

# LAS VIDRIERAS DE LA CATEDRAL DE BURGOS EN LA CONTEMPORANEIDAD. EL SIGLO XIX Y LOS TALLERES EUROPEOS

M<sup>a</sup> JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ  
Universidad de Burgos

**RESUMEN:** *Desde la perspectiva decimonónica de recuperación de los principios de espiritualidad del medievo, como solución regeneradora de un mundo cada vez más complejo y fragmentado, la Catedral de Burgos fue alcanzando el generalizado reconocimiento de su calidad arquitectónica. Esta se instrumentalizará proponiéndose como elocuente testimonio, con función ejemplarizante, del modelo artístico y social del Gótico. De ahí que fuera necesario cuidar todos los detalles de la gran fábrica metropolitana en la que el programa de vidrieras llevado a cabo por prestigiosos talleres bávaros se convertirá en la primera apuesta de un largo proceso de renovación del templo. Bajo tan singular marco, el doble binomio luz-arquitectura y religión-arte, entablará un enriquecedor diálogo que transformó completamente el interior catedralicio del cual somos herederos.*

**PALABRAS CLAVES:** Vidrieras, Catedral, Burgos, Mayer, Zettler

**ABSTRACT:** *Since the 19<sup>th</sup>-century perspective of restoration of the Middle Ages' principles of spirituality as a solution to regenerate a progressively more and more complex and fragmented world, the Burgos Cathedral has gathered wide recognition of its architectonic quality. This quality was to be instrumentalized and proposed as an eloquent testimony to illustrate the Gothic social and artistic model. This made it necessary to care for every detail in the metropolitan factory in which the stained glass programme developed by presti-*

*gious Bavarian workshops is to become the first step in a long renovation process for this church. Within such a singular framework, the twofold binomial light-architecture and religion-art, strike up an enriching dialogue that radically transformed the cathedral interior that we have inherited.*

KEY WORDS: Stained-glass, Cathedral, Burgos, Mayer, Zettler

La luz define y configura los espacios arquitectónicos y, al hablar a nuestros sentidos y emociones, contribuye a marcar la percepción y el disfrute que de ellos tenemos. Pero, en la misma medida y dada su esencia dinámica, es, también, un recurso susceptible de utilizarse con intenciones muy diferenciadas según los principios estéticos subyacentes. En este sentido, su empleo varía a lo largo de los siglos con resultados diversos e, incluso, opuestos en función de la dimensión y morfología de los vanos, su posición en el edificio o el tipo de cerramiento previsto, su materialidad y tratamiento. La elección de estos últimos aspectos –alabastro, vidriera blanca o de color, etc.– nunca quedó al azar, alcanzando especial importancia simbólica en la arquitectura cristiana, pues tenía que transmitir la idea de Cristo, luz del mundo. Un buen testimonio al respecto lo encontramos en la Catedral burgalesa cuya iluminación exigió resolver varios condicionantes como la adopción de un triforio compacto o su peculiar emplazamiento en la ladera donde se elevaba el Castillo, cuya falda acogió la ciudad medieval, circunstancias que limitaban la penetración de la luz.

De ahí que, a partir del último tercio del siglo XIX, nuestro templo se sume a la corriente que, desde la propia Iglesia y las prácticas restauradoras, alentaban la búsqueda de las prístinas esencias atribuidas al estilo Gótico, las cuales servirían de base de la necesaria regeneración social (1). En este camino resultaron determinantes aquellas propuestas arquetípicas que otorgaban a la vidriera un papel fundamental en la recreación de la iglesia soñada, de la Jerusalén Celeste. En efecto, frente a una cultura en creciente proceso de

---

(1) ISAC, Á., *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congreso 1846-1919*, Diputación provincial de Granada, 1987, pp. 63-69; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I., *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Ámbito, Valladolid, 1996, pp. 23-26; etc.

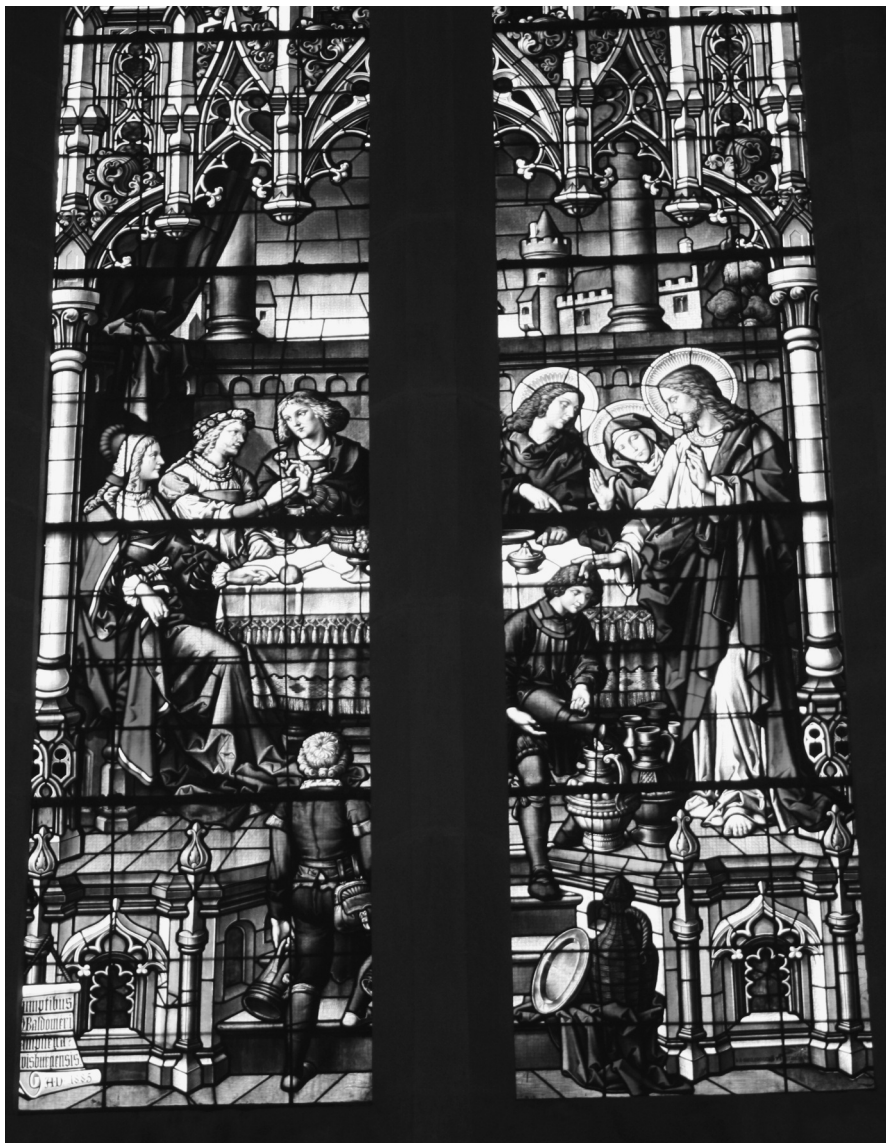


Fig. 1 Detalle de una vidriera del brazo norte del transepto,  
“Las Bodas de Caná”, taller de Zettler

secularización como la decimonónica, centrada en resolver los problemas más inmediatos, “...la dulce y misteriosa luz difundida por hermosos cristales de colores que embellecen sus esbeltas ventanas [...] armonizan con la suntuosidad de nuestras ceremonias religiosas que arroban y trasportan el alma, haciéndole olvidar las fugaces miserias de la tierra y elevándola hacia la mansión de la eterna felicidad” (2). La catedral volvía a ser el escenario ideal de la trascendencia en el que la luz tenía un notable protagonismo como vía de conexión con la divinidad.

Al mismo tiempo, y de forma progresiva, se tomaba conciencia del valor arquitectónico del templo metropolitano burgalés desde la dimensión monumental tan característica del siglo XIX. Y, en relación con este planteamiento, se asume y defiende que todos sus componentes debían estar en correspondencia con la magnificencia y esplendor de su fábrica. Pero, también, con lo que, en un ejercicio de conceptualización, se esperaba de ella y demandaban los cada vez más numerosos turistas que la visitaban. Se abría, así, una fecunda vía para la realización de interesantes intervenciones en las que la luz y el color tuvieron un singular protagonismo, hasta poder concluir Vicente Lampérez, en 1921, durante la celebración del VII Centenario, que la Catedral burgalesa era un “museo de todas las artes” (3).

### HACIA LA IGLESIA SOÑADA

Tras un brillante desarrollo de la vidriera gótica, a finales del siglo XV comenzó un nuevo tiempo para esta manifestación artística, la cual tendrá en nuestra Catedral uno de sus focos rectores. Es el momento en el que trabajan grandes artistas, como Arnao de Flandes, Diego de Santillana o Juan del Valdivieso, que inician un modo de hacer diferenciado bajo la concepción hispanoflamenca de las formas. El resultado fueron cuidadas vidrieras, de insuperable belleza y perfección técnica, al servicio de interiores más diáfanos y así lo prueba la Capilla de la Purificación (4).

---

(2) Archivo de la Catedral de Burgos (en adelante ACBu.), Documentación sobre vidrieras, 20-61881, memoria presentada por la Casa Amigó de Barcelona

(3) *Catedral de Burgos: Séptimo centenario de su fundación 1221-1921*, Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos, 1921, p. 11

(4) CABALLERO CUESTA, J. M<sup>a</sup>, “Las vidrieras de la Catedral de Burgos” *Burgense: collectanea scientifica*, n<sup>o</sup> 41/1 (2000), pp. 217-233; NIETO ALCAIDE, V., *La*

Desde esta premisa y, a lo largo del Quinientos, la actividad de los vidrieros tendrá directrices muy definidas, tanto en actuaciones de mantenimiento como en la realización de nuevas piezas para las capillas particulares y, sobre todo, para el cimborrio levantado a partir de 1539 (5). En ambas tendencias se plasmará el interés por dotar al interior metropolitano no solo de mayor luz, sino de una luz blanca. Así empezaron a reemplazarse "...los vidrios pintados que se rompían con vidrios y vidrieras blancas..." o simplemente se retiraban los de colores con el fin de instalar el nuevo tipo de vidrieras para dar "...mayor claridad" (6). Al mismo tiempo, los modernos trabajos, frente a lo que sucedía en otras catedrales donde triunfaban complejas composiciones manieristas (7), optaban por un sencillo modelo de vidriera blanca geométrica presidida por motivos heráldicos y de grutescos, más afín a la equilibrada concepción renacentista, según realizó Juan de Arce en el crucero y en su entorno. No obstante, durante los meses de verano, se reclamaba cubrir los ventanales que daban sobre el coro con cortinajes, al molestar a los canónigos el fuerte sol del estío (8).

Progresivamente, la técnica de las vidrieras de color se fue convirtiendo en un conjunto de fórmulas cada vez más desconocidas que adquirieron la categoría de viejos secretos de intrincada interpretación (9). Por su parte, el inicio de la Contemporaneidad y los difíciles acontecimientos vividos a principios del siglo XIX no parecían presagiar un contexto favorable para un arte tan delicado. De hecho, en Burgos, se ha venido atribuyendo la escasez de vidrieras medievales al suceso que puso fin al gobierno de la ciudad por parte del ejército napoleónico. Nos referimos a la voladura del castillo el 13 de junio

---

*vidriera española: ocho siglos de luz*, Nerea, San Sebastián, 2011, pp. 143-155 y "La vidriera gótica en el territorio burgalés" en *El arte gótico en el territorio burgalés*, Universidad Popular de Burgos, 2006, pp. 317-325

(5) PAYO HERNANZ, R. J., y MATESANZ DEL BARRIO, J., *El cimborrio de la Catedral de Burgos*, Institución Fernán González, Burgos, 2013, pp. 205-213

(6) MARTÍNEZ SANZ, M., *Historia del templo catedral de Burgos escrita con arreglo a documentos de su archivo por Manuel Martínez Sanz, estudio, bibliografía e índices*, Alberto C. Ibáñez Pérez, Florianio Ballesteros Caballero, Institución Fernán González, Burgos, 1983, p. 36

(7) NIETO ALCAIDE, V., "La vidriera manierista en España: obras importadas y maestros procedentes de los Países Bajos (1543-1561)", *AEA.*, n° 182, (1973), pp. 93-130

(8) ACBu., RR-62, fols. 141-144 y RR-95, fols. 171-173

(9) NIETO ALCAIDE, V., *La vidriera española...*, ob. cit., pp. 245-267

de 1813 cuya onda expansiva habría destruido la mayoría de las vidrieras realizadas en los siglos anteriores (10).

Sin embargo, testimonios contemporáneos al suceso, y libres de sospecha de su filiación política, indicaban cómo la explosión dejó “...ilesos el magestuoso edificio de la Santa Iglesia Metropolitana situado debajo del Castillo...” (11). Esta circunstancia no puede corroborarse a través de los *Libros de Fábrica*, por faltar los correspondientes a ese periodo, mientras que la primera sesión del Cabildo celebrada tras la explosión no tuvo lugar hasta el día 20 y en ella no se deja constancia de que el templo hubiera sufrido ningún daño (12). Esto plantea una doble hipótesis, o bien la voladura no afectó gravemente a las vidrieras o, si lo hizo, estas manifestaciones habían dejado de tener interés para el Cabildo desde un punto de vista artístico y como elementos esenciales de la Catedral y su ruina no merecía ningún comentario.

Pero pocas décadas después, el espíritu romántico, que permitiría una nueva apreciación de la arquitectura gótica, nos aporta un significativo ejemplo de cómo iban cambiando las cosas. En este contexto, Juan Estanillo, al visitar la metropolitana burgalesa, llama la atención sobre el “...hermoso rosetón con vidrios pintados de mil colores. Cuando el sol penetra con sus rayos por esta vidriera, dibuja en el pavimento un disco de mosaico, tan lujoso y tan encantador que no hallo con que compararle” (13). A pesar de ello, todavía tardaría en ir generalizándose la aceptación de la función que la luz y el color tenían en la arquitectura, debiendo esperarse varias décadas para que desde el propio Cabildo pudiera asumirse su trascendencia en el nuevo modelo de Catedral que aunaba su carácter monumental, su dimensión teológica y social y unas crecientes posibilidades turísticas basadas en su importancia histórica.

El primero que tomó conciencia de ello fue el canónigo Manuel Martínez Sanz en su *Historia del templo catedral de Burgos*, editada en 1866, en la que abogaba por una iglesia renovada en cuanto a

---

(10) Esta interpretación puede encontrarse repetida sistemática por la bibliografía local, sin ofrecer ningún dato documental que la corrobore.

(11) Biblioteca de Palacio Real, Sign. V/1874

(12) ACBu., *Libro de Acuerdos Capitulares 1809-1813*, fols. 750-751v

(13) ESTANILLO, J., “Bellas Artes. La Catedral de Burgos”, *No me olvides*, n° 1, 7-5-1837, pp. 4-6

su imagen interior, a sus calidades y emociones. Para ello volvía los ojos atrás, al buen hacer de algunos de los más notables vidrieros burgaleses de especial fama, pero, también, al nuevo marco de referencia que estaba empezándose a trazar: “Afortunadamente va renaciendo en Europa el gusto antiguo, y en nuestra misma patria se fabrican vidrios pintados. Ojalá que algún día puedan reemplazarse nuestras vidrieras con otras de color, y que maestros peritos en el arte vengan a recordar los célebres vidrieros burgaleses Valdiviello, Santillana, Arnao de Flandes...” (14). Este deseo fue profético, aunque don Manuel falleció antes de su puesta en marcha.

Quien lo inició, el arzobispo Anastasio Rodrigo Yusto (15), no podía ser ajeno a este pensamiento, al haber convivido ambos en el microcosmos catedralicio más de diez años. Incluso, como el mismo prelado confesó, era una idea que hacía tiempo que le venía preocupando, quizá motivado por las conversaciones con el canónigo y la lectura de su obra, publicada unos meses antes de su llegada a la diócesis. Tampoco se escapaban a la perspicaz observación del prelado las reacciones de los cada vez más numerosos visitantes de la Catedral. Ciertamente es que la reconocían como “...atrevida concepción del genio, y riquísima joya del arte cristiano...”, despertando “...justamente la atención universal...” su conjunto y bellos detalles, pero “...advierten y echan de ver que los vidrios que cubren los vanos y huecos por donde recibe la luz tan insigne monumento no corresponden al extraordinario mérito que le realza” (16).

No obstante, la razón profunda que animó su actuación radicaba en su especial sensibilidad hacia todos aquellos aspectos ligados al esplendor del culto divino, no solo por cuestiones estéticas, sino para reforzar el papel que la Iglesia debía asumir en la nueva sociedad decimonónica en la que, a pesar de la progresiva diversidad, seguía disfrutando de un gran peso, favorecida por el contexto de la restauración alfonsina. En todo ello, la creación de un ambiente de cuidadas calidades lumínicas y cromáticas contribuiría, de forma decisiva, a restituir al templo metropolitano “...su antigua severidad y

---

(14) MARTÍNEZ SANZ, M., *Historia del templo catedral de Burgos...*, ob. cit., p. 36

(15) ORTEGA GUTIÉRREZ, D., “El mundo de las creencias y organización eclesiástica en Burgos” en *Historia de Burgos IV, Edad Contemporánea (2)*, Caja de Burgos, 2005, pp. 807-862

(16) ACBu., *Libro de Actas Capitulares, 1880-1881*, fols. 26 y 26v

hacerle más propósito para el recogimiento y la oración” (17). Este espíritu se relacionaba con la propia personalidad y el carácter del prelado, de quien el abad de Silos, Dom Guépin, dijo “...todo lo hacía siguiendo la antigua usanza...” (18).

### EL CONCURSO INTERNACIONAL DE 1881

El punto de arranque de la gran transformación experimentada por el interior de la Catedral fue la carta que envió el prelado al deán y cabildo el 3 de marzo de 1880 (19). En ella hace pública una aspiración que ya había ido compartiendo con algunos capitulares consistente en emprender, bajo su promoción, la sustitución de los entonces vidrios blancos “...por otros de color y mérito artístico a semejanza de los que tanto decoran y embellecen otros templos católicos”.

El ofrecimiento entusiasmó a los canónigos quienes asumieron encontrarse ante un hito trascendente, el cual marcaría un punto de inflexión en la historia más reciente del templo (20). No obstante, su puesta en marcha fue muy lenta, al igual que todo el proceso. Aunque la prensa local se hizo eco en junio de la exposición, en los escaparates del afamado comercio de Moliner, de “la cristalería de la Catedral” (21) y de su notable calidad, lo cierto es que ninguna gestión avanzó hasta la constitución, a mediados de agosto, de una junta integrada por el arzobispo y dignidades catedralicias, además del arquitecto provincial, Luis Villanueva, y el profesor de la Escuela de Dibujo, Isidro Gil. En sus primeras reuniones, el prelado dejó claro que, con el fin de elegir entre los mejores artistas, deseaba la convocatoria de un concurso internacional, es decir, se buscaba un trabajo de autor contrastado. También parecía imprescindible la contratación de las obras por sectores, para adecuar los trabajos a los medios disponibles, y la implicación de la Real Academia de San Fernando (22).

---

(17) MÁRQUEZY SOTO, N., “Oración fúnebre”, *Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Burgos*, 17-5-1882, pp. 104-124

(18) MATÉ, L., “Memorias de Dom Guépin sobre la restauración de Silos”, *Glosas Silenses*, año XIX, n<sup>o</sup> 2, (2008), pp. 137-152

(19) ACBu., *Libro de Actas Capitulares, 1880-1881*, fols. 26-28

(20) ÍDEM, fols. 30 y 30v

(21) *El Papamoscas*, 6-6-1880, p. 3

(22) ACBu., Documentación sobre vidrieras, 13, 18 y 19-8-1880





Fig. 2 Vidriera de la Capilla Mayor, lado del evangelio,  
“Epifanía”, taller de Mayer

Al mismo tiempo, se articuló un ambicioso programa iconográfico de 75 motivos, pues el proyecto quería hacerse extensivo a todo el templo, lo que hubiera aportado un imaginario simbólico unitario. Los dos núcleos fundamentales del mismo eran los misterios marianos, al encontrarse la Catedral bajo la advocación de Santa María, y la vida, pasión, muerte y resurrección de Cristo. Esto se completaría, como era habitual en la catedral burgalesa, con santas y santos de la diócesis y aquellos personajes que más se hubiesen significado en su construcción. De todo ello, solo se tenía claro que la Asunción resultaba apropiada para el triple ventanal del crucero norte y que los primeros asuntos del ciclo de la Infancia de Jesús irían en la cabecera –Anunciación, Visitación, Natividad, Circuncisión, Epifanía y Purificación–, siendo estas siete las que salieron a concurso.

Las bases del mismo se publicaron el 23 abril de 1881 (23) con prescripciones muy generalistas y la única indicación que su diseño respondería al “...estilo del siglo XV” (24). La convocatoria, seguida con expectación por la prensa local (25), despertó la atención de numerosos artistas y talleres que deseaban asociar su nombre al de la metropolitana burgalesa. Se interesaron casas de Bayona, Brujas, Burdeos, París, Toulouse o Barcelona. En esta última ciudad el arte de las vidrieras había comenzado una recuperación pionera estimulada por la revalorización que la arquitectura finisecular estaba haciendo de las artes decorativas (26). Sus talleres querían probar que tenían capacidad para competir con otros países con una amplia tradición y anhelaban el triunfo por ser “...españoles los que completen esta maravilla del arte cristiano...” (27), al interpretarse este tipo de concursos desde una dimensión nacionalista. Todos los participantes se mostraban preocupados por la falta de tiempo para preparar el material exigido, dos meses, o por conocer si el resultado debía “...producir el efecto de cerca o a distancia...”, lo que cambia-

---

(23) ACBu., Documentación sobre vidrieras, 3-4-1881

(24) *Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Burgos*, 14-5-1881, pp. 126-128 y Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ARA-BASF) Sign. 4-50-3

(25) *El Papa Moscas*, 26-2-1882, p. 3; 26-11-1882, p. 2; 27-5-1883, p. 3

(26) Sobre este aspecto cfr. VILA GRAU, J., *Las vidrieras modernistas catalanas*, Polígrafa, Barcelona, 1983

(27) ACBu. Documentación sobre vidrieras, 20-6-1881, Memoria presentada por la casa Amigó

ba la forma de concebir y resolver los diseños. Igualmente problemático resultaba adaptar la complejidad de las escenas propuestas a la estructura de lanceta de los ventanales, más apropiado para grandes figuras individualizadas o para la sucesión en altura de diferentes composiciones de reducidos tamaños, a modo de miniaturas enmarcadas, como había sido habitual en gran parte de la vidriera gótica.

Entre quienes pensaron en participar pero, finalmente, no lo hicieron destacan los talleres de Mauméjean establecidos en Pau. Habían mantenido conversaciones personales con Isidro Gil, ofreciendo resolver el trabajo en un precio ajustado (28), ya que querían ampliar su negocio y habían elegido para ello Burgos, dada su tradición artística y su favorable posición geográfica. Por desgracia, tal pensamiento no se materializó, al decidirse por San Sebastián, perdiendo nuestra ciudad una gran oportunidad (29).

El anuncio no pasó desapercibido a la Academia, la cual, finalmente, no había recibido ninguna comunicación por parte de la Junta. De ahí que pidiera explicaciones a la Comisión Provincial de Monumentos por la falta de cumplimiento de sus funciones, las cuales la obligaban a "...entender en todos los proyectos y obras que se ejecuten en edificios monumentales, dando cuenta a esta Academia...". Y, aunque nuestro templo todavía no disfrutaba de la distinción oficial de Monumento Histórico, recibía ese reconocimiento de hecho, siendo la institución madrileña la única con funciones para "...aprobar o desechar los proyectos que en cumplimiento de las mismas deben someterse a su examen" (30). Poco después, Villanueva y la Comisión Provincial informaban de las gestiones llevadas a cabo y esta asegura que, guiados por el celo del prelado, "...desean todos realizar tan bello pensamiento con estricta sujeción a los principios más severos del arte y a las prescripciones más rigurosas de la ciencia arqueológica...", garantizados por la Academia, a quien corres-

---

(28) ACBu., Documentación sobre vidrieras, 27-4-1881

(29) NIETO ALCAIDE, V., *La vidriera española...* ob. cit., pp. 271-283; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M<sup>a</sup> J., "Artes decorativas y diseño gráfico: poder de seducción" en *Historia de Burgos, T. IV Edad Contemporánea (4)*, Caja de Burgos, Burgos, 2007, pp. 309-319 y "Las vidrieras de Mauméjean en Burgos: aportación a su estudio" en *Estudios de Historia y Arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*, Editorial Universidad de Burgos, 2005, pp. 451-457

(30) ARABASF., Sign. 4-50-3, 30-4-1881

pondería la última decisión (31). No tardaron en cumplirse estas expectativas y el 7 de julio se le nombraba juez para la evaluación de las propuestas, aunque, ante la dificultad de remitir los bocetos y vidrios por el delicado estado en el que habían llegado, le piden que acuda una comisión a Burgos para realizar el dictamen, lo cual, tampoco fue bien recibido, informando al arzobispo que no viajan por provincias (32).

Mientras se solucionaban estas diferencias, con el fin de agilizar los trámites, Villanueva, Gil y el secretario de la Junta elaboran una memoria crítica sobre los trabajos presentados. A través de la misma sabemos que fueron nueve los talleres concursantes, aunque Pomes, de Burdeos, por no presentar ninguna muestra de cristal y carecer sus bocetos de mérito artístico, quedó descalificado. Salvo Amigó, de Barcelona, todas eran extranjeras (33). Muchos de los proyectos carecían de la calidad deseada, la ejecución de los vidrios era incorrecta y a los diseños les faltaba estudio y dejaban muchas cuestiones sin resolver, concediendo demasiada preponderancia a lo arquitectónico, frente a lo figurativo, prueba de que, ante la falta de tiempo para su preparación y la inexistencia de directrices precisas, se había optado por la solución más rápida y sencilla: dividir las lancetas en tres registros, el inferior concebido como zócalo y el superior a modo de remate de doseletes, ocupando el centro la escena, que solía adolecer de falta de protagonismo, oprimida por la importancia concedida a la decoración.

Los encargados de revisar los trabajos eran de la opinión que "...no es propio ni conveniente en un monumento rico y bien decorado, como nuestra catedral, imitar y pintar en sus ventanas miembros y detalles de arquitectura en competencia con los originales construidos y tallados en piedra por los artistas de su época". Por lo general, se había ignorado la distancia a la que estaban los ventanales, dando a los personajes la medida del natural, cuando, como mínimo, deberían tener dos metros, además de multiplicar los detalles, olvidando que una mayor sobriedad potenciaría la visibilidad e interpreta-

---

(31) ACBu., Documentación sobre vidrieras, 3 y 10 de mayo de 1881

(32) ÍDEM, 7 y 14-7-1881; 27-8-1881, y, 30-9-1881

(33) Los participantes fueron Anglade (París), Dagrand (Burdeos), Mayer (Londres-Múnich), Lorin (Chartres-París), Zettler (Múnich), Schmitz (Aquisgrán) y Champigneulle.

ción de las obras. Tampoco se respetaba la exigencia de adaptarse al siglo XV, reducida a la imitación de las formas arquitectónicas.

No obstante, hubo proyectos de gran interés que fueron admirados por la perfección del dibujo, su brillante cromatismo, correcto movimiento, cuidada expresión y la adecuación al "...carácter del siglo XV...". Estas cualidades se potenciaban por la utilización de vidrios de extraordinaria calidad, una esmerada ejecución técnica, que seguía los usos tradicionales para garantizar la brillantez y la transparencia, evitando restar "...al templo la menor cantidad posible de luz...", y un acertado despiece, lo cual agilizaba la lectura del conjunto. Este era el caso de la compañía Mayer y también de la de Zettler, aunque de esta última disgustaban los recargados y desproporcionados encuadres.

En vista de que ningún participante cumplía los requisitos exigidos y atendiendo a la necesidad de acelerar las gestiones, la comisión adopta una curiosa decisión que iba en contra de la unidad del proyecto, al proponer a siete de los talleres el estudio de una de las piezas para ver si podían encargársela. Sin embargo, debía esperarse a que la Academia decidiera desplazar una comisión a Burgos. Ello sucede a mediados de febrero de 1882, enviando al pintor Pedro de Madrazo y al arquitecto Antonio Ruiz de Salas quienes redactaron con prontitud un informe aprobado en sesión académica del 27 de ese mismo mes (34). Al coincidir con la Junta en la valoración de las mejores propuestas (35), San Fernando escogió a los dos talleres bávaros para llevar a cabo las vidrieras: Zettler recibió el encargo de efectuar la del ventanal triple del transepto norte y Mayer las seis del presbiterio (36).

Al mismo tiempo que iba trabajándose en su diseño, el fabricante catedralicio se preocupó de facilitar su instalación y, sobre todo, su contemplación y disfrute. Para ello debía rebajarse la pendiente de los tejados de las naves laterales que ocultaban parte de los ventanales (37). De ahí que se encargara al entonces arquitecto del tem-

---

(34) ARABASE, *Libro de actas de las sesiones ordinarias de 1882*, fols. 260-261

(35) ACBu., Documentación sobre vidrieras, 17-2-1881 y *Libro de Actas Capitulares, 1880-1881*, fol. 104v

(36) ÍDEM, fol. 274, 20 de marzo y Documentación sobre vidrieras, 1, 11, 28 y 30-3-1882

(37) ÍBIDEM, *Libro de Actas Capitulares, 1880-1881*, fols. 127v, 138v y 143

plo metropolitano, Justino Flores (38), la elaboración del proyecto y su ejecución (39). A finales de ese año, los bocetos de Mayer recibieron la aprobación de la Academia (40), aunque no sería hasta agosto de 1883 cuando llegó el operario alemán responsable de la instalación. En ese momento se descubrió que la toma de medidas no había sido precisa y los paneles eran más cortos, resolviéndose mediante unas “adiciones”, las cuales, según aseguraron al perplejo Cabildo, “... no intervendrán en lo más mínimo en el buen efecto de las vidrieras una vez que sean colocadas en sus respectivas ventanas” (41). La solución fue incorporar una pequeña cenefa con roleos florales que, si bien no afecta a la lectura del conjunto, extraña bajo el zócalo arquitectónico.

Lo que no originó ninguna distorsión fue el haber seleccionado dos casas diferentes para su realización, al encargarse las seis del presbiterio a una de ellas. Además, la misma procedencia geográfica marcó cierta unidad en la forma de hacer y en el gusto estilístico. En las ejecutadas por Mayer, la articulación de los vanos mediante maineles obligó a distribuir a los personajes de forma equilibrada en cada una de las lancetas, enmarcadas por finas columnillas, apenas perceptibles, que facilitan el ajuste de los vidrios al hueco. Sus composiciones se organizan a través de las verticales que marcan las figuras cuya disposición les da un carácter cerrado, aunque su actitud ensimismada introduce un principio de fragmentación, muy definitorio del espíritu de la Contemporaneidad, y dota de cierta frialdad a unas obras de gran brillantez cromática y virtuosismo técnico, dominadas por un dibujo muy preciso. A ese efecto contribuye la solemnidad con la que están concebidos los personajes cuyas fisonomías, especialmente las masculinas, retoman modelos del siglo XV, como algunos detalles del tratamiento de los vestidos, pero que, en general, responden a la monumentalidad renacentista.

---

(38) Este profesional, que había sido arquitecto municipal de Vigo, arquitecto diocesano de Tuy y arquitecto restaurador en la Catedral de León, estuvo pocos años al frente de las obras catedralicias que simultaneó con el cargo de arquitecto municipal para el que fue nombrado en 1882 y renunció el 22-4-1884: cfr. Archivo Municipal de Burgos (en adelante AMBu.) Sign. 19-486

(39) ACBu., *Libro de Actas Capitulares, 1880-1881*, fols. 329v, 330; 333 y 335-337

(40) ARABASF, *Libro de actas de las sesiones ordinarias de 1882*, fol. 387, 20-11-1882

(41) ACBu., Documentación sobre vidrieras, 15-8-1883

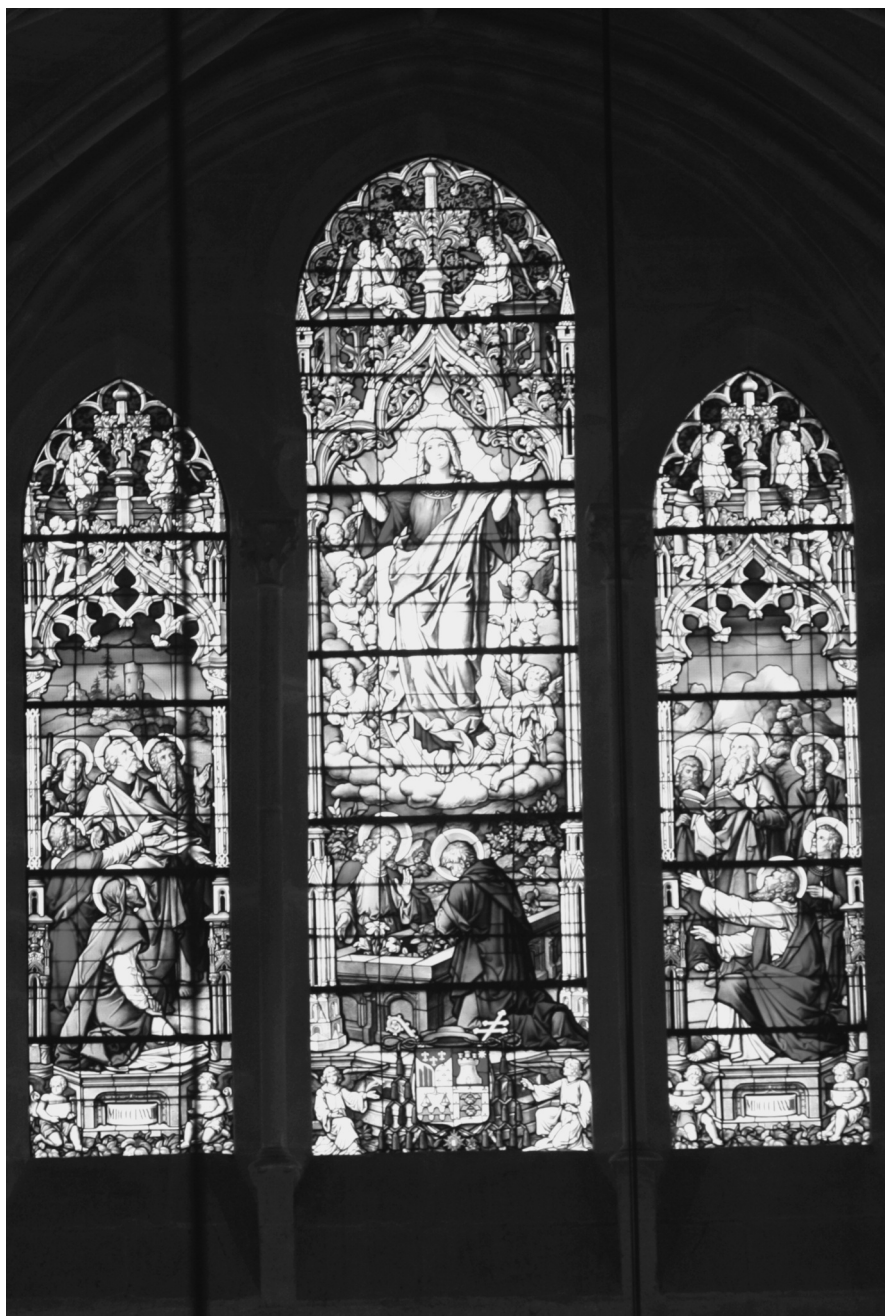


Fig. 3 Vidriera del hastial del transepto norte, “La Asunción”, taller de Zettler

A su vez, el trabajo de Zettler se retrasó unos meses y no comenzaron a mandar las piezas hasta diciembre de 1883 (42). En este caso, la estructura del gran ventanal sobre la Escalera Dorada, a base de tres lancetas, la central de mayor altura y anchura, favorece la distribución de los apóstoles y la Virgen subiendo a los cielos en un esquema compositivo de obligado ritmo ascendente. El resultado es más unitario que en las anteriores, al mirar a María los dos grupos de cinco apóstoles situados en los laterales. Sin embargo, el protagonismo concedido a las columnillas que encuadran cada uno de los tres huecos resta continuidad y fluidez a la escena, acercándose al efecto de los trípticos. Guardan similitudes con las obras de Mayer en el tipo de figuras masculinas o en el colorido, pero el hecho de contar con mayor espacio y la necesidad de introducir un fondo de paisaje para mostrar a la Virgen rodeada de nubes y ángeles, diluye el abigarramiento del diseño y aporta ligereza. En la zona inferior se aprovechó para disponer el escudo del prelado benefactor y las cartelas con el año de realización.

#### LA CONTINUACIÓN DEL PROYECTO, 1883-1886

Desde un principio, tanto Yusto como el Cabildo habían manifestado su voluntad de extender la realización de vidrieras a todo el templo catedralicio, deseando proseguir por el rosetón de poniente. Mientras Zettler concluía su trabajo, el nuevo prelado, Saturnino Fernández de Castro, pronto asumió esta necesidad y, el 6 de noviembre de 1883, convocaba la sesión preparatoria para iniciar la segunda fase, "...en atención a que una persona respetable de esta ciudad ofrece un donativo importante con destino a dicha obra" (43). Se trataba de Baldomero Pampliega, generoso benefactor e interesado en las artes decorativas que también quería promover la instalación de una escuela de artes y oficios en Burgos (44). Las gestiones comenzaron inmediatamente, corriendo a cargo de los mismos vocales de la Junta de vidrieras a los que se incorporaban el arzobispo y Valentín Pampliega, hermano de don Baldomero.

Con las 50.000 pesetas del donativo, pensaban realizarse los cinco ventanales que faltaban en el presbiterio y los 12 de los brazos de

---

(42) ACBu., Documentación sobre vidrieras, 17-12-1883

(43) ACBu., Documentación sobre vidrieras, 6-11-1883

(44) AMBu. Signs. 16-795 y 18-870



la nave transversal, aunque no podía precisarse si se llegaría a completar la empresa al desconocerse el coste de las piezas. Volvieron a confiar en Mayer y en Zettler, siempre que respetasen los dictámenes de la Academia y los principales aspectos de la convocatoria de 1881 y se comprometiesen a enviar los bocetos y cartones para su examen y aprobación. A su vez, Castro aconsejaba que se tuviera en cuenta el gusto del donante (45). Frente al concurso, este sistema resultó mucho más ágil para llevar a cabo los trámites y facilitaba el contacto con los talleres, aunque los planos en los procesos de ejecución de tan delicadas obras no por ello se acertaron.

Lo primero era fijar los temas de las 17 posibles vidrieras, escogiendo episodios de la Infancia de Jesús para proseguir el programa de la Capilla Mayor –el Sueño de San José, Huida a Egipto, Taller de San José y Jesús entre los doctores–, salvo para el vano del eje central, de especial significación simbólica, por marcar el punto focal del camino-luz del espacio catedralicio. Era un ventanal muy complejo, oculto parcialmente por el retablo, que prefirió interpretarse en clave cristológica y pasional como momento culminante de la Redención. De ahí que, tras barajar varias soluciones, optó por representarse ángeles portando los *Arma Christi*. Por su parte, en los brazos del crucero se apartaban de la orientación mariana introducida por la Asunción, dedicándose a la vida pública de Jesús, desde el Bautismo hasta la Resurrección de Lázaro, incluyendo las Bienaventuranzas y conocidos milagros o parábolas como las Bodas de Caná o la curación del ciego y el Hijo pródigo.

De este amplio conjunto de escenas, en el Sueño de San José y en el Taller de San José se tomaba por referencia al pintor alemán Johann Friedrich Overbeck, iniciador de la corriente nazarena. En efecto, la comparación entre estas dos vidrieras y los grabados del álbum que Overbeck diseñó con temas del Nuevo Testamento revela que se tuvieron en cuenta en la distribución de los personajes, en sus posiciones y actitudes e, incluso, en detalles como las herramientas utilizadas por el Niño Jesús en el taller paterno, aunque adaptando el formato horizontal de las láminas al vertical de las lanceatas (46). Muy diferente, por el contrario, es el vestuario al deber responder a las exigencias de los modelos del siglo XV.

---

(45) ACBu., Documentación sobre vidrieras, 12-11-1883

(46) OVERBECK, J. F., *Darstellungen aus den Evangelien nach vierzig Originalzeichnungen*, Düsseldorf, August Wilhelm Shulgen, [1853?]



Fig. 4 Detalle de una vidriera de la Capilla Mayor, lado de la epístola, “El taller de San José”, taller de Mayer

Esta circunstancia permite llamar la atención sobre la extrañeza que podría suponer tomar como ejemplo a un artista cuya inspiración se focalizaba en la obra de Rafael (47) de quien la Junta de vidrieras opinaba que, aunque había “...producido magníficas obras (...), no es propio del lugar que han de ocupar en nuestra suntuosa catedral gótica” (48). Ciertamente es que Overbeck buscó la renovación de la pintura religiosa, sin embargo su forma de hacer, dominada por un elevado grado de idealización, se apartaba de los presupuestos estilísticos de los comitentes. Por ello, la vía a través de la cual se escogería al pintor alemán parece encontrarse en otra dirección. Posiblemente sería fruto de los consejos de la Academia cuyo director, Federico

(47) *Johann Friedrich Overbeck: 1789-1869: zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages: Ausstellung, Museum Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus, 25. Juni bis 3. September 1989*, Das Museum, Lübeck [1989]

(48) ACBu., Documentación sobre vidrieras, 5-11-1881

Madrazo, era un gran admirador de Ingres y de Overbeck, amigos y compañeros de su padre y a quienes trató durante su estancia en Roma en 1839, incluso parece que el deseo de conocer personalmente al segundo motivó su desplazamiento a la capital italiana (49). Federico estuvo al tanto de la empresa de las vidrieras burgalesas, supervisadas por la institución académica, y en la que implicó a su hermano Pedro como comisionado para informar en el concurso de 1881. Ello explicaría que se hubiese recurrido a Overbeck cuya producción, por otra parte, no sería desconocida para los talleres bávaros y en cuyas comedidas composiciones, de suave frialdad, triunfa la corrección del dibujo, según sucedía, también, en las obras ya efectuadas por Mayer y Zettler para nuestra catedral.

Por su parte, las casas alemanas aceptaron la oferta de llevar a cabo las vidrieras aunque, dada su competencia, quisieron que el encargo les fuera adjudicado en solitario, intentando hacer prevalecer la mejor calidad de su producción y abaratando los precios, aunque las obras serían "...más magníficas que..." las ya efectuadas (50). Los celos profesionales favorecieron los intereses de los promotores que presionaron en diversas ocasiones "...para sacar una mayor ventaja..." en los costes (51). Pero, si es cierto que se aseguraron importantes rebajas, también podía ir en detrimento de la calidad de las piezas; de ahí que la Junta se reservó el derecho de rechazar las obras "...si no tuviesen las debidas condiciones". Además, con el fin de asegurarse que no hubiera cambios en los cartones aprobados, iban a recurrir a hacer copias fotográficas de ellos (52), lo cual atestigua el singular potencial de esta nueva manifestación artística en relación con el patrimonio (53).

Las primeras propuestas llegaron en febrero de 1884 y, un mes más tarde, la Junta las había examinado, poniendo diversas objeciones al Sueño de San José y a la Huida a Egipto, debido a la excesiva edad

---

(49) MARTÍ AYZELÁ, M., "Federico de Madrazo y Küntz en la restauración Borbónica" en *Federico de Madrazo y Küntz (1815-1894)*, [Zaragoza], Cajalón, [1995], pp. 29-47

(50) ACBu., Documentación sobre vidrieras, 17 y 23-12-1883 y 9 y 20-5-1884

(51) ÍDEM, 1, 12 y 16-2-1884 y 20-5-1885

(52) ÍDEM, 7-3-1884

(53) IGLESIAS ROUCO, L. S., "La fotografía de Alfonso Vadillo y el imaginario burgalés" en *Burgos en la fotografía de Alfonso Vadillo (1878-1945)*, Instituto Municipal de Cultura de Burgos, 2006, pp. 8-19

del patriarca o a la desproporción en las composiciones que exigía corregir la distribución de los personajes o de las partes de algunas de las figuras. A su vez, Zettler terminaba de instalar la vidriera de la Ascensión y recibía oficialmente el encargo de llevar a cabo las seis del brazo norte del transepto, lo que utilizó para promocionarse en Múnich, prueba del reconocimiento que nuestro templo catedralicio disfrutaba en ese momento.

La empresa discurría por los cauces establecidos pero, a mediados de 1884, la Junta comenzó a presionar para que las vidrieras estuvieran instaladas en noviembre. Quién más deseoso se mostraba era el donante, venciendo la oposición de la Junta para que pudiera ratificarse la ejecución a través de los bocetos, ya que tenía, "...por diversas razones, interés vivísimo en que la obra termine con la mayor brevedad", posiblemente en relación con su estado de salud, pues falleció meses después (54). A pesar de los intentos por agilizar la resolución de las obras, su conclusión se dilató un tiempo y el 29 de mayo de 1885 el deán anunciaba al Cabildo "...que los cristales que aún restan se colocarán terminada la octava del Corpus..." (55).

Tanto las vidrieras del presbiterio como las del brazo norte del transepto fueron aprobadas y admiradas por su calidad de diseño, variedad cromática y correcta ejecución, siguiendo las características de sus actuaciones anteriores. Mayer tiende a composiciones más abigarradas, con dominio de los primeros planos y menor protagonismo de las ambientaciones que, por el contrario, se enriquecen en las de Zettler con diversos tipos de perspectiva. Aunque las arquitecturas de enmarque y detalles en el plegado de algunos paños remitan al siglo XV, la monumentalidad de las figuras y las propuestas espaciales de Zettler encuentran su principal inspiración en el Quinientos, no siendo esta casa ajena al lujo y a las soluciones de la pintura veneciana.

En todas ellas se incluyó una leyenda, aprobada por el Cabildo, para dar a conocer la generosidad del promotor: *Sumptibus D. D. Baldomeri Pampliega, civis Burgensis, 1884* (56). Sin embargo, en las efectuadas por Mayer la inscripción apenas es visible al colocarse a modo de cenefa inferior que, por nuevas deficiencias a la hora de to-

---

(54) ACBu., Documentación sobre vidrieras, 14 -6-1884y 2 y 4-7-1884

(55) IBÍDEM, *Libro de Actas Capitulares, 1884-1886*, 29-5-1885

(56) ÍDEM, 11-6-1884



Fig. 5 Vidriera del brazo norte del transepto, “Jesús expulsa a los mercaderes del templo”, taller de Zettler

mar las medidas, quedó parcialmente oculta. Por el contrario, Zettler, evitó este contratiempo al plantear recursos incluidos en la composición: ángeles sentados en las arquitecturas sosteniendo filacterias, pergaminos en los ángulos y grandes cartelas de enrollados extremos.

Mucho más problemática resultó la pieza del rosetón de la fachada de Santa María, cuya adjudicación fue utilizada para presionar a las casas de vidrieras con el fin de obtener rebajas en los precios, a pesar de ser conscientes de su trascendencia, pues, "...tanto por su tamaño como por su posición, ha de llamar la atención sobre manera...". Además, de su mérito "...depende el buen efecto del interior de la Catedral", dado su impacto al penetrar por él la dorada luz del ocaso (57). En relación con su significación se decidió que estuviera presidido por el Sagrado Corazón de Jesús, devoción ampliamente difundida en esos momentos, y rodeado por 12 ángeles. De este modo, el eje que articulaba el espacio catedralicio, de poniente a la cabecera, reforzaba la idea del sacrificio de Cristo por amor, al culminar en los *Arma Christi* del ventanal central del presbiterio, y la necesidad de corresponderle a través de la eucaristía.



Fig. 6 Detalle del rosetón de la fachada de poniente, taller de Mayer

---

(57) ACBu., Documentación sobre vidrieras, 2 y 5-2-1884; 1, 13 y 20-5-1884; 14-6-1884, etc.

De ahí que se extremase el cuidado en el diseño, aunque, a pesar de todo, el resultado no superó ni el examen de expertos, como Isidro Gil, ni el de la opinión pública (58). Para los especialistas adolecía de “poco carácter” y estaba efectuado con vidrios muy opacos, decidiéndose su rechazo. Ello supuso un grave quebranto económico para Mayer, que había realizado un gran esfuerzo para ajustarse a los precios exigidos, perdiendo dinero “...solo con el objeto de no dejar que pasase a otras manos ese trabajo y esto haría nuestra pérdida mucho más sensible” (59).

Posiblemente, el afán de competencia y el excesivo aprovechamiento de este hecho por parte de la Junta sea una de las claves de la cuestión. Tampoco puede olvidarse que la elección de vidrios más densos, pensando en matizar la cálida luz de poniente, según solía efectuarse, no era tan aconsejable en el caso de un interior como el de la catedral burgalesa, donde las gradaciones lumínicas resultaban problemáticas. Todo ello concluyó con el desmontaje del rosetón, su devolución a Múnich y la realización del nuevo que no llegó hasta noviembre de 1886 (60). En esta ocasión se eligieron vidrios mucho más transparentes cuyas tonalidades potencian las gamas doradas de la luz del atardecer y hacen aún más etéreas las figuras de los ángeles que rodean al Sagrado Corazón. Sus rostros y elegantes actitudes, no exentas de amaneramiento y cierta frialdad, volvían a armonizar las características de la pintura nazarena con modelos de finales del XV. De esta forma concluía la primera fase del ambicioso proyecto concebido por el arzobispo Yusto que deberá esperar a la centuria siguiente para su prosecución.

---

(58) *El Papamoscas*, 18-10-1885, p. 3

(59) ACBu., Documentación sobre vidrieras, 22-6-1885, 28-7-1885, 28-8-1885

(60) IBÍDEM, *Libro de Actas Capitulares, 1884-1886*, 9-7-1886 y 29-10-1886