central courtyard. The centre of the skylight is decorated with coffering and fleurons, also created by the Rigalt workshop. This is not the only one as another circular skylight with a much simpler design, by August Font and Antoni Rigalt, embellishes the hall of the branch of la Caja de Ahorros y Monte de Piedad on Clot street in Barcelona.

From this information it can be concluded that these stained-glass windows were a joint effort between the architect August Font, the stained-glass maker Antoni Rigalt, and the painter Apel·les Mestres. The architect responsible for the building's design and decoration was probably the person who suggested its iconographic themes, which were then drawn by Apel·les Mestres, a prestigious painter, and executed by Antoni Rigalt's work-shop, creating several pieces combining considerable aesthetic beauty and technical complexity.

This therefore stands as an excellent example, among others, of the close relationship between architects, painters, and stained-glass makers during the Modernist period, in which they worked as a team, usually following the indications of the building's architect.

²³ Fons Rigalt, Centre de Documentació, Museu del Disseny de Barcelona, MDB-3-401-3068.

7.1

Glass, Stained Glass, and Stone Sculpture. Master Jean of Tournai (fl. 1318–1329), among other Glaziers in the first half of the 14th Century in North-Eastern Catalonia

Miquel Àngel Fumanal

Du verre au vitrail et à la sculpture en pierre. Maître Jean de Tournai et son temps –Résumé

Vers l'an 1300, la ville de Gérone était l'une des plus dynamiques de la principauté de Catalogne et, par extension, de toute la couronne d'Aragon. Tout d'abord, il faut tenir compte de la situation géographique et stratégique de la ville, à mi-chemin entre les deux capitales de la Catalogne médiévale, Perpignan et Barcelone. Cette situation avantageuse a également conduit logiquement à une prépondérance commerciale et administrative (siège du diocèse depuis le IV^e siècle), à qui seulement la capitale voisine du comté d'Empúries, Castelló, a parfois fait de l'ombre. Si on choisit de se concentrer sur ce triangle urbain, d'un point de vue artistique, on note l'arrivée d'artistes originaires du nord, qui vont fournir une nouvelle main

d'œuvre, spécialisée en tout ce qui concerne le développement de l'Opus francigenum, dans différents arts, dont l'architecture et la décoration des grandes fenêtres. Le plus important est peut-être ce maître Jean de Tournai, qui toutefois a été lié à des projets de sculpture mais qui, on en croit les archives, est toujours nommé exclusivement comme « verrier ». L'importance des peintres-verriers étrangers dans cette région à l'époque, et certaines découvertes récentes, permettent une approche plus précise de l'œuvre d'un artiste qui incarne l'idée du verrier entrepreneur à plusieurs facettes : verrier et peintre-verrier, dessinateur et décorateur de tombeaux, dirigeant un atelier et entouré, bien-sûr, d'autres maîtres et élèves, dont des verriers et des sculpteurs.

Glass, stained-glass, and stone sculpture. Master Jean of Tournai in 14th-century North-eastern Catalonia – Abstract

Around the year 1300, the city of Girona was one of the most dynamic cities in the Principality of Catalonia and, by extension, one of the most important ones of the entire Crown of Aragon. First of all, it is necessary to take into account the geographical and strategic situation of the city on the old Roman road, half-way between the two ancient capitals of medieval Catalonia, Perpignan and Barcelona. This advantageous location naturally led to commercial and administrative dominance, since Girona was the seat of the diocese since the 4th century, which only the neighbouring capital of the county of Empúries, Castelló, sometimes overshadowed. If we focus our attention on this urban triangle of Perpignan, Girona, and Castelló, and look with an artistic gaze, we notice the arrival of artists from the north, who fulfill the profound need for new artisans, specialized in

everything related to the development of the opus francigenum and in all kinds of arts, including architecture and the decoration of large windows. Here I will argue that Jean de Tournai was arguably the most important master among these newly arrived artisans. He was linked to sculptural projects, but – according to the archives – was still referred to exclusively as "glazier". Certain recent discoveries, and the attestation of many foreign glass-makers in this region at the time, allow for a more precise approach to the work of Jean de Tournai as someone who can be seen as embodying the maximum ideal of 'glassmaker-entrepreneur'. This picture emerges by combining several facets of his work: glass-maker and stained-glass artist, illustrator and decorator of tombs, supervisor of a workshop and its staff, and the fact that he was widely recognized by other masters and students, including both glassmakers and sculptors.

Knowledge of the glassmaker (confirmed) and sculptor (suggested) Jean de Tournai (also Joan de Tournai, as he is called in the archives), who worked between 1310 and 1330 in the regions of Empúries, Girona and Barcelona, has recently changed both through the discovery of new documentary data and the attribution of new works to him, providing new insights into his professional activity. As I intend to show in this article, a review of the archival documents and part of the *corpus* of work associated with him allows us to give a new general perspective on his artistic life in these cities and, at the same time, to add nuance to the interpretation of his artistic production that has been associated with him until now.¹

First of all, the interpretation of his work has always depended on questions about the geographical and artistic context: the epithet "de Tournai" (also Tournay, Tornay, or Torney, depending on the citation) logically suggests that he came from the city of Tournai (Doornik in Dutch), located in the ancient Flemish County (now province) of Hainaut, southwest of Brussels, in present-day Belgium. If this city was famous for anything in the Middle Ages, it was for the immense production and prefabrication of architectural

¹ I would like to thank Dr. Maria de Lluç Serra and Dr. Michel de Vreeze for the English translation of this article.

and decorative stone materials, primarily ashlar for construction and other elements of architectural and funerary sculpture.

From the 12th and particularly the 13th century onwards, Tournai and the surrounding villages supplied stone to many cities in North Flanders, such as Oudenaarde, Ghent and Bruges, and England, thanks to the possibility of river transport via the Scheldt. By land Tournai supplied to cities in the south and southwest, such as Arras or Cambrai, and beyond, as far as to the Duchy of Burgundy or Paris itself, especially when orders came from the court.² To carry out all these projects, Tournai and its sphere of influence gave rise to a group of professionals dedicated to the art of stonemasonry, in many different specializations, from simple stonecutters to the most skilful sculptors, through the stonemasons and all intermediate categories, including the tombstones intended exclusively for funerary art, called *tombiers* or *graveurs de lames* (tomb makers).³

The documented arrival of stonemasons from the Tournaisis in Catalonia is almost exact to the date of the rise of the city of Tournai and its role: in 1300, "Guillem de Tournai" (who worked at least until 1324) appears, responsible for the tomb of Jaume Sarroca, Bishop of Lleida.⁴ In the second decade of the century a "Nicolau of Tournai" who could have worked at unspecified times, between 1317 and 1327, is documented in the Cathedral of Tarragona, perhaps working on the choir.⁵

In the second half of the 14th century, along with William, Nicholas and John, there are already reports of other professionals from the capital of Hainaut, such as a namesake John of Tournai, who on 18 March 1380, received from the bishop Bertran de Mont-rodon 20 gold florins for the manufacture of a clock with a corresponding bell, intended for the episcopal palace.⁶

Later and in a different geographical setting, J. Valero analyzed the possible echo of the works of Janin Lome de Tournai in Girona, considered the main representative (symptomatic!) of the international Gothic style in the Kingdom of Navarre.⁷ Thus, it is not surprising that between 1303 and 1349 we can trace 34 active glassmakers in the Girona area (see table). I have already talked about the context of their

² The bibliography on Tournai and the stone is very extensive, having been treated from paleontological, archaeological, architectural, and artistic points of view. Due to the nature of this study, we will focus on the main artistic contributions, especially medieval sculpture: Paul ROLLAND, "Expansion tournaisienne au XI^e et XII^e siècle: art et commerce de la Pierre", *Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, LXXII, 1924, pp. 175-219; Ludovic NYS, "Les carrières du tournaisien aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles", *Carrières et constructions II, 117^e Congrès national des Sociétés savantes*, Clermont-Ferrand, 1992 (Paris, 1993), pp. 483-497; from the same author, *La pierre de Tournai. Son exploitation et son usage aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, Tournai and Louvain-la-Neuve, 1993.

³ The detailed lexical distinction of professionals of the same craft or art sector is not only observable in Tournai (see NYS 1992 and 1993), but also in other contemporary cities, as the lists of "From the capital, Paris (Françoise BARON, "Enlumineurs, peintres et sculpteurs parisiens des XIII^e et XIV^e siècles d'après les rôles de la taille", *BACTHS*, nouv. série, 4, Paris, pp. 37-121). However, in the Catalan documents from the first half of the 14th century, this is almost never mentioned. The only ones that differ are the best masters, called "imaginaries", "masters of images" or "sculptors". It is only in the second half of the century and especially in the 15th century that the notarial vocabulary expands, and we already find "pedrer", "picapedrer", "peredador", "padrer", "aparaylador", etc., in addition to those mentioned above (Sandrine VICTOR, *La construcció i els seus oficis a la Girona del segle XV*, Ajuntament de Girona, 2004, pp. 151-152).

⁴ Agustí ALTISENT, "El autor de la tumba de Jaime Sarroca", *Actas del X Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Saragossa, 1976, vol. III, pp. 281-285.

⁵ James RORIMER, "A Fourteenth Century Catalan tomb at The Cloisters and related Monuments", *The Art Bulletin*, 4, 1931, p. 427.

⁶ Arxiu Diocesà de Girona (ADG), Notularum, reg. 58. Finally, there is an indirect, late, but descriptive news that Jodocus Clergue (sic), a merchant from Bruges (then part of the Archbishopric of Tournai), died in Arbúcies on 1 September 1404, while on a pilgrimage to Saint James of Galicia (Santiago de Compostela), leaving his wife Elizabeth a widow (ADG, Lletres, reg. U-104, f. 78v).

⁷ Joan VALERO MOLINA, "El sepulcre de Berenguer d'Anglesola i els seus referents en l'escultura funerària europea", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins (AIEG)*, vol. XLV, 2004, pp. 706-707. The author collects the initial work of R. Steven JANKE, *Jehan Lomé y la escultura gòtica posterior en Navarra*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Pamplona, 1977, and the subsequent publications.

arrival and activity a few years ago, when I studied the transfer of knowledge between North and South, as well as the activity of a dozen of these masters between 1320 and 1340.⁸

Table: Glassmakers active in Girona diocese between 1300 and 1350 [34 names]

NAME	CHRONOLOGY	ORIGIN	PLACE OF ACTIVITY
ANGEVIN, Tomàs	fl. 1334	Diocese d'Angers (Anjou)	-Castelló d'Empúries
BRETÓ, Joan o Arven "lo Broton"	fl. 1333–1343	Normandy	-Girona -Sant Cebrià dels Fuirosos (mun. Sant Celoni) -Besalú
BARAN (o BARDIN?), Guillem de	fl. 1303	Toulouse region	-Castelló d'Empúries
BARDIN (o BORDIN?), Guillemó	fl. 1333	Kingdom of France?	-Girona
BEUTERRA, Gaufred	fl. 1304	Kingdom of France?	-Santa Pellaia
BONET, Parró	fl. 1341	Soios (Toulouse diocese)	-Sant Cebrià dels Fuirosos (mun. Sant Celoni)
BORGONYÓ (o BERGONYÓ), Joan	fl. 1343	Figueres (coming from Burgundy?)	-Castelló d'Empúries
BORNA, Gualter de	fl. 1303	Lodeva diocese (Lodève, Languedoc)	-Comtat d'Empúries i fins a Barcelona.
BORN o BORNA, Rostany de	fl. 1328	Lodeva diocese (Lodève, Languedoc)	-Calms (Provença) -Lodeva (Lodève, Languedoc) -Castelló d'Empúries
CABRERA, Joan	fl. 1341–1351?	Saint-Pons-de-Thomières (Languedoc)	-Sant Cebrià dels Fuirosos (mun. Sant Celoni) -Requesens
CASTANYER, Joan	fl. 1324 d.1336	Girona	-Girona
CAYLLOL, Guillem	fl. 1320–1326	Réalmont (Languedoc)	-Castelló d'Empúries
GASCH, Pere	fl. 1328	Sorède (Roussillon)	-Castelló d'Empúries
GROSBOIRY, Raimon	fl. 1349	?	-L'Esparra (Riudarenes)
GUALTER o GAUTER [mestre]	fl. 1304	Barcelona?	-Santa Pellaia (Cruïlles)
GUALTER, Bernat	fl. 1321	?	-Girona
JOAN, Bertran	fl. 1343	Peralada (Empordà)	-Peralada
LEPOSSÍ, Nicolau	fl. 1300	From Normandy, living in Perpignan	-Castelló d'Empúries
MARC, Mateu	fl. 1321	Morvedre (former Sagunt, València)	-Castelló d'Empúries
MONT, Pere de	fl. 1330	Santa Cristina d'Aro (Empordà)	-Santa Cristina d'Aro -Girona
PÀMIES, Guillem	fl. 1345	Castelló d'Empúries	-Requesens
PERE, fill d'UGOLÍ	fl. 1322	La Garriga (near Granollers, Barcelona)	-Girona
PERRIN (mestre)	fl. 1304	French Kingdom?	-Santa Pellaia (Cruïlles)
ROGER	fl. 1323–1333	(Languedoc?)	-Castelló d'Empúries -Penedes (Llagostera) -Santa Pellaia (Cruïlles)

⁸ Miquel Àngel FUMANAL, "El transvasament de coneixement nord-sud: vidriers del Rosselló, Languedoc i Provença al sud dels Pirineus durant la primera meitat del segle XIV", *Études roussillonnaises*, XXVI, 2013/2014, pp. 163-168.

NAME	CHRONOLOGY	ORIGIN	PLACE OF ACTIVITY
ROGER, Bernat	fl. 1329–1331	?	-Santa Maria de Bell-lloc d'Aro (Santa Cristina d'Aro) -Vidreres
ROGER, Guillem "Cap d'Espina"	fl. 1328	La Grasse abbey (Languedoc)	-Castelló d'Empúries
ROGER, Ramon	fl. 1341–1345	Girona	-Santa Pellaia -Sant Cebrià dels Fuirosos (mun. Sant Celoni) -Requesens
SALAUP, Ramon	fl. 1329	Girona?	-Girona?
SAMUEL, Guillem	fl. 1343	Banyoles	-Banyoles -Castelló d'Empúries
SERVENT, Bernat	fl. 1326	Castres (Languedoc)	-Castelló d'Empúries?
SOTZTERRA, Pere	fl. 1328	Pont-de-Cameretz (Languedoc)	-Castelló d'Empúries
TOURNAI, Joan de	fl. 1318–1329	Tournai (Hainaut, Flanders)	-Castelló d'Empúries -Girona -Barcelona
VIVES, Bartomeu	fl. 1341–1349	Girona	-Girona?
XAITARD, Esteve	fl. 1349	Camps, diocese of Alet (Languedoc)	-L'Esparra (Riudarenes)

[Table made from research at the Arxiu Històric de Girona and Arxiu Diocesà de Girona,
Including all known published data].

But at the same time, it has also been suggested (as stated here at the beginning) that the description of the craft of some of this stained glass poses a lexical problem; in the documentation of the first half of the 14th century, it is not clear enough whether it is makers of vessel glass, tools, bowls, and similar objects or stained glass specialists that are referred to, leaving a certain linguistic ambiguity. As with the other examples given, this question deserves lexicographical study, which we cannot discuss here in depth.⁹ In the case of Girona, the notaries in this period indiscriminately used the Latin words *vitrarius* or *vitriarius* and the romanized form *vidrierius* to define the profession. Under this designation fell the making of pots and jars as well as the making of stained glass for the windows of houses and palaces or religious buildings, and working in enamel, either as decoration on metal for religious jewellery, weapons, vessels, etc., or stone for tombs, altarpieces, and all kinds of reliefs. This ambiguity has led to some inaccuracies, as recently in Castelló d'Empúries, where the creation of a glassmaking company to produce tools and everyday objects was confused with the creation of a stained-glass workshop.¹⁰

Therefore, the only way to identify the actual activity of glassmakers and to distinguish them from stained-glass artists often comes from the analysis of documentary finds, when they provide additional information that specifies a type of activity or order. In Barcelona or other important cities, the distinction is clearer, but only from the end of the 14th to the 15th century, when sources provide more data in this regard.

The scope and specialization revealed by documents are much clearer in the 15th century than in the previous one, since the organization of guilds and brotherhoods and their patron saints appears only after

⁹ Recently, the nature of notarial documentation has been pointed out by Carme DOMÍNGUEZ i Sílvia CAÑELLAS, "Importància dels fons notariais per a la història de l'art. Les vidrieres", *Documentació notarial i arxius, actes de les jornades del 5 i 6 d'octubre de 2006 a l'Arxiu Històric de Girona*, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, Girona, 2007.

¹⁰ Miquel OROS MURUZABAL, "El mestre vitraller de la basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries (1303-1316)", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, LXII, 2021, pp. 111-133. Due to a misinterpretation (and transcription) of the archival documents, the author attributes the quality of the "stained glass" to the master Gualter de Borna and others.

1400. The groups of glassmakers and glass painters were distinguished from each other because the first belonged to the Brotherhood of St Bernard and the latter to that of St Luke, along with the painters; the different invocations are critical to understanding the distinction between the professions: some created utilitarian objects, as Ramon Llull mentioned in 1280 in his Book of Contemplation: "We see that the glassmaker makes glass from pear and grass, and by great force of heat he makes the glass, from which glass he makes ampoules and jars and *enaps* and *gotz* and other *vexels*".

The other professionals were engaged in the manufacture of flat glass. This was essentially glass for windows and stained glass that usually showed sacred "images" that, the more advanced in time, could become more pictorial, given the evolution of the art of stained glass, which goes from shaping figures by joining glasses of different colours to the use of flat glass as a support for images, equivalent to a canvas or table.¹¹ Everything indicates that Joan de Tournai belonged to this second more specialized working group, and he was even more versatile in applying his knowledge to all types of work.

The various examples of glassmaking societies documented so far indicate two "basic types" of these professional associations: those that occur between relatives (parents / children or uncles / nephews or cousins), and those that are formalized with other professionals and do not have to have a direct familial relationship (or they were more distant relatives, such as father-in-law / son-in-law, but this is usually indicated). What is clear is that a master glassmaker never worked alone. Since the 19th century we make the anachronistic and historically misleading mistake to attribute the authorship of works and the development of a large professional activity to a single name, but for decades historiography has refuted these ideas, and in medieval art we usually speak of "workshop". This notion of collective authorship also affects other names that have been "consecrated" by historiography, such as the famous glass painter Guillem Letungart,¹² from the diocese of Coutances (Normandy), who worked in Girona (1357–1358), Tarragona and Barcelona (1359) and lived in Avignon between 1362 and 1370 as a painter and stained-glass master of the papal court. Among the reasons that explain the appearance of this figure in the Catalan region are the transfer and contribution of new techniques and knowledge of their art, innovations that would not be possible without a geographical shift of the creators. Master Guillem, for example, is credited with introducing "silver yellow" to Catalonia.¹³ But he did not do it alone. In the documents published so far (a total of 7 notarial accounts of the diocese), only Master Guillem is mentioned, but it seems that he was accompanied by others from the beginning. On 2 June 1357, Eibelina de Pujol, born in Foixà and residing in Girona, daughter of Guillem de Pujol, made a will. She wanted to be buried in the cemetery of La Seu, among the Brotherhood of Santa Maria, to which she belonged, and which she declared her universal heir. Among the witnesses were Guillem and a hitherto unknown Rixart Lotungart, both glassmakers living in Girona (*Rixart Lotungart and Guillelmus Lotungart, vitrarii comorantes Gerunde*).¹⁴ In other words, at least two members of the same profession, Ricard and Guillem, came from the distant Coutances. And it is logical to suggest that both were involved in the elaboration of the corresponding stained-glass windows in the cathedral (and who knows if also in other places).

¹¹ For the latest contribution to this subject: Sílvia CAÑELLAS, "Els vitralls", *Arts de l'objecte, L'art gòtic a Catalunya*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2008, pp. 219–257. In Catalan collections such as the Museum of Art of Girona or the Museum of the Castle of Peralada, there are some examples of these everyday objects. However, it is a subject that has not aroused much interest in the Principality, perhaps due to the small number of copies. As a counterpoint, and for the transition from s. XIII to XIV, with reference to the studies of Nicole MEYER-RODRIGUES in the catalogue *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils (1285-1328)*, RMN, Paris, 1998, pp. 412–416.

¹² Written in different ways: Lotungart, Letimgart, Letungart, Letungart (1357), Tumgart, Tongart, Letongart (1358), etc.

¹³ The activity of Master Guillem can be seen in the reference studies of Joan AINAUD et al. *Els vitralls de la catedral de Girona, Corpus vitrearum medii aevii*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1987; Sílvia CAÑELLAS, "Guillem Lantungart i la renovació de mitjan segle XIV", *Arts de l'objecte*, col. *L'art gòtic a Catalunya*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2008, pp. 239–242.

¹⁴ ADG, Notularum, vol. G-38, f. 9: "...Testes huius testamenti vocati et rogati sunt Petrus Buffart de Cilrano, minor dierum, Petrus Barners, parrochie Sancti Martini Veteris, Bernardus Maymoni, clericus tonsuratus ville Petralate, Rixart Lotungart et Guillelmus Lotungart, vitrarii comorantes Gerunde, Guillelmus Sabaterii et Arnaldus Galers [...] domini epicopi Gerundense".

In 1993, Dr. Francesca Español dedicated to Joan de Tournai the most important monographic article (published in 1994) on the master to date.¹⁵ The same author was responsible for new observations about aspects of his work, and added dates and attributions, in part, in other later studies.¹⁶

Español's study is based on a document published a few years earlier by Father Martí of Barcelona. According to this document, on 5 March 1324, King James II ordered his officers to seek and arrest a certain Jacques of France, who was a collaborator of *Johannes de Tornay, vitriarius Gerunde*.¹⁷ The reason was that John had paid him a total of 20 pounds (about 400 *solidos*) in advance – a more than considerable sum – for the realization of several stone images for the tomb of Queen Mary of Cyprus. At that time, the author stated that (translated): "It is undeniable that this last documentary discovery introduces a problematic element in the field of Master Joan. Although he worked as a sculptor, and despite having been considered as a sculptor by art history, it turns out that the first time that his professional activity is mentioned in a document (obvious in the previous cases) it is that of glazier. Undoubtedly, such a statement calls many things into question and forces us to review and refine the professional profile of the artist".¹⁸ Despite this "disturbing element", Español still titles him a "sculptor" and tries to create a justified catalogue of his stonework. In fact, it is not only in this document, but in all the documents that mention his profession, he is called a glazier.



Fig. 1. Scene from Sant Narcís tomb (Sant Feliu de Girona church). Photo: Miquel Àngel Fumanal.

Today, thanks to the work of J. M. Gironella, we can trace the activity of Master Joan to the last decade. In 1318 he was already living in Girona, but he was active for the first time in Castelló d'Empúries, in connection with those responsible for the construction of the great basilica of Santa Maria. On 9 October,

¹⁵ Francesca ESPAÑOL, "L'escultor Joan de Tournai a Catalunya", *Actes de les jornades en homenatge al Dr. Jaume Marquès i Casanovas. Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII, 1994, p. 384.

¹⁶ For example: "Joan de Tournai, un artista-empresari del primer gòtic català", dins *Girona a l'abast*, no. 2, IV-V-VI (1996), col. Bell-lloc del Pla, 175-187; synthesized in *El gòtic català*, Angle Editorial, Manresa, 2002, p. 98 ff.

¹⁷ Martí de BARCELONA, "La cultura catalana durant el regnat de Jaume II", *Estudios franciscanos*, 92, 1991, p. 434, doc. 389. The author republishes it in ESPAÑOL 1994, doc. 1, p. 416.

¹⁸ ESPAÑOL 1994, p. 384.

Bernat de Canelles and Pere Gomir, workers of the parish, seek "*Johannis de Torney, civem Gerunde*" to make, or have made, stained glass for the church. This is for a total of five hundredweight of white glass that had to be made in a glass furnace at the end of the castle of Monells (Baix Empordà).¹⁹ The acquisition of white glass to cover one of the windows of the temple of Castelló is very significant; this confirms to us that this master knew the technical process of stained glass well and therefore had participated or collaborated in one way or another in the completion of the windows of the work *castellonina*; however, it is difficult to say whether this order had to do with one of the stained-glass windows that has been partially preserved to this day.

Following the thread of dates, we come across another unpublished notice from 1318. In July 1322, "*magister Joan de Tornay, vitriarius Gerunde*", together with Pere (son of Ugolí, glassmaker), living in the parish of La Garriga, *iuxta Granularios* (near the town of Granollers), acknowledge a debt of 67.5 *solidos* to the cloth merchant Bonanat de Bordils from Girona.²⁰ This fact confirms his professional name and is, in fact, the oldest mention of the master in the capital Onyar. While simultaneously, it allows us for the first time to see the "business" alliance with other artists or craftsmen in his field. We know that shortly afterward in Girona he had a relationship with the royal court, since in 1324 he was commissioned to work on the tomb of Queen Mary of Cyprus († 1322) for the Franciscan monastery in Barcelona.²¹ From this tomb only the marble slab with the figure of the reclining queen, which was supposed to serve "as a luminous sculpture", is preserved, together with other elements which have not been preserved.²² The second wife of James II appears as a reclining figure and dressed in a Franciscan habit that thinly covers her entire body. In the 1990s, C. Guilleré published two other stories about the Master, not mentioning his profession (due to the laconic way they were published), but this is explained in the original documents. First, on 25 August 1325, Ramon Cases, a merchant from Girona, rented a hospice (a large house with several floors), located between the houses of Pere Guillem Massana and the taverner Nadal Palma. Here, Jean de Tournay is called "*Magistro Johanni de Tornay, vitriario Gerunde*".²³ Shortly after, he worked on the tomb of St Narcissus for the Basilica of Sant Feliu de Girona (fig. 1), a project that was carried out between approximately 1326 and 1328, as Pere Freixas pointed out. At that time, the abbot and the chapter had been pushing for the construction of a new church for several years. In 1326, the work which had been stopped resumed, with 3,000 *solidi* allocated for the construction of part of the vault and the tomb of St Narcissus.²⁴ It is believed that this funerary monument, which depicts scenes with a glazed background, was completed as early as the fall of 1328, when the remains of the saint were transferred there in a solemn ceremony.²⁵ In August 1327, "*John de Tornay, qui fui de Flandria, nunc autem civis Gerunde*" (who came from Flanders but was now a citizen of Girona), concluded a contract with the nobleman Hugh of Cardona (fig. 2), archdeacon of Cerdanya in La Seu d'Urgell and canon of Barcelona Cathedral, for the construction of his own tomb and that of his sister Brunissenda (Guerau of

¹⁹ "*ad faciendum feri ad opus vitrials quas facimus et intendimus facere in dicta ecclesia Beate Marie quinque quintillos de vitreo albo in furno sito in termino castri de Monellis*". Document found by Josep M. Gironella in: Arxiu Històric de Girona (AHG), Notarials, Castelló d'Empúries, vol. 97. Quoted by Pere FREIXAS I CAMPS, *La basilica de Sant Feliu. Primera catedral de Girona*, Ajuntament de Girona, 2016, p. 139.

²⁰ AHG, Notarials, Girona 5, Pere Massanet, vol. 2, 1322, fol. 48r.

²¹ Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), Cancelleria, reg. 181, f. 220v. Published by Martí DE BARCELONA, "La cultura catalana durant el regnat de Jaume II", *Estudios franciscanos*, 92, n. 400-402, Barcelona, 1991, p. 434, doc. 389; ESPAÑOL 1994, doc. 1, p. 416.

²² Francesca ESPAÑOL, "L'univers d'Elisenda de Montcada i el seu patronatge sobre el monestir de Pedralbes", *Lambard*, XXV, 2013/2014, p. 31.

²³ Christian GUILLERÉ, *Girona al segle XIV*, vol. II, Publicacions de Abadia de Montserrat i Ajuntament de Girona, 1994, p. 215, n. 269. The documentary quote that we have been able to review and correct is: AHG, Notarials, Girona 5, Pere Massanet, vol. 5, 1325, f. 18r.

²⁴ This information appeared for the first time in: Pau PIFERRER i FRANCESC PI I MARGALL, *Cataluña*, vol. II, col. *España, sus monumentos y su arte, su naturaleza e historia*, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cia., Barcelona, 1884, p. 126. But, the attribution to Joan de Tournai comes from Pere FREIXAS, *L'art gòtic a Girona*, Institut d'Estudis Catalans i Institut d'Estudis Gironins, Girona, 1983, p. 106. See ADG, Secretariat del Capítol, f. 40 and 41.

²⁵ A very well known circumstance, quoted by per Antolín MERINO, Josep DE LA CANAL, *De la Santa Iglesia de Gerona en su estado antiguo*, col. España Sagrada, vol. XLIII, Imprenta de Collado, Madrid, 1819, pp. 34-44, 298-322, 307-322; Joaquim FABRELLAS, *Noticias históricas del glorioso San Narciso. Obispo y patrono*, Girona, 1901; José Mercader, *Vida e historia de San Narciso*, Ed. Ariel, Girona, 1954, p. 105 ff.

Cervelló's wife), to be buried in the chapel of Sant Antoni, which Hugo had built in this cathedral.²⁶ To specify the stone used for the reclining figures of this tomb, John says that they are made of alabaster, "*sicut tale quale est illud alabastrum de quo facta sunt opera sepulcri illustris domine Marie [...] et quale est alabastrum de quo facta sunt opera sepulcri Sancti Narcisii de Gerunda*", implying that his workshop was responsible for these other two works. This supports the idea of his authorship for both the tombs of St Narcissus and Mary of Cyprus.



Fig. 2. Details of glazing from Hug de Cardona tomb (formerly in Barcelona cathedral, now in the MNAC).
Photo: Miquel Àngel Fumana.

Finally, a new discovery by Ch. Guilleré attests to the chronological limit of the Master's activity. On 20 August 1329, Joan, who was already living in Barcelona, confirmed that Joan Correig, a knifemaker from Girona, and his wife Jaumeta, his parents-in-law, had received 400 sous in sheets that belonged to the dowry of Bonanata, his wife.²⁷ In this case, he is referred to as "*John de Torney, vitriarius Gerunde*".²⁸ With this information, the documentary evidence of the life of Master Joan is complete.

So, to conclude, the sources clearly speak of Master Joan de Tournai as "glassmaker of Girona". And the reality is that despite being commissioned for sculptural works, primarily tombs, none of the few documents with which he is associated (from 1326 and 1327) mention his profession, except for the royal commission related to the tomb of Mary of Cyprus (1324), where he is of course called "glazier".

At the same time, in the other mentions, both in Castellón (the oldest, from 1318), and those of a personal or economic nature (1322, 1325 and 1329), his profession is once again clearly and unambiguously stated: glazier, *vitrarius* or *vitriarius*, since he had the ability to produce flat glass suitable for windows and stained-glass (1318). So, if in 5 of 7 localized documents it is said that he was a glassmaker, and in the other documents where he hires work outside his specific profession, his profession is not specifically mentioned, it is clear that Joan de Tournai was a master glassmaker and / or stained-glass maker (with all possible variants of the trade), which had a heterogeneous workshop which offered opportunities for creativity and entrepreneurship. Among his services were included, the design, coordination and realization of funerary projects with a certain decorative complexity. All this work went hand in hand with other masters, whether glassmakers, or other artisans that were indispensable to for the carving of stone.²⁹ And if Joan is never called *magister ymaginum* or sculptor (or simply *petrarius*, in the most common form), it is because he was not, and this condition was not recognized in the profession in question. Otherwise it could have been called a lie or evasion in some notarial (i.e. public and legal) settlement, while it must be assumed that "glassmaker" was what he called himself when he was present, in notarial deeds. In fact, at that time it was not a problem to identify a single person with different professions, if he was versatile, or simply to qualify the same profession with another art, if it was necessary because of the order, to provide that this expertise was proven and recognized. In this sense,

²⁶ Quoted by: Josep MAS, *Lo Fossar de la Seu de Barcelona y ses inscripcions funeràries*, col. *Notes històriques del Bisbat de Barcelona*, E. Subirana, vol. VIII, Barcelona, 1911, pp. 61, 175-176. Agustí DURAN I SANPERE, *Els retaules de pedra*, col. *Monumenta Cataloniae*, vol. I, Ed. Alpha, Barcelona, 1932. p. 26. Transcribed by Francesca ESPAÑOL, "La escultura gòtica funeraria en Catalunya -siglo XIV-", Ph.D. dissertation, Universitat de Barcelona, vol. I, pp. 339-343, and the same author published again in 1993, pp. 417-419. Original: ACB, Bernat de Villarubia, 1327, f. 37 r-v.

²⁷ Therefore, in that year or shortly before (ca. 1328-1329) he married Bonanata Correig in Girona, daughter of a knifemaker from the city.

²⁸ GUILLERÉ 1994, p. 215, n. 269. AHG, Notarials, Girona 4, Ramon Viader, vol. 2, 1329, f. 73v.

²⁹ On this idea, already much discussed, of "the artist-entrepreneur", see ESPAÑOL, 1994. We have recently dealt with the issue of entrepreneurship in medieval Girona in Miquel Àngel FUMANAL, "Entrepreneurs et innovation dans l'art à Gérone au XIV^e siècle", *Aedificare*, 5, 2019, pp. 57-76.

we are well aware of the professions by which some of the most famous sculptors of the 14th century were recognized, including Aloi de Montbray "*pictor sive imaginator*",³⁰ Jaume Cascalls *pictori*,³¹ and Pere Moragues, first *carpinterius*³² and later *argentario* (silversmith);³³ even the painter Lluís Borrassà, was described as "*regent de fer vidrieres*" ("king of stained glass production"), among others.³⁴

In short, in the case of Joan de Tournai, the job title "glassmaker" is clear and repeatedly stated, leaving little doubt. This finding does not completely exclude the possibility that the master had knowledge of the supply, nature and the carving of the stone, especially if we consider his geographical origin and the environment of the "quarries" from which he came. As already mentioned, he came from a Flemish town where the working of stone took on an industrial and international scale, and therefore he had to be familiar with this activity, even if it was because of his environment and upbringing. But this circumstance, together with the last-mentioned archival discoveries, is no longer a sufficient argument to call him a sculptor, since his ability to execute in sculpture is never made explicit (on the contrary, it generates a lot of uncertainty, as for example in the royal order of 1324) and, on the other hand, his sole status as a glazier and/or stained-glass artist is officially emphasized.

In this sense, the idea of artist-entrepreneur attributed to him is correct, but not in relation to the physical authorship of most of the works. Although he was the one who signed the orders and perhaps also established the "design", the stonework itself may have nothing to do with it, because from the documents we can only attribute to him the glazing of the background and probably the drawing and planning of the works.

All of the above is well illustrated in the document of 1324 published by Father Martí of Barcelona, which shows that an assistant made the stone sculptures of the tomb of Mary of Cyprus. These sculptures, if they decorated the "box" where the figure was, have not been preserved. In fact, the enigmatic Master Jacques de França, to whom various identities are attributed, worked on the sculptures of at least one of the tombs commissioned by Master John. And he surely was not the only one to work within this group setting, because the contributions of F. Español, P. Freixas, M. Durliat and others, have already argued convincingly for at least two well-differentiated authors in the works related to Joan de Tournai.

At this point it is worthwhile to revisit some indirect data published in recent years about stained glass in Girona. The first is the will of the cloth merchant Bonanat de Bordils, dated 6 December 1332, which directly refers to the fact that he could not fulfil the will of his grandfather Jaume to pay for a stained-glass window for the chapel of Santa Magdalena in the convent of Sant Francesc de Girona. Apparently, at that time there was no master stained-glass artist in the city capable of making such a work, as the document says: "*quia non potui recipere magistrum ydoneum qui dictam vidrieriam faceret, ideo volo et rogo quod quam citius fieri possit, dicte vidrierie fuit*".³⁵ This circumstance served Joan Ainaud as a *post-quem* date to narrow down a possible chronology of the so-called Master of the Presbytery, the author of the oldest stained-glass group at the top of the Girona Cathedral.³⁶

The data that we have discussed in the previous pages now allows us to considerably clarify the interpretation of this document, especially in two respects. First, according to the list of glassmakers, there are at least five names from around 1332 that we know worked between Girona and the county of Empúries, such as the glassmaker from Anjou Tomàs Angevin (... 1334 ...), the Norman Joan Bretó (... 1333 ...), the Frenchman Guillemó Bardin (... 1333 ...), Master Roger (... 1323–1333 ...) and his pupil

³⁰ Josep M. MADURELL, "El pintor Lluís Borrassà, su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obres", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII, 1949, p. 213.

³¹ *Ibid.*, IX, 1952, p. 378.

³² *Ibid.*, VIII, 1950, doc. 8, pp. 14-15.

³³ Francesc MARTORELL, "Pere Moragues i la custòdia dels Corporals de Daroca", *Estudis Universitaris Catalans*, III, 1909, pp. 229-230.

³⁴ Quoted by: Francesc MARTORELL, "Els Borrassà, pintors de Girona", *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XXXI, núm. 317, 1921, p. 152. The full published text can be found in: AINAUD 1987, reg. 18, p. 35.

³⁵ "Therefore we could not find a master for it, so we had the stained-glass window made as soon as possible", cited by Christian GUILLERÉ, *Diner, poder i societat a la Girona del segle XIV*, Ajuntament de Girona, 1984, pp. 154 and 167). Bonanat de Bordils was one of the richest and most influential cloth merchants of the first half of the 14th century in Girona, and had great influence lending money between private individuals, so that he acted *de facto* as a true "banker" specialized in credit.

³⁶ AINAUD 1987, p. 17.

Bernat Roger (... 1329–1331 ...), etc. From the will of Bonanat it appears that none of them was a "suitable master" to produce the stained glass in Girona, or simply did not live in the city to produce it.

The second aspect is that, at the same time, we know that a master stained-glass artist like Joan de Tournai, who actually knew Bonanat de Bordils personally (as we have already proven in the document of 1322), was not living in Girona in 1332; we remember that he was living in Barcelona on 20 August 1329, when he acknowledged the dowry of his wife Bonanata. Could it have been that Bordils wanted Joan de Tournai to provide the the stained-glass window referred to in the document? And strictly speaking, was there no glazier suitable for it, or did Bordils simply want Joan de Tournai to provide it, perhaps because Master Joan had already made other stained-glass windows in the city? And if so, where? When these questions are asked, to which there is still no clear or documented answer, the first hypotheses are made about the possible stained glass of Master Joan in Girona, who apparently did not lack a certain prestige. To establish the chronology of the master of the presbytery of the Cathedral of Girona, J. Ainaud quotes the report on the work of the bishop of 21 May 1348. In that year, the presbyter and worker of the chapter Pere Esteve presented to the episcopal delegates Ramon de Campllong and Bernat d'Albi the costs spent on iron grilles, "*et cathedras*" and stained-glass windows, "*quod noviter fiunt et facte et aptate fuerunt in dicta ecclesia administratis temporibus preteritiis usque ad primam diem presentis mensis madii*", a total of 1,924 *solidos* and 6 *denarios*.³⁷

According to Fidel Fita, who refers to a similar agreement of June 1327, it was customary to perform the operation every four years (the period studied here corresponds to the years 1323–1326), although the only capitular statute on the subject, dated 29 April 1312 (when the work on the new Gothic choir began), states that the operation had to be performed annually "*per illud annis singulis compotum*".³⁸

Given the laxity of certain ecclesiastical customs and the sometimes difficult circumstances of running a cathedral work, it is understandable that these reckonings of the work's administration simply occurred when it was convenient. This being said, the phrase "*temporibus preteritiis*" is found in the 1348 text. The document does not contain any specific reference to a chronological period, which is instead set in imprecise "past tenses". The indications of 1312 or the account of 1327 give a precise idea of the time, even if they are different periods. However, this is not the case with the revision of 1348, because if it had been the last 4 years, the corresponding accounts would have been indicated in a different way. One could even say that in medieval Latin the term "*temporibus preteritiis*" refers to an obscure temporality that hardly anyone can remember and that could go back much longer than just the four assumed years. If so, what age would we be talking about? Stained glass from c.1330–1340? Could we even be talking about stained-glass made shortly after 1327? From the period just before Joan de Tournai left for Barcelona in 1329?

This all leads us to an intriguing possibility. The more we learn about Master Joan and the better we can place his work in temporal, social and artistic contexts, the more the idea suggests itself that we could be dealing with the master of the presbytery of the Cathedral itself, or at least with his workshop, or a workshop associated with other professionals, which as we have seen would be the normal working condition. And in the same sense, Joan de Tournai and his attributed work is perhaps one of the key elements to decipher the common authorships that emerge from the numerous correspondences between the stained-glass windows of Girona, Barcelona and Tarragona (and Castelló d'Empúries?), made long before 1348, with the same chronologies, patrons and stages that we know Joan de Tournai lived and worked. With the certainty of an insightful observation, Dr. Alcoy has already written (translated): "The workshop that [worked] in the apse of the Cathedral of Girona, under the direction of the so-called Master of the Presbytery, has stylistic links with the works of Barcelona and with the stained-glass windows of the Virgins of Tarragona".³⁹ It might be no coincidence that the Letumgards followed a similar career path in the third quarter of the 14th century.



³⁷ Lluís BATLLE I PRATS, *La Biblioteca de la Catedral de Gerona*, CSIC i Diputació de Girona, 1947, pp. 70-71.

³⁸ Fidel FITA I COLOME, *Los reys d'Aragó y la seu de Girona desde l'any 1462 fins al 1482*, Barcelona, 1873 (2d edition), p. 102.

³⁹ ROSA ALCOY, "Evolució estilística del vitrall medieval a Catalunya", in *Corpus vitrearum medii aevi. Estudis entorn del vitrall a Catalunya*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2014, p. 91.

7.2.

14th-Century Stained-Glass Production for the Transept Chapels of Santa Croce in Florence, Italy: Collaboration and Workshop Practice

Renée K. Burnam, Americo Corallini, Valeria Bertuzzi, Susanna Bracci (✉), Giovanni Bartolozzi

Corpus Vitrearum Medii Aevi Italia, ICOMOS-Italia vetrate

La production de vitraux du XIV^e siècle pour les chapelles du transept de Santa-Croce à Florence, Italie : collaboration et pratique en atelier – Résumé

L'étude explore la conception et la fabrication de vitraux pour des premières chapelles familiales construites à Santa-Croce et offre des observations préliminaires sur la collaboration et la pratique autour du premier quart du XIV^e siècle. Il intègre les données

d'un projet de recherche interdisciplinaire collaboratif de 2018 sur la chapelle Bardi de Santa-Croce, qui a été réalisé par R. K. Burnam, historienne de l'art, A. Corallini et V. Bertuzzi, conservateurs et propriétaires du Studio Fenice, Snc., à Bologne, et des chimistes des instituts italiens pour la conservation et la valorisation du patrimoine culturel (ISPC-CNR) et pour la physique appliquée (IFAC-CNR), feu S. Bracci et G. Bartolozzi.

14th-Century Stained-Glass Production for the Transept Chapels of Santa Croce in Florence, Italy: Collaboration and Workshop Practice – Abstract

Stained-glass is marvelously luminous, inherently fragile, and one of the least accessible of all artistic mediums. These qualities—luminosity, fragility, and inaccessibility—hamper on-site analysis, further complicated by restoration, corrosion, and limited direct access to the recto and verso, not to mention candle soot and, particular to Florentine windows, impaired legibility due to a widespread, undocumented use of cold paint that has blackened over time. Transmitted light obliterates tiny glaziers' marks and idiosyncrasies in painting technique. All of these factors have impeded research on the design and production of the stained-glass windows that were fabricated to embellish the earliest family chapels constructed in the transept of the Franciscan Basilica of Santa Croce in Florence during the first three decades of the 14th century. However, an extraordinary research opportunity occurred when in 2018 the stained-glass window in the Bardi Chapel – attributed to Jacopo del Casentino and dated 1321–1330 – was dismantled for conser-

vation by the Opera di Santa Croce, which facilitated a collaborative, interdisciplinary research project including Americo Corallini and Valeria Bertuzzi (conservators, Studio Fenice), the late Susanna Bracci and Giovanni Bartolozzi (chemists, Institute for the Conservation and Valorization of Cultural Heritage-ICVBC-CNR and Institute for Applied Physics-IFAC-CNR), and Renée K. Burnam (art historian, Corpus Vitrearum, United States and Italy). The window attributed to Jacopo del Casentino, originally glazed for the Velluti chapel and sheltered by a bell tower until it was moved to the Bardi Chapel in 1958, is in exceptional condition. The well-preserved glass reveals elements not before verified in Florentine stained glass nor mentioned in 14th-century stained-glass treatises. The study benefits from a body of data gleaned from recent glass restorations in Santa Croce and expands an understanding of stained-glass workshop practices in 14th-century Florence. The project contributes to the ongoing development of a "catalogue" of data, such as maker's marks and the chemical composition of particular glasses, instrumental for making connections, defining artists and glaziers, and identifying workshops.

Excavations confirm the testimony of the chronicler Giovanni Villani (1280–1348), that construction on the basilica of Santa Croce commenced in 1295, starting with the east end.¹ The axial chapel, or *Cappella Maggiore*, forms the centerpiece for a series of transept chapels. These spaces were granted to prominent Florentine families to embellish with frescoes, altarpieces, funerary monuments, and stained-glass windows.

(✉) This article is offered in tribute to the late Dr. Susanna Bracci, who passed too young from life in April of 2021 before our collaborative research appeared in print. She was the cherished wife and collaborator of Giovanni Bartolozzi and the esteemed colleague and friend of the members of the Italian committee of the Corpus Vitrearum Medii Aevi who had the privilege of partnering with her on this and other projects. Her expansive congeniality and indomitable spirit made it a pleasure and inspiration to work with her. An eminent scientist in many fields of cultural heritage and in Italy among the most expert in problems related to medieval glass and stained glass conservation, Dr. Bracci set a high bar by her exceptional dedication to rigorous study and leaves a rich legacy in her pioneering work in the field of diagnostic investigation and stained glass conservation.

¹ Luca GIORGI and Pietro MATRACCHI, "La chiesa di Santa Croce e i precedenti insediamenti francescani. Architettura e resti archeologici", in Andrea DE MARCHI and Giacomo PIRAZ (ed.), *Santa Croce. Oltre le apparenze*, Gli Ori, Pistoia, 2011, pp. 13-31. Giovanni VILLANI, *Cronica*, Ignazio MOUTIER and F. G. DRAGOMANNI (ed.), Sansone Coen, Florence, 1845, 2, VIII, VII, p. 13.

Historically, studies on collaboration in Italian stained-glass production have drawn from documentation and treatises by the Tuscan-born painter Cennino Cennini and the glazier Antonio da Pisa.² That painters typically prepared designs and master glaziers translated those models into glass became a prevailing assumption, though not without exceptions.³ Now, a growing corpus of evidence demonstrates that stained-glass commissions were accomplished through a whole range of different arrangements.⁴ The application of technology to stained-glass study is confirming and augmenting written sources. Recent conservation of Santa Croce's stained-glass windows brings new insight, particularly in the context of collaborative research projects organized by conservators Americo Corallini and Valeria Bertuzzi, the proprietors of the Studio Fenice, Snc., in Bologna. The present article draws from a 2018 interdisciplinary study on window sIII, glazed for the Velluti Chapel.⁵ The project was carried out by the Studio Fenice with the participation of art historian Renée K. Burnam and two chemists at Italy's Institute of Science for Cultural Heritage (ISPC-CNR) and for Applied Physics (IFAC-CNR), Susanna Bracci and Giovanni Bartolozzi, who analyzed the window's glass by uniquely integrating non-invasive and micro-invasive techniques, including X-ray fluorescence (XRF), fiber optic reflectance spectroscopy (FORS), and the analysis of micro-samples with a scanning electron microscope, coupled with elemental analysis (SEM-EDS). Material is also taken from a 2017 collaborative project on the window above the Bardi Chapel, sII, and above the Tosinghi Spinelli Chapel, nII;⁶ the conservation of windows in the Bardi di Vernio Chapel at the end of the north transept (nVIII, nX);⁷ and on-site examination of window sIV, glazed originally for the Giugni Chapel.⁸ Utilizing data from these initiatives, this article explores the design and fabrication of stained-glass windows for some of Santa Croce's transept chapels and offers preliminary observations about collaboration and glazing practice during the first decades of the Trecento.

The double-lancet, stained-glass window sIII was glazed originally for the Velluti Chapel, the fifth from the *Cappella Maggiore* in the south transept (fig. 1). In 1845, a bell tower was built adjoining the chapel's exterior wall.⁹ Despite an aperture in the tower, devised to indirectly light the glass, the window was rendered dark and consequently unappreciated. Paradoxically, the window's recent conservation reveals it to be highly luminous, its



Fig. 1. Florence, Basilica of Santa Croce, Bardi Chapel, sIII, "Apparitions of Angels", attributed to Jacopo del Casentino, c.1320-30.

©Archivio dell'Opera di Santa Croce-photo Studio Fenice.

² Cennino CENNINI, *The Craftsman's Handbook*, D. THOMPSON, Jr. (ed.), Dover, New York, 1960, pp. 111-112; Salvatore PEZZELLA, *Arte delle vetrate col trattato di Antonio da Pisa*, Editalia, Roma, 1977. For an overview, Brigitte KURMANN-SCHWARZ, "Medieval Textual Sources on Stained Glass: from Theophilus to the Monk of Zagan", in Elizabeth PASTAN and Brigitte KURMANN-SCHWARZ (ed.), *Investigations in Medieval Stained Glass: Materials, Methods, and Expressions*, Brill, Leiden, 2019, pp. 337-349.

³ Giuseppe MARCHINI, "Le vetrate", in Umberto BALDINI and Bruno NARDINI (ed.), *Il complesso monumentale di Santa Croce*, Nardini, Florence, 1983, pp. 307-327.

⁴ Renée K. BURNAM, *Le vetrate del duomo di Pisa* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Italia, II), Pacini, Pisa, 2003, pp. 73-79; Takuma ITO, *La vetrata nella Toscana del Quattrocento*, Olschki, Florence, 2010, pp. 63-85; Nancy M. THOMPSON, "The Creation of Stained Glass in Central Italy, 1250-1400", in E. PASTAN and B. KURMANN-SCHWARZ (ed.), 2019, pp. 350-361.

⁵ Conservation financed by the Opera di Santa Croce Onlus. Sincere appreciation to Dr. C. Timossi, Archivio dell'Opera di Santa Croce, for assistance with documents and photographs.

⁶ Susanna BRACCI, Renée K. BURNAM, Americo CORALLINI, Marcello PICOLLO, Muriel VERVAT, "The Conservation of Stained-Glass Windows Attributed to the Master of Figline in Florence, Italy", *Kermes*, 100, 2017, pp. 133-148.

⁷ By the Studio Fenice, Snc., Bologna.

⁸ Conducted by Americo Corallini and Valeria Bertucci.

⁹ Pietro RUSCHI, "I campanili di Santa Croce", in AA.VV., *Santa Croce nel'800*, Alinari, Florence, 1986, pp. 19-35.

superior preserved state attributable directly to the tower that sheltered it for more than a century.

Study of the Velluti window, initially hampered by the effect of the tower, was further hindered by post World War II trends affecting restoration in the basilica. The artist Giotto di Bondone painted frescoes on the walls of four transept chapels between 1320 and 1335.¹⁰ Two chapels retain Giotto's wall paintings, though only partially: the Bardi, next to the axial chapel in the south transept, depicting the Life of St Francis, and the adjacent Peruzzi, dedicated to Sts John the Evangelist and John the Baptist. During the 1950s, 19th-century repainting was removed from the Bardi and Peruzzi frescoes in order to recover Giotto's original work.¹¹ The initiative generated an atmosphere of rediscovery surrounding the celebrated painter that must have played a decisive role in the redistribution of stained-glass windows. 14th-century windows from other transept chapels were installed in the Bardi and Peruzzi chapels—neither of which had retained their original stained glass and, in the case of the Peruzzi, not even the stonework of its medieval window, truncated by 1839.¹² Since Santa Croce's windows had been dismantled during the war and were in the studio of Giovanni Toller for summary restoration, reinstalling them according to revised criteria was well within the realm of possibility, even if it meant modifying stonework, readapting stained-glass panels, and severing windows from what remained of their decorative ensembles. The Bardi Chapel's 19th-century stained-glass window was installed in the Giugni Chapel, the third from the axial in the south transept. The Velluti window was moved to the Bardi Chapel. The Giugni Chapel's stained-glass window was transferred to the Peruzzi Chapel.

The Velluti window is typical of Italian, and particularly Tuscan, stained glass in its retention of the vestiges of a cold paint that was apparently applied routinely and on-site to the *recto* of windows, covering glass and leads in broad strokes, enveloping candle soot and even spiderwebs. It is not known precisely when this cold paint was in general use, nor its exact chemical composition. Analysis has identified the binder as an oil, probably linseed oil.¹³ Presumably intended to modulate brightness, the cold paint must have been semi-transparent originally. It has altered over time, becoming dark and opaque, dry and brittle. The paint tends to adhere strongly to original grisaille but there is a wide range of exfoliation. This process has been expedited by repeated abrasion by restorers who, in attempting to return transparency to the glass, have eliminated original vitreous paint along with the cold paint residue. The protocol that was proposed by the Studio Fenice and approved by the Opera di Santa Croce and the Soprintendenza stipulates retaining cold paint that has bonded to authentic grisaille.¹⁴

Study of Tuscan windows is challenged by both the persistence of the cold paint residue and the grisaille loss that has resulted from its removal. The residue is quantitatively less on sIII, possibly because the window's brightness had been diminished by the impinging bell tower. The cold paint application predates the Velluti window's late 19th-century restoration by Ulisse De Matteis, who imitated the patchy effect of the residue on his replacement pieces with vitreous paint. De Matteis remade entirely the lower part of the archangel Michael, either missing or damaged, replaced a limited number of individual glass pieces, and releaded the window. The window's decorative base panels and its outer perimeter of uncolored fillets were eliminated when Toller installed the Velluti window in the narrower and shorter lancets of the Bardi Chapel. The fillets were reintroduced during the recent conservation.

There are few documents for dating the decoration of Santa Croce's transept chapels. A series of payments suggests that the transept was roofed in the autumn of 1310, furnishing a *terminus post quem*.¹⁵ The Velluti Chapel's decoration could have been completed as early as 1322.¹⁶ According to the chronicle of Donato Velluti, written between 1367 and 1370, the Velluti chapel's decoration was commissioned by Gemma de' Pulci, the widow of Filippo Velluti, in memory of their son Alessandro, who died in 1321.¹⁷ The

¹⁰ Lorenzo Ghiberti, *I Commentari*, 1, Julius von Schlosser (ed.), Vero Verlag, Berlin, 1912, p. 36.

¹¹ Umberto Baldini, "Giotto", in U. Baldini and B. Nardini (ed.), 1983, pp. 77-78.

¹² F. Francolini and A. Cappiardi, "Interior of the church of Santa Croce", after 1839, engraving, Kunsthistorisches Institute, Florence.

¹³ S. Bracci *et al.* 2017, pp. 138-139.

¹⁴ Until a solution is found for removing cold paint without damaging grisaille.

¹⁵ Gaetano Milanesi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*, Dotti, Florence, 1901, pp. 18-19.

¹⁶ Andrew Ladis, "The Velluti Chapel in Santa Croce, Florence", *Apollo*, 120:272, October 1984, pp. 238-245.

¹⁷ Isidoro del Lungo and Guglielmo Volpe (ed.), *Cronaca Domestica di Messer Donato Velluti*, Sansoni, Florence, 1914, pp. 106-107. On the Velluti Chapel, A. Ladis (1984); Nancy M. Thompson, *The Fourteenth-Century Stained Glass of Santa Croce in Florence*, dissertation, Indiana University, 1999, pp. 126-134; Silvia de Luca, "La cappella Velluti-Zati in Santa

Velluti window depicts archangels appearing to persons in the earthly realm: Gabriel visiting the Virgin Mary, Raphael giving a fish to Tobias so that he can break a curse and marry his beloved Sara, and Michael assuring the emperor Constantine that he will be victorious in battle (fig. 1). The coat of arms at the apex of the window displays the arms of the Morelli family, the chapel's 18th-century patron. The chapel's partly preserved frescoes narrate the stories of the Archangel Michael.

The Velluti window is dominated by animated figures, richly attired in multi-colored and extensively embroidered apparel, conversing over the central mullion of the window's stonework (figs. 1, 2a). Solid and yet ethereal, the figures float in a brilliant blue expanse from which they seem simultaneously to emerge. In the left lancet, the archangels move freely across shallow space, defined by insubstantial podiums and narrow, geometric compartments. The compartments are created by a boldly-conceived, running cornice painted with rather large-scale elements, pearls in the left lancet and dentils in the right. The cornice forms an upward-climbing open-work. Where the cornice crosses upon itself, the blue expanse is glimpsed through diamond-shaped "portholes". These are surrounded by alternating brilliant emerald and bright red glass embellished with foliate motifs. The emerald, red, and blue contrast with the muted tonality of the window's border, composed of alternating squares of two glasses of unusual color, a light violet and a light, lime green. The squares are painted with two alternating types of leaves on cross-hatched grounds. The Velluti window's decorative repertoire is drawn from the vocabulary of medieval stained glass. In the Upper Church of St Francis in Assisi variations of the border can be found; for example, in apse window VIII (c.1255), where yellow and blue squares alternate with red bands.¹⁸ Cross-hatching was used for foliate decoration in Assisi's Lower Church; for example, in the St Anthony Chapel (V, c-d, 1320–35),¹⁹ but the elements are worked into a fussy, monotone design. A precedent for the unusual palette of the Velluti border has not been found.



Fig. 2 a-b. Florence, Basilica of Santa Croce.

a) Bardi Chapel, sIII, "Tobias", detail, attributed to Jacopo del Casentino, c.1320-30.

©Archivio dell'Opera di Santa Croce-photo Studio Fenice

b) Velluti Chapel, fresco, "Saint Michael", detail, attributed to Jacopo del Casentino, c.1320-30.

©Sailko, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_della_cappella_velluti,_San_Michele_Arcangelo_combatte_il_drago_02.JPG, detail.

The Velluti window was attributed to Jacopo del Casentino in 1967 by Giuseppe Marchini, who considered the figures so remarkably close to Jacopo's style that he surmised the painter's participation in its production. His criticisms of the window ranged from design to execution: an emphasis on the figures "at the expense of all else", "violent accents of color" in the borders, decorative motifs "derived from outdated Germanic models" and inferior to those in the basilica of St Francis in Assisi.²⁰

In light of a study published by Andrew Ladis in 1984, the Velluti window can be seen as carefully conceived and unexpectedly intriguing. Ladis re-examined Jacopo del Casentino's artistic personality and attributed to him the Velluti chapel frescoes as well as a panel painting of St Michael in a Florentine collection, which he identified as the chapel's missing altarpiece.²¹ Art historians had long debated the frescoes' authorship, considering them "archaic" with respect to the style that became popular after the

Croce fra giottismo e arcaismi (1321 circa)", *Ricerche di storia dell'arte*, 3, 2010, pp. 25-36.

¹⁸ Giuseppe MARCHINI, *Le vetrate dell'Umbria* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Italia, I,) De Luca, Rome, 1973, pl. III-IV.

¹⁹ G. MARCHINI (1973), pl. LXXXVIII.

²⁰ Giuseppe MARCHINI, "Le vetrate", in AA.VV., *Primo Rinascimento in S. Croce*, Città di Vita, Florence, 1968, p. 64.

²¹ A. LADIS (1984).

advent of the painter Giotto.²² But Ladis characterizes Jacopo del Casentino's work as embodying a legitimate, parallel artistic vision that is marked by decorative movement and expressive gestures rather than Giotto's penchant for concrete action and charged emotions. Jacopo's is a lyrical style that contrasts sharply with the drama, monumentality, and spatial investigation that occupied Giotto and his followers. In this context, Jacopo del Casentino emerges as an artist who explores the expressive possibilities of color, variety, and detail, often at the expense of spatial illusion; in short, qualities that make the Velluti window extraordinary. Certainly, relocated in the Bardi Chapel and flanked by Giotto's frescoes of solid, subdued figures in spacious, pastel-colored niches, the Velluti window's celestial beings, interacting in a kaleidoscope of color and pattern, can hardly be appreciated on its own merits.

Recent conservation furnishes data for a reassessment of the Velluti window and Jacopo del Casentino's collaborative role in its production. Particularly important is the discovery of a semi-transparent, rose-colored vitreous paint that was employed selectively to color the cheeks, the lips, and the tip of the nose without interfering with the translucency of the glass (fig. 2a). Dense brushstrokes of rose grisaille were used to depict the pink flesh inside Tobias' fish. The grisaille's pink coloration and the manner in which it was used relate it to a type of glass paint that was called *carnation* in France from the 16th century and is commonly known as *sanguine*, a French word meaning, literally, "of hematite", an iron oxide with the formula Fe_2O_3 that was used to pigment the paint.²³ The high iron component of the Velluti sanguine²⁴ and the fine quality of its granulation links it to historic recipes for obtaining a reddish paint that could range from yellowish to brownish and from translucent to opaque, depending on the particle size of the iron oxide and the presence of trace cations.²⁵

Recipes for sanguine date as early as the 14th century,²⁶ but it seems to be the general consensus that the true use of sanguine, to color glass selectively and artistically with a hematite-rich glass paint, did not begin until the late 15th century. Nevertheless, data obtained under laboratory conditions make a convincing case for dating the application of the Velluti sanguine to the time of the window's fabrication, and not centuries afterward as a later addition. During conservation it was observed that when the glass was being painted (on the *recto*), a droplet of sanguine fell, possibly accidentally, on the uncolored glass of Tobias' fish. A line of black grisaille was painted subsequently on top of the droplet, and then the piece of glass was fired. The droplet of sanguine can still be seen by looking through the glass support from the *verso*.²⁷ The Velluti sanguine gives context to its use in 1453–54, in the nave windows of the cathedral of Pisa by a glazier trained at the cathedral of Florence, Leonardo della Scarperia. To endow his figures with physiological naturalism, Leonardo acid-etched pink flashed glass and used a combination of black grisaille and sanguine to create the facial expressions. Micro-analysis has shown that the composition of the Pisa sanguine—reddish with an orange cast—is iron (6.5%), copper (8.5%), and mercury (10.9%).²⁸

The Velluti window's rose-colored grisaille demonstrates that Jacopo del Casentino manipulated the glass medium in order to obtain the same delicate, pictorial effects that he achieved in his frescoes and altarpiece for the Velluti Chapel, where he applied similar touches of a rose-colored pigment to the cheeks, lips, and noses of his figures (fig. 2a-b). Jacopo del Casentino's direct participation in the production of the Velluti window can also be discerned in the sensitive modeling of the figures. During conservation, backpainting was discovered on the window. Doubtless, it was Jacopo who applied the deft and spontaneous strokes of grisaille to the *verso* of the window to enhance the design.

²² Ornella CASAZZA, "Gli affreschi della cappella Velluti", in U. BALDINI and B. NARDINI (ed.), 1983, pp. 122-125.

²³ Olivier SCHALM, Koen JANSSENS, Freddy ADAMS, J. ALBERT, K. PEETERS, Joost CAEN, "Une étude historique et chimique de peinture de verre "rouge Jean Cousin", *Dossier de la Commission royale des monuments, sites et fouilles*, 3. (Forum pour la conservation et la restauration des vitraux, Liège, 19-22 June 1996), Liège, 1996, pp. 155-162.

²⁴ Ascertained in situ with XRF.

²⁵ Ângela SANTOS and Marcia VILARIGUES, "Sanguine Paint: Production, Characterization, and Adhesion to the Glass Substrate", *Studies in Conservation*, 64:4, 2019, pp. 221-239. O. SCHALM et al. 1996, p. 155.

²⁶ Joost CAEN, *The Production of Stained glass in the County of Flanders and the Duchy of Brabant from the XVth to the XVIIth Centuries: Materials and Techniques*, Brepols, Antwerp, 2009.

²⁷ In reflected light.

²⁸ Renée BURNAM (2003), pp. 12-13, 41-42, 82-83, 90-91; Andrea ORLANDI, Filippo OLMÍ, Gloria VAGGELLI, Mauro BACCI, "The Medieval Stained Glasses of Pisa Cathedral Italy: Their Composition and Alteration Product", in *The Analyst*, 121, April 1996, pp. 553-558.

Micro-analysis reveals that the light, lime green glass that was used extensively in the Velluti window for the border is composed of six alternating layers of different thicknesses of potash based, yellow and blue glasses.²⁹ Variation in the thickness of the layers accounts for its striking graduations in color, from cool to warm (fig. 4c). The window's dark violet glass is also multi-layered, composed of violet and blue, and is similar but not identical to a flashed violet used in 14th-century windows in Assisi.³⁰ The selection of these remarkable, flashed glasses and the unlikely juxtaposition of light violet and lime green in the border distinguishes the Velluti window from other stained-glass commissions (figs. 1, 2a). Window sIII exhibits a wide range of color variations and a penchant for incorporating especially beautiful glasses, including a potash-lime, emerald green whose clarity derives from a very high lead content (PbO 25.23%). Emerald and red glasses impart an overall structure that is embellished profusely with three other shades of green; bright, cool (*verde erba*), bright, warm (*verde acido*) and multi-layer, lime green. Soda-lime-silica glasses expand the palette with light yellow, three shades of blue—turquoise (with the main chromophore being Cu[II]) and two intensities of a blue glass colored with cobalt—and uncolored glass. Also incorporated are two other yellows, intense yellow and amber (orange), light violet, and multi-layer, dark violet. The glass medium's capacity for chromatic opulence must have attracted Jacopo del Casentino, whose collaboration likely extended to glass selection.

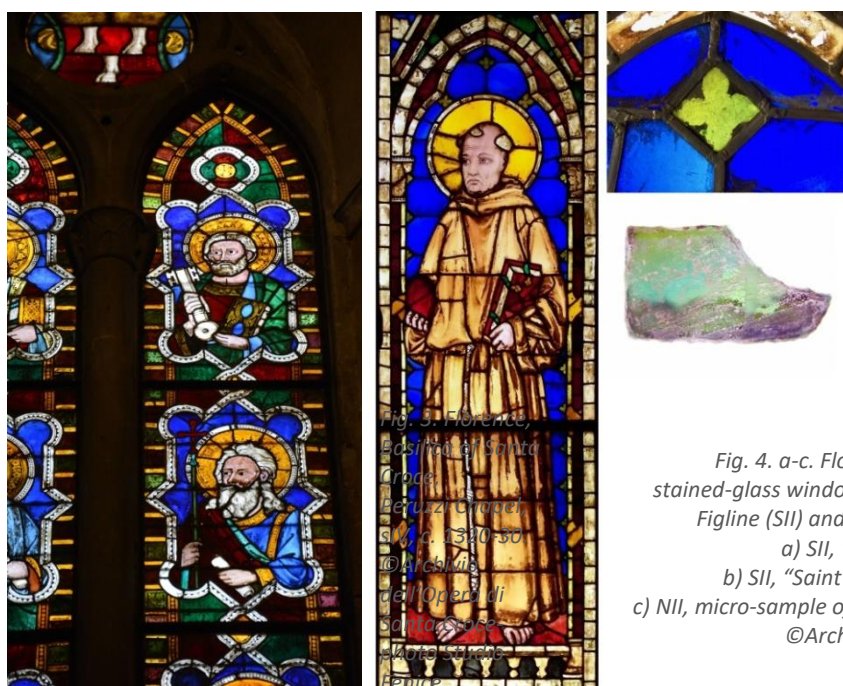


Fig. 4. a-c. Florence, Basilica of Santa Croce, stained-glass windows attributed to the Master of Figline (SII) and his workshop (NII), c.1320-30.

- a) SII, "Saint Francis of Assisi", detail.
 b) SII, "Saint Boniface", detail of quatrefoil.
 c) NII, micro-sample of multi-layer, lime-green glass.
 ©Archivio dell'Opera di Santa Croce, photo Studio Fenice.

The identity of the Velluti window's glazier is not documented, neither is the activity of his workshop. Close-range examination of the Giugni Chapel's stained-glass window (sIV), now located in the Peruzzi Chapel and preserved in the upper part, offers some new data, though close analysis awaits conservation. The figural style of the Velluti window does not resound with the Giugni's Giottesque busts. Nevertheless, scholars have noted a resemblance in decorative repertoire.³¹ There is an analogous open-work of geometric compartments formed by cornices of pearls and dentils, elements rendered with more detail in the Giugni window. The overall visual impact of the Velluti window's open-work is not matched in the Giugni window, where the Velluti "portholes" to the sky are filled in with ornament (figs. 1, 3). The two windows have a similar foliate border of light violet and green squares; these alternate with gold bands and some are glazed with multi-layer lime glass in the Giugni window. The Giugni foliate motifs were

²⁹ Susanna BRACCI, Giovanni BARTOLOZZI, Renée K. BURNAM, Americo CORALLINI, Valeria BERTUZZI "Integration of both non-invasive and micro-invasive techniques for the archaeometric study of the stained-glass window *Apparizione degli Angeli* in the basilica of Santa Croce in Florence, Italy", in *Journal of Cultural Heritage*, 30/40 (2020), pp. 1-10 (<http://ees.elsevier.com>).

³⁰ Marco VERITÀ, Paola SANTOPADRE, Alberto CONVENTI, "Studio dei materiali costitutivi di vetrate medievali dal complesso basilicale di San Francesco in Assisi", *Bollettino ICR*, 20-21, 2010, pp. 17-45.

³¹ G. MARCHINI (1968), p. 69.

apparently copied from the same pattern as the Velluti and created with similar techniques but they vary in execution. These observations suggest a common workshop with multiple glaziers. This is confirmed by the two windows' assembly marks. These were used to sort painted glass pieces after firing, especially decorative elements, in order to facilitate assembly. The Giugni glazier used Arabic numerals, a common method. The Velluti glazier's system seems to be one of his own devising based on a wide range of inventive symbols, such as spirals, hooks, snakes and the like (fig. 5). Lacking the sequential advantage of numbers, the symbols surely corresponded to indications on a pattern. Like the Velluti window, the Giugni was backpainted, a technique that was not always employed for the transept windows. The reuse and readaptation of patterns and decorative components, especially leftover elements already painted and fired, and the consumption of a glass supply already on hand, were all labor-saving and economic considerations that drove decisions within glazing workshops.

Conservation provides new information about the double-lancet window SII, located above the Bardi Chapel on the south transept wall and considered an autograph work of the Master of Figline (fig. 4a).³² This artist embraced selectively the innovations of his contemporary Giotto in the context of his own expressive and eccentric vision, wherein "archaism" played a definite and deliberate role. Although nothing is documented about his origin or preparation, Figline was most likely a Franciscan friar whose artistic formation was at the basilica of St Francis in Assisi, and perhaps he can be identified with the glazier Giovanni di Bonino. A wall painting in the sacristy of Assisi's Lower Church is considered the Master of Figline's earliest known work, and stained glass in two of Assisi's chapels have been attributed to him.³³ The Master of Figline worked simultaneously in panel painting, fresco, and glass. His glass painting on both the *recto* and *verso* of SII consists of a series of closely-laid, fine brushstrokes, a painstaking and time-consuming application that attests to the extraordinary sensibilities of the Master of Figline, who demanded a high degree of subtlety and veracity from the stained-glass medium. The artist's connection with the glass material is seen in his careful choices; a delicately-colored rose glass for the flesh, and a seldom-seen brown for the Franciscan habits. Assisi's early windows surely constituted for him an encyclopedia of stock repertoire, such as lattice grounds of interlocked quatrefoils. The Master of Figline transformed the motif by leading single, lime green quatrefoils in deep blue fields, like citrine stars in a cobalt sky (figs. 4a-b). Using the same multi-layer lime glass used in SIII, Figline created a splendid foil for three-dimensional figures of flesh and blood, suspended in a spiritual realm deliberately devoid of spatial illusion.

14th-century stained-glass production in Florence was accomplished through a variety of arrangements. The Master of Figline, an artist apparently competent in all phases of stained-glass production, seems to have exerted control over the fabrication of SII from design to execution. The painter Jacopo del Casentino approached the decoration of the Velluti Chapel as a synergistic, multi-media ensemble. Besides executing the chapel's altarpiece and frescoes, he played a significant role in the production of its stained-glass window—doubtless drawing from a master glazier's technical expertise in order to achieve his artistic vision for the Velluti chapel within the context of a stained-glass workshop.



Fig. 5. Florence, Basilica of Santa Croce, SIII, detail showing assembly marks.
©Archivio dell'Opera di Santa Croce
photo Studio Fenice.

³² G. MARCHINI (1968), pp. 64-66. See S. BRACCI *et al.* (2017).

³³ Frank MARTIN and Gerhard RUF, *Le vetrate di San Francesco in Assisi*, Francescana, Assisi, 1998, pp. 148-158. See also N. THOMPSON 2019.

7.3.

The Wagnerian Windows in the Cercle del Liceu of Barcelona: a Unique Scenography Made of Glass

Clara Beltran

Universitat de Barcelona, GRACMON

Jordi Bonet

J.M. Bonet vitralls, L'Hospitalet de Llobregat, Spain

Núria Gil

Corpus Vitrearum Catalunya. GRACMON

Les vitraux wagnériens du Cercle del Liceu de Barcelone : une scénographie en verre unique – Résumé

À l'apogée de la fièvre wagnérienne en Catalogne, le scénographe Oleguer Junyent, le peintre et décorateur Josep Pey et le verrier Antonio Bordalba ont réalisé un ensemble de quatre vitraux décrivant des scènes de la Tétralogie de Richard Wagner L'Anneau du Nibelung pour le club privé masculin du Cercle del Liceu de Barcelone, uni au palais de l'Opéra du Liceu.

Ces vitraux décrivent les scènes principales de quatre des épisodes de la Tétralogie : L'Or du Rhin, avec les filles du Rhin et Alberich, La Walkyrie avec le sommeil de Brünnhilde tandis que Wotan la protège grâce au feu du dieu Loge. De Siegfried est représentée la scène des murmures de la forêt. Le dernier vitrail représente la mort et la marche funèbre de Siegfried du Crépuscule des dieux.

La commande des vitraux a eu lieu lors de la rénovation du hall du Cercle del Liceu, dirigée par l'architecte Juli Batllellé en 1903. Ces vitraux sont un ensemble unique en Catalogne non seulement quant au thème (fig. 1) mais aussi quant à la conception scénographique des panneaux qui témoignent d'une véritable direction artistique de Junyent et de la collaboration de son ami et collègue, Josep Pey, qui était responsable de la réalisation des cartons suivant ses instructions.

The Wagnerian windows in the Cercle del Liceu of Barcelona: a unique scenography made of glass – Abstract

At the peak of Wagnerian fever in Catalonia, the scenographer Oleguer Junyent, the painter and interior decorator Josep Pey and the stained-glass maker Antoni Bordalba, made a set of four windows depicting scenes from Richard Wagner's tetralogy "The Ring of the Nibelung" for the men's private club Cercle del Liceu of Barcelona, connected to the Opera Palace Liceo.

These windows depict principal scenes from each of the four episodes of Wagner's tetralogy: the Rhinemaidens and Alberich from *Das Rheingold*; the sleep of Brünnhilde while Wotan protects her with the god Loge's fire from *Die Walküre*; the scene of the forest murmurs from Siegfried; and the death and the funeral march of Siegfried from *Götterdämmerung*.

The commission for the stained glass was part of the refurbishment of the entrance hall of el Cercle del Liceu, managed by the architect Juli Batllellé in 1903. These windows are a unique set in Catalonia not only

La réalisation des vitraux a été confiée à l'atelier d'Antoni Bordalba, auteur de certains des vitraux les plus spectaculaires du début du XX^e siècle.

En conséquence, ces vitraux sont des « œuvres d'auteur » réussies qui montrent la parfaite symbiose de ces trois maîtres des arts décoratifs modernistes catalans.

La conservation de ces vitraux est particulièrement compliquée car ils sont composés de deux couches de verre et même trois dans certaines parties. L'utilisation de verre opalescent et de différentes couches de verre suggèrent que les auteurs connaissaient bien le travail de Tiffany et Lafarge, bien que ce fait n'ait pas encore été démontré. Cette disposition des vitraux provoque l'accumulation de poussière entre les verres provoquant de graves distorsions dans leur perception.

Lors de la restauration de 2019, on a trouvé de la poussière entre les couches de verre ainsi que sur la partie intérieure des panneaux. Les derniers travaux de conservation dirigés par les architectes Dilme-Fabré, la société de restauration Urcotex et J.M. Bonet Vitralls, permettent aux vitraux d'être visibles de la rue, du côté extérieur.

Cette communication est une analyse approfondie de ceux-ci du point de vue historique et présente le rôle de chaque artiste au cours du processus de conception. Aussi du point de vue technique, avec la description de la technique inhabituelle utilisée en profitant de sa récente conservation-restauration.

because of the themes of the scenes (fig. 1), but also the scenographic conception of the panels that shows the true artistic direction of Junyent and the collaboration of his closest friend and workshop colleague, Josep Pey, who was responsible for the painting of the cartoons following his instructions. The construction of the windows was carried out by the workshop of Antoni Bordalba, author of some of the most spectacular windows of the first years of the 20th century. As a result, the windows are a successful "author piece" that shows the perfect symbiosis of these three masters of the decorative arts of Catalan Art Nouveau.

The conservation of these panels was especially difficult since the artist used two layers of glass and even a third one in some panels. The use of opalescent glass and plating suggests that the makers were aware of the work of Tiffany and Lafarge although this fact has not been proven yet. This arrangement trapped thick layers of dirt between the two pieces of glass causing heavy distortion in the perception of the windows.

The 2019 restoration found dirt not only between the layers but also on the interior of the panels. The windows had never been cleaned using wet methods and the inner side was brown from the tobacco smoke. Probably right after the installation, the cleaner in charge realized that the layers trapped the liquid used for cleaning, and stopped doing so. The last conservation works led by Dilme-Fabré Architects

and Urcotex building conservation company allowed the windows to be seen from the street.

This communication will be an in-depth analysis of this stained glass from a historical point of view, while recovering the role of every artist involved during the process of conception, and also from a technical point of view, with the description of the unusual techniques used, on the occasion of its recent conservation and restoration.



Fig. 1. The four Wagnerian windows after the conservation campaign of 2019.

The Cercle del Liceu private club

The Cercle del Liceu is an English style private club in Barcelona Rambla. It opened its doors in 1847 and shares the building of the opera palace Teatre del Liceu. It holds one of the most remarkable sets of art nouveau collections of Catalonia. At the entrance of this club, one of the features that draw more attention to the decorative arts of the building is the magnificent stained glass installed at the foyer.

In 1900 the administration and the members of the society of the Cercle saw the need to renew the installations to match the prestige and comfort that the institution required. To begin with, a first refurbishing restructured various spaces. By express will of the associates, prominent artists such as Alexandre de Riquer, Josep Pascó or Ramon Casas were commissioned to take charge of the work on the hall of the main floor, the waiting room known as *La pecera* (the fish tank) and the smoking room known as “La Rotonda” respectively. They all were granted total freedom to carry out their commissions.¹

In 1903 the building company of Enric Pi i Cabañas (1863–1913) was commissioned with the refurbishment of the entrance hall and the dining room on the ground floor, among other work.² The architect Juli Batllellé, a frequent collaborator with Enric Pi, signed the plans. Pi distributed responsibility for the decorative arts among different artisans, as described in the documentation he presented to the administration of the Cercle del Liceu in 1905.³ The renowned scenographer Oleguer Junyent (1876–1956) was the art director for the refurbishment. In the entrance hall, the main intervention was the opening of four large windows by Carrer de Sant Pau to replace some smaller ones.⁴

In Catalonia at the outset of the 20th century, there was a huge fascination with the work of Richard Wagner. For instance, in 1901, the first Wagnerian association was organized and the fever for Wagner extended soon to the fields of literature, plastic arts, and decorative arts.⁵ Therefore, the subjects chosen to fill these four windows were Wagnerian scenes drawn by the



Fig. 2. Oleguer Junyent, Josep Pey, and other draughtsman working on the cartoons of the Windows.

¹ Act book of the Government board of Cercle del Liceu 1900 / 1901, Cercle del Liceu Archive.

² Josep CASAMARTINA, *Juli Batllellé: un gaudinià oblidat*, Sabadell, Museu del Gas, Fundació Gas Natural Fenosa, 2011, pp. 331-333.

³ “The government board of Cercle del Liceu, motivated by the will to introduce some certain improvements in the facilities of the society, commissioned me with the writing of a project at first, and to estimate a quotation for the refurbishing works. This was presented on 25 May 1903, and then I was commissioned with the direction, execution and administration of the project, anticipating funds for the payment of the bills of the different artifex and workmen involved”. Pi, Enric, *Memoria presentada a la Junta de gobierno del Círculo del Liceo*, Barcelona, Ed. La Renaixença, 1905. Enric Pi wrote this report in order to explain the high increase of the expenses during the works.

⁴ On 27 May 1903, the society requested the authorization for the refurbishing to the Town Hall and not until 9 November 1904 did they obtain the work permit. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. Expedient: 718 (3p). “Año 1903. Comisión de Fomento. Permiso a Baldomero Sánchez para practicar obras de reforma en el “Círculo del Liceo” sito en la Rbla. del Centro y calle de S. Pablo”. We thank Josep Casamartina and Valentí Pons for the information about this file. Two days before Enric Pi had presented his proposal to the government board of Cercle del Liceu.

⁵ For more information see Lourdes JIMÉNEZ, *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la Restauración a la Primera Guerra Mundial*, PhD thesis, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003; Alfonsina JANÉS, “L’obra de Richard Wagner a Barcelona” Barcelona, Rafael Dalmau, 2013.

painter Josep Pey (1875–1956),⁶ under the lead of Junyent. Moreover, during those years Junyent directed the scenic decoration for some operas of the acclaimed composer at the Gran Teatre del Liceo.⁷

Almost at the same time, Pi and Batllell were also working for Burés family, one of the wealthiest bourgeois families of Barcelona, whose fortune derived from their prolific textile industry. Juli Batllell was the architect commissioned to design the house of Antonia Burés. Enric Pi's company also built the house of Francesc Burés (brother of Antonia Burés). On this work Pi collaborated with Miquel Pasqual and Francesc Berenguer as architects and with Oleguer Junyent on the decoration of the palace. The large skylight and the magnificent windows of the central hall were also made by Bordalba studio. In this case the panels are not signed but do have the characteristic cast floral glass and jewels.

The artists Pey and Junyent, in addition to being close friends since their studies at la Llotja, shared a workshop and frequently worked together on decorative arts projects. A little-known photo (fig. 2) that is illustrative of the role of the artists at work is preserved.⁸ Junyent appears holding a baton "directing" the works during the design of the cartoons, while Josep Pey holds a brush and is helped by two workers. In the foreground, the palette of a scenographer is especially noticeable. This image proves that Pey was not only responsible for the design but also for moving it to the full-size cartoon.⁹

This set of stained-glass panels is not the only one that Josep Pey drew; those for the Caixa de Sabadell and at Casa dels Canonges of Barcelona, both under the direction of the architect Joan Martorell i Montells, were also created by him.

The four windows depict scenes from four chapters of Wagner's Tetralogy: the Rhinemaidens and Alberich the Nibelung, from *Das Rheingold*; Brünnhilde lying asleep from *Die Walküre*; the forest murmurs from *Siegfried*; and Siegfried's Death and funeral march from *Die Götterdämmerung*.



Fig. 3. European illustrations of Wagnerian's scenes that may have been an influence on the artists.

⁶ The name of Josep Pey, however, does not appear anywhere in the windows. The windows are signed only by Junyent and Bordalba.

⁷ For more information about Oleguer Junyent see FRANCESC MIRALLES, *Oleguer Junyent*, Barcelona, Cetir Centre Mèdic, 1994; Clara BELTRÁN, *Oleguer Junyent i Sans, pintor-escenógrafo. Entre la tradición y la modernidad (1899-1936)*, doctoral thesis, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2020.

⁸ Enric JARDÍ, *1000 famílies catalanes*, La Cultura. Barcelona, Dopesa, 1977, p. 99. It was used to describe the work of Junyent brothers, but was not used in other publications.

⁹ The photographic records of the cartoons were reproduced in two contemporary publications: *Arquitectura y Construcción*, year IX, no. 15, 6 July 1905, pp. 219, 221, 223 and in *Il·lustració Catalana*, no. 101, Barcelona, 7 May 1905. Those pictures are still preserved at the private archive of Oleguer Junyent. We thank Sabine Armengol, curator of the collection for her help during the research.

The drawing for Brünnhilde's scene is inspired by the poster that Eugène Grasset designed for the premiere of *Die Walküre* at the Paris Opera in 1893.¹⁰ The figure of Siegfried at the forest murmurs scene seems to be influenced by the illustration made by Reinhold Max Eichler published in the magazine *Jugend* in 1900.¹¹ Moreover, there are similarities between the Rhinemaidens window and a postcard depicting the same scene preserved among the collection of the musicologist Joaquim Pena.¹² The two figures of Alberich share a close similarity. Also, the interpretation of the scene by the German painter Konrad Dietz or the French Henri Fantin-Latour seems to have inspired Junyent and Pey in the composition of their project (fig. 3).

The main trait of these windows is the great expressivity of the figures and composition. Oleguer Junyent and Josep Pey treated these pieces as if they were theatrical scenery, and to achieve the desired effect, they probably had the assistance of the stained glass maker Antoni Bordalba (1853–??) who provided the needed technical means to reach their goal. They used several different glass types: opalescent, rolled glass, cast glass, flashed etched glass and plating. This fact is especially noticeable in the *Rhinemaidens* window where the faces are plated on the inner side with textured rolled glass to create a blurred effect that generates the perception that the figures of the mermaids are underwater.

The Bordalba studio was also responsible for the decoration of the doors at the entrance hall, which are especially valued for the use of beautiful and uncommon floral cast glass.

Thanks to the writings preserved in the notebook of Josep Pey it is known that during August 1903 the artist started the painting of the stained glass; by the next month he had already finished the second window, and he had finished them all by November.¹³ Junyent earned 5,000 ptas. (1,000 ptas for each of the windows and 1,000 ptas. for the “whole management”) and he was also in charge of paying Pey for his work. From another document preserved at the Cercle del Liceu, we know that the work was finished in August 1905 and there was just one last payment to be made by the building company of Enric Pi to Antoni Bordalba.¹⁴

The workshop of Antoni Bordalba, limited partnership

This studio was founded on 22 August 1900 and bears the name of its artistic director Antoni Bordalba Simó. This limited partnership was established by Antoni Bordalba, as a regular associate, and by Lluís Buxeres Abad¹⁵ and Antonio Codorniu i Forné. During the initial years of the company, Antoni Bordalba held the presidency of the company and signed the legal documentation. The company was devoted to the trade of glass, to flat glass produced locally and worldwide, and to its decoration and acid etching.¹⁶ In the notarial deed of the dissolution of the company, it is described that A. Bordalba, unlike the other associates, did not bring capital to the company for the foundation of the business, but rather, his experience and theoretical knowledge.¹⁷ The company was active for five years and had its facilities in Ronda de Sant Antoni, nº 52-54 (it changed to 66 some years later) and in Valldonzella street, nº 62.¹⁸ The company A. Bordalba dissolved on 4 April 1905 due to economic problems, but the very same day a new company was constituted named Buxeres y Codorniu. In the new business A. Bordalba does not appear at all. This new company was directed by Lluís Buxeres and Antonio Abad, and their sons Pedro Codorniu

¹⁰ Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, “Escenografías wagnerianas en Cataluña: distintas propuestas formales a la introducción del wagnerismo en la época del Modernisme”, *Boletín de Arte*, no. 18, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1997, p. 242; Magdala PEY, “Josep Pey, anònim col.laborador de moblistes i decoradors” in *Gaspar Homar, moblista i dissenyador del modernisme*, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Fundació la Caixa, 1998, p. 159.

¹¹ Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, “Wagner i els modernistes catalans” in *Richard Wagner i Adrià Gual. Els plafons perduts de l’Associació Wagneriana* (exhibition catalogue, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Museu d’Història de Catalunya del 29 de maig al 29 de setembre de 2013), 2013, pp. 92-93.

¹² Biblioteca de Catalunya (BC) Fons Joaquim Pena.

¹³ PEY, p. 159.

¹⁴ *Documentació comptable béns mobles 1905*, Cercle del Liceu de Barcelona.

¹⁵ One of the associates, Lluís Buxeres Abad (1838-1909) was a prominent lawyer.

¹⁶ Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Notari Ignasi Gallissà AHPB 1347/ 171, 22 d’agost de 1900, Registre mercantil de Barcelona, Volum 52, Foli 108, Full 4722, inscripció 1.

¹⁷ Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Notari Marià Ródenas AHPB 1457/ 7, 4 d’abril de 1905.

¹⁸ *Anuario Riera: guía general de Catalunya 1902*, p. 536.

y Curtó and Emilio Buxeres y Bultó joined the business.¹⁹ The company remained active, and despite changing its name, lasted until 1930.

Unfortunately, not much information was preserved about Antoni Bordalba. It is known that he was born in 1853 and he had been an apprentice at the studio of Antoni Rigalt i Blanch, the leading company of the Art Nouveau period.²⁰ Surprisingly, after the dissolution of the company in 1905, there is hardly any professional reference to him. Between 1917 and 1920 he appears again in some advertising but only as a simple glazier, for the installation of flat glass.

Among his work as a stained-glass maker, the windows for Can Buxeres at the city of Hospitalet de Llobregat, made in 1901, stand out. The house was a property of one of the associates of the company, however, unfortunately, the windows were destroyed. A year later he worked on the glass for the bar Torino at nº 18 of Paseo de Gracia in Barcelona. The window at De la Rutlla street nº 18 at Terrassa depicts a female figure with long hair surrounded by floral cast glass. The artist worked for several bourgeois Barcelona palaces such as the house of Antonia Puget (1904–1907), casa Felip (1901) and Modest Andreu's house (1902–1906). He also worked for the studio-house of the photographer Pau Audouard Deglaire when he set his business in 1905 on the ground floor of a brand new Lleó Morera house at Paseo de Gracia of Barcelona by the architect Lluís Domènech i Montaner. The windows that decorate the Gran Hotel de Palma de Mallorca (1903), build by the same architect, were also made by him.

Between 1902 and 1911 they were the suppliers of stained-glass windows for the furniture of the firm Busquets, first as A. Bordalba and later as Buxeres y Codorniu, and appear in the account books with the acronym B y C. This stained glass company attended the V Exhibition of Fine Arts and Artistic Industries held in Barcelona in 1907, collaborating with the furniture maker Joan Busquets, who was responsible for decorating room XXIII, making stained glass for various doors.

This company is characterized by the modernity of its production, very much in the line of French Art Nouveau. As a very specific feature of this maker the use of floral cast glass and polished geometric glass jewels is almost unique to this studio and give its windows a very distinctive personality that allows the identification of the author and makes them stand out from the production of other contemporary studios.

The use of these pieces was also highlighted by Bordalba and afterward by Buxeres y Codorniu, as something unique of their making "relief flowers and glass leaves and jewels of all sorts". The company had a large production of architectural stained glass and an important role as a supplier of stained glass for furniture.²¹

Technical analysis and conservation problems

The Wagnerian stained glass is a set of four large windows of 320 × 200cm, glazed with round gilded lead. The wooden frame was designed to be opened and is divided by iron T bars coated with brass on the inner side. The installation system is unusual: an additional L iron profile is welded on the perimeter of each panel. This structure is attached to the T bars with screws. On the external side, there are many reinforcing bars, all of them shaped to the lines of the lead matrix.

By far the most unusual characteristic of these windows is the plating of all the layers of glass inside the same lead came. This technique allowed them to attain more hues, depth, and blurred effects. That also meant that the material expenses and the cost of execution were doubled, as the manufacturing required much more labour.

¹⁹ Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Notari Marià Ródenas AHPB 1457/ 7, 4 d'abril de 1905. Registre mercantil de Barcelona. Volum 66, Foli 17, Full 6411, inscripció 1.

²⁰ Joan VILA GRAU, Francesc RODON, *Els vitrallers de la Barcelona Modernista*, Polígrafa sa. Barcelona, 1982, p. 62; Manuel GARCÍA MARTÍN, *Vidrieras de un gran jardín de vidrios*, Catalana de Gas y Electricidad, Barcelona, 1981, p. 40; Núria GIL FARRÉ, *El taller de vitralls modernista Rigalt, Granell & Cia. (1890-1931)*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 2013, pp. 96-98.

²¹ Núria GIL FARRÉ, "La decoración con vidriera artística en el mueble doméstico modernista catalán" in *Virtuosismo modernista tècniques del moble* (ed. Núria GIL FARRÉ). Associació per a l'estudi del moble, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2019, pp. 131-149.

Pey praised in a short article²² devoted to the stained-glass craft (1907) that the panels were made without enamel. In the same article appear low-quality pictures of the Wagnerian windows. These pictures seem to be the same as preserved at Oleguer Junyent Studio, although the second are in a larger format and better quality.

The windows have similarities with the renowned American stained glass by Louis Comfort Tiffany and John Lafarge. The amount of opalescent glass is large and the plating, so common for those artists, is very unusual for Catalan studios. It has to be assumed that either Oleguer Junyent, Bordalba or both knew the methods of the American glaziers, either through publications or by visiting World's Fairs. Tiffany attended the Chicago World's Fair in 1893 and Paris in 1900.²³ Rigalt, a renowned Catalan stained-glass maker, wrote a review admiring the work presented by Tiffany in Paris,²⁴ praising his art in choosing colours. He described Lafarge as the developer while Tiffany as the one who perfected the method. However, some American art historians describe older uses of the plating technique made by Donald Mac Donald in 1873.²⁵ American stained-glass makers showed the tendency to avoid the use of enamel to achieve more vivid and pure colours. Carnations and *grisaille* are used mainly only for the hands and faces.²⁶

The stained glass of the Catalan Art Nouveau period was ruled by a spirit of technical innovation and there is no doubt that the leading studios knew the work of the two American artists. Glass plating was a common technique used in isolated pieces, for instance in the 1880 windows by Amigó studio and the painter Agustí Rigalt at Barcelona Cathedral or the window presented in the 1888 Barcelona exhibition by Antoni Rigalt.

The Wagnerian windows were made from mouth-blown glass, but there is also some industrially made glass, textured glass, flashed acid-etched glass and a number of pieces of American glass, which vary from opalescent shades to cathedral glass in two or three colours. Window number four is especially interesting because from the interior it is entirely plated with a deep textured glass that is locally known as *nevat*. The intention was to create a blurred environment that evokes an underwater landscape.

For surface decoration, *grisaille* paint, silver stain and enamel were used. Both the interior and exterior glass were painted and fired. No cold paint or patina was detected. The use of *grisaille* paint for contour and modelling followed local traditional glass painting techniques. In the faces, carnation was applied using a badger brush, and highlights relieved with a stiff brush. The background pieces are mostly painted with *grisaille* modelled by stippling. Many background parts are made using acid-etched flashed glass and detailed with enamel. It can be said that the carnation and the faces are mostly painted from the interior, however, there are exceptions.



Fig. 4.
Siegfried's face
previous to
restoration
(left) and the
same pieces of
glass showing
the two layers
of glass and the
trapped dirt
(right).

²² *Arquitectura y Construcción*, 1905.

²³ Jasmine ALLEN, *Windows for the world. Nineteenth-century stained glass and the international exhibitions, 1851-1900*, Manchester University Press, 2018, p. 189.

²⁴ Antoni RIGALT I BLANCH, "Presentación de algunas muestras de vidrieras de color, y explicación de los procedimientos seguidos para pintar y construir las mismas, desde la aparición de este arte, hasta nuestros días". *Memorias de La Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 2 (3a época), Barcelona, 1900, p. 291-297.

²⁵ Lance KASPARIAN, "Early Applications of "Plating" in 19th Century American Stained Glass" in *Techniques du vitrail au XIX^e siècle*. *Forum pour la conservation et la restauration des vitraux*, Institut du patrimoine wallon, Namur, 2007, p. 69-79.

²⁶ Peter CORMACK, *Arts&Crafts stained glass*, Y. U. Press, 2015, p. 200.

There were numbers of broken pieces and some minor paint deterioration due to condensation and moisture retention between the glass layers. The dirt between layers of glass required a decisive intervention which brought on a great improvement, both visually as well as stabilizing the conservation status of the glass and the paints (fig. 4).

The glass was well preserved almost without lacuna, corrosion or iridescence. Enamel has significant signs of decay in the areas where dirt was trapped between the layers. In one type of glass some cracking had been detected and the glass collapsed in small fragments. The remaining layer of glass was retouched during the 1980s with acrylic paint. Cracking in advanced stages can result in the complete disintegration of the glass into little pieces. This phenomenon can be observed in the leaves in the centre of window number two, *Forest murmurs*, as well as in the garment of one of the pallbearers in window number one *The Funeral March of Siegfried*. The cracking process is complex and mostly appears in glasses with low calcium content. Some alkaline metals from the glass matrix can dissolve and leach to the surface, leaving gaps in the material. This phenomenon is dependent on relative humidity, changes in which can accelerate the deterioration.²⁷

Patrimonio 2.O, at the request of Urcotex, has collected and analysed some samples of the crizzled glass, confirming its instability. The deterioration is accelerated by the fact that the pieces were produced using a mixture of two glasses with different compositions.

Comparing pictures preserved at Oleguer Junyent Studio, pictures from 1981²⁸ (photo by Manuel Garcia Martín) and the pictures taken prior to conservation (2019), the progression of the deterioration can be tracked. From the same pictures, it can also be seen that the dust in between layers had increased and, in some cases, slightly changed location. The interior side had tobacco stains that required particular cleaning methods.

Dirt build-up was especially noticeable with textured glass or at the lower part of the glass pieces and it distorted the overall readability dramatically. Thick layers of dust retain moisture and accelerate paint and glass deterioration.

Stained-glass windows were dismantled and transported to the conservation studio. Despite the existing lead conservation approaches²⁹ described in similar cases, in order to resolve the main conservation problems, preventing further paint and glass deterioration and restoring original readability, the panels had to be fully disassembled. This intervention forced the sealing of every instance of glass plating to prevent dirt accumulation. For glazing, round lead was used, matching the measures and shape of the old ones. To reproduce the appearance of the original, the lead was gilded. The bent reinforcing bars were reutilized. The exterior wooden structure with a lightbox was dismantled and replaced with protective glazing that allows access to natural light and easy maintenance from both sides.

Conclusions

This is one of the most important stained-glass ensembles of Catalan Modernism. It stands out in different aspects, such as the uniqueness of its iconography of operatic subject matter, as well as its plating technique. It is a very careful work designed to give a theatrical feel to the windows resembling the aim sought for an opera scene. To execute the work, the stained-glass maker Antoni Bordaiba had to use all his extensive technical knowledge and his skill as a master, to accomplish the requirements of an exceptional proposal by the painters Oleguer Junyent, artistic director of the refurbishing of the entrance hall and the painter Josep Pey who carried out the drawings.



²⁷ Stephen P. KOOB, *Conservation and Care of Glass Objects*, Archetype Publications, 2006, p. 117-130.

²⁸ Manuel GARCÍA MARTÍN, *Vidrieras de un gran jardín de vidrios*, Catalana de Gas y Electricidad, Barcelona, 1981, p. 63.

²⁹ Daniela PELTZ, Victor ROTHMAN, "An examination of the lead matrices of 19th century american plated opalescent stained-glass windows by John La Farge" in *Techniques du vitrail au XIX^e siècle. Forum pour la conservation et la restauration des vitraux*, Institut du patrimoine wallon, Namur 2007, p. 197-207.

8.1.

Glaziers' Tables, Cartoons, and Preparatory Tracings (Underdrawings). Observations from Berne Minster and Reflections on the Creation of Stained Glass in the Late Middle Ages and the Early Modern Period

Stefan Trümpler

Corpus Vitrearum Schweiz

Tables de verriers, tracés préparatoires, cartons. Observations et réflexions sur la genèse de vitraux médiévaux et du début de l'époque moderne dans le contexte de démarches créatrices et techniques – Résumé

Les tables de verriers conservées à Gérone et à Brandebourg d'une part et les premiers dessins sur papier de vitraux de la fin du XV^e siècle d'autre part sont considérés comme les témoins matériels principaux de l'évolution des méthodes de préparation de vitraux durant le Moyen Âge tardif, et ainsi également des démarches créatrices et techniques impliquées dans ces processus. À ces objets s'ajoutent les tracés préparatoires sur le revers des vitraux. Il s'agit de dessins auxiliaires qui servaient à la mise en œuvre de la peinture sur la face avant des verres tracés à la grisaille et effacés avant la cuisson. À la suite de leur découverte au début des années 1990, de nombreuses observations laissaient supposer que cette méthode de travail était largement répandue notamment au XV^e siècle. Les travaux de restauration récents du chœur de l'ancienne collégiale de Berne ont permis pour la première fois de relever systématiquement et d'étudier les traces de ce procédé sur un ensemble important de vitraux. Le constat indique que les quatre verrières monumentales datées de 1441 à 1455 environ étaient

presque entièrement réalisées de cette façon, avec des différences entre les ateliers d'Ulm et de Berne. Les tracés semblent présenter une phase intermédiaire entre une première étape de préparation sur papier, pour laquelle il existe une source écrite à Berne, et la mise en œuvre définitive en verre. Les caractéristiques des dessins effacés révèlent une fonction combinant transmission et support à la création. Nous avons pu étudier des aspects techniques du procédé et formuler des hypothèses au sujet de questions restées ouvertes jusqu'à présent. Les tracés permettent de se faire une idée des cartons perdus et il existe sans doute des liens avec les dessins sous-jacents de peintures réalisées sur des supports opaques. Une fois de plus, il paraît évident que les vitraux n'étaient pas un média artistique à part. Les questions de leur genèse, dans un contexte de symbiose entre compétences « créatrices » et « exécutrices/techniques », se réfèrent aux mêmes conditions cadre et aux mêmes réflexions que pour d'autres domaines d'art. En marge, nous souhaitons mentionner que des peintures à froid largement appliquées sur les vitraux de Berne peuvent être considérées dans ce même contexte. Elles aussi indiquent que des démarches créatrices intervenaient dans l'ensemble du processus de réalisation des vitraux, des travaux préparatoires jusqu'à l'œuvre mise en place dans l'édifice.

Glasmalertafeln, Vorzeichnungen, Scheibenrisse. Beobachtungen und Überlegungen zur Entstehung mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Glasmalereien im Spannungsfeld von gestalterischen und technischen Prozessen – Zusammenfassung

Die Glasmalertafeln in Gerona und Brandenburg und die ersten Entwürfe auf Papier aus dem späten 15. Jh. sind die wichtigsten materiell erhaltenen Zeugnisse zur Entwicklung des Entwurfsprozesses von Glasgemälden im Lauf des späteren Mittelalters, und damit auch für die an ihrer Entstehung beteiligten gestaltenden und ausführenden Kompetenzen. Im selben Kontext stehen die Vorzeichnungen auf der Rückseite von Glasmalereien. Es handelt sich um Hilfszeichnungen für die Motivgestaltung auf der Vorderseite der Gläser, die mit Schwarzlot ausgeführt und vor dem Einbrennen der Glasbemalung wieder ausgewischt wurden. Seit ihrer Entdeckung gegen 1990 mehren sich die Hinweise darauf, dass dieses Vorbereitungsverfahren vor allem im 15. Jh. weit verbreitet war. In den letzten Jahren konnten dessen Spuren erstmals auf einem grösseren Ensemble, den Chorfenstern des Berner Münsters (1441 – ca. 1455), systematisch untersucht werden. Die Befunde lassen darauf schliessen, dass die Gemälde nahezu vollständig auf diese Weise entstanden, mit Unterschieden in Bezug auf die beteiligten Werkstätten in Ulm und

Bern. Es ist nachweisbar, dass die Vorzeichnungen einen Zwischenschritt zwischen den für Bern ebenfalls aus Quellen belegten Vorarbeiten auf Papier und der definitiven Ausführung auf Glas darstellen. Ihre Eigenheiten lassen eine Mischfunktion zwischen Übertragungsmittel und Gestaltungshilfe erkennen. Technische Aspekte des Verfahrens wurden untersucht und es werden Hypothesen zu bisher offenen Fragen vorgestellt. Die Vorzeichnungen geben Hinweise auf die Art der verlorenen Vorarbeiten auf Papier, und Verbindungen zu den Unterzeichnungen von Malereien auf opaken Bildträgern sind offensichtlich. Es zeigt sich einmal mehr, dass auch in Bezug auf die Gestaltungsprozesse die Glasmalerei als Kunstzweig keineswegs im Abseits stand und dass Fragen zur vielfältigen Verbindung gestalterischer und ausführender Vorgänge von denselben Voraussetzungen ausgehen und nach denselben Gesichtspunkten erwogen werden müssen wie für andere Bildgattungen. Nur am Rande sei erwähnt, dass in Bern auch umfangreiche Kaltmalereien auf den Glasgemälden, die ebenfalls untersucht wurden, in denselben Fragenkreis hineinspielen. Auch sie deuten auf eine vom Entwurf bis zum ausgeführten Bildfenster durchgehende und prägende gestalterische Einwirkung auf den Entstehungsprozess von Glasgemälden hin.



Fig. 1. Examples of preparatory tracings found in Switzerland. Although the procedure is the same as that observed in stained glass from Berne Minster, it has been applied differently: rough guidelines (inverted reproduction, with the painting on the front shining through) from the parish church of Stauffberg, unknown artists, c.1440, and very detailed, freely traced brush drawings from the chapel of Pérolles, Fribourg, unknown artist connected to Hans Baldung Grien, c.1520 (tracings inverted and reconstructed by the author). © Stefan Trümpler.

Observations of tracings on the reverse of stained glass were first presented thirty years ago at a colloquium of the Corpus Vitrearum.¹ Since then, the phenomenon has been widely identified, but the general picture remains one of isolated, fragmentary findings that are not substantial enough to be approached seriously or to suggest significant working procedures (fig. 1). In most cases, the traces represent unintentionally preserved remains of deleted paintwork and are very difficult to discern. It has become clear, however, that the tracings should not be confused with other types of paint applications on the reverse and that they served as guidelines for the principal design structures on the front (interior) of the glass. A late 15th century treatise from the monastery of Zagan describes such a method of using preparatory drawings.²

Tracings on the reverse of the choir windows of Berne Minster

Over the last decade, it has been possible to undertake a systematic case study of an important stained-glass ensemble, and thereby to add a new, coherent body of evidence that contributes to addressing this question. A substantial restoration and research project of the choir of Berne Minster included maintenance work on the exterior protective glazing system dating from 1947 and conservation monitoring of the 15th century stained-glass windows. The project also allowed us to analyse technical issues on all four dismounted windows. The

¹ Observations on stained glass in St Mary's Church, Fairford, and in the chapel of Pérolles, Fribourg; simultaneous presentations by Keith Barley and by the author (1989). Stefan TRÜMLER, "Nouvelles observations sur le procédé de fabrication des vitraux : des dessins préparatoires sur le côté extérieur du vitrail", in Roger VAN SCHOUTE, Hélène VERGOUSTRATE-MARCO, *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Collège Erasme, Louvain-la-Neuve, 1993, p. 179-182; Stefan TRÜMLER, "Die Glasgemälde der Kapelle von Pérolles in Freiburg zwischen 1517-1523. Neue Erkenntnisse", in *Bericht über die Tätigkeit der Eidgenössischen Kommission der Gottfried Keller Stiftung 1989 bis 1992*, Atlantis-Verlag, Winterthur 1993, p. 50-52; Stefan TRÜMLER, "Rückseitige Vorzeichnungen auf Glasgemälden", *Corpus Vitrearum Newsletter* 45, 1994, p. 36-39; Stefan TRÜMLER, Fritz DOLD, Urs WOHLGEMUTH, "Zur Glasmalerei und ihrer Technik", in Jürg A. BOSSARDT, Astrid KAISER, Stefan TRÜMLER, *Glasmalerei im Kanton Aargau. Einführung zur Jubiläumspublikation 200 Jahre Kanton Aargau*, Lehrmittelverlag des Kantons Aargau, Aarau, 2002, p. 34-59. Other findings and discussions: Sarah BROWN, "The stained glass artists and their craft", in Sarah BROWN, Lindsay MACDONALD, *Life, death and art. The medieval stained glass of Fairford parish church*, Sutton Publishing Ltd, Stroud 1997 (paperback 2007), p. 108-109; Peter VAN TREECK, "On the artistic technique of glass painting in the Age of Dürer and Holbein and its conservation problems", in Barbara BUTTS, Lee HENDRIX (ed.), *Painting on Light, Drawings and stained glass at the age of Dürer and Holbein*, The J. Paul Getty Trust, Los Angeles, 2000, p. 61.

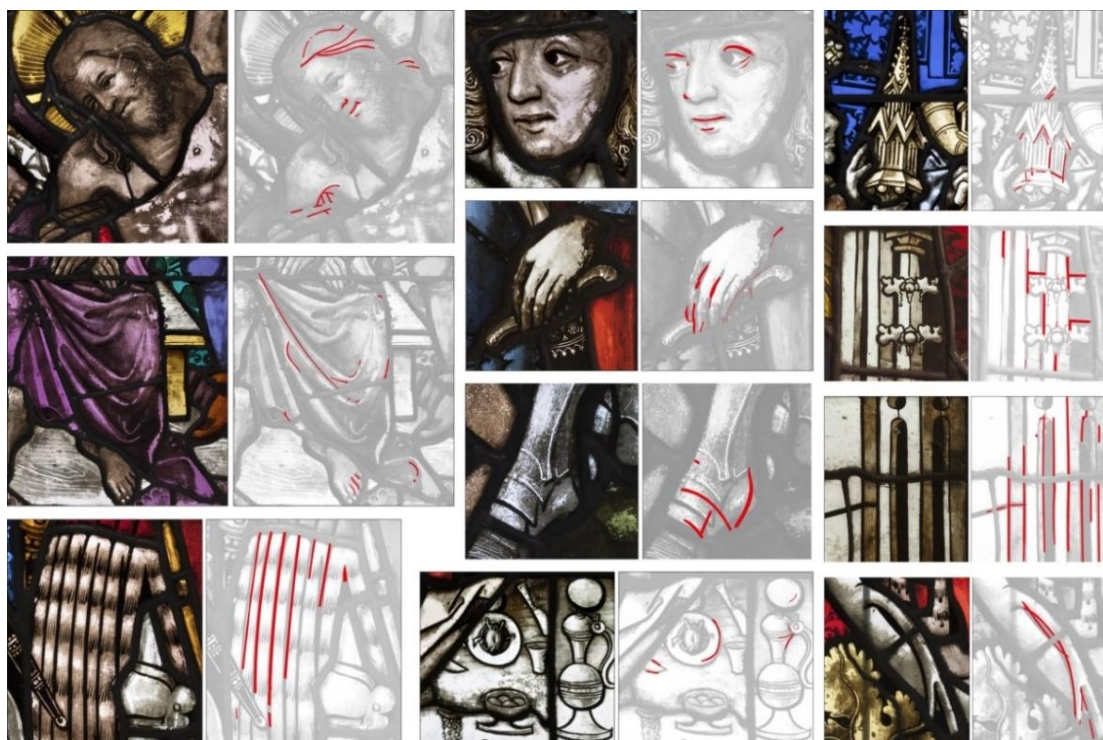
² TRÜMLER 1993a; Karine BOULANGER, Dany SANDRON, "Traité du moine de l'abbaye de Zagan (Silésie)", in Claudine LAUTIER, Dany SANDRON (ed.), *Antoine de Pise. L'art du vitrail vers 1400*, Corpus Vitrearum France, Études VIII, CTHS, Paris 2008, p. 327-330; Brigitte KURMANN-SCHWARZ, "De Théophile à Cennino Cennini: pratique du vitrail et statut du peintre verrier à travers les textes", in Michel HÉROLD, Véronique DAVID (ed.), *Vitrail. V^e-XXI^e siècle*, Éditions du Patrimoine, Paris, 2014, p. 33-45.

study focused on observations regarding the extensive use of cold paint and what could be termed “underdrawings”.³

The stained glass of five windows in Berne Minster, two of them combined as fragments in the axial window after a hailstorm in 1522, originates from the construction period of the choir, which was roofed in 1438.⁴ The Passion window (I) was made in 1441 by master Hans from Ulm in South Germany, whereas the Legend of the Ten Thousand Knights (I, formerly sII), the Tree of Jesse (nII), the Legend of the Three Kings (nIII) and the Mystical Mill (nIV) were created between 1448 and around 1455, probably by artists in a Bernese workshop that engaged external collaborators in order to cope with the challenging task of rapidly creating the huge and spectacular paintings on light.

Over 200 medieval stained-glass panels and tracery lights were scrutinized during the study, and a database detailing more than 500 glass pieces bearing traces was set up and analysed. The findings can be summarized as follows.

- All five windows exhibit preparatory trace lines over the entire surface.
- There are significant differences regarding the quantity and quality of these tracings. The window made in Ulm features at least twice as many glass pieces with tracings as any other window. These tracings are also much more often preserved as intact paint lines, while generally only sparse remnants of tracings have been preserved on the “Bernese” windows.



« Fig.2. Berne Minster, choir windows, preparatory drawings (inverted reproduction) of various motifs.
©Alexander Gempeler (photos), Daniel Stettler (visualization), author (analysis).

³ Stefan TRÜMLER, Sophie WOLF, “Rückseitige Vorzeichnungen und Kaltbemalungen. Untersuchungen an den Chorfenstern des 15. Jh. im Berner Münster”, in Bernd NICOLAI, Jürg SCHWEIZER (ed.), *Das Berner Münster. Das erste Jahrhundert: Von der Grundsteinlegung bis zur Chorvollendung und Reformation (1421-1517/1528)*, Schnell & Steiner, Regensburg, 2019, p. 404-431.

I would like to thank the Minster architect Annette Loeffel and her predecessor Peter Haeberli, as well as the manager of the Minster workshop Peter Völkle. I am particularly grateful to Sophie Wolf and the glass painter and conservator Daniel Stettler, Berne, as well as to Bill Gilonis for editing this text.

⁴ Brigitte KURMANN-SCHWARZ, *Die Glasmalerei des 15. bis 18. Jahrhunderts im Berner Münster*, Corpus Vitrearum Medii Aevi Schweiz IV, Benteli Verlag, Bern, 1998. Recently by the same author: “Rahmen, Bilder, Ornamente. Die Glasmalereien des Berner Münsterchors (1441-ca. 1455)”, in Bernd NICOLAI, Jürg SCHWEIZER, *Das Berner Münster* (see note 3), p. 373-403; Alexandra DRUZYSKI v. BOETTCHER, “Die Mittelalterlichen Bauphasen des Berner Münsters”, in Bernd NICOLAI, Jürg SCHWEIZER, *ibid.*, p. 92-106.

– These lines can be found on glass of all colours. There are nevertheless obvious variations, for example, pieces of white/clear glass with traces outnumber all other colours.

– For all types of motifs, though rarely with inscriptions, we find corresponding tracings on the reverse of the glass (fig. 2). Tracings related to architecture are more common than those associated with other themes such as clothing, parts of the body, objects, nature and ornaments.

It can be deduced from the general overview that the aforementioned technique was employed in the creation of the choir windows by artists from both Berne and Ulm. Certain features indicate that the method was applied in slightly, but significantly, different ways in the Swiss and German workshops. The fact that all motif types – with the possible exception of inscriptions – and hundreds of pieces of glass of all colours located throughout the windows bear traces of such underdrawings makes it highly unlikely that only certain parts were treated in this way. It does not seem possible to deduce from the findings significant criteria for a selective process. It is reasonable to presume that the technique of preparatory tracings on the reverse of stained glass was a standard element of the working process used in the creation of all medieval windows in the choir of Berne Minster.

Several observations enable us to draw conclusions about features and functions of these tracings.

1. The fragmentary nature of the remaining tracings is particularly noticeable on panels of the Passion window: some are preserved as entire brushstrokes, though usually only two fine, parallel outlines of the brushstrokes remain (fig. 3). It is well known to glass painters that if you wipe away unfired glass paint (a mixture of finely ground glass, metal oxides, gum and a painting medium) from the surface of a piece of glass, the borders of the lines, which dry first, tend to resist cleaning. The tracings often survive along borders of glass pieces, but also in border areas of entire windows. Sometimes they are preserved in areas where they were hidden behind dark paint on the front side. Presumably this reflects the way the tracings were cleaned away after they had served their purpose. This must have been done in order to eliminate what had become redundant elements of the image, but the task was sometimes not carried out thoroughly in areas considered less important or accessible, or where the lines on the reverse did not disturb the completed work. The highly fragmentary evidence therefore seems to be explained by the fact that what remains is not the result of a partial application of these underdrawings, but of their unfinished or selective removal. The frequency of tracings on both clear glass and the usually “white” architectural elements could also be linked to this phenomenon. Architectural motifs are mostly framing and structural elements within the monumental images and may have been treated in a labour-saving way. At the same time, these motifs mainly consist of opaque lines which can cover tracings on the reverse of the glass.

2. The overall aspect of the reverse tracings is remarkably uniform (fig. 3). Most were originally rendered neatly and precisely as 1–3mm-wide paintbrush lines, and the paint was diluted in order to allow the lines to be just visible during the painting process on the front side. The tracings are quite elaborate and considered drawings rather than sketchy drafts.



Fig. 3. Berne Minster, preparatory tracings on the reverse of the Passion (I, 5c) and the Ten Thousand Knights window (I, 4c, see also fig. 2). Some of the tracings are preserved as entire brushstrokes, while from others only parallel outlines remain, and even these are often confined to marginal areas.
© Stefan Trümpler.

3. The tracings serve as a guide to the main lines of the paintings; they define objects and their positions, without providing exhaustive detail. This is especially evident in the case of repetitive forms, patterns and architectural details, where often only the main compositional lines are predefined. Even the modelling can be prepared in this way, and the tracings sometimes indicate elements such as drapery that the painter did not render using contour lines, but with shadowing.

4. It is essential to understand that the execution of the painting on the front side of the glass often does *not* strictly follow the preparatory tracings. The definitive paintwork evolves as an independent creation in a process that is nuanced, selective and reflective. The designs suggested by the tracings are sometimes clearly modified and the final form develops its own distinct character.

5. Another interesting question is of course whether the tracings reveal information on the cut-lines separating glass pieces of different colours, and thus on the prominent opaque “drawing” of the later lead came structure. In a few places, it is clear that lead lines were taken into account: Ornamental backgrounds are usually composed of individual elements – for example ornamental tiles – cut out as separate pieces of glass and surrounded by lead comes. However, in certain areas, several motifs were combined onto one large glass piece. In these cases, black paint lines replaced parts of the leading, and these “false leads” were also indicated by reverse tracings (fig. 4). This proves that the drafting process, including the preparatory tracings, already combined both artistic considerations and technical issues related to the composition of a glass mosaic supported by its metal structure.

To recapitulate, the tracings found in the choir of Berne Minster testify to a method applied by two geographically distant workshops.⁵ The procedure was executed on a large scale and with remarkable care, which means – with regard to cost and technical considerations – that it must have accounted for a significant proportion of the overall work. The underdrawings on glass appear to represent a specific stage in the drafting and creation process, which must have involved a first approach on a different support and which was brought to completion on the glass itself.

This evidence of a systematic use of exterior tracings, together with several other isolated observations, especially on late medieval and early modern stained glass, allows us to hypothesize that the procedure was far more than an occasional device used by certain painters. It should therefore be considered in the wider context of the art and technique of stained glass in this period, with a focus on preparatory work and in relation to particular stylistic and technical features of these works of art.

However, before we address these questions, we should bear in mind another important finding: Written sources tell us that paper was donated to the Bernese “glazier” Niklaus Glaser for the draft design (“*zu entwaerffen*”) of one of the windows, and that red paint was mentioned at the same place in an account book.⁶ This raises the question of whether, and if so how, the two pieces of information – on underdrawings and preparatory work on paper – are linked.

Preparatory stages on the work’s own support and on other media

We have to be aware that for larger paintings on other supports – such as walls or wood – it was still usual at that time for full-scale preparatory work to be developed directly on the painting support itself. The drafts remain more or less visible as underdrawings, sometimes to the naked eye⁷ but often only with the help of special optical and analytic tools. Extensive research has been dedicated to a wide range of material and artistic aspects of these drafting techniques.⁸ Despite variation in individual or workshop practices, certain methods seem to have been widely adopted. For example, the drafts are generally rendered in black and white but bear indications regarding colour and formatting elements. Another

⁵ Stained-glass windows in the Besserer Chapel of Ulm Minster that are closely related to the window in Berne show similar tracings, as stated at a technical meeting of the Corpus Vitrearum in 2017.

⁶ KURMANN-SCHWARZ 1998, p. 506 (1448).

⁷ On Martin Schongauer’s altarpiece of the Dominicans (ca. 1480) in the Musée Unterlinden in Colmar, for example, the underdrawings are clearly visible on certain panels of poorer condition. They are particularly close to the preparatory painting work on the Bernese windows, regarding their ductus as well as frequent slight differences between the draft and the final form.

⁸ For an overview: Andreas SIEJEK, Kathrin KIRSCH, Ingo SANDER (ed.), *Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. Graphische Mittel und Übertragungsverfahren im 15.-17. Jahrhundert*, Siegls Fachbuchhandlung, Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut 11, Munich 2004.

characteristic feature of underdrawings is that the final stage of the artwork evolves directly from the draft, by modifying, interpreting, confirming or reproducing the results of the earlier stages of the process of defining the image. Also suggested by the underdrawings are clues as to the “authorship” (“masters” and collaborators) of the various procedures, and the creative and executive skills involved. Studying the underdrawings often reveals that a single artist made a decisive impact on the entire working process.

For stained glass, the glazier’s tables (and their description by Theophilus) bear witness to the same concept.⁹ Although the support is not the same, there is much evidence for a close link between the preparatory process on the whitewashed board and the final elaboration of the image in glass, paint and lead. Pictorial elements are prepared with indications similar to those found on underdrawings, although much of the information provided on this support is concerned with the composition of the glass mosaic, which was drawn, cut and leaded directly on the same board.

Paper for cartoons generally became affordable during the 15th century. At the beginning of that century, the painter Cennino Cennini describes its use for stained-glass designs.¹⁰ It is often presumed that with the introduction of cartoons in stained-glass production, the art form started to drift away from a coherent creative process as adopted by other pictorial arts, and towards a separation of concept and execution. However, it was probably not this aspect of the working process that led to a particular interest in the new material, because draft designs for stained-glass windows had always been prepared on separate supports. A major issue for this kind of artwork was very often the size of the images. Glaziers’ tables were well suited to the production of images based on partial modules, or panels, which were related to the window openings and their subdivisions by *ferramenta*. Coherent compositions involving larger parts of windows, which became increasingly frequent towards the Late Middle Ages, also needed larger draft media. For the production of stained glass, this did not necessarily change things much, as a cartoon on paper (or an alternative material such as cloth) fixed to a work table, unrolled or even cut into pieces corresponding to one or more panels, could probably be used for most steps of the work in the same way as a draft on the chalked table.

The other use of the cartoon as a mobile support that allowed certain elements of the draft to be made by an external specialized designer, as Cennini points out, is a specificity which may have evolved with the wider spread of this medium and preparatory technique. However, as we have seen, it is not necessarily the driving force behind this innovation. In the case of Berne Minster, paper was offered to a “glazier”, or stained-glass artist, for the purpose of creating a draft of the painting on light. This may mean that he, or someone in his workshop, completed this task, though it cannot be excluded that he outsourced this part of the commission.

The oldest surviving stained-glass designs on paper only date back to the late 15th and early 16th century. However, many of these early examples of designs for stained glass were obviously not used as preparatory aids directly, as suggested above, but were made and kept either as models created by specialized artists for stained-glass workshops, or as designs for commissions of higher prestige. The use of yet another medium – a kind of “working cartoon” – has therefore been postulated.¹¹

Paper drafts and reverse tracings

Returning to Berne Minster, let us now try to shed further light on possible connections between draft designs on paper and underdrawings on glass.

⁹ Joan VILA GRAU, “La table de peintre-verrier de Gérone”, *Revue de l’art* 72, 1986, p. 32-34; Anna SANTOLARIA TURA, *Glazing on white-washed tables*, Institut Català de Recerca del Patrimoni Cultural, Girona 2014; Karl-Joachim MAERCKER, “Überlegungen zu drei Scheibenrissen auf dem Böhmisches Altar im Dom zu Brandenburg”, in *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 40, 1986, p. 183-189; Sebastian STROBL, *Glastechnik des Mittelalters*, Gentner, Stuttgart, 1990, p. 78-80.

⁹ VAN TREECK 2000, p. 57-62. THEOPHILUS, *De diversis artibus* II 17. Charles Reginald DODWELL, *Theophilus, De diversis artibus; Theophilus, the various arts, translated from the Latin with introduction and notes*, Thomas Nelson and sons, London/Edinburg etc. 1961, p. 47.

¹⁰ Fernando TEMPESTI, *Il libro dell’arte o trattato della pittura di Cennino Cennini*, Longanesi and C., Milan 1975, p. 134-135 (chapter 171).

¹¹ Hartmut SCHOLZ, *Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit*, Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Studien, Band I, Berlin 1991, p. 14; Michel HÉROLD, “Au XVI^e siècle, les peintres verriers à l’œuvre”, in Michel HÉROLD, Véronique DAVID 2014 (see note 2), p. 124, 308; STROBL 1990, p. 80-84.

1. By looking at the underdrawings and taking into account later cartoons, one can draw conclusions as to what drafts on paper may have looked like (fig. 4).¹² Black-and-white drawings executed, as described by Cennini, with pencils and carbon modelling, focused on the main lines and combining figural elements of the stained glass with the requirements of their material construction. Traces in red may have indicated cut-lines and lead came structures – a possible use for the red paint that was mentioned together with paper offered to Niklaus Glaser.

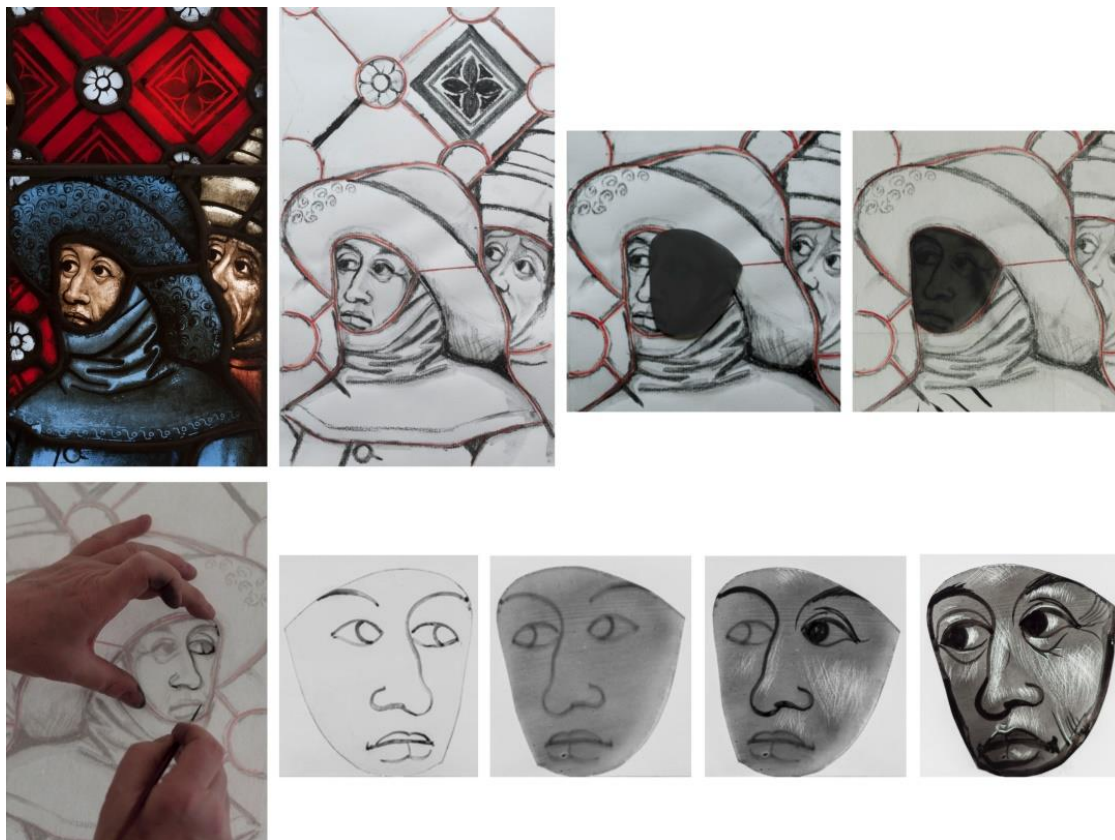


Fig. 4. From paper draft to stained glass. Above: fictive working cartoon for a part of the Legend of the Three Kings window (nIII, 8d) in Berne Minster, rendered in pencil and washed charcoal, limited to the main features of the image, as well as cut and leading lines in red. Through an unfired “badgered” matt, which serves as a base for the painting work, the draft underneath is invisible unless held against a bright background. Below: the main linear structure of the draft is first transferred from the reversed draft on paper to the back of the unpainted piece of glass against a bright background.

The tracings, which are clearly visible through the unfired matt if placed in front of a bright background, outline the main structure of the painting on the front side. Experiments by Daniel Stettler (drawing and painting) and the author.

Photos © Philippe Joner / backsquare, Romont.

The surprisingly detailed nature of the underdrawings suggests that at a certain point in the work process they possibly supplanted and carried on the role of the preparatory work on paper. This, in turn, could indicate that the draft on paper served as an ephemeral tool, with little intrinsic value as an art object. We can also hypothesize tentatively from this that early cartoons often functioned similarly, which would go some way to explaining why, apparently, nothing has survived, and even why the period from which most preparatory tracings have been found so far roughly coincides with the gap in material evidence between the three glazier’s tables in Girona and Brandenburg from the late 14th century and the earliest preserved cartoons for stained glass, which only date back to the late 15th and early 16th century.

¹² Especially designs for Swiss stained glass or the Gouda and Brussels cartoons: Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN, *Stained glass in the Netherlands before 1795*, Corpus Vitrearum the Netherlands vol. IV, part II, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011; Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN, Arjan R. DE KOOMEN, Antonie L.H. HAGE, Jan Piet FILEDT KOK, *The cartoons of the Sint-Janskerk in Gouda*, Eburon Academic Publishers, Delft 2012. Yvette VANDEN BEMDEN, Chantal FONTAINE-HODIAMONT, Arnout BALIS, *Cartons de vitraux du XVII^e siècle. La cathédrale Saint-Michel, Bruxelles*, Corpus Vitrearum Belgique, Série études 1, Union Académique Internationale, Brussels 1994.

3. The reasons why the tracings seem to resume and pursue the role of the previous draft on paper may be connected with the nature of the painting technique. One has to remember that paintings on glass need to be executed with light as a background – the required quality of the work can only be ensured if it is carried out under these conditions, under which the completed windows will later be appreciated.¹³ This is especially the case with late medieval and early modern stained glass, which is noted for its subtle pictorial effects based on nuances of translucency, matts, washes, differentiated tracing, modelling and etching. The painters must have been extremely skilled in such techniques, in a way that presumably made highly elaborate preparatory designs superfluous, especially as the effects achieved on the paper support could not match those obtained by painting on light. The opaque cartoon could hardly be used as a source from which the painting on glass was copied in detail (see also below). The draft must have served as a foundation, a kind of reference for the final elaboration of the painting with light as a background, created with the help of the guidelines on the reverse of the glass. This is exactly what we see in Jost Amman's well-known woodcut of a glass artist: he is painting on an easel in front of a large window, with the draft on paper in the background, fixed to the window frame.

A second reason could be connected to the stylistic and technical characteristics of late medieval and early modern stained-glass windows: The elaborate and delicate *chiaroscuro* painting technique was based on an initial semi-translucent matt covering the entire piece of glass (fig. 4). Its middle value of grey allowed the development of both dark areas, with opaque tracing work and shadowing, and bright details, by etching and removing the basic glaze with various tools. This procedure involving a first matt has disadvantages: it is very difficult to modify trace lines applied on the unfired paint layer¹⁴, and – again before firing – the vitreous matt is translucent, but its transparency is very limited. This makes it virtually impossible to see and reproduce an underlying opaque draft (fig. 4). However, the purpose of tracings applied directly to the glass becomes evident: With a bright background, the tracings are perfectly discernible even through unfired matt and therefore serve as a guiding structure for the painting on the front side of the glass.

4. The use of paper drafts may also have been a convenient way of dealing with a particular aspect of this underdrawing technique, namely that the tracings on the reverse of the glass have to be inverted, a point that has already been raised within the context of draft procedures for stained glass.¹⁵ Several techniques are known to be used for this purpose. Experiments established that it is easy to see, and to transfer to the glass, the main features of an image on a paper draft when it is turned over and held against the light (fig. 4).

In conclusion, the tracings found on all four monumental medieval windows of the choir of Berne Minster suggest that we should be aware of a widely – sometimes even systematically – applied working method related to preparatory and final stages in the process of creating stained glass. The tracings reflect the principal features of a previous drafting process. Some technical aspects suggest that they refer particularly to preparatory works on paper. They allow the final outcome of the artwork to be freely developed under the visual conditions required for the appreciation of the completed work. The nature of the tracings could suggest that the drafts were deliberately limited in scope and consisted – apart from essential technical indications regarding the glass and lead composition as well as data on the windows – mainly of outlines of the principal linear structure of the painted elements. The paper drafts could therefore be compared to underdrawings for other types of painting, in that they form a corpus of work intimately related to the *œuvre* but destined to disappear after it has been completed. They would have served primarily as a guide to the *composition* of the work, whereas the preparatory tracings can be regarded as a link and as an initial step towards the *realization* of the final artwork. The reverse side tracings could therefore be considered as evidence for the intrinsic interconnection and continuity of inventive and executive processes in the creation of stained glass, in a way that is familiar from other artistic disciplines.¹⁶



¹³ VAN TREECK 2000, p. 57-62.

¹⁴ See also VAN TREECK 2000, p. 59.

¹⁵ Eva FRODL-KRAFT, "Ein Scheibenriss aus der Mitte des 14. Jahrhunderts", in Ellen J. BEER, Paul HOFER, LUC MOJON (ed.), *Festschrift Hans Hahnloser zum 60. Geburtstag 1959*, Basel and Stuttgart 1961, p. 307-316.

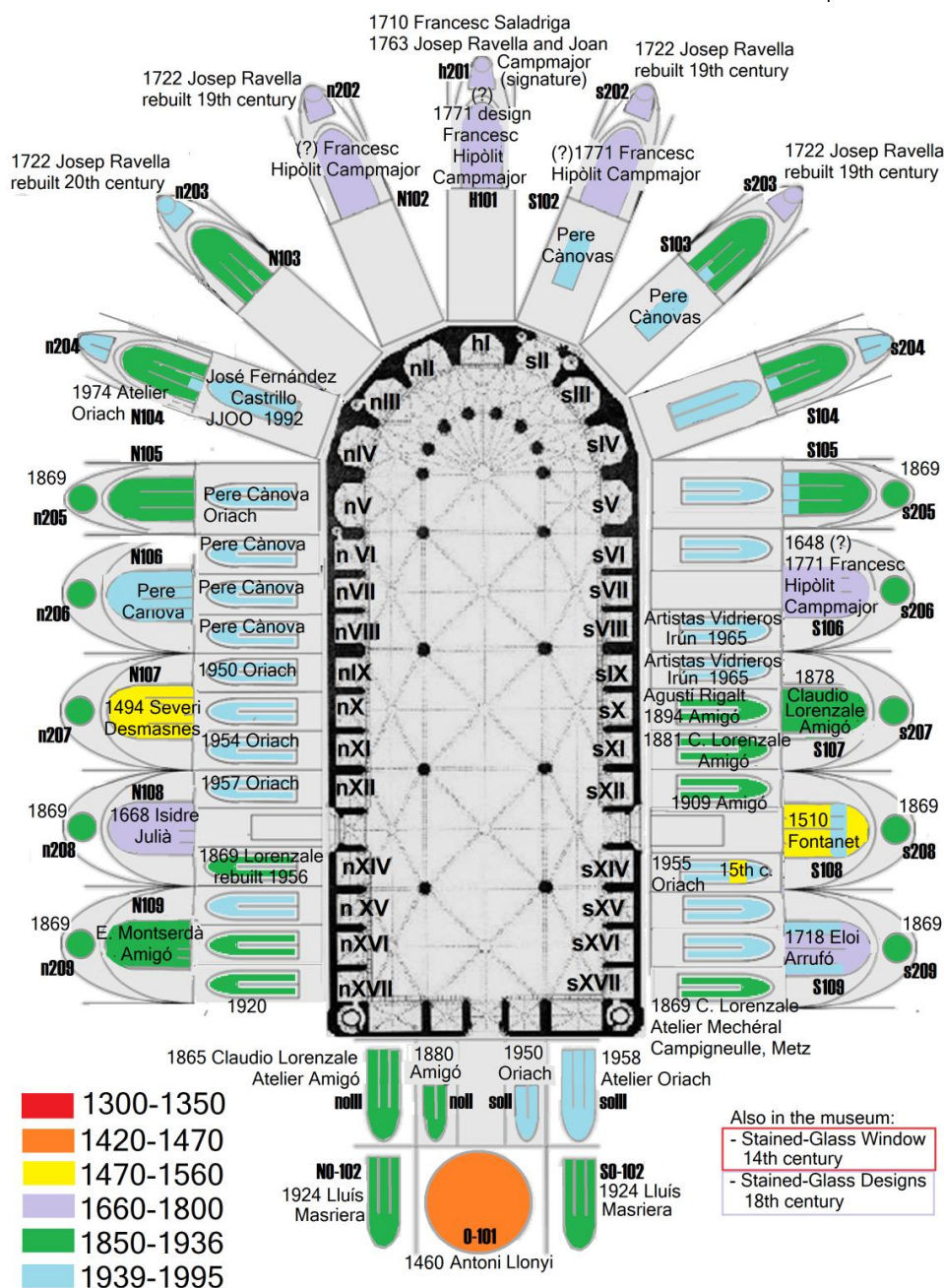
¹⁶ Peter VAN TREECK 2000, p. 61; concerning the well-documented exchange between various artistic disciplines in this period recently KURMANN-SCHWARZ 2014, p. 43-45 (see note 2).

VISITS

The Stained-Glass Windows of Santa Maria del Mar, Barcelona

Sílvia Cañellas

Corpus Vitrearum Catalunva



See also: <https://sites.google.com/view/vitrallshistorics/p%C3%A0gina-principal>

Berenguer de Montagut and Ramon Despuig were the architects behind the church of Santa Maria del Mar (St Mary of the Sea), and the guilds of the La Ribera neighbourhood were involved in its construction. Built in just 50 years (1329–1383), it shows unusual uniformity in the Southern Gothic style in which it was constructed. The church is a basilica consisting of three naves, with ambulatory and radiating chapels, as well as chapels in the side naves. The initial impact inside the large uniform space is the result of various factors: on the one hand, the disappearance of many of the interior features (choir, altarpieces, etc.) due to problems encountered over the centuries; and on the other, the great height of the side naves, which are not very dissimilar from the central one. Thus, the impression upon entering is of a single nave, which

is accentuated by a lack of visual obstacles. Within this structure, the larger windows are not located between the naves but on the wall above the chapels.

Santa Maria del Mar is the church with the broadest stylistic range of stained-glass windows in Barcelona, with examples spanning the 14th century to the late 20th century, including notable Baroque works.

Gothic stained-glass windows

Santa Maria del Mar's oldest panels are no longer in their original place but can these days be found, quite well preserved, in an exhibition at the church. They consist of panels of *Jesus Washing the Apostles' Feet* and of the *Ascension*, dating from the early 14th century.

The church was set on fire at the outbreak of the Spanish Civil War (1936) and the stained-glass windows suffered greatly. Fortunately, however, two exceptional Gothic pieces were preserved in place: the large rose window and the window representing the *Last Judgment*.

On 2 February 1428, an earthquake caused stones from the rose window to fall, resulting in thirty fatalities. The stonework was later rebuilt, before a new stained-glass window was made by the Toulouse-born painter Antoni Lonyi in 1460. In the centre, a representation of the *Coronation of the Virgin* can be seen, around which the angels sing. The Evangelists and the main saints appear in the next circle, while local saints can be seen in the outer circle. Trained as a painter in Burgundy, several altarpieces, embroidery cards and illuminated books have been attributed to him in Burgundy, Barcelona and Piedmont. In 1446 he collaborated with the glassmaker Euvrad Rubert (Chalon-sur-Saône) in a project in the castle of Authumes commissioned by Nicolas Rolin, Chancellor of Burgundy and Bramante and Lord of Authumes. However, of his stained-glass windows only the rose window of Santa Maria del Mar has survived.

The Last Judgment window, made in 1494 by Severí Desmasnes, features highly expressive naturalism. When fire broke out at the church in 1936, it happened to be being restored elsewhere. Desmasnes would travel from his town of Chalons to Avignon (1485–1492), Carcassonne (1492–1493) and Toulouse, where he worked, and was also active in Tarragona (1496) and Zaragoza (1500). The stained-glass window is notable for its great compositional uniformity, without respecting the strict division of the lancets. The gates of heaven are guarded by St Peter, who holds the keys in his hands. The Pantocrator presides over the central lancets and St Michael is seen weighing souls, while the damned are burnt in hell and other mortals await the divine judgement. One of the monsters of hell contains an example of insertion: a small red piece of glass inserted into an uncoloured head.

Since the 15th century, the *Virgin Mary and St Michael* have been preserved in a window in the southern chapel XIV among other images from the 20th century, made by the Antoni Oriach atelier.

In the tribune above this, there are also *Four Apostles* made by the Fontanet atelier, perhaps in 1525 (S108). Between 1477 and 1580 the Fontanet atelier dominated production of stained-glass windows in Catalonia. Founded by Gil Fontanet, the atelier was later taken over by his brother Jaume, followed by his son, also called Jaume, the wife of the last Jaume, called Elisabeth, and the daughter of the couple, also called Elisabeth.

17th- and 18th-century stained-glass windows

The Last Supper, made in 1668 by Isidre Julià (N108), is, despite having undergone many interventions, the only 17th-century stained-glass window that has been preserved in the church.

The church boasts several stained-glass windows from the 18th century. The window in the centre of the apse (*The Immaculate Conception*, h201) was originally made by Francesc Saladriga in 1710 but has undergone much repair work, with many pieces of glass having been changed (such as the saint's face). In this window there is a piece of glass, which is not original, featuring the signature of Josep Ravella and Joan Campmajor, together with the date of 1763.

The two windows on either side of it (n201, n202, s201, s202), remade by Ravella in 1722, underwent changes in terms of the saints to which they were dedicated during the 19th century and some were completely remade. Francesc Hipòlit Campmajor is considered responsible for the three windows in the centre of the ambulatory, dedicated to *Communion* (H101) and the *Adoration of the Virgin* (N102, S102). The church still retains a drawing of the central windows dating from 1771. One window, in the southern nave, of the *Fountain of Living Water* (S106) is thought to date from 1648, but it is possible that it was

made along with those in the ambulatory in the following century, also by Hipòlit Campmajor. In 1954 it was remade by the Antoni Oriach atelier.

Two more 18th-century saints are preserved in a window in the southern nave. They were made by Eloi Arrufó in 1718. All the aforementioned stained-glass painters were members of Barcelona's guild for their specialization, and descendants of large families of stained-glass window painters.

19th- and 20th-century stained-glass windows

In 1865 Eudald Ramon Amigó (Barcelona) made traceries for one stained-glass window on the front façade. Jules Decoin (Boulevard Contrescarpe, Paris) also made three images (*St Mary de Cervellione*, *St Eularia*, and *St Isabel of Portugal*) in the lancets. That same year, the Mechéral Campigneulle atelier (Rue de Paris, Metz), made one stained-glass window in the sXVII chapel (*St Sever and St Medir*). All these images were made from vidimuses by the painter Claudio Lorenzale.

The late 19th century was a time of much repair work and the creation of new pieces. To begin with, local ateliers were more expensive than foreign ones, but architects, intellectuals, institutions and glass makers were beginning to re-establish local production. The Amigó atelier made most of Santa Maria del Mar's windows during this period, as well as those of many other churches in Catalonia and Spain. The church of Santa Maria del Mar still retains several stained-glass windows from the atelier in the chapels of a southern nave, following vidimuses by the painters Agustí Rigalt (sX), Claudio Lorenzale (sXI) and Enric Monserdà (sXII).

Eudald Ramon Amigó was also the atelier that made the rose windows in the central nave (1869). The window depicting *The Four Prophets* in the southern triforium (S107) is also by Lorenzale and the Amigó atelier (1878).

A stained-glass window in the northern triforium (*The Coming of the Holy Spirit*, N109) was thought to date from the Baroque period but is in actual fact a Neo-Baroque work made by Amigó, possibly following a drawing by the painter Enric Monserdà (early 20th century), which is preserved in a private collection.

There are other late 19th- and early 20th-century stained-glass windows in nXVII (old baptistery) and the nXVI chapels. The last of them shows pieces of glass that come from different windows.

Geometric windows in the nave date from the 19th and 20th centuries and show the coats of arms of the donors. Furthermore, on the main façade there are two identical small windows featuring the coats of arms of Santa Maria del Mar; one made in 1880 by Amigó and another by Antoni Oriach in 1950.

On the same façade, there are also two stained-glass windows made by Lluís Masriera (1924) depicting the *Annunciation* and the *Marriage of the Virgin*. They are both beautiful examples of the changes in aesthetics at the time.

Slightly more recent is the window of *St Joaquina Vedruna*, in the nX chapel, made by Antoni Oriach following a vidimus by the painter Jaume Busquet. Oriach was the most important stained-glass maker in Barcelona after the Spanish Civil War (1936–39), responsible for rebuilding most of the stained-glass windows in Barcelona in the 1950s. In Santa Maria del Mar there are windows designed by Carles Alavedra and others by Pere Canova, made by the Oriach atelier.

Another atelier that worked in Santa Maria del Mar was Vidrieras Artísticas de Irún. In 1965 they made windows featuring kings and local Catalan saints (sIX, sVIII). One of them (sVII) is covered by the organ. The stained-glass window in the southern IV chapel, depicting four sainted nuns, is perhaps by the same workshop (1961).

The chapels also boast other stained-glass windows that were made in the second half of the 20th century (nIX, sV, sVI). In 1956 Vidrieras de Arte remade a window created by Amigó following an old vidimus by Claudio Lorenzale (*St Juliana and St Semproniana*, nXIV).

José Fernández Castrillo is, finally, the creator (1998) of the last stained-glass window to be installed in Santa Maria del Mar: the window of the *1992 Barcelona Olympic Games*. Use of modern techniques and representations of the Olympic flame and rings, a map of Barcelona's Eixample district, and the sea are its key features.

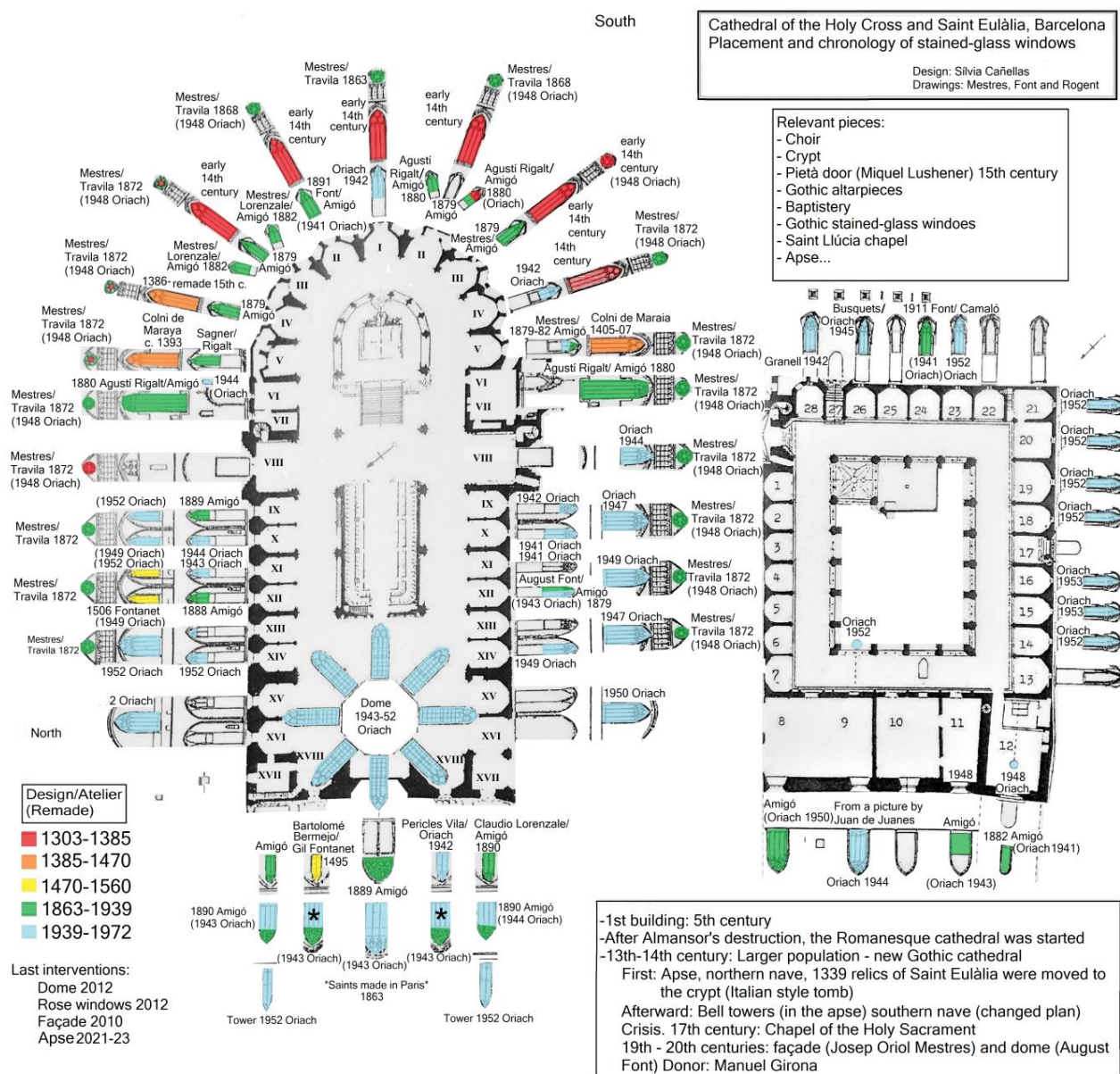
In summary, Santa Maria del Mar is the church with the most extensive range of stylistic stained-glass windows in Barcelona.



The Stained-Glass Windows of Barcelona Cathedral

Silvia Cañellas

Corpus Vitrearum Catalunya



See you also: <https://sites.google.com/view/vitrallshistorics/p/C3%A0gina-principal>

While the remains of prior buildings exist, the current Barcelona Cathedral is a building begun at the end of 13th century (1298), which – like most of the great religious works of its time – took generations to complete. Gothic works are mixed with others of Renaissance or baroque style and with contributions in the neo-Gothic style. But what we have is, above all, work resulting from the different ideas about Gothic style of later periods. We only need to look at the western façade to understand this: a 19th-century neo-Gothic wall (as in Milan or Cologne) covers the façade that had remained unfinished since the early 15th century, and a dome and side towers reconstructed during the 1940s, replace the ones that were built in the early 20th century, destroyed by a bomb in 1938.

The building is a basilica of three naves, with ambulatory, radiating chapels and false crossing. It also has chapels in the side naves. Two peculiarities must be noted: the dome is near the main façade and the structure (and windows) of the northern and southern tribunes are different.

The oldest stained-glass windows: the apse

As an antecedent to the Gothic stained-glass windows, for the Romanesque cathedral we have documentary evidence that some of them were placed in the 11th century. Remains of these could be a flat glass fragment with grisaille found in the excavations, which is exhibited at the Museu d'Història de Barcelona (Museum of the History of Barcelona – MUHBA).

The Gothic cathedral was built by using the pre-existing Romanesque construction that was demolished as each sector of it was completed. This must be taken into account to understand what happened with the windows as these were also carried out by sectors.

The stained-glass windows of the Gothic Cathedral began from the centre of the triforium in the apse and continued symmetrically on both sides.

The central stained-glass window (HI or H101) is dedicated, like the whole building, to the *Holy Cross and St Eulàlia*. It seems to be the oldest window of the Cathedral. A beautiful image of St Eulàlia (the old patron saint of the city) presides over the central lancet. Above the saint, there is a Gothic canopy and above it a crucifixion. The geese that Eulàlia led from Sarrià to Barcelona (still reflected by the presence of these animals in the cloister) complete the central lancet. In the side lancets are the coats of arms of Catalonia and of the Bishop Ponç de Gualba, who died in 1334, which delimits the chronology of the stained-glass window. In the traceries there are cathedral crosses. In the central rosette of the tracery we can see, with good binoculars, two wonderful heads made of silver stain from a 16th-century intervention.

On both sides of the centre (NII or N102, SII or S102), there are two stained-glass windows, one dedicated to *St Peter* and the other to *St John the Evangelist*. They correspond, like those of the rest of the apse, to the old dedications of the chapels underneath them. Both saints seem to be the result of the same cartoon, simply reversed and with small changes due to the different dedication. The side lancets of the two pieces are identical, with the coats of arms of the Catalan counts (Crown of Aragon kings) framed by some borders from which some parrots sing. In the central lancets, some panels have been changed from their original place. Here, the rooster of St Peter and the eagle of St John share the space with the saint located under the canopy. The image of St Peter with a red tunic and a green mantle carries the symbolic keys. The face, still whole despite the crack in the glass, is one of the pieces with the best work of the set. St John wears a red tunic and a blue mantle and holds a pen and a book in his hand. The text of the pages in this book is made up of arabic numbers.

The window of *St Stephen* (NIII or N103) is the next one in the north. God in a mystic mandorla is on the canopy above the saint. St Stephen wears a blue dalmatic and is very well preserved. On the decorative lancets, there are coats of arms of Barcelona. With more historical interventions, the stained-glass window of *Bishop St Nicholas* (SIII or S103) also has coats of arms from the city around the central image. Notable in this stained-glass window is the panel featuring sailors whose heads and hands are placed in a single piece of glass fashioned in delicate grisaille.

The stained-glass window of *St Michael* (SIV or S104), a little later, is dominated by blue tones and has angels around it, many of them rebuilt in the last centuries. In the central lancet is St Michael fighting against the demon. The images have lost a lot of grisaille and have many new glass pieces. The canopy, which begins as in the older stained-glass windows, changes in the upper panel, which was rebuilt in the 19th century.

As appears in the books of the Arxiu Capitular de Barcelona, the stained-glass window of *Pope St Sylvester* (NIV or N104) was installed in May 1386, and two months later metal protection was installed. Later, it suffered many problems and might have been rebuilt in the 15th century. Today there is a lot of glass from different periods. The main saint is placed under a canopy very different from the previous ones, more volumetric and based on later Gothic models. In the side lancets, there are heads of bishops and cardinals and St Peter and St Paul are above them, placed on the sides of a Christ in Majesty sitting on a throne that already has some perspective.

The last Gothic stained-glass windows in the apse were made in the early 15th century. The stained-glass window of *St Anthony* (SV or S105), to the south, most damaged, is a documented work by Nicolau de Maraya from 1405 to 1407. It has many non-original pieces of glass and a lot of figuration has been lost: donors, who appear in the lower part, are almost unrecognisable, the temptations of the saint look like sea horses and the knights are a mosaic of strange pieces. On the side lancets, the regularisation of

the lines and the loss of the decorative richness of the original are also clear. However, the window of *St Andrew and St Lawrence* (NV or N105) is better preserved. If the shield that is represented at the feet of St Andrew corresponds to Bishop Joan Ermengol (1389–1408), the two stained-glass windows could have a similar chronology, and also the same maker. It is one of the most accomplished pieces of our stained-glass windows with a rich composition that rises from the central lancet's base to the tracery. Nicolau de Maraya is revealed here as the great master who worked in our lands. The painter from Troyes worked in various Catalan churches and institutional buildings, but all that remains of his work is these stained-glass windows and those of the Church of Santa Maria de Cervera.

Some of the rose windows of the central nave (n203, n204, n205, s203) still have Gothic parts, but most are neo-Gothic works with remains from different historical moments. The central rosette of the apse (h201) dates from the year 1863 and the closest to the door is from 1872. They were made by Ramon Travila following the designs of the architect Josep Oriol Mestres. But all of them have interventions from the 1940s by the Oriach atelier.

Between 1477 and 1580 the Fontanet atelier dominated Catalan stained-glass windows production. Gil Fontanet was the founder of the atelier that his brother Jaume took over, followed by his son, also called Jaume. When the latter died, first his widow and then his daughter, both called Elisabeth, led the atelier. There are remains of his works in Girona Cathedral, in the Church of Sant Just i Pastor and in Santa Maria del Mar in Barcelona. One of his works is conserved in Barcelona Cathedral, the *Noli me tangere* (n018), made in 1495 by Gil Fontanet according to the project by the painter from Cordoba Bartolomé Bermejo. An altarpiece from this Gothic painter of Flemish tendency, *The Pietat Desplà*, is preserved in Barcelona Cathedral, and there are works by him in many museums and churches. The stained-glass window shows the apparition of the resurrected Christ to Mary Magdalene and the evangelical text "*Noli me tangere*". The work has a column with "candelieri" that was introduced in the 16th century.

At the end of the 15th century, work on the façade stopped but continued inside the building. Nevertheless, no stained-glass survives from these times. Only two heraldic windows (N109, N110 with family Foixà coats of arms) conserve the geometric designs made in the 16th century. The last stained-glass window dating from the 16th century, of which there are photographs, disappeared with the explosion of a bomb in 1938. The baroque windows in Barcelona Cathedral, made by the Saladriga atelier, have also disappeared. The problems with sieges and bombs, together with the idea of the recovery of the medieval past that dominated in the 19th century, affected above all the pieces of the 17th and 18th centuries made with more delicate materials and a different aesthetic.

19th and 20th century

Amigó, the most important Catalan atelier in the 19th-century for the restoration of stained-glass windows, worked in Barcelona Cathedral from 1879, where he made many stained-glass windows. His collaboration with the best painters of the moment has left us works designed by Agustí Rigalt such as the last stained-glass windows in the apse (N106, S106, opened at the end of the 19th century) and *The Evangelists* in the chapel s002. In chapel n003, there are stained-glass windows made by Amigó following a design by the painter Claudi Lorenzale.

In 1909, the Rigalt and Granell atelier made the stained-glass window in chapel n005 following the designs of the architect Enric Sagnier. Rigalt and Granell was the most important atelier of Barcelona during the art nouveau period. The dome's stained-glass windows were made by the same atelier in 1915 but these windows disappeared with the 1938 bomb, and Oriach made new stained-glass windows between 1943 and 1952. The cloister retains a Granell and Company stained-glass window dated 1942.

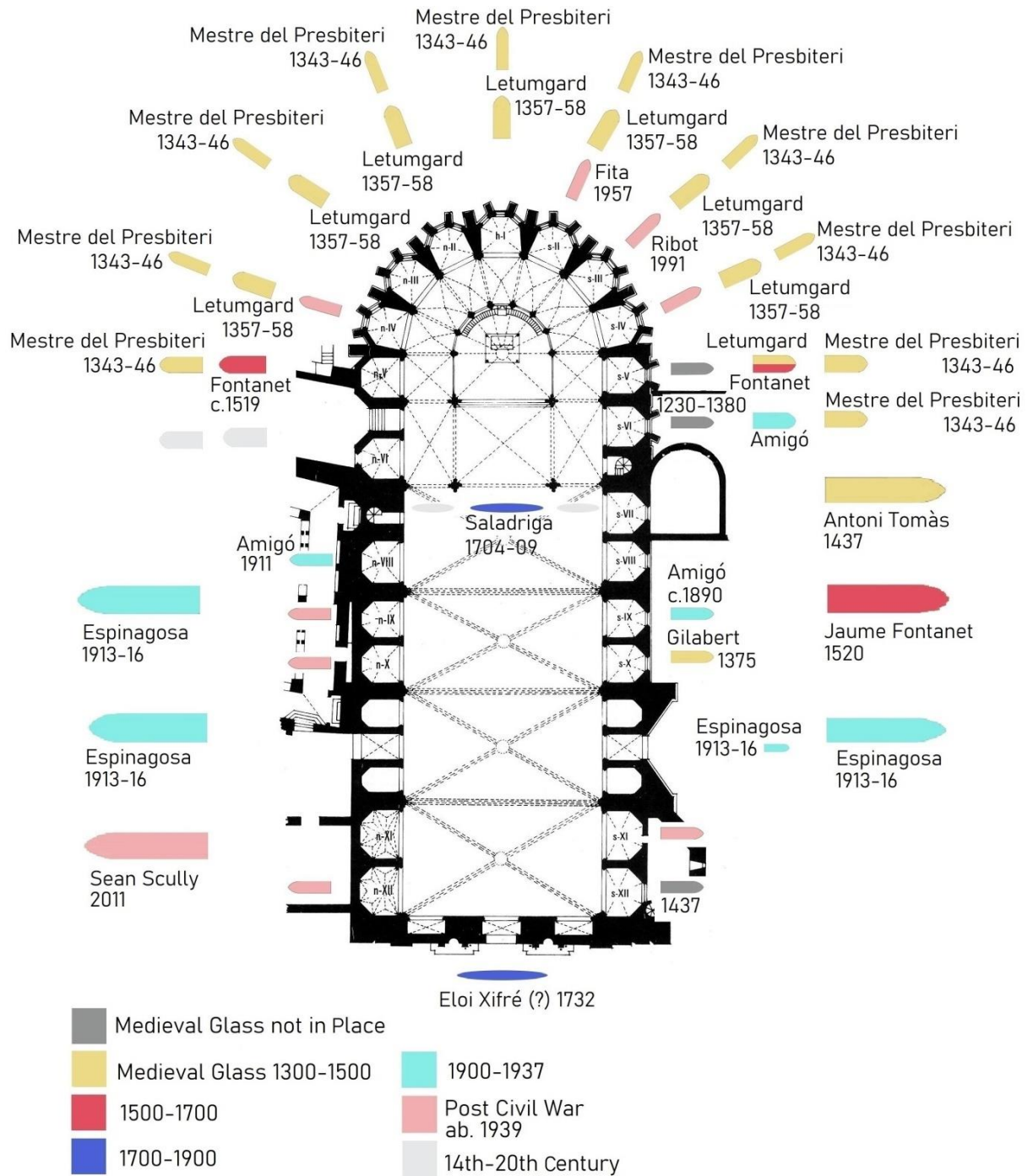
The images of the saints that the French workshop of Jules Decoin made in 1863 have disappeared and in their place there are new saints installed by the Oriach atelier, which did most repairs after the Spanish Civil War (1936–1939). In 1952 the Eucharistic Congress was held in Barcelona. At that time the electric lighting of the monument was installed and a great deal of renovation was carried out, including many stained-glass windows which were repaired or made new, such as those in the towers and the cloister.



Scheme of Girona Cathedral's Stained-Glass Windows

Anna Santolària

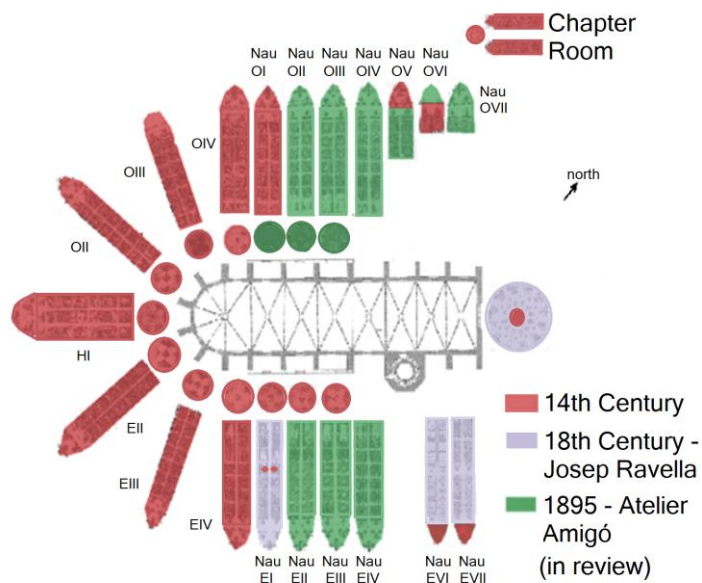
Corpus Vitrearum Catalunya



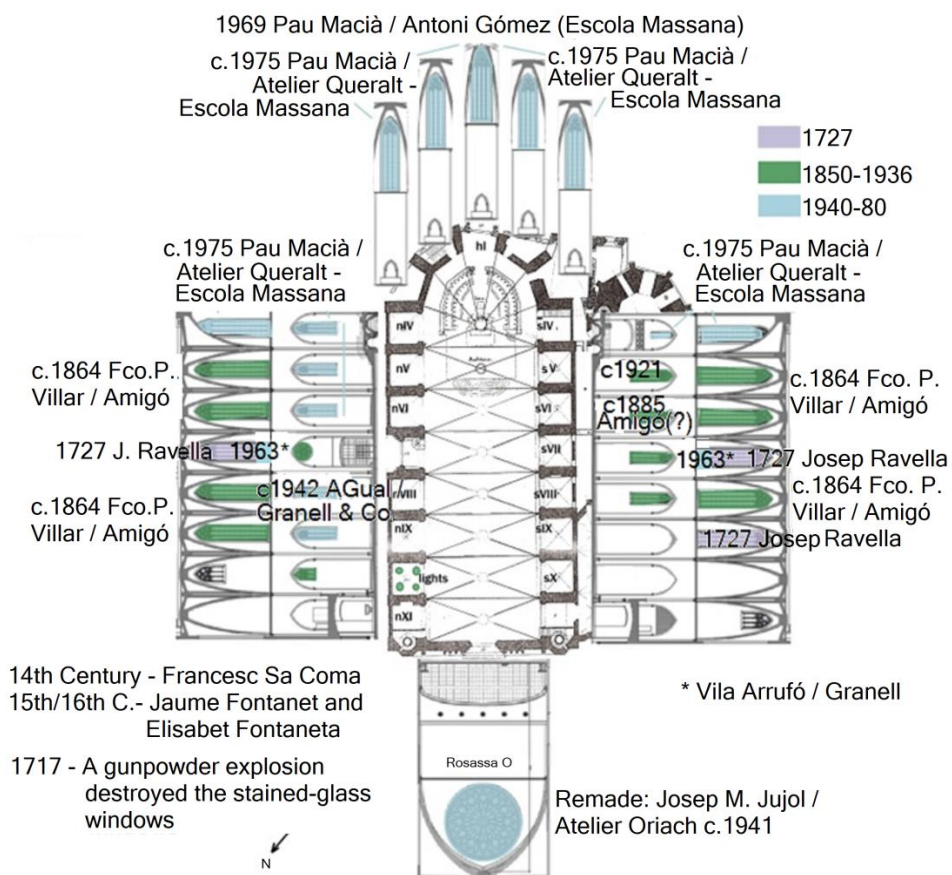
Schemes of other Churches in Barcelona with Old Stained-Glass Windows

Corpus Vitrearum Catalunya

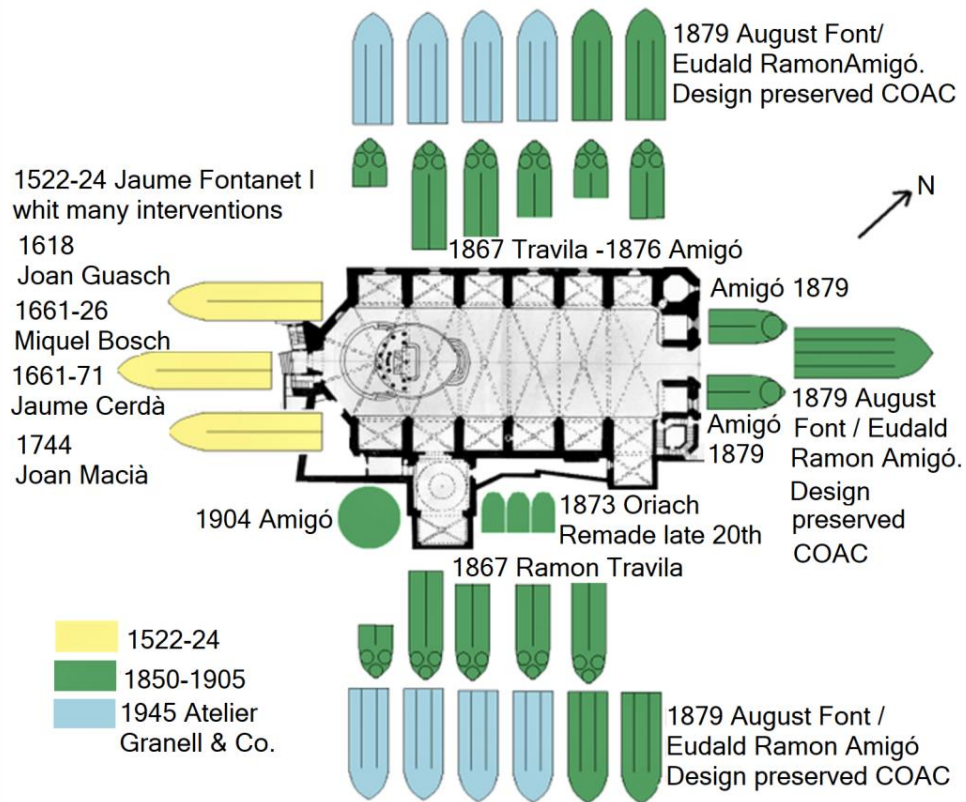
Església del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes



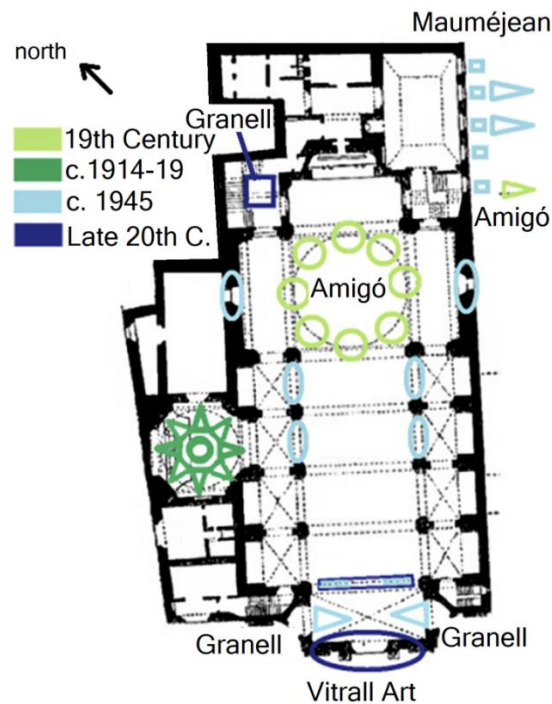
Església de Santa Maria del Pi



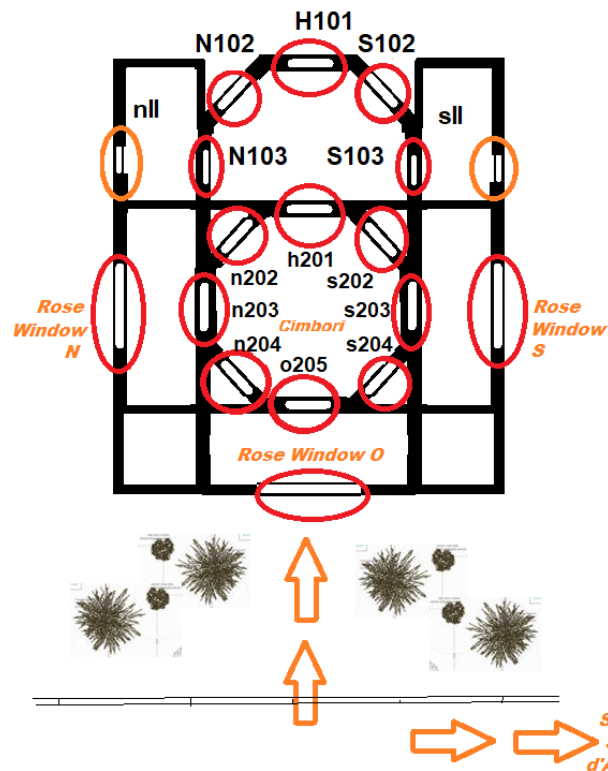
Església dels Sants Just i Pastor



Basílica de la Mercè



Capella del Seminari Conciliar de Barcelona

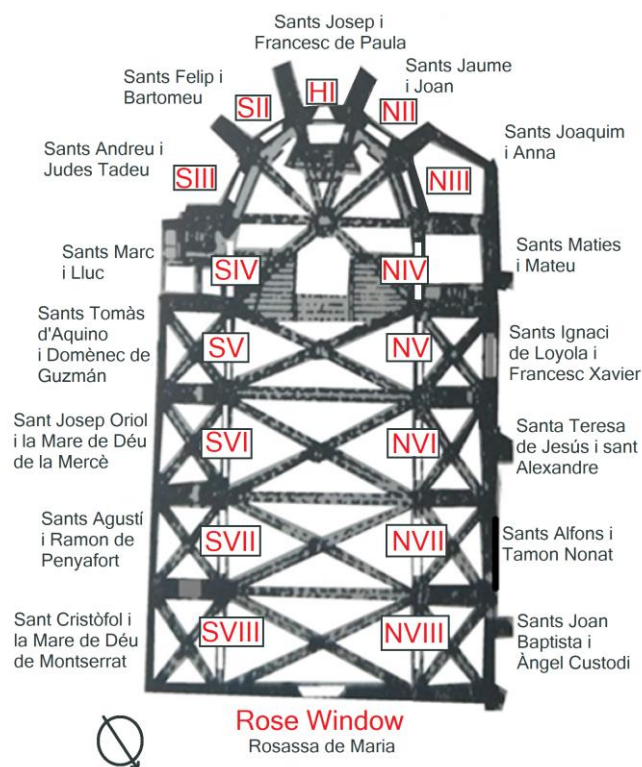


19th-Century Stained-Glass Windows:

H101, N102, N103, S102 and S103 by Amigó Studios and Claudio Lorenzale, painter.

Dome and rose windows by Amigó Studios and Elies Rogent, architect.

Església de Sant Ramon de Penyafort



19th-Century Stained-Glass Windows:

Amigó Studios and Claudio Lorenzale. Stained-Glass Windows whit redone parts