

Vidrieras clasicistas en la Alhambra

Isabel Cambil Campaña
Museo de la Alhambra
isabelcambil@hotmail.com

Esther Galera Mendoza
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada
esther.galera@telefonica.net

RESUMEN

En los siglos XVI y XVII los palacios nazaríes de la Alhambra fueron sometidos a un extenso programa de restauración, consolidación, y sustitución de elementos ornamentales, incluidas las vidrieras. Maestros vidrieros de primera fila como Juan del Campo, Arnao de Vergara o Juan Bautista, hicieron vidrieras decoradas con motivos propios del repertorio clasicista para los palacios de Comares y de los Leones, el Mexuar y los Baños. Algunos fragmentos de vidrieras renacentistas y barrocas se han conservado en el Museo de la Alhambra y muestran una continuidad en el proceso de elaboración de las vidrieras respecto al periodo medieval. Las principales novedades se refieren al uso de motivos ornamentales clasicistas y a la abundante utilización de la grisalla y el amarillo de plata. También se observa un deseo de preservar la herencia nazarí, especialmente en los espacios más simbólicos de las casas reales como el Palacio de Comares donde se incorporaron en las vidrieras letreros escritos en árabe

Palabras clave:

Granada, Alhambra, vidrieras, Palacio de los Leones, Palacio de Comares, Mexuar, Baños de la Alhambra, Juan del Campo, Arnao de Vergara, Francisco Ruiz, Antonio Aquilio, Juan Martínez, Francisco Carrillo, Francisco Voz, Francisco Ros, Juan Gutiérrez, Cristóbal de León, Cristóbal Sánchez, Juan Bautista.

ABSTRACT

Stained glass from the classical period in the Alhambra

In the 16th and 17th centuries the Nasrid Palaces of the Alhambra were subjected to extensive restoration, consolidation and replacement of ornamental elements that included glass. In the palaces of Comares, the Lions, Mexuar and in the Bath-Houses hung engravings of the masters such as Juan del Campo, Arnao de Vergara and Juan Bautista painted with ornamental motifs characteristic of the Classical repertoire. In the Museum of the Alhambra some pieces of stained glass from the Renaissance and Baroque Periods in the Alhambra have been preserved. They show the continuity of the glass making process from the Medieval period. The most important advances include classical period declaratory ornaments and the widespread usage of gray tones in relief and yellow silver tones. We can also see the desire to conserve the nasrid influence, especially in the most symbolic sites of the royal chambers, such as the Palace of Comares where the windows can be found to include arabic writing.

Key words:

Granada, Alhambra, Stained glass, Palace of Lions, Palace of Comares, Mexuar, Bath-Houses, Juan del Campo, Arnao de Vergara, Francisco Ruiz, Antonio Aquilio, Juan Martínez, Francisco Carrillo, Francisco Ros, Juan Gutiérrez, Cristóbal de León, Cristóbal Sánchez, Juan Bautista.

1. Ver Purificación MARI-NETTO SÁNCHEZ e Isabel CAM-BIL CAMPAÑA, *Vidrio islámico de al-Andalus* [Catálogo de la Exposición], Granja de San Ildefonso, 2007, p. 157-160; Leopoldo TORRES BALBÁS, «Ventanas con vidrios de colores en los edificios hispanomusulmanes», *Al-Andalus*, 1, 1949, p. 191-201. Sobre la cristalería de la armadura apeinada del Mirador de Lindaraja (ca. 1370), véase: Víctor NIETO ALCAIDE, *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, Madrid, Nerea, 1989, p. 115.

2. El encerado es un lienzo recocado en cera para impedir que cale el aire o el agua. APAG L-45-5. Nómina de 6 de diciembre de 1625: «[...] media vara de lienzo que compro con que se hizo un encerado para una ventana pequeña de un aposento que esta a la entrada del Cuarto de las Frutas [...] cuatro encerados que se pusieron en la ventana que esta en el pasadizo entre la Torre de Comares y Cuarto de las Frutas» (APAG L-41-2. Nómina de noviembre de 1641). Ejemplo de sustitución de encerados por vidrieras lo tenemos en 1631: «A Marcos de Guevara latonero diez y ocho reales [...] por cortar y guarnecer de hoja de lata nueve vedrieras para los encerados para las ventanas de la sala del oratorio y sala dorada» (APAG L-84. 1631).

3. Por otro lado, Cennino Cennini recoge varias recetas para hacer papel translúcido, a partir de pergamino, papel de algodón o con cola de pescado y de piel con fines artísticos. CENNINO CENNINI, *El libro del Arte*, Madrid, Akal, 1988, p. 53-55. Torres Balbás sustituyó varias puertas de bastidor de madera y fondo de tela que se encontraban en la Sala de la Barca, pero no sabemos qué antigüedad tenían.

Los palacios de la Alhambra, como todos los edificios históricos conservados, han sufrido, a lo largo de su historia, una larga serie de transformaciones destinadas a adaptar la arquitectura a nuevos usos, funciones y valoraciones. Estos cambios afectaron en buena medida a su carácter original y, en consecuencia, hacen difícil su interpretación, pues atañen a la distribución interior de los espacios, al número y disposición de los huecos, a la renovación de pavimentos y cubiertas, a la decoración, a la ampliación y construcción de nuevos edificios, a *recorrer las vidrieras* periódicamente para reponer o restaurar vidrios, etc. Estas actuaciones condujeron a una reinterpretación del arte nazarí y a una acomodación de la arquitectura existente a la estética clasicista imperante en las cortes europeas. Las obras promovidas por la Corona desde el año 1492 tuvieron este doble objetivo y permitieron que la arquitectura, entendida globalmente o en sus detalles particulares, se adaptara a nuevos usos y significaciones. Cada elemento constructivo o decorativo incorporado a los palacios de la Alhambra era exponente de la nueva estética vigente, a veces reinterpretando el pasado, y trataba de armonizar con lo preexistente. Desde esta perspectiva, podemos estudiar las vidrieras que cerraron y decoraron ventanas y claraboyas de los palacios nazaríes y del Palacio de Carlos V.

La técnica de las vidrieras clasicistas de la Alhambra

Gracias a las noticias documentales recogidas en el archivo de la Alhambra y a los fragmentos de vidrio conservados, hemos podido conocer algunos aspectos sobre la técnica de elaboración de las vidrieras renacentistas y barrocas en el monumento. Estas vidrieras responden a unas caracte-

rísticas técnicas completamente distintas a las del vidrio hispanomusulmán, con el cual no parecen guardar ningún tipo de continuidad¹. El vidrio hispanomusulmán, sin embargo, mantendría una estrecha relación con los elementos cerámicos que no existió en épocas posteriores. El recorte de las piezas, el color (que sustituía el blanco cerámico por vidrio incoloro), así como los elementos mayoritariamente geométricos (zafates, alfardones, sinos, candilejos y lazos) que conformarían los paneles, guardan un paralelismo indudable con los zócalos alicatados de los palacios nazaríes. Sin embargo, los vidrios modernos aportaron otros motivos decorativos figurativos (grutescos, heráldica, historias, etc.) y enlazaron con el trabajo realizado por los maestros vidrieros de origen flamenco establecidos en España desde finales de la edad media. Sabemos de la existencia de vidrieras ornamentales decoradas con motivos propios del período artístico en el que se realizaron, y también de los llamados *vidrios ordinarios* que fueron colocados en puertas y ventanas, tanto antiguas como fabricadas en época moderna. Estos últimos fueron realizados por vidrieros locales que eran meros artesanos dedicados a reponer vidrios comunes. En la Alhambra, tenemos, además, constancia de la colocación de encerados en las ventanas en lugar de vidrieras o a la espera de la realización de vidrieras, como los que se colocaron en 1625 en las habitaciones del emperador: «encerados [...] en el corredor de los mármoles dorados que es junto a la estufa [...]»². En al-Andalus también se fabricó una tela encerada impermeable a la lluvia para cerrar puertas y ventanas que carecían de vidrios³.

Previamente a la ejecución de la vidriera, se formalizaba un contrato entre el comitente y el maestro vidriero, donde se especificaban las condiciones del trabajo: número de vidrieras, dimensiones, plazo de ejecución, motivo decorativo o

modelo de referencia, precio, así como que cada palmo de vidriera estuviera bien cortado, emplomado y soldado, y a veces que el maestro vidriero y no otro oficial fuera el encargado de sentarlas en el edificio. La medida de las vidrieras se realizaba en palmos. Al igual que la vara, el palmo era una medida fija realizada en hierro que los vidrieros usaban para hacer mediciones. En España, el palmo equivalía a 20,873 cm. Nicolás de Vergara poseía, entre los utensilios y las herramientas de su taller, varios «palmos de hierro de medir», según el inventario de sus bienes⁴. El precio solía ajustarse por palmos, aunque en ocasiones era por docenas (quizá vidrios comunes en este caso), o bien según el tamaño de la vidriera. Al maestro vidriero se le pagaba según su contrato, una vez hecha la postura y el remate del trabajo en menor precio. Otras veces se requería su servicio en las obras reales de forma continuada y se incluía su trabajo semanal en la nómina de los trabajadores de las obras de la Alhambra. Así, por ejemplo, en 1625, el maestro vidriero Juan Martínez cobraba ocho reales al día, el doble que un cantero, lo cual corrobora lo que indicaba Víctor Nieto al decir que aunque la vidriera fue un arte dependiente de la demanda de la arquitectura, no fue la consecuencia de una actividad puramente mecánica, como podía ser el trabajo de los canteros, sino una labor paralela a la de los pintores y escultores⁵.

En líneas generales, podemos decir que los pasos básicos a seguir para la realización de una vidriera no sufrieron variaciones importantes en el tránsito de la edad media a la edad moderna. Las vidrieras que aún permanecen en los edificios para los que fueron construidas, así como los datos obtenidos de los libros de obras y de los tratados conservados hasta nuestros días, nos permiten asegurarlo. Básicamente consistirían en la realización del cartón o proyecto, la selección y el corte de los vidrios, la pintura de los mismos, la cocción de la pintura al fuego, el emplomado y el asentamiento.

Sin embargo, en época moderna se produjeron algunos cambios que se refieren más bien a procedimientos o a la utilización de nuevos materiales, como puede ser, por ejemplo, el uso del cartón en lugar de tablas, el cambio en el proceso de fabricación del vidrio de discos a cilindros, la aparición de nuevos colores de mufla (amarillo de plata y esmaltes), vidrios doblados, etc. También se puede apreciar una evolución en el proceso de fabricación de los perfiles de plomo, que influyó igualmente en su forma. La diferencia con respecto a la vidriera medieval fue especialmente de carácter ornamental y estilístico. El motivo ornamental que denota en las vidrieras del siglo XVI la introducción de la estética clásica es la aparición del grutesco, tanto en vidrieras historiadas como en otras de tamaño reducido en las que aparece aislado. La composición diseñada con perspectiva

Relación de precios de vidrios en los siglos XVI y XVII

1591	119 vidrieras grandes a cinco reales y medio cada una y 34 pequeñas a tres reales y cuartillo cada una.	Baños.
1593	1 palmo a 4 reales y medio.	Cuadra de Comares.
1625	22 reales cada docena.	Cuadro de las Frutas.
1630	28 palmos a 40 mrs. cada uno.	Una ventana de la Torre de Comares.
1630	25 reales cada docena.	Casas reales.
1630	69 palmos a 40 mrs. cada uno.	Mexuar.
1630	9 palmos a 40 mrs. cada uno.	2 ventanas Peinador Reina.
1630	69 palmos a 40 mrs. cada uno.	Mexuar.
1630	451 palmos a 40 mrs. cada uno.	Cuarto de los Leones e Imperial.
1631	59 palmos a real y cuartillo cada uno.	Cuarto Real de Comares.
1632	24 reales cada docena.	Cuadra de Comares.
1633	9 palmos a real y cuartillo cada uno.	Coro del Mexuar.

y volumen mediante el uso de la grisalla denota igualmente el cambio estilístico hacia el clasicismo que en España protagonizaron vidrieros como Arnao de Vergara, a quien veremos trabajando en la Alhambra. La grisalla es una técnica propia de la transición del gótico al Renacimiento que se mantuvo hasta el siglo XVII para componer escenas en las que se suele usar con resaltos de amarillo de plata⁶. Con amarillo de plata también se realizaron los grutescos, principal motivo decorativo renacentista, lo que condujo a un protagonismo importante de este color, dado el auge de dichos adornos⁷. La grisalla permitió dar relieve a la pintura. En el siglo XVII predominan las vidrieras emplomadas de vidrio incoloro, las cuales siguen la tendencia general que se observa en el período⁸. Se redujo la red de plomo para favorecer una mayor

los restos del palacio de Tito, de donde tomaron este motivo decorativo para las pinturas de las logias. A Granada habría llegado el grutesco a través de los maestros vidrieros y en pintura directamente a través de Julio Aquiles y Alexander Mayner, que habrían conocido la obra de Rafael y Udine, la cual se había extendido desde Granada hasta toda Andalucía: «De aquí pienso que se enriquecieron Julio y Alejandro (si ya no es que fuesen discípulos de Juan de Udine o de Rafael de Urbino) los cuales valientes hombres vinieron de Italia a pintar las casas de Cobos, secretario del Emperador, en la ciudad de Úbeda y de allí a la casa real del Alhambra de Granada (en una y otra parte a temple y fresco), la cual pintura ha sido la que ha dado la buena luz que hoy tiene y de donde se han aprovechado los grandes ingenios españoles. De aquí Pedro de Raxis, Antonio Mohedano, Blas de Ledesma [...] y un Antonio de Arfian que comenzó en esta ciudad a levantar el género del estofado a imitación de lo de Julio como se ven en muchas obras suyas» (Francisco Pacheco, *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, Manuel Galiano, 1986, vol. II, p. 41).

4. Citado en Víctor NIETO ALCAIDE, «La profesión y oficio de vidriero en los siglos XV y XVI: talleres, encargos y clientes», *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, vol. 10, 1997, p. 35-58.

5. Víctor NIETO ALCAIDE, *La vidriera española...*, op. cit., p. 144.

6. Paloma DE HITA RIVAS, «La técnica de la grisalla en la vidriera

medieval», *Goya*, 189, 1985, p. 140-141.

7. Sobre el grutesco, ver Víctor NIETO ALCAIDE, «Grutescos en vidrio», *Quintana*, 2, 2003, p. 29-40. Decía Pacheco, recordando al padre Sigüenza, que el grutesco se difundió a través de la pintura de Rafael y Juan de Udine en el Vaticano, pues ellos habrían descubierto, bajo las grutas de San Pedro in Vincula,

8. Víctor NIETO ALCAIDE, *La vidriera española...*, op. cit., p. 224.

9. VÍCTOR NIETO ALCAIDE, *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*, Madrid, 1969, p. 26; Fernando CORTÉS PIZARRO, «Artistas, vidrieros y restauradores de vidrieras», en *Actas de las Jornadas Nacionales sobre Conservación y Restauración de vidrios*, La Granja de San Ildefonso, 1999, p. 125-133.

10. El conocimiento de éste método de trabajo en buena medida lo debemos al historiador Joan Vila i Grau, que descubrió dos fragmentos de una mesa de trabajo del siglo XIV con dibujos para la catedral de Gerona. Este descubrimiento adquiere más importancia porque también perviven vidrieras hechas entonces. La mesa de Gerona, que tiene muestras de haber sido vuelta a utilizar, contiene dibujos ornamentales, entre ellos un dosel arquitectónico. Es una combinación de líneas de corte y cartón, con huellas de los clavos que mantenían el vidrio sujeto mientras se emplomaba. Citado en Sarah BROWN y David O'CONNOR, *Artisanos medievales, vidrieros*, Madrid, Akal, 1991, p. 52-53.

11. «Cuando quieras componer vidrieras primero haz un tablero de madera completamente liso, de dimensiones suficientes para que se puedan trabajar dos paneles de cada ventana. Toma yeso y extiéndelo con un cuchillo sobre todo el tablero. Echa encima agua abundante y restriégalo con un paño por todas partes. Y cuando esté seco toma las medidas del ancho y alto de un panel de la ventana y marca sobre el tablero con la regla y el compás sirviéndote de plomo y estaño. Si quieres incorporar un borde trázalo tan amplio como te guste y de conformidad con el dibujo que hayas escogido. Hecho esto, dibuja tantas figuras como quieras, primeramente con plomo o estaño, luego con color rojo o negro, trazando cada línea con cuidado porque será necesario, cuando hayas pintado el vidrio, hacer corresponder las sombras y luces según la superficie del tablero. Disponiendo la variedad de los ropajes, marca el color de cada uno en su lugar y de las demás cosas que te propongas pintar indicando el color con una letra» (TEÓFILO, *Diversarum Artium Schedula*, libro II, capítulo XVII).

12. Francisco Herranz trabajó junto a Juan Danis en las vidrieras de la catedral de Segovia, en donde ha quedado una copia en papel del año 1690 del *Tratado de la Fábrica de Vidrio de Juan Danis*, y el «modo» de hacer vidrieras de Francisco Herranz: «Teniendo prevenidas vidrieras de todos colores para pintar, o iluminar vidrieras, determinada la historia, o país o flores, se hace uno, dos, o cuatro tableros, respecto de la luz que ha de tener la vidriera, por que si es pequeña bastara uno, y si grande se compartirá en dos, o en cua-



Figura 1.
Salón de Comares

claridad compositiva, a la vez que el tamaño de los vidrios aumentó, con lo cual se valoró como mero material de cerramiento o, en el mejor de los casos, como mero soporte de los motivos pintados sobre ellos. La vidriera evolucionó de lo complejo a lo simple.

Hasta el final de la edad media, los artistas vidrieros eran los encargados de todo el proceso de realización de la vidriera, desde el proyecto hasta el sentado. En el Renacimiento, se produjo una diversificación de funciones y también un cambio de mentalidad sobre la categoría profesional del vidriero. Fue entonces cuando algunos pintores comenzaron a colaborar en la realización de los bocetos que el vidriero reproducía adaptándolos a las posibilidades técnicas del material. A pesar de este cambio, en la España del siglo XVI, numerosos vidrieros siguieron realizando los bocetos y la pintura de los vidrios. Como ejemplo, puede citarse el caso de los vidrieros de la catedral de Sevilla, que fueron los autores de sus propios cartones. El cambio en la ejecución de la vidriera fue más bien de índole estética y de organización del trabajo, y no tanto de carácter técnico, por lo que no se produjo un descenso en la productividad⁹ (figura 1).

El dibujo se hacía directamente en una mesa encalada por medio de regla y compás, a escala natural. Sobre estas mesas se realizaban la mayor parte de las fases en que consistía el trabajo. Disponemos de referencias documentales sobre esas mesas desde la edad media. La que se conserva en Gerona ha aportado muchos datos para explicar el proceso de trabajo en aquel momento¹⁰. También

en el siglo XII el monje Teófilo nos habla en su tratado del modo como se componían las vidrieras, describiendo con detalle una de esas mesas¹¹. En el siglo XVII, Francisco Herranz igualmente describe en su tratado el modo de trabajar del maestro vidriero sobre una mesa de madera¹². En el archivo de la Alhambra, se hace referencia a la compra de unos tableros para las vidrieras, pero no podemos precisar si se trata de una de estas mesas de trabajo o un tablero para dibujar sobre el cartón¹³.

La fabricación del vidrio para vidrieras, tanto incoloro como tintado en masa, no corría a cargo de los maestros vidrieros. A estos les llegaba en placas y solamente tenían que encargarse del corte y la pintura. La calidad de la materia prima era muy importante para el resultado final del trabajo, de manera que, en los contratos, se solicitaba expresamente a los vidrieros que los vidrios fueran de buena calidad. Estos podían ser comprados en el extranjero o incluso se podía exigir concretamente que fueran de Flandes. Sin embargo, lo más frecuente era que el vidrio se comprase en la ciudad o en las ferias a través de mercaderes. Así, tenemos el caso de la ciudad de Burgos, que suele aparecer con frecuencia como ciudad comercial en la que podían ser adquiridos vidrios importados de Flandes¹⁴. En época más tardía, según noticia del archivo de la Alhambra, algunos vidrios cristalinos se compraron en Cádiz¹⁵. También existía cierta dependencia foránea con otro tipo de materiales, como podían ser los colores y los plomos, que a veces escaseaban.

En lo que se refiere al vidrio plano, podemos apreciar, a partir del siglo XV y especialmente del

xvi, una serie de modificaciones importantes. En el Renacimiento, el cambio en la utilización de sosa en lugar de potasa permitió obtener láminas de vidrio más regulares y planas, además de reducir su grosor. Resultaban más fáciles de trabajar, aunque también eran más frágiles; sin embargo, compensaba la mayor resistencia al deterioro químico del vidrio sódico, con lo cual mejoraba su calidad. El cambio hacia el procedimiento de cilindros permite, además, aumentar el tamaño de los paneles y su luminosidad, así como reducir los costes. Por otro lado, en las vidrieras medievales, predominaba la utilización de colores de base, es decir, colores obtenidos en masa. Sobre estos se aplicaban los colores de mufla, que son los que se superponen a los colores de base y que son fijados a estos mediante cocción. Los colores de mufla aplicados por el vidriero eran la grisalla y el amarillo de plata. En la vidriera medieval se utiliza sobre todo la grisalla, posteriormente, se irá incorporando el amarillo de plata, los esmaltes y la sanguina o Jean Cousin. A partir del siglo xvi, los vidrios no están tan supeditados al emplomado y la paleta de vidrio tintado en masa se reduce considerablemente.

Los vidrios se recortaban sobre el dibujo realizado a escala natural. El método utilizado en la edad media para cortar el vidrio era el que describió Teófilo: se utilizaba un hierro candente y después se recortaban los sobrantes mediante otro instrumento de hierro que dejaba unas muescas semejantes a mordeduras. Es el mismo sistema que aparece en los vidrios musulmanes de la Alhambra. Posteriormente, el corte de las piezas se realizaría con punta de diamante. Una vez realizado dicho trabajo, se procedía al emplomado de la vidriera. Este consistía en encajar cada uno de los fragmentos dentro de los perfiles de plomo¹⁶. En el interior de la vidriera, estos perfiles tenían forma de H para acoplar los vidrios en las dos caras, y en los extremos eran en U. Estos perfiles constan principalmente de dos partes: el alma y las alas. El alma es el plano o grosor interior que da rigidez al perfil y suele tener unos 2 milímetros. Las alas o labios corresponden a la parte exterior de la tira de plomo. Son las que, mediante la acción del redondeado, sostienen los vidrios encastrados. La superficie del ala es el punto de referencia para establecer las medidas del perfil. La anchura del ala puede variar. El uso de varillas de plomo, con perfil en forma de H, se conoce ya desde la época romana. Posteriormente, fueron hallados vidrios coloreados y emplomados del siglo vii o viii en los monasterios de Monkwearmouth y Jarrow, en Inglaterra. No obstante, no fue hasta los siglos ix y x cuando empezó a generalizarse su uso en la arquitectura cristiana europea. Dicha técnica se ha mantenido prácticamente hasta nuestros días¹⁷.

En la edad media, los perfiles se realizaban mediante fundición dentro de moldes, con lo cual se obtenían unas tiras con ranuras en los extremos que sujetaban las piezas de vidrio. La unión de estas tiras se realizaba por medio de puntos de soldadura¹⁸. En los siglos xii y xiii, el alma era gruesa y resistente, y las alas, redondeadas y estrechas. En el siglo xvi, este método varía, de modo que se realizan barras más largas, delgadas y maleables. El grosor del emplomado y su anchura podía ser variable dentro de un mismo panel¹⁹. Como refuerzo de la vidriera, una vez concluido el emplomado, se colocaba la red de plomos, que consistía en un conjunto de barras de plomo que unía los vidrios del panel. Esta red, al igual que los plomos, servía también para reforzar el dibujo y separar los distintos colores. Las piezas se fijaban luego al marco de hierro o armazón.

El proceso siguiente era el sellado de la vidriera para impedir que entrara el agua entre el emplomado y el vidrio. Este se realizaba por medio del zulaque, palabra que procede del término árabe *sulága*, que significa 'betún'. Se trata de la misma mezcla utilizada para arcaduces, en las cañerías y para otras obras hidráulicas. En época de los Reyes Católicos está documentada su utilización en las numerosas obras de reparación que se realizaron en la Alhambra, pero no conocemos hasta el momento ningún dato sobre vidrios o vidrieras repuestas y sentadas con zulaque durante su reinado²⁰. El zulaque para el sellado de vidrieras está documentado, sin embargo, en la Alhambra en el siglo xvii²¹. Por último, se procedía al sentado de la vidriera, con lo cual se daba por finalizado todo el proceso.

tro de modo que cómodamente se pueda dibujar, y emplomar. Los tableros han de ser de tablas acepilladas, hanse de encolar las juntas, y embarrotar por que no se abran, ni tuerzan, después se dan de yeso mate, o agua cola y ceniza bien cernida, con que quedan blancos para dibujar en ellos la historia determinada. El dibujo se ha de disponer advirtiendo que para la firmeza, y seguridad de la vidriera se comparten barras de hierro, por lo cual las partes principales del dibujo, como rostros, manos, y otras cosas menudas, se han de apartar de dichas barras, y también los cortes para los plomos se han de disponer en los perfiles, para que ayuden las sombras, y apartarlos de los claros que necesita el dibujo». Ver VÍCTOR NIETO ALCAIDE, *El Tratado de la Fabrica de Vidrio de Juan Danis, y el modo de hacer vidrieras de Francisco Hernandez*. Archivo Español de Arte, 159, 1968.

13. APAG L-84. Nómina de 2 de octubre de 1632: «al dicho Pe-

dro Melgarejo dos reales y medio [...] que los ha de haber por una libra de clavos valencianos que compro para hacer un tablero de madera para las vidrieras para la cuadra de Comares».

14. VÍCTOR NIETO ALCAIDE, «La profesión y oficio de vidriero...», op. cit., p. 52.

15. APAG L-152. 1729: «[...] respecto de haberse encargado a don Francisco de Varas en Cádiz la compra y conducción de los vidrios cristalinos y avisar los remitiese a v.s [...] resulta necesitarse de 16253 reales para la compra de vidrios ordinarios y sentar estos y aquellos».

16. Varilla de plomo utilizada como unión entre los fragmentos de vidrio.

17. Fernando CORTÉS PIZARRO, «Breve historia de las aplicaciones del vidrio plano en la construcción», *Revista de Vidrio Plano*, 64, marzo-abril, 2001, p. 10-19.

18. En los libros del archivo de la Alhambra suele citarse la compra de carbón junto a la de plomo y estaño, posiblemente porque éste se utilizaba para fundir los metales: APAG L-153-1. Nómina de 16 de marzo de 1613: «A Francisco de Cuenca dos reales y ocho maravedis que gastó en comprar carbón para labrar el plomo y estaño con que se van haciendo y reparando las vidrieras de las casas reales y media libra de aceite en diez maravedis con que se van limpiando los dichos vidrios, setenta y seis maravedis».

19. Sabemos, por ejemplo, que existen perfiles de plomo revestidos de latón o cobre que eran utilizados con fines decorativos o los plomos estañados cuyas alas son recubiertas de estaño para reforzar la red de plomo. En la Alhambra, en época nazarí, los clavos de hierro también estaban estañados para evitar su oxidación: «En época nazarí, los clavos y telaras que se utilizan en carpintería, tal y como se ha podido comprobar en multitud de ocasiones en la Alhambra, son de hierro y están estañados, para evitar su oxidación y consecuentemente las alteraciones que éstas producirían en la madera. La calidad de este estañado ha hecho posible su observación y reconocimiento visual en multitud de casos. Parece ser que su uso es generalizado comprobándose su utilización tanto en el recubrimiento de los hierros que componen piezas finas (cubiertas o puertas ataujadas por ejemplo), como en los grandes clavos que fijan las vigas y las estructuras» (M^a Carmen LÓPEZ PERTIÑEZ, *La carpintería en la arquitectura Nazarí*, Granada, Instituto Gómez-Moreno, Fundación Rodríguez-Acosta y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2006, p. 64.

20. La *azulaqa* era una especie de betún que servía para unir materiales y tubos expuestos a la humedad. Entre sus componentes, destacaba la cal viva, el aceite, especialmente el de sardinas o, en su defecto, el de oliva, estopa y tomiza picadas, como también, en algunos casos, polvo de carbón. La masa se maceraba con un pisón de madera en forma de cuña y se le iba añadiendo polvo de cal. Antes de aplicarla, era menester, primero, secar perfectamente los lugares donde se fuera a aplicar y, después, untarlos con aceite. Juan Antonio VILAR SÁNCHEZ, *Los Reyes católicos en la Alhambra*, Granada, Comares, 2007, p. 103.

21. APAG L-44-7. Nómina de 19 de junio de 1627: «A Miquel Díaz, cañero, diez reales menos un cuarto [...] por seis libras de estopa que compró de Pero Ruiz, linero, para haçer gulaque para asentar las vedrieras que se pusieron esta dicha semana en las bóvedas de los baños».

22. Sobre este tema ver Earl E. ROSENTHAL, *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, Alianza, 1988.

23. Víctor NIETO ALCAIDE, *La vidriera española...*, op. cit., p. 178.

24. Manuel GÓMEZ-MORENO, *Guía de Granada*. [Estudio preliminar de José Manuel Gómez-Moreno Calera], Granada, Universidad, 1998, p. 265 y 267.

25. Víctor NIETO ALCAIDE, *Las vidrieras de la catedral de Granada*, Granada, Universidad, 1973, p. 30.

26. V.M. RUIZ FUENTES, «El pintor Julio de Aquilís: aportaciones documentales a su vida y obra», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada (Homenaje a Concepción Féliz Lubelza)*, 23, 1992, p. 83-96.

27. Víctor NIETO ALCAIDE, *La vidriera española...*, op. cit., p. 208. Sabemos que la mayor parte del vidrio utilizado en las vidrieras españolas era importado y que eran los propios vidrieros quienes se encargaban de adquirirlo, concretamente Juan del Campo importó vidrio hasta el puerto de Cádiz y de allí lo trajo a Granada para las vidrieras de la catedral (ver Víctor NIETO ALCAIDE, *La vidriera española...*, op. cit., p. 27).

28. APAG L-103-169. 1586. En el archivo de la Alhambra, se conserva un documento que cita a Juan del Campo como *flamenco vecino desta dicha alhambra*. En 1586, había hecho testamento ante Juan de Pliego, escribano público de Granada, y otro el 1 de julio del mismo año ante «Francisco Salamanca escribano de su majestad [...] le mandó[al licenciado Hernando de Molina, beneficiado de la iglesia de santa María de la Alhambra] la armadura de una cama de campo vieja y un lienzo de una vara poco mas o menos donde esta dibuxada la figura del dicho Juan del Campo dixo que atento quel no tiene necesidad de la dicha manda porque lo que por el ha fecho siempre ha sido en limosna y caridad, que si fuera por interese merecía mucha cantidad, quel dicho licenciado Hernando de molina por la presente renuncia la dicha manda a favor de los pobres de la parroquia». No hemos podido localizar el testamento en ninguno de los dos escribanos mencionados. Todo parece indicar que forma parte de la documentación perdida del Archivo de Protocolos Notariales de Granada.

29. APAG L-67-4. 1584: «hacese cargo de çiento y diez vidrieras de colores que se compraron de Joan del Campo por preçio de diez y ocho mill y setecientos maravedis».

30. En Granada también realizó

Maestros vidrieros en la Alhambra

La actividad de los maestros vidrieros que trabajaron en la Alhambra en los siglos XVI y XVII ha sido un capítulo desconocido en los estudios sobre el monumento. En este trabajo, nos proponemos aportar alguna información al respecto tomando como punto de partida varias noticias dispersas en documentos del archivo de la Alhambra. No obstante, es conveniente advertir que muchas veces los textos no permiten distinguir con claridad al maestro vidriero que produce vidrios ornamentales del maestro vidriero que simplemente repone cristales comunes. La dificultad es mayor si tratamos de relacionar al maestro vidriero con alguno de los fragmentos conservados en el museo de la Alhambra, y más aún si tratamos de identificar su ubicación original. No obstante, pueden apuntarse algunos datos.

Los maestros vidrieros que trabajaron en la Alhambra en el siglo XVI seguramente no vinieron ex profeso para realizar las obras reales, sino que se habrían instalado en Granada, bien para trabajar en otras obras importantes en ejecución como el monasterio de San Jerónimo o la catedral, desde donde fueron requeridos para intervenir en los palacios de la Alhambra, o bien, ante la abundancia de obras comen-zadas y la escasez de vidrieros, llegaron a la ciudad atraídos por la posibilidad de recibir amplios encargos.

Algunos, como Juan del Campo o Arnao de Vergara, pertenecían a una joven generación de vidrieros de origen o ascendencia flamenca, que hicieron de las formas renacentistas, introducidas de manera fragmentaria en las vidrieras creadas por los maestros de la generación anterior, un lenguaje sistemático y coherente que supuso el triunfo definitivo del clasicismo. Otros no eran de origen flamenco, sino italiano, como Antonio Aquilio, que hay que incluirlo en la escasa nómina de artífices italianos dedicados al arte de la vidriera. Incluso contamos con un pintor de vidrieras de origen español, quizá cristiano nuevo, Francisco Ruiz, que hizo la «guardación de pintura» de varias vidrieras en 1595.

A Juan del Campo se le cita como vidriero en la Alhambra en 1548, año en el que actúa como fiador de Nicolao da Corte en la realización de una ventana en piedra de Sierra Elvira para el palacio del Emperador²². Juan del Campo trabajaba como entallador y vidriero en Granada desde 1546, año en que se le contrató para que hiciese una vidriera para la iglesia mayor de Baza que no llegó a realizarse²³. Hizo, sin embargo, las vidrieras del crucero de la iglesia de San Jerónimo, donde coincidió con Arnao de Vergara, y también las diez vidrieras de la base de la cúpula de la capilla mayor de la catedral de Granada entre 1559 y 1561 con escenas evangélicas sobre diseños de Siloe²⁴. Además, elaboró

otras de los Santos Padres para la nave absidial en 1554 y, en 1559, las de los Evangelistas y Nuestra Señora de los Dolores²⁵.

Juan del Campo no sólo trabajó sobre diseños de Siloe, sino que también recibió patronos del pintor Julio Aquiles, a quien se debe la decoración al fresco del Cuarto del Emperador en la Alhambra, concretamente, doce bocetos para vidrieras que se le pagaron a tres ducados cada uno, sin que sepamos a qué vidrieras estaban destinados²⁶. También tuvo una estrecha y cordial relación con Machuca, quien tomó partido por Juan del Campo en el conflicto con Teodoro de Holanda en las vidrieras de la catedral²⁷. El origen flamenco de Juan del Campo hoy no presenta dudas, pues un documento del archivo de la Alhambra le cita como Juan del Campo, flamenco y vecino de la Alhambra²⁸. En alguna ocasión, se le cita como Joan del Campo en la documentación de la Alhambra, concretamente en 1584, cuando vende 110 vidrieras de colores para las obras reales²⁹.

Arnao de Vergara (1490-1557) fue maestro escultor y pintor vidriero. Aprendió el oficio de vidriero junto con su hermano Arnao de Flandes en el taller burgalés de su padre Arnao de Flandes *el Viejo* († 1533), quien se había establecido en esta ciudad castellana entre 1480 y 1490. Su hijo Nicolás de Vergara también fue vidriero, aunque no cultivó este arte en exclusiva. Él fue un artista polifacético, escultor, pintor, rejero y arquitecto, con un extraordinario conocimiento del arte italiano de su tiempo, según sabemos por el inventario de sus bienes, entre los que había más de cien libros impresos y manuscritos, trazas y modelos italianos y moldes de obras clásicas. Cuando Arnao de Vergara se instaló en Granada, contaba ya con una importante trayectoria y una sólida experiencia profesional comenzada junto a su padre en la catedral de Burgos, donde trabajó desde 1521 hasta 1525. En Burgos conoció a Diego de Siloe, quien sería determinante en su decisión de instalarse en Granada, dado que las primeras vidrieras que realizó en la ciudad fueron para edificios que dirigía Siloe. Incluso cabe pensar que Arnao utilizara bocetos de Siloe en algunas vidrieras como las de San Jerónimo. Posteriormente, pasó a Sevilla junto con su hermano Arnao de Flandes, donde residió hasta 1538, y luego a Granada, donde trabajó hasta 1557³⁰. En la Alhambra, está documentado desde 1538, año en el que repara las vidrieras de la estufa y realiza las de los baños y la vidriera del coro del Mexuar. En 1541, aparece en las nóminas de la obras reales con sus oficiales Geralte, Juan y Guillen³¹. Dicho año asentó 357 palmos de vidrios blancos en las ventanas de la Cuadra de Comares y en el Mexuar, además de otras diez «ventanas altas de vidrieras al corredor pintado [de la estufa]»³². En la Alhambra, conoció a Pedro Machuca, quien también le encargaría algún trabajo fuera de

las obras reales, concretamente en la Capilla Real en 1549, con motivo de la realización de un túmulo funerario para los cuerpos de los infantes don Juan y don Fernando, cuyas trazas hizo Machuca: «A Arnao de Vergara, vidriero, de asentar las vidrieras que se quintaron de las ventanas de la capilla real, de la parte que cupo a pagar al rey tres mill y ciento y treinta y seis maravedís»³³.

De ascendencia italiana era, sin embargo, el maestro vidriero Antonio Aquilio. Era hijo de Julio Aquilio o Aquiles, pintor de origen italiano venido a España en 1533, invitado por Francisco de los Cobos para decorar sus casas de Valladolid y Úbeda, ciudad en la que se afincó hasta su muerte en 1556³⁴. También trabajó para los Mendoza en el Palacio del Infantado de Guadalajara y, a través de los Mendoza, en las obras reales de la Alhambra desde 1537, donde decoró el Cuarto de las Frutas y el Peinador de la Reina con pinturas al fresco y temple (figura 2). En Úbeda, donde conoció a Vandelvira, vivió desde 1550 e inauguró la práctica de la pintura mural, que luego continuó su hijo Antonio Aquilio, el único de sus hijos varones que continuó el oficio paterno y a quien también veremos como a su padre trabajando en la Alhambra. La primera referencia que tenemos sobre una obra suya data de 1578, año en el que se le encargó tanto el dorado del retablo de la capilla del Concejo en la ciudad de Úbeda, como varias de las pinturas que componían el retablo: el *Descubrimiento de la Cruz*, *San Miguel* y *Santiago*. En 1584, le encontramos tasando el dorado del retablo de la iglesia parroquial de Socuéllanos realizado por el pintor Miguel Barroso. En 1585, cedió al pintor ubetense Pedro de Herrera la ejecución de un cuadro que representaba los quince misterios del rosario. Al año siguiente, inicia un pleito contra el hospital de Santiago de Úbeda a causa del encargo de las pinturas del retablo de la capilla mayor que Miguel Barroso aconsejó hiciesen Pedro de Raxis y Gabriel de Rosales. Antes de trasladarse a Granada, sabemos que Antonio Aquilio contrató el dorado y la policromía de la reja de la capilla del Deán Ortega realizada por el maestro ubetense Juan Álvarez de Molina (hacia 1570), y también en la iglesia parroquial de Castellar la pintura de su sagrario, así como el dorado, estofado y pintura del retablo de la iglesia³⁵.

Está documentada su presencia en la Alhambra entre 1591 y 1595, y es citado como Antonio Aquilio, «pintor, y maestro de hacer vidrieras vecino de esta ciudad de Granada». Su padre, Julio Aquiles, no fue maestro vidriero, aunque, como hemos indicado, tuvo algún contacto con el oficio, pues realizó varios cartones para vidrieras de Juan del Campo. Antonio Aquilio sí fue, sin embargo, maestro vidriero además de pintor. De hecho, el que aparezca avecindado en Granada lo explica una noticia de 1593 a propósito de la contratación de unas vidrieras para la Cuadra de Comares, y en una



Figura 2.
Peinador de la Reina

de las libranzas se apostilla: «por razón de una partida de vidrieras que [...] se concertó y remató en él por mas baxo precio por no haber en esta ciudad ni su comarca otro oficial de su oficio».

El pintor Francisco Ruiz era vecino de la Alhambra y realizó la guarnición de pintura de varias vidrieras en 1595, concretamente, en quince vidrieras grandes y dieciocho pequeñas para la Cuadra de Comares, las cuales adornó con letras arábigas que imitaban la pintura antigua que había allí. También dio color a los fragmentos de yesería que se repusieron en dicha sala³⁶. Por este trabajo, percibió 250 reales (8.500 maravedís). Desconocemos si pudo tener alguna vinculación familiar con otro vidriero del mismo apellido, Juan Ruiz, vecino de la parroquia mayor en 1561³⁷. La actividad del pintor Francisco Ruiz se prolonga en la Alhambra hasta al menos 1630, puesto que el artista se ocupa de otros trabajos de dorado y pintura en el Mexuar. Su hijo,

las vidrieras hoy desaparecidas de la iglesia de Santa Ana, las de la iglesia de San Jerónimo y las de las iglesias de Montijar, Alhendín y Gójar.

31. APAG L-187-3. 1541: «Digo yo Arnao de Vergara que pagare al señor maestre nicolas de Cortes diez reales los quales debe Geralte flamenco de alquiler de una cama y porque es verdad lo firme de mi nombre, fecho hoy viernes a cinco de marzo de mil y quinientos y cuarenta y cinco años». Se compromete Arnao de Vergara a pagar el alquiler de dos camas que alquiló a Mari Cabrera para tres oficiales suyos: Geralte, Guillen y Juan. Le quedó debiendo a Mari Cabrera 28 reales que se obligó a pagar a Maestre Nicolás, con

lo cual se saldó una deuda que Mari Cabrera tenía con maestre Nicolás.

32. APAG L-2-2-C. Nómina de 23 de abril de 1541. El corredor pintado es el que decoraron los pintores Julio Aquiles y Alexandre Mayner, y forma parte del aposento mandado edificar de nuevo por los Reyes Católicos entre el Palacio de Comares, los Baños y el Palacio de los Leones, con lo que se cerraba el Jardín de Lindaraja. Ver Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto, 1993.

33. APAG L-79-13. 1549.

34. Julio Aquiles era hijo de Marco Antonio y nieto de An-

toniazzo Romano. Trabajó en Rieti en 1528. Conocedor de la pintura de Rafael y Juan de Udine en las logias del Vaticano. Ver Rosa LÓPEZ TORRIJOS, «La escuela de Rafael y el bodegón español», *Archivo Español de Arte*, 59, 1986, p. 33-52.

35. Arsenio MORENO MENDOZA, «La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI: una aproximación histórica», *Laboratorio de Arte*, 15, 2002, p. 83-109. Vicente Miguel RUIZ FUENTES, «El pintor Julio de Aquiles: Aportes documentales a su vida y obra», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, xxiii, 1992, p. 89.

36. APAG L-52-1. Libranza de 27 de octubre de 1595: «a Francisco Ruiz, pintor, y vecino de esta Alhambra, una libranza [...] de cantidad de doscientos y cincuenta reales [...] que los ha de haber por razón de la manufactura y materiales y colores que puso en la guarnición de pintura que hizo en quince vidrieras grandes y diez y ocho pequeñas, y por pintar y dar colores a cuatro pedaços de yesería blanca que se hizo de nuevo en ciertos reparos; que la guarnición de todas las vidrieras fue de letras arábigas, y lo uno y lo otro va imitando a la demás pintura antigua de la cuadra principal de Comares donde se ha hecho la dicha obra, el cual precio de los dichos doscientos y cincuenta reales se concertó con el dicho Francisco Ruiz por mas bajo [precio]». Francisco Ruiz es desconocido para Gómez-Moreno y Gallego y Burin, quienes no le mencionan en sus respectivas guías de la ciudad.

37. Según el vecindario de 1561, en la parroquia mayor había otro maestro vidriero llamado Pedro Hernández de Saravia.

38. Gabriel Ruiz era hijo de Francisco Ruiz. Además de pintor y dorador, era soldado, y residía en el domicilio paterno en 1630. Francisco Ruiz contaba por entonces con unos cincuenta años de edad: APAG L-6-59, f. 4r., 1630.

39. APAG L-84. Libranza de 9 de octubre de 1632: «a Francisco Voz vidriero ciento y veinte tres reales [...] por noventa y ocho palmos de vidrieras que ha hecho [...] para las ventanas de Comares y un ochavado para la Sala del Emperador [...] porque solo puso las manufacturas, que las obras reales le dieron el vidrio para ellas». L-84. Nómina de 20 de noviembre de 1632: «A Juan de Cañete cerrajero diez y seis reales [...] de una armadura de hierro que hizo para una vidriera ochavada para el Cuarto del Emperador y reparo otra que esta junto a ella».

40. APAG L-84. Libranza de 27 de abril de 1629: «a Francisco Sánchez vidriero trescientos y cincuenta y dos reales y ocho maravedis [...] por seis docenas de vidrieras y tres vidrieras más que del se compraron».

41. APAG L-84. Libranza de 26 de marzo de 1633: «A Francisco Ros maestro de hacer vidrieras sesenta reales...de socorro y a buena cuenta de lo que montaren las vidrieras que esta haciendo para los postigos de las dos ventanas del antesala de la Cuadra de Comares».

42. APAG L-41-2. 1642. Nómina de 22 de noviembre de 1642: «Juan Gutiérrez, maestro de aderezar vidrieras diez y ocho reales y medio que los ha de haber los trece dellos de dos días que se ha ocupado reparando algunas vidrieras del Cuarto real de Comares y de los Leones, y por poner el plomo y estaño y carbón para repararlas, a seis reales y medio cada día, y los cinco reales y medio de dos vidrios grandes que compro para el dicho reparo». L-41-2. 1642. Nómina de 29 de noviembre de 1642: «Juan Gutiérrez maestro de hacer vidrieras veinte reales y medio [...] los trece reales por dos días de su trabajo que se ocupó continuando el aderecio de una vidriera de la bóveda redonda y otra de una ventana de una cuadra junto a la Torre de Comares y otra en una ventana que sale a el jardín de Daraja y por su plomo y estaño y carbón [...] y siete reales y medio por tres vidrios que compró para los dichos reparos».

43. APAG L-84. Nómina de 23 de marzo de 1630: «A Juan Bautista, maestro de hacer vidrieras treinta y dos reales y treinta y dos maravedis [...] que los ha de haber de veinte y ocho palmos de vidrieras que ha hecho para una ventana de la torre de Comares a precio de cuarenta maravedis cada palmo». Las varillas para estas vidrieras las hizo el



Figura 3.
Mirador de Lindaraja

Gabriel Ruiz, pintor y dorador, también está documentado en la Alhambra, donde pintó e hizo la guarnición de vidrieras (1632)³⁸.

En el barroco, se documentan en la Alhambra varios maestros vidrieros de los que apenas conocemos nada: «Juan Martínez, vidriero y maestro de poner las dichas vidrieras» (hacia 1613-1628); Francisco de Cuenca, que trabaja con Juan Martínez en las vidrieras en 1613; «Francisco Carrillo, vidriero» (1630-1634); Francisco Voz, maestro de hacer vidrieras que en 1632 trabajaba en la Cuadra de Comares y en una vidriera ochavada para el cuarto del Emperador³⁹; Francisco Sánchez, que vendió varias docenas de vidrieras para las obras reales en 1629⁴⁰; Francisco Ros, que realizó vidrieras para el cancel de acceso al Cuarto Real de Comares y otras para una ventana junto al Peinador de la Reina y al Cuarto del Emperador en 1632, y al año siguiente otras para la Antesala de Comares⁴¹; Juan Gutiérrez, maestro de hacer y aderezar vidrieras, que, en 1642, reparaba vidrieras de diversas salas de las casas reales viejas y nuevas⁴²; Cristóbal de León, maestro de hacer vidrieras que reparaba en 1645 las de las casas reales viejas, y Cristóbal Sánchez, maestro vidriero que trabajaba en 1743 en las obras reales de la Alhambra (figura 3).

Más posibilidades de identificación nos ofrece «Juan Bautista, maestro de hacer vidrieras», quien, en 1630, realizaba las vidrieras de una ventana de la Torre de Comares⁴³ y otras para el Mexuar y el Peinador de la Reina⁴⁴ y, en 1632, otras vidrieras en el Cuarto de los Leones. Caben dos posibilidades de identificación para él, la primera que sea el mismo maestro vidriero que Juan Bautista de León, que posteriormente aparece trabajando como vidriero y restaurador de vidrieras en la catedral de Sevilla entre 1651 y 1666, donde realiza la de *Santa Justa y Santa Rufina* para la capilla del Bautismo en 1657, para la cual se inspiró en un cuadro de Murillo de 1656 que se conserva en la misma capilla y en otra pintura de Miguel de Esquivel que se conserva en la catedral⁴⁵. Otra posibilidad es que se trate del pintor Juan Bautista de Amiens, que trabajó entre finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII en Marchena y en Carmona⁴⁶. De Juan Bautista de Amiens, sin embargo, sólo conocemos su faceta como pintor. Realizó la pintura y el dorado del tabernáculo de la capilla del sagrario de la parroquia de San Pedro de Carmona y también las pinturas del retablo. Trabajó en Marchena, Osuna y Sevilla. Juan Bautista quizá esté emparentado con Salvador Bautista, maestro de hacer vidrieras que también se documenta en la Alhambra y realiza, en 1629, las vidrieras de la Sala de las Losas del cuarto Real de los Leones para las que el cerrajero Juan de Cañete hizo las varillas y el maestro de carpintería Diego de Oliva, los «catorce bastidores de madera [...] para asentar las vidrieras [...]»⁴⁷, y, en 1630, otras vidrieras en el Cuarto Imperial. También hay noticia de un pintor documentado en Sevilla por Gestoso, quien transcribe su partida de Bautismo: «En 25 días del mes de diciembre día de Pascua de Navidad de 1578, baptise yo Rodrigo de Chaves, clérigo cura de esta santa iglesia del señor san Julián a Juan Bautista, hijo de Juan Bautista, flamenco, pintor, y de María de Cisneros su mujer, fue su padrino Lucas de Medina, vecino de Sevilla en la collacion de san Laurencio»⁴⁸.

Maestros cerrajeros encargados de la armadura de hierro y las varillas de plomo de las vidrieras fueron, por ejemplo, Diego López, herrero (1595); Juan de Cañete (1630-1632), que realizaba otros diversos trabajos en hierro como caños para las fuentes, cerraduras, rejas, etc.; Pedro Melgarejo (1632), o Marcos de Guevara (1643), latonero, que trabajaba la hoja de lata para guarnecer vidrieras.

Noticias sobre las vidrieras de la Alhambra en los siglos XVI y XVII

En los siglos XVI y XVII, se repusieron o se hicieron de nuevo vidrieras para distintas salas de los palacios de la Alhambra, normalmente coincidiendo

do con una intervención de mayor envergadura en esos espacios.

Para los Baños, Arnao de Vergara hizo, en 1538, 221 palmos de vidrieras de colores y 23 palmos de vidrio blanco que asentó ese mismo año uno de sus oficiales⁴⁹. Estas vidrieras quedaron completamente destruidas en 1590, a causa de la explosión y del incendio de la casa del polvorista, situada en la parroquia de San Pedro a los pies de la Alhambra, y tuvieron que ser sustituidas por otras⁵⁰. La reposición de los vidrios se encargó a Antonio Aquilio, vidriero vecino de Granada, que entregó, en 1591, 119 vidrieras grandes y 34 pequeñas «para las lumbreras de los Baños»⁵¹. A su vez, las vidrieras de Antonio Aquilio fueron reemplazadas en 1627 por las del maestro vidriero Juan Martínez, que hizo y colocó 143 vidrieras en las lumbreras de las bóvedas de los baños⁵².

El Mexuar, que, en su origen, fue un palacio islámico situado junto al de Comares, sufrió importantes cambios, tanto en época nazarí como cristiana, y hoy sólo queda de él la nave oriental aún conocida como Mexuar y el conjunto del patio de Machuca. El Mexuar sirvió en época cristiana como capilla. Sus vidrieras originales hoy no se conservan, pero sabemos que tuvo un importante programa decorativo de vidrieras, tanto en el siglo XVI como en el XVII. En el siglo XVI, concretamente en 1538, se colocó en la tribuna del Mexuar una que fue realizada por Arnao de Vergara y que midió 14 palmos, sin que sepamos qué motivo la decoraba⁵³. Esta vidriera quedó destruida en 1590, a causa de la explosión del molino de la pólvora de San Pedro que ocasionó importantes daños, tanto en el Mexuar como en la Torre de Comares, el Palacio de los Leones y las habitaciones del emperador. En el siglo XVII, en el contexto de una nueva y profunda intervención en el Mexuar, se repusieron todas las vidrieras de las ventanas, que, a su vez, Diego de Oliva, maestro de carpintería, labró de nuevo. En 1630, el maestro vidriero Juan Bautista dio 69 palmos de vidrieras para dos ven-

tanás⁵⁴ e intervino en la reposición y restauración de 18 vidrieras grandes de la sala del Mexuar⁵⁵. Los bastidores de las vidrieras los hizo el cerrajero Juan de Cañete, concretamente «ocho bastidores de hierro [...] para las ventanas de la capilla real del Menjuar donde se han de asentar las vidrieras, que pesaron cuarenta y cuatro libras [...]»⁵⁶. En el coro de la capilla se colocó, en abril de 1633, una «vidriera redonda [...] que tuvo nueve palmos», realizada por el maestro vidriero Francisco Ros⁵⁷, y en la ventana de la sacristía, otra vidriera realizada por Juan Martínez, quien también hizo otra para la «ventana del oratorio y escalera», en total, sesenta y nueve palmos de vidriera⁵⁸. Pedro Melgarejo suministró las varillas de hierro⁵⁹.

En el Cuarto de Comares se colocaron vidrios y vidrieras renacentistas en 1587⁶⁰ y 1594⁶¹. A finales del siglo XVI, la Cuadra de Comares y la antesala se sometieron a un intenso proceso de restauración, probablemente como consecuencia de la explosión del molino de la pólvora que afectó a la torre⁶², restauración que consistió en forrar las paredes de azulejos realizados por Antonio Tenorio⁶³, en completar los fragmentos de decoración de yeso que se habían perdido y, posteriormente, en dar color a la yesería guardando «en todo el orden que la pintura vieja de manos de los moros tiene en los lazos, hojas, signos, mocárabes y en todo lo demás, imitando lo que está hecho antiguamente»⁶⁴. El trabajo se remató en el pintor Manuel del Pino, vecino de la parroquia de San Gil, en 166 ducados⁶⁵. La colocación de las vidrieras completaría la restauración de la Cuadra de Comares y su antesala. Las vidrieras las hizo el maestro Antonio Aquilio, con el que se concertó una partida de vidrieras en septiembre de 1593 para la Cuadra de Comares, que incluía la obligación de «dar cada palmo de vidriera bien cortado y emplomado y soldado y hallarse al sentarlas, a razón de cuatro reales y medio cada palmo, todas las que fueron menester para las ventanas de la Cuadra de Comares», en total quince

una catástrofe en la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, 2, 1966, p. 79. Sobre los baños de Comares, puede verse M^a Elena Díez JORGE, «Los alicatados del baño de Comares de la Alhambra, ¿islámicos o cristianos?», *Archivo Español de Arte*, vol. 80, 317, 2007, p. 25-43.

52. APAG L-44-7. Nómina de 19 de junio de 1627: «Juan Martínez vidriero y maestro de poner las dichas vidrieras, treinta y cinco reales y tres cuartillos que ha de haber por ciento y cuarenta y tres vidrieras que hizo y puso en las lumbreras de las bóvedas de los baños a raçon cada una de un cuartillo».

53. APAG L-2-2. 1538.

54. APAG L-84. Nómina de 27 de abril de 1630: «A Juan Bautista maestro de hacer vidrieras, ochenta y un reales y seis maravedis [...] que los ha de haber por sesenta y nueve palmos de vidrieras que ha hecho para dos ventanas nuevas que se están haciendo para la sala del Mejuar».

55. APAG L-84. Libranza de 9 de marzo de 1630.

56. APAG L-84. Libranza de 9 de noviembre de 1630.

57. A.APAG L-84. Libranza de 16 de abril de 1633.

58. APAG L-84. Libranza de 14 de diciembre de 1630.

59. APAG L-84. Nómina de 14 de diciembre de 1630.

60. APAG L-240-6. 1587: «Luis Rodríguez cinco días pintando docientas vidrieras del cuarto de Comares a cinco reales reales cada día veinte y cinco reales ocho cientos y cincuenta maravedis Juan Ramírez otro tanto».

61. APAG L-52-1. Nómina de 8 de octubre de 1594: «A Pedro Valero, yesero de diez y seis fanegas de yeso para enlucir las ventanas adonde se asientan las vedrieras del Cuarto de Comares».

62. APAG L-6-27. 1590: «Asimismo en la quadra principal de la casa real que es la torre de Comares rompió y quebró derribando por el suelo todas las vidrieras que tenía la dicha quadra alta y baja y otras tres que están en el entrada de la dicha quadra sobre la puerta de la de manera que no están de provecho».

63. APAG L-21-4. 1589.

64. Rafael LÓPEZ GUZMÁN, *Colectión de documentos para la historia del arte en Granada: Siglo XVI*, Granada, Universidad, 1993, p. 156.

65. APAG L-6-20. 1588-1590. Los pintores Juan Aragón y Juan Ramírez las tasarón: caja 21, L-21-41.

cerrajero Juan de Cañete (L-84. Nómina de 13 de abril de 1630).

44. APAG L-84. Nómina de 27 de abril de 1630: «A Juan Bautista maestro de hacer vidrieras ochenta y un reales [...] por sesenta y nueve palmos de vidrieras que ha hecho para dos ventanas nuevas que se están haciendo para la sala del Mejuar a precio de cuarenta maravedis [...] He medido seis vidrieras, cuatro para la sala de Comares para las ventanas nuevas y las dos para el Tocador de la Reyna mora y las dichas quatro vidrieras grandes tuvieron sesenta palmos y las dos chicas nueve palmos que a razón de cuarenta maravedis cada palmo ques una quarta en cuadrado

monta todo ochenta y un reales y seis maravedis».

45. VÍCTOR NIETO ALCAIDE, *La vidriera española...*, op. cit., p. 225

46. Esteban MIRA CABALLOS, «Algo más sobre la vida y obra de Juan Bautista de Amiens», *Atrio*, 7, 1995, p. 127-130; VILLA NOGALES, «La Antigua capilla del Sagrario en la parroquia de San Pedro de Carmona», *Archivo Hispalense*, 74, 1991, p. 175-187.

47. APAG L-84. Nómina de 17 de noviembre de 1629.

48. José GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo de un diccionario de los*

artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive, Pamplona, Analecta, 2001.

49. APAG L-2-2-9. 1538. Nómina de 3 de mayo: «a Arnao de Vergara de CCXXI palmos de colores de vidrieras de los baños/ Mas al dicho Vergara de XXIII palmos de blanco para los dichos baños/ Mas se le paga al dicho Vergara XXIX jornales de un oficial que los asentó a dos reales cada día».

50. APAG L-6-27. 1590: «Asimismo en los baños de las dichas casas reales [la explosión] rompió e quebró todas las vedrieras de las bóvedas de los dichos baños,

y maltratado alguna yesería de las dichas bóvedas».

51. APAG L-52-1. Libranza de 19 de enero de 1591: «Pago a Antonio Aquilio vidriero, vecino de Granada quinientos y ochenta y tres reales [...] que los ha de haber por razón de ciento y diez y nueve vidrieras grandes a cinco reales y medio cada una y de treinta y cuatro vidrieras pequeñas a tres reales y cuartillo cada una para poner en las lumbreras de las bóvedas de los baños de las casas reales [...] porque las vidrieras que antes tenían puestas las quebró el incendio del molino de la pólvora». Ver Jesús BERMÚDEZ PAREJA y M^a Angustias MORENO OLMEDO, «Documentos de

66. APAG L-52-1. Nómina de 10 de diciembre de 1594: Diego López, 36 barretas de hierro para las vidrieras de las ventanas bajas de la Cuadra de Comares.

67. APAG L-52-1. Nómina de 16 de julio de 1594: Francisco de Aguilar, 90 barretas largas redondas para las vidrieras del Cuarto de Comares.

68. APAG L-52-1. Libranza de 27 de octubre de 1595.

69. APAG L-52-1. Nómina de 27 de octubre de 1595.

70. APAG L-52-1. Nómina de 21 de enero de 1595: «A Diego López, herrero, de tres barretas cuadradas con sus chavetas, y nueve barretas redondas para tres vidrieras que están a la entrada encima de la puerta de la cuadra de comares, doce reales por la manifiatura porque se le dio el carbón por cuenta de su Majestad».

71. APAG L-52-1. Libranza de 25 de febrero de 1595.

72. APAG L-84. Libranza de 7 de diciembre de 1629.

73. APAG L-84. Libranza de 27 de abril de 1629.

74. APAG L-84. Nómina de 23 de marzo de 1630 y L-84. Libranzas de 9 y 26 de febrero de 1630: «a Juan Bautista, maestro de hacer vidrieras...a buena cuenta de cuatrocientos reales en que se concertó con él el reparo de diez y ocho vidrieras grandes de la cuadra de Comares».

75. APAG L-84. Libranza de 8 de noviembre de 1631. Juan de Cañete hizo «un arco de hierro [...] para una ventana del cuarto real de Comares y [...] cinco varillas de hierro que hizo para otras vidrieras todo lo cual tasó el maestro mayor de las dichas obras». L-84. Nómina de 8 de noviembre de 1631.

76. APAG L-84. Libranza de 20 de noviembre de 1632.

77. APAG L-84. Nómina de 11 de diciembre de 1632: «Al dicho Pedro Melgarejo un real y catorce maravedís [...] por una libra de cola que compro para pegar el arco de madera para la vidriera de encima del cancel de la puerta de la quadra de comares».

78. APAG L-84. Nómina de 11 de diciembre de 1632.

79. APAG L-84. Libranza de 24 de diciembre de 1632. Juan Cañete hizo los «arcos de hierro [...] y los demás repartimientos para el asiento de unas vidrieras que se pusieron sobre el cancel de la cuadra de Comares y lo tasó el maestro mayor en trecientos y doce reales».

80. APAG L-84. Nómina de 24 de diciembre de 1632.

ventanas grandes de arco de veinticuatro palmos y medio cuadrados, y otras de diez y ocho ventanas pequeñas de seis palmos y medio, según la medición que hizo el aparejador Juan de la Vega. Los herreros Diego López⁶⁶ y Francisco de Aguilar⁶⁷ dieron las barretas de hierro para el emplomado. La decoración pictórica de las vidrieras, al menos en parte, consistió en ornamentación epigráfica que realizó el pintor Francisco Ruiz, vecino de la Alhambra, por la que cobró 250 reales, en los que se incluía «la manifiatura y materiales y colores que puso en la guarnición de pintura que hizo en quince vidrieras grandes y diez y ocho pequeñas [...], que la guarnición de todas las vidrieras fue de letras arábicas, y lo uno y lo otro va ymitando a la demás pintura antigua de la Cuadra principal de Comares donde se ha hecho la dicha obra»⁶⁸. Probablemente, Antonio Aquilio hizo y decoró de pintura las vidrieras y Francisco Ruiz, acaso cristiano nuevo, les añadió alrededor una filactelia árabe, así parece desprenderse de otra referencia: «Francisco Ruiz, pintor, por la pintura de la redonda de las ventanas de las vidrieras de la Cuadra de Comares»⁶⁹.

Además, Antonio Aquilio «puso vidrieras en tres ventanas medianas que están encima de la puerta de la dicha Cuadra, que medidas tubo cada una a quince palmos» para las cuales el herrero Diego López hizo las barretas cuadradas y redondas⁷⁰. El conjunto de «dichas vidrieras, de las dichas ventanas grandes y pequeñas y medianas tuvieron quinientos y veinte y nueve palmos y medio cuadrados que a razón de los dichos cuatro reales y medio cada palmo montan los dichos cuatro mill y trecientos y ochenta y dos reales y medio, los cuales se le mandaron librar [a Antonio Aquilio]»⁷¹.

En el siglo XVII fue necesario reponer algunas vidrieras del Cuarto de Comares y, particularmente, de la Cuadra de Comares, sin que podamos precisar cómo afectó dicha reposición a las vidrieras renacentistas de Antonio Aquilio. En 1629, intervinieron los maestros vidrieros Juan Bautista⁷² y Francisco Sánchez⁷³ y, en 1630, Juan Bautista, que hizo veintiocho palmos de vidriera para una ventana de la Torre de Comares, cuyo emplomado corrió a cargo del cerrajero Juan de Cañete. Además, reparó otras 18 vidrieras de la Cuadra de Comares⁷⁴, quizá las de Antonio Aquilio, e hizo otras para la Sala de las Camas, todas ellas examinadas el 9 de marzo de 1630 por el maestro mayor de obras Francisco de Potes, quien declaró que el maestro vidriero había cumplido con su obligación. La reposición de vidrieras continuó en los años siguientes. En 1631, el maestro vidriero Juan Bautista dio otros 59 palmos de vidrieras para el Cuarto Real de Comares⁷⁵ y, en 1632, el maestro vidriero Francisco de Voz también hacía algunas para las ventanas de la Cuadra de Comares⁷⁶.

El acceso al Salón de Comares se realizaba a través de un cancel sobre el que había un arco de madera⁷⁷ con su vidriera⁷⁸ engastada en varillas de hierro que hizo el cerrajero Juan de Cañete⁷⁹ y que doró el pintor Gabriel Ruiz en 1632⁸⁰. Los vidrios se compraron al maestro carpintero Diego de Oliva, concretamente, treinta vidrios grandes, mayores que los ordinarios, a cuatro reales y medio cada uno⁸¹, que probablemente eran cristales comunes que luego pintó Francisco Ros⁸² y que, en 1643, reparó el latonero y vidriero Marcos García⁸³. Un inventario de 1647 lo describe así: «y para salir de la dicha sala a la media caña hay un cancel grande nuevo con tableros de nogal [...] y encima deste dicho cancel hay una vidriera grande de arco con una zanefa de pintura toda sana»⁸⁴. Es probable que la decoración de estas vidrieras fuera de tipo geométrico, ya que estas cobraron de nuevo importancia en dicha centuria, como pone de manifiesto el *Breve tratado de trazar las vidrieras* de Guadalupe, escrito por un anónimo fraile jerónimo poco después de 1647, en el cual transmite las reglas y las recetas elementales para realizar vidrieras de tipo geométrico además de varios modelos, algunos inspirados en Serlio. Como indica Víctor Nieto, fue un retorno involuntario a los orígenes de la vidriera, en los que el soporte y la unión de las piezas de vidrio con madera, yeso, piedra y metal constituía la trama esencial del diseño⁸⁵. Un cancel similar situado al otro lado del patio de los Arrayanes puede verse en la acuarela de Eduard Gerhardt de 1850. Diego de Oliva también suministró los vidrios para las ventanas que él mismo contrató en 1632 para la Sala de Comares, concretamente, seis ventanas y la modificación de otras dos existentes para que las ocho fueran de la misma hechura y tamaño, realizadas de *borne* (roble) y pino, con sus aldabas, fallebas y vidrieras⁸⁶. En 1647, se describían, así: «ocho ventanas nuevas con tableros de borne, sus fallebas y aldavillas y postigos altos y bajos, y en ellas sus vidrieras en los postigos altos»⁸⁷.

En la primera mitad del siglo XVII, distintas salas del Cuarto de los Leones fueron asimismo

81. APAG L-84. Nómina de 27 de noviembre de 1632: «A Diego de Oliva ciento y treinta y cinco reales [...] por treinta vidrios grandes mayores de los ordinarios que del se compraron para las vedrieras del arco para el cancel de la quadra de Comares a razón de quatro reales y medio cada una».

82. APAG L-84. Libranza de 4 de diciembre de 1632: «vidrieras que hizo en el arco que se ha de asentar encima del cancel a la entrada de Comares que tubo

noventa y seis palmos a real y cuartillo cada palmo». La última libranza por este trabajo es de abril de 1633: «el arco de la entrada de la puerta del antesala de comares en la puerta baja y en la grande noventa y ocho palmos de vedrieras y en cuatro postigos de las dos ventanas de la dicha sala que son las que están a los lados...y en los otros cuatro postigos treinta y cinco palmos de recodos de vidrieras para la sala de comares» (APAG L-84. Libranza de 16 de abril de 1633).

objeto de adorno con vidrieras. En la Sala de las Losas se colocaron, en 1629, catorce bastidores de madera realizados por el carpintero Diego de Oliva para asentar las vidrieras realizadas por Salvador Bautista⁸⁸, quien, al año siguiente, hizo otros 451 palmos de vidrieras para el Cuarto de los Leones y el Cuarto Imperial⁸⁹. En 1631, el maestro vidriero Juan Bautista hizo otros 56 palmos de vidrieras para tres ventanas de una sala del Cuarto Real de los Leones⁹⁰ y, en 1642, el maestro vidriero Juan Gutiérrez aderezó «una ventana que sale a el Jardín de Daraja»⁹¹ y reparó algunas vidrieras del Cuarto de Comares y del Cuarto de los Leones.

A comienzos del siglo XVI, se construyeron y se decoraron un conjunto de aposentos de nueva planta que cerraron la amplia huerta que, en época nazarí, se extendía entre el Palacio de los Leones y los Baños hasta la muralla, con lo que se incorporó la Torre del Peinador, que, a su vez, quedó comunicada con el Cuarto de Comares a través de un corredor. La construcción de estas nuevas dependencias originó la transformación de la Huerta de los Baños en dos jardines, uno más reducido, que se llamó de los Baños o de las Armas Reales, y otro de mayores dimensiones, conocido como Jardín de Daraxa. Estos aposentos mandados edificar por los Reyes Católicos luego se llamaron Habitaciones de Carlos V, al habitarlos el emperador durante su estancia en Granada en 1526. Eran en total seis salas, dos situadas entre el Patio de los Baños y el de Daraxa, y otras cuatro que cerraban por el lado norte del Patio Daraxa⁹². Estos aposentos y el corredor que llevaba hasta la Torre del Peinador estuvieron decorados con pinturas de Julio Aquiles y Alejandro Mayner perdidas en su mayoría en 1729, al reformarse las dependencias para aposentar a Felipe V. Las dos últimas salas conservan en el techo la decoración de frutas que permitió conocerlas igualmente con la denominación de «cuarto de las frutas».

El repertorio ornamental renacentista desplegado por Julio Aquiles y Alejandro Mayner en estos aposentos dio cabida asimismo al lema del

«Plus Oultre», también para la decoración de las vidrieras. Las ventanas que daban vista al Jardín de los Baños llevaban vidrieras con el emblema imperial y quizá por ello el jardín era denominado, en los siglos XVI y XVII, «de las Armas Reales». También algunas ventanas que se abrían al Jardín de Daraxa llevaban pintadas las columnas con el lema «Plus Ultra» y armas imperiales. En 1647, al menos quedaban dos de estas vidrieras: «[...] una vidriera grande de labor con las columnas de plus ultra. Y entrado en la segunda cuadra que va al cuarto de las frutas hay [...] una ventana antigua [...] y encima desta dicha ventana hay otra pequeña con una vidriera de armas imperiales y plus ultra»⁹³. El significado del emblema del «Plus Ultra» elegido por el emperador para enriquecer su escudo nos lo da Hernando de Soto en sus *Emblemas Moralizadas* (1599): uno de los trabajos de Hércules fue «haber traído junto a Cádiz, isla del mar Mediterráneo (que por ello la nombran de Hércules) dos columnas y pensando que era lo último de la tierra (según debió de pensar Iuvenal cuando dixo: En todas las tierras que están desde Cádiz hasta el Aurora y Ganges, casi como terminando la una parte y la otra por fin del mundo) puso en ellas Non Plus Ultra: las cuales columnas se llaman dos montes opuestos que están el uno junto al estrecho de Gibraltar y el otro en África. Pero después del famoso Colon, descubriendo las Indias Occidentales dio ocasión al Emperador Carlos Quinto, nuestro señor para que pusiese un Plus Ultra en otras dos, pues se halló más tierra de la que entendió Alcides que había»⁹⁴.

En la sala central del Peinador de la Reina, hubo vidrieras de grisalla con labores de grutescos realizadas en el siglo XVI, cuando los pintores Julio Aquiles y Alejandro Mayner acometían la decoración pictórica de los muros⁹⁵. Estas vidrieras y las decoradas con el emblema imperial fueron realizadas por Arnao de Vergara en 1541⁹⁶ y posteriormente destruidas por la explosión de la casa del polvorista en 1590⁹⁷. Estas vidrieras fueron reemplazadas entre 1625 y 1630 por otras realizadas por los vidrieros Juan Martínez, Juan Bautista⁹⁸ y Francisco Ros⁹⁹. Juan Martínez hizo las de la estufa en 1625¹⁰⁰, y también otras 24 vidrieras para las ventanas de los cuartos reales del emperador y el de las frutas¹⁰¹, sin que se especifiquen cuales. El maestro Francisco Voz hizo, en 1632, la vidriera ochavada del Cuarto del Emperador, cuyo armazón confeccionó el cerrajero Juan de Cañete¹⁰².

Finalmente, indicar que, en 1645, el maestro vidriero Cristóbal de León proporcionó 44 vidrios enteros y nuevos para reparar las vidrieras de las casas mosaicas, más para ocho postigos de las ventanas que había hecho, seis de ellos de canuto de lata y dos de plomo¹⁰³, y que, en 1743, se reponen vidrieras a cargo de Cristóbal Sánchez¹⁰⁴.

16 de marzo de 1630.

90. APAG L-84. Nómina de 20 de diciembre de 1631.

91. APAG L-41-2. Nómina de 29 de noviembre de 1642.

92. Estas dependencias se conocerían más tarde como habitaciones de Washington Irving, al habitarlas este escritor durante su estancia en Granada en 1829.

93. APAG L-89-4. 1647.

94. Hernando de Soto en sus *Emblemas Moralizadas* (1599), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, p. 40-43.

95. Antonio GALLEGU Y BURÍN, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, Comares, 1996 [1ª ed. 1936/44], p. 102.

96. APAG L-2-2-C. Nómina de 5 de diciembre de 1541: «Arnao de Vergara de 10 ventanas de vidrieras al corredor pintado/ Mas al dicho Vergara LXV palmos de las devisas del dicho corredor/Mas al dicho vergara XLII palmos y medio de las vidrieras bajas del dicho corredor/Mas al dicho Vergara de CXII palmos a II reales cada uno».

97. APAG L-6-27. 1590: «Asimismo derribo en los dichos cuartos de las frutas y cuartos nuevas de artesones suso dichas y en los corredores y estufas todas las vidrieras y las quebró derribándolas con los bastidores haciéndolas pedazos que no son de provecho».

98. APAG L-84. Libranza de 14 de diciembre de 1630: dos vidrieras de nueve palmos para el *tocador de la reina*, y también otras para el Cuarto Imperial (APAG L-84. Libranza de 12 de enero de 1630).

99. APAG Libranza de 4 de diciembre de 1632: *aderezó una vidriera junto al tocador de la reina*.

100. APAG L-44-5. Nómina de 17 de octubre de 1625.

101. APAG L-44-5. Nómina de 6 de diciembre de 1625.

102. APAG L-44-6. Libranza de 10 de abril de 1627. El capitán de artillería Francisco Porcel, a cuyo cargo estaban las armas, las municiones y los pertrechos militares, entregó al maestro vidriero Juan Martínez el plomo y el estaño necesarios para hacer y asentar las vidrieras (APAG L-84. Nómina de 20 de noviembre de 1632 y APAG L-84. Libranza de 9 de octubre de 1632).

103. APAG L-41-2. Nómina de 23 de diciembre de 1645.

104. APAG L-74-2. 1743.

83. APAG L-41-2. 1643. Nómina de 29 de agosto de 1643: «Marcos de Guevara latonero y vidriero seys reales que los ha de haber por el reparo que hizo en una vidriera que esta encima de la puerta y arco que sale de la galería de la sala de comares a el patio de los arrayhanes y valen docientos y quatro maravedis».

84. APAG L-89-4. 1647.

85. VÍCTOR NIETO ALCAIDE, *La vidriera española...*, op. cit., p. 235.

86. APAG L-84. 1632.

87. APAG L-89-4. 1647.

88. APAG L-84. Nómina de 17 de noviembre de 1629: «A Salvador Bautista maestro de hacer vidrieras treinta reales que valen mil y veinte maravedis que los ha de haber de socorro y a buena cuenta de lo que montaren las vidrieras que esta haciendo para la sala de las losas del cuarto real de los leones».

89. APAG L-84. Libranza de

105. Después de la marcha del ejército napoleónico, continuaron los saqueos a la Alhambra por parte de los gobernadores: «Entre estos saquearon la Alhambra, arrancaron las cerraduras y cerrojos, llevándose hasta los vidrios y cristales, vendiéndolo todo para su provecho, y luego, como buenos patriotas, informaron de que los franceses no habían dejado nada» (Richard FORD, *Granada. Escritos con dibujos del autor*, traducción y notas de Alfonso Gámir, Granada, 1955, p. 49).

106. APAG L-6-27. 1590. Ver Jesús BERMÚDEZ PAREJA y M^a Angustias MORENO OLMEDO, «Documentos de una catástrofe en la Alhambra», Cuadernos de la Alhambra, 2, 1966, p. 82.

Fragmentos de época moderna relacionados con vidrieras que se conservan en el museo de la Alhambra y en el propio edificio

De época musulmana, el museo de la Alhambra cuenta con bastantes fragmentos vítreos pertenecientes, al parecer, a celosías (unos mil doscientos fragmentos). No obstante, los restos de vidrio modernos que han quedado en la Alhambra son escasísimos. Esto hace que muchas veces pasen desapercibidos y por eso, tal vez, que hasta el momento no se haya realizado un estudio completo sobre este material. Si pensamos en todas las catástrofes, expolios y continuas reparaciones realizadas en el monumento, no es de extrañar que quede tan poco, y más siendo el vidrio un material reciclable y reutilizable¹⁰⁵.

También ha sido usual hasta hace poco tiempo que, al citar los restos aparecidos, tanto en excavaciones como con motivo de los distintos trabajos de restauración que se han ido sucediendo a lo largo del tiempo, no se precisara su cronología al registrarlos. Esto ha sido así en el mejor de los casos, ya que la mayor parte de los vidrios conservados en el museo no fueron registrados o se registraron incluso años después de ser encontrados o retirados de su lugar de origen.

En los fragmentos, no hemos encontrado aparentemente ninguna huella de una posible restauración o, mejor dicho, reparación, como soldaduras nuevas o repintados en las grisallas. Sin embargo, esto no quiere decir que no se hicieran. Sabemos, por los datos del archivo, que se realizaron arreglos en las soldaduras y que se repusieron vidrios rotos. Las reparaciones más cercanas en el tiempo intentarían aproximarse lo más posible al original. Seguramente, también se guardaron los vidrios rotos para utilizarlos después para piezas de menor tamaño. Tampoco quedan en los vidrios marcas o manchas que indiquen la zona ocupada por el emplomado.

A pesar de todo esto, pensamos que lo poco que ha podido salvarse merece salir a la luz. Sería interesante también imaginar la Alhambra tal y como fue en otros tiempos, en los que la iluminación de los palacios sería totalmente diferente a la que podemos ver en este momento, puesto que cambiaría el aspecto de las salas y las sensaciones de los admirados visitantes.

Vamos a centrarnos ya en lo que sería la relación de vidrios conservados, que comprende, por una parte, los escasos restos que han quedado en el lugar para el que fueron realizados y, por otra, el material, mayoritariamente descontextualizado, que ha sido depositado en los fondos del museo de la Alhambra.

Piezas depositadas en los fondos del museo de la Alhambra

A continuación, enumeramos los fragmentos conservados en el museo y que guardan relación con la existencia de vidrieras en la Alhambra, aunque no se puede confirmar la procedencia exacta de algunos de ellos. De las piezas con procedencia, podemos aportar los datos del libro de registro del museo de la Alhambra.

Entre estos fragmentos, encontramos tanto los pertenecientes a vidrieras decoradas, como otros que podían corresponder a lo que, en el archivo de la Alhambra, son llamados *vidrios corrientes* y que, generalmente, presentan un peor estado de conservación.

Fragmento de vidriera de la Sala de Dos Hermanas

Fecha de entrada: 12-4-1962.

Número de registro: 3846.

Medidas: 5,2 cm x 3,6 cm. Grosor: 1,5 mm.

Procedencia: fondo antiguo.

Estado de conservación: el vidrio fue fabricado por el procedimiento de cilindros. En él se pueden apreciar algunas burbujas alongadas. Presenta un buen estado de conservación, la

decoración con grisalla y amarillo de plata es perfectamente visible por la cara opuesta a su aplicación.

Descripción: se trata de un fragmento de vidrio totalmente incoloro decorado por medio de grisalla y amarillo de plata. Parece representar parte de un fuste con acanaladuras (figura 4). No conserva ningún borde y presenta fracturas recientes en las cuatro caras. El dibujo es ligero y aparece perfilado en un tono oscuro casi negro, el relleno está trabajado a base de gradaciones, desde la aplicación del color completamente opaco hasta zonas muy veladas.

Datos recogidos en el libro de registro: fragmento de vidrio plano pintado, correspondiente a una vidriera. En las celosías altas de la Sala de Dos Hermanas, caído allí. Entregado por el restaurador de yesería.

Observaciones: en el archivo de la Alhambra se encuentra un dato que puede estar relacionado con esta pieza: «Así mismo en toda la sala que dicen de las Losas en el dicho Cuarto de los



Figura 4.
Fragmento de vidriera de la Sala de Dos Hermanas.



Figura 5.
Fragmento de vidriera con cabeza de caballo y grutesco

Leones, quebró y derribó todas las vidrieras e otras que estaban en el cuarto de la dicha iglesia, que las unas y las otras eran de mucho presçio por estar pintadas con muchas historias y armas reales»¹⁰⁶.

Fragmento de vidriera grutesco

Fecha de entrada: 26-11-1949.

Número de registro: 193.

Medidas: 5,6 cm x 7,6 cm. Grosor: 2 mm.

Procedencia: fondo antiguo.

Estado de conservación: son dos fragmentos que han sido pegados recientemente con criterios de restauración. El vidrio ha comenzado un proceso de desvitrificación, lo que está produciendo una pérdida de transparencia y un debilitamiento que ha causado pequeños desprendimientos. La grisalla conserva una buena fijación, aunque presenta pequeñas pérdidas en las zonas de rallados, aparentemente debidas a algún tipo de abrasión.

Descripción: fragmento ligeramente curvo en su parte superior e inferior. Se trata de un vidrio incoloro realizado por el procedimiento de cilindros, decorado exclusivamente mediante grisalla. La decoración muestra una vegetación carnosa y la cabeza de un animal que parece ser un caballo. Es posible que corresponda a una greca o a la parte externa de una vidriera (figura 5). El dibujo es preciso y detallado, a base de pinceladas cubrientes de varios tonos de grisalla en tierra roja que degrada las sombras por medio de un rallado muy fino. La grisalla es perfectamente visible por la cara en que ha sido aplicada, por la parte posterior aparece velada, debido al deterioro que se ha producido en el vidrio. El recorte de la pieza en su parte

superior e inferior presenta pequeñas muescas y se muestra ligeramente inclinado hacia la parte opuesta a la aplicación de la grisalla. Los laterales del fragmento presentan roturas antiguas.

Observaciones: aunque en el libro de registro del museo esta pieza aparece citada solamente como fondo antiguo, en una ficha del catálogo monográfico del museo indica como procedencia la Alhambra.

Fragmento de vidriera «Ala»

Fecha de entrada: 19-5-2009.

Número de registro: 17547.

Medidas: 3,3 cm x 2,5 cm. Grosor: 2 mm.

Procedencia: fondo antiguo.

Descripción: son dos fragmentos sin borde que casan entre sí, de vidrio en tono natural, sobre el que se ha aplicado una decoración a base de grisalla en tierra roja. A pesar de que el fragmento es muy pequeño, parece apreciarse lo que sería parte de un ala y algo de decoración vegetal (figura 6). La técnica de ejecución es muy similar a la del fragmento número 193.

Estado de conservación: los dos fragmentos presentan roturas recientes, en el canto se puede ver el vidrio ligeramente de un tono natural ligeramente verdoso. Solo es visible la grisalla en la parte aplicada, ya que el vidrio está totalmente cubierto por una capa oscura y compacta. En algunas zonas, el deterioro ha llegado a poner al descubierto el núcleo del vidrio. La grisalla está bien fijada.

Observaciones: la pieza ha sido registrada recientemente y no consta ningún dato más sobre ella.



Figura 6.
Fragmento de vidriera "Ala"



Figura 7.
Fragmento de vidriera con penacho

Fragmento de vidriera indeterminado

Fecha de entrada: 19-5-2009.
Número de registro: 17546.
Medidas: 3,2 cm x 3,1 cm. Grosor: 2 mm.
Procedencia: fondo antiguo.

Descripción: se trata de un fragmento de vidrio incoloro en el que quedan restos de grisalla en tierra roja, sin forma definida.

Estado de conservación: el vidrio tiene un tono natural ligeramente verdoso. El fragmento no conserva ningún borde. Deterioros similares al fragmento anterior, aunque más avanzados. La grisalla solamente es visible en la zona en que ha sido aplicada, parece estar muy desgastada.
Observaciones: no existe ningún dato más sobre esta pieza.

Fragmento de vidriera con penacho

Fecha de entrada: 19-5-2009.
Número de registro: 17544.
Medidas: 5 cm x 5,8 cm. Grosor medio: 2 mm.
Procedencia: fondo antiguo.

Descripción: fragmento de vidrio en tono natural en el que se puede ver parte de lo que parece ser un penacho ejecutado en grisalla (figura 7). Paralela a la parte más exterior del borde, se aprecia un marco separado por el rallado, los penachos muy movidos, han sido ejecutados de forma minuciosa mediante un rallado muy fino de la grisalla. En uno de sus lados, conserva un borde completamente recto con recorte de tenacilla, ligeramente inclinado a la zona opuesta de la aplicación de la grisalla. El resto de los bordes presenta roturas antiguas. La grisalla solo es visible por

zona aplicada debido al deterioro del soporte vítreo (figura 7).

Estado de conservación: totalmente oscurecido a causa de la desvitrificación. Roturas antiguas.
Observaciones: no existe ningún dato más sobre esta pieza.

Perfil de emplomado

Número de registro 2017.
Fecha de entrada: 25-4-1949.
Medidas: 18,3 cm de largo x 6,5 cm de ancho.
Vidrio alto: 2,7 x 1,5.
Procedencia: fondo antiguo.

Descripción: se trata de un fragmento del lateral exterior de una vidriera. Dentro del emplomado, conserva un vidrio de forma triangular. La anchura del perfil es aproximadamente de 1,1 cm y su altura, de unos 6 mm. La anchura del alma es de unos 3 mm y la de las alas, de unos 4 mm. La altura de las alas es de 1 mm. Los bordes de las alas son redondeados, en sección serían ligeramente elípticos. El grosor del alma es aproximadamente de 0,5 mm, por lo que tiende a romperse por la mitad. El vidrio tiene un grosor aproximado de 2 mm, su aspecto es traslúcido y en su interior aparecen numerosas burbujas, algunas ligeramente alargadas. En la zona del vidrio que está en contacto con el marco parecen apreciarse las muescas del recorte de la pieza por medio de tenacillas (figura 8).

Datos recogidos en el libro de registro: se incorporó al museo en el año 1943. Se encontró junto a una alacena de la escalera del Palacio de Carlos V en la sala a poniente en el Patio de los Arrayanes. Obras de 1905. Incorporación



Figura 8.
Perfil emplomado

al museo en 1 de enero de 1943, cuando se incorporó el museo al cuerpo facultativo.

Estado de conservación: totalmente recubierto por la pátina, tiene algunos puntos superficiales de corrosión. Se ha desprendido uno de los puntos de soldadura. El vidrio tiene manchas causadas por los restos de una masilla.

Observaciones: entre el plomo y el vidrio, quedan unos restos color miel que podían ser del sellado de la vidriera (aspecto brillante), aunque no han sido analizados (quizás restos de zulaque). Una característica de la unión entre los distintos fragmentos de los perfiles es que no montan entre sí, la unión se forma exclusivamente por los puntos de soldadura, que en algunas dejan una separación muy marcada de unos dos milímetros. En las vidrieras del monasterio de Pedralbes también se conservan emplomados con esta separación entre las varillas¹⁰⁷.

La primera noticia que conocemos sobre esta pieza es la que nos proporciona D. Francisco de Paula Valladar, cuando hace una ligera referencia al descubrimiento y adjunta un dibujo del emplomado¹⁰⁸. Este informe se publicó dos años después de haber sido encontrado el emplomado por el señor Contreras. En el mismo año en que el emplomado fue registrado en el libro del museo de la Alhambra fue descrito también por Torres Balbás¹⁰⁹.

Emplomado

Fecha de entrada: 11-10-1993.

Número de registro: 9500.

Medidas: son veinticinco fragmentos y cada uno de ellos está numerado con un subíndice¹¹⁰.

Procedencia: fondo antiguo.

Descripción: veinticinco fragmentos de diferentes tamaños pertenecientes al emplomado de una vidriera.

Datos recogidos en libro de registro: de emplomado de vidrieras de distinta longitud, uno de ellos con forma de esquina. No se conoce el sistema de fijación de los cristales. Aparecen como dos nervios paralelos que en algunos casos se han separado.

Estado de conservación: cubiertos por pátina uniforme. Todos los fragmentos están muy sucios, como si hubieran estado enterrados o se hubieran caído sobre tierra. Debido al escaso grosor del alma, la mayoría están deformados y algunos están rotos en la parte central.

Observaciones: por sus características técnicas, podrían estar relacionados con el fragmento de emplomado número 2017.

Emplomado

Fecha de entrada: 11-10-1993.

Número de registro: 9501.

Medidas:

9051-1: 8,5 largo.

9051-2: 7,2 largo.

Procedencia: fondo antiguo.

Descripción: dos fragmentos de plomo de una vidriera en forma de H para sujetar el cristal por las dos caras.

9051-1: actualmente, el fragmento se ha dividido en dos, que, sumados, medirían 8,5 de largo. El alma tiene una anchura aproximada de 3 mm, y el ala tiene unos 4 mm. El grosor del ala es de 0,5 mm. A lo largo del perfil, en el la-

107. Fernando CORTÉS PIZARRRO, «Estudio del plomo medieval en las vidrieras del Monasterio de Pedralbes», *Materiales de Construcción*, vol. 50, Núm. 259, julio-septiembre, 2000, p. 85-95.

108. Francisco de Paula VALLADAR, *La Alhambra, su historia, su conservación y su estado en la actualidad* [Informe emitido a la Comisión de Monumentos de Granada, por los Académicos Sres. Conde de las Infantas, D. Francisco de P. Góngora y D. Francisco de P. Valladar], Granada, junio de 1907, p. 24: «Al rehacerse el destruido alhamí frontero a la escalera que comunica el Palacio árabe con el de Carlos V, halló hace poco tiempo el Sr. Contreras buen número de piezas de cristales de colores cortados en formas geométricas y piezas de plomo procedentes de engarces de cristalerías; habiendo entre esas piezas una que afecta la forma que representa el dibujo y que en el espacio A conserva adherido todavía el trozo de vidrio correspondiente».

109. Leopoldo TORRES BALBÁS, «Ventanas con vidrios de colores en los edificios hispanomusulmanes», *Al-Andalus*, Madrid, XIV, 1949, 1, p. 194: «En el museo de la Alhambra se conserva un fragmento de armazón de vidriera, hallado en 1905 al rehacer la alacena inmediata a la escalera que sube al palacio de Carlos V, en el pórtico meridional del patio de la Alberca, por el arquitecto Mariano Contreras, en unión de gran número de piezas de vidrio de color, de formas geométricas de las que han aparecido también restos al pie de la torre de Comares, en el Bosque. En el fragmento de armazón citado queda todavía un trozo de vidrio triangular. La tira de plomo del marco está acanalada tan sólo por su cara interna, mientras las otras que formaban el dibujo, más finas, tienen canales por ambos costados para recibir los vidrios».

110. 1: 9,2 largo x 1 ancho; 2: 5,8 largo; 3: 6,1 largo; 4: 4,5 largo; 5: 2,6 largo; 6: 5,4 largo; 7: 4,4 largo x 1,2 ancho; 8: 2,4 largo; 9: 3,8 largo; 10: 3,6 largo; 11: 3 largo; 12: 2,9 largo; 13: 4,1 largo; 14: 2,6 largo x 0,9 ancho, roto a mitad; 15: 7,2 largo, roto a mitad; 16: 3 largo; 17: 2,1 largo, roto a mitad; 18: 3,6 largo, roto a mitad; 19: 5,6 largo, roto a mitad; 20: 4,7 largo; 21: 2,1 largo, roto a mitad; 22: 2,9 largo; 23: 4,3 largo, roto en parte; 24: 3,7 largo, y 25: es una tira de plomo plana de una anchura de 5 mm y un grosor de 1 mm.

111. Ayola II 5344-5379,
F-05366.

teral, se aprecian una serie de estrías que pueden deberse al estiramiento de la pieza.

9051-2 es igual que el anterior: 7,2 cm de largo. Estado de conservación: muy sucios, roturas y deformaciones.

Observaciones: el procedimiento de fabricación de estos plomos es diferente al de los anteriores, 2017 y 9500. Se trata de fragmentos más recientes. Son mucho más maleables

Emplomado

Entrada: 11-10-1993.

Número de registro: 9503.

Medidas: alma y cada una de las alas 4 mm.

Procedencia: fondo antiguo.

Descripción: perfil correspondiente a la parte interna de un panel. Forma cuatro espacios para laterales de vidrios de 90°. Tanto el alma como el ala miden 4 mm. La unión entre los distintos fragmentos se logra superponiendo los extremos de cada uno de ellos y soldándolos posteriormente.

Datos del libro de registro: sujeción de vidriera con hierro en mal estado, con forma de cruz. Conserva labios a ambos lados.

Estado de conservación: se trata de un perfil de hierro. Está completamente oxidado y deformado. Por su aspecto, parece haber estado enterrado o que hubiera caído sobre tierra.

Observaciones: no se conoce ningún dato más sobre este fragmento.

Piezas in situ

Restos de vidriera emplomada

Medidas: cubrirían completamente los vanos tripartitos sobre la entrada de la Sala de la Barca, en la parte interior de estos vanos.

Ubicación: entrada de la Sala de la Barca.

Descripción: quedan restos de vidrio incoloro y emplomado.

Estado de conservación: en estos momentos, el estado de conservación es muy malo, no queda prácticamente nada de estas ventanas.

Observaciones: las ventanas en que han sido colocadas estas vidrieras, como otras muchas de la Alhambra, son de medio punto y muy profundas. En la parte externa de estas, han sido colocadas celosías de yeso y, en la interna, estas vidrieras emplomadas. Está claro que esta no sería la solución original, ya que la unión dentro de un mismo vano de estas dos no tiene sentido. La vidriera emplomada, además de

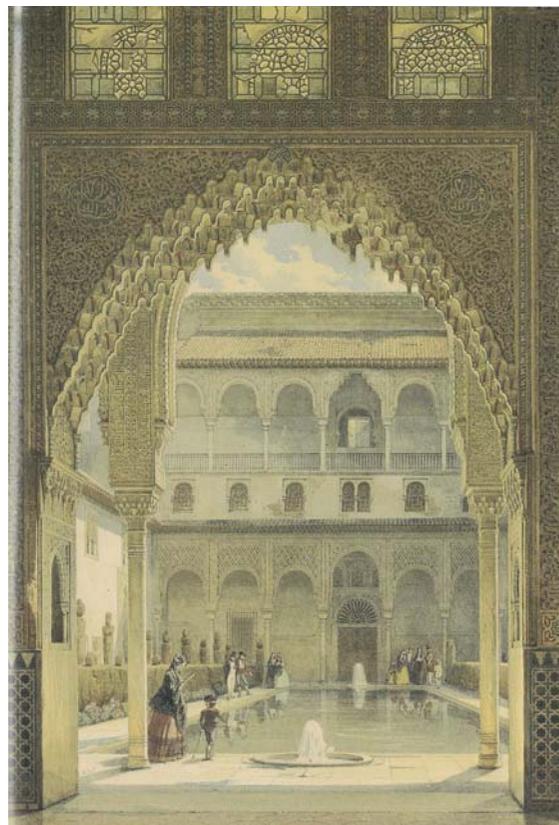


Figura 9. Alhambra de Granada. Patio de los Arrayanes desde la sala de la Barca. Eduard Gerhardt, 1850.

dejar pasar la luz, cumple una función de aislamiento que no tiene la celosía de yeso.

No hemos podido acceder directamente a las vidrieras, pero pensamos que pueden tener relación con el fragmento de emplomado que conserva el vidrio número 2017 y que corresponde también al Palacio de Comares. Parece ser que las dos eran vidrieras geométricas.

En una acuarela de Eduard Gerhardt de 1850 realizada para los duques de Montpensier, se puede ver el Patio de los Arrayanes desde la Sala de la Barca y se aprecia muy claramente el deterioro sufrido por las tres vidrieras emplomadas situadas sobre el arco de entrada. Escasamente queda la mitad de los paneles de cada una de ellas, aunque es más que suficiente para reconocerlas como vidrieras geométricas en las que alternan cuadrados y hexágonos de menor tamaño (figura 9).

En el archivo fotográfico de la Alhambra, dentro de la colección del fotógrafo Ayola¹¹¹, hay una imagen del Salón de Embajadores y, en una de las ventanas altas, se puede ver una vidriera con idéntico dibujo a la representada por Gerhardt. Puede ser que todas las vidrieras de esta zona fueran iguales.

Es posible que estas vidrieras fueran las que quedaron destrozadas con el incendio del polvorín: «[...] así mismo la cuadra principal que es la Torre de Comares rompió y quebró derribando por el suelo vedrieras que tenía dicha sala altas y bajas y otras que estaban en la entrada de dicha cuadra sobre la puerta della de manera que no están de provecho»¹¹². También es citada por Torres Balbás¹¹³.

Estas vidrieras geométricas se generalizan a partir de la segunda mitad del siglo XVI, aunque existían anteriormente. Concretamente, en Granada las encontramos en muchos edificios históricos, incluida la catedral. Siempre realizadas en vidrio traslúcido.

La sustitución de las antiguas vidrieras por estas podía deberse tanto al deterioro de los paneles como a un cambio de gusto.

Marcos de madera

Ubicación: Sala de Dos Hermanas.

Descripción: marcos de madera situados en las ventanas altas de la Sala de Dos Hermanas.

Observaciones: estos marcos podrían haber servido para colocar paneles de vidrio.

No hemos podido tener acceso a ellas, de manera que nos es imposible precisar sus medidas y su estado de conservación.

En el archivo de la Alhambra encontramos un dato que hemos citado anteriormente, en el que se dice que en la Sala de las Losas se colocaron, en 1629, catorce bastidores de madera realizados por Diego de Oliva, ensamblador y carpintero, para asentar las vidrieras realizadas por Salvador Bautista. Pensamos que este dato podría tener relación con los marcos de madera que quedan en esta sala.

112. Jesús BERMÚDEZ y M^a Angustias MORENO, «Documentos de una catástrofe...», op. cit., p. 82.

113. Leopoldo TORRES BALBÁS, «Ventanas con vidrios de colores...», op. cit., p. 194.