

A ricordo visita restauro prezioso ritrovamento
ringraziamento per spiegazioni acute

comm. di Sandro Ufaccorilli

Rignano Flaminio - Roma - Italia

G. Uff

Sandro Ufaccorilli

Silvia Grossi

Ufaccorilli

En record de la visita a la restauració, preciós retrobament, gràcies
per les explicacions rebudes.
Comm. de Sandro Ufaccorilli
Rignano Flaminio - Roma - Itàlia
Silvia Grossi



LA FRAGILITAT DEL CONEIXEMENT

L'ART PERDUT DELS VITRALLS

Alfonso Muñoz Ruiz

FRAGILE KNOWLEDGE. STAINED GLASS – A LOST ART.

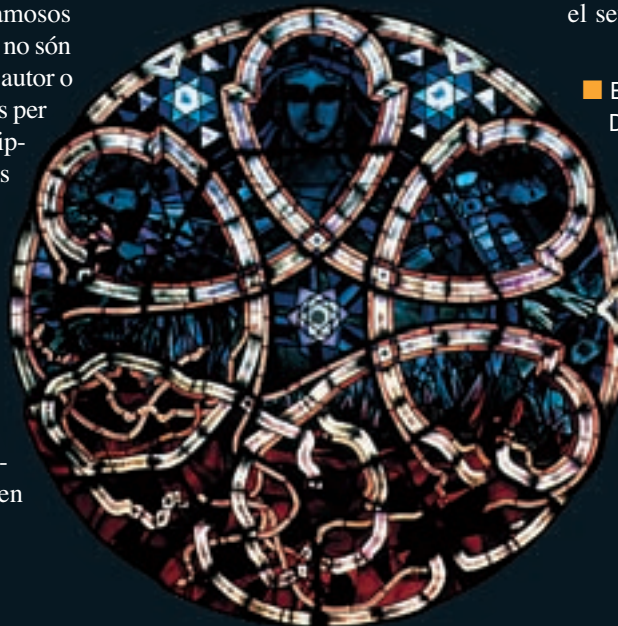
THE OLDEST STAINED-GLASS WINDOWS THAT REMAIN TODAY ARE TO BE FOUND IN THE CATHEDRAL OF AUGSBURG. THEY WERE MADE AROUND THE YEAR 1000 AND REPRESENT THE FIGURES OF THE FOUR PROPHETS. HOWEVER, WRITTEN EVIDENCE WOULD INDICATE THAT THERE WERE ALREADY STAINED GLASS WINDOWS AT THE END OF 5TH CENTURY. IT WAS THE DEVELOPMENT OF GOTHIC ARCHITECTURE THAT BOOSTED THE STAINED-GLASS WINDOW AS A MONUMENTAL ART FORM. ONCE THIS ART FORM'S AGE OF GLORY HAD PASSED, IN THE 15TH CENTURY, IT WAS NO LONGER VALUED AND SOCIETY DID NOT USE STAINED-GLASS WINDOWS IN THEIR ARCHITECTURE. THE MASTER CRAFTSMEN WHO MADE STAINED GLASS WERE SO SECRETIVE ABOUT THEIR PROCEDURES THAT THE METHODS THEY USED WERE LOST WHEN THEIR WORK-SHOPS CLOSED DOWN.

L'enorme complexitat dels processos que intervenen en la realització d'un vitrall, així com el secretisme amb què sempre han guardat els seus procediments els mestres vitrallers, ha estat la causa que, en els períodes en què aquesta disciplina no ha estat valorada per la societat ni utilitzada per l'arquitectura, els tallers hagen hagut de tancar i els coneixements sobre els mètodes d'elaboració s'hagen oblidat. Són molt escassos els tractats que expliquen la manera de fer vitralls i, en general, són poc útils perquè, segons hem pogut comprovar de manera experimental, en alguns dels més famosos les receptes que ofereixen o no són fruit d'una experiència de l'autor o són difícilment reproduïbles per causa de la deficient descripció dels materials, processos i mesures. És més, en el cas del tractat-receptari sobre procediments pictòrics de Cennino Cennini, els processos descrits mostren un desconeixement absolut sobre la matèria.

Aquests tractats han produït una enorme confusió ja que, com sol passar en

el món acadèmic, els textos s'assumeixen i es copien, i els continguts moltes vegades es difonen sense una labor crítica experimental. Un d'aquests tractats, que de fet és el més citat en la literatura sobre la matèria, és el del monjo Theophilus, escrit cap a l'any 1100 i titulat *Schedule diversarum artium*, en què descriu els diferents procediments necessaris per a dur a terme un vitrall pintat. Un altre dels tractats més famosos és el d'Antonio de Pisa, de qui sabem que era vitraller per la signatura trobada en un vitrall de la catedral de Florència, en la qual va escriure el seu nom amb la data de 1395.

Rosassa de l'església de San Hipólito en Támara (Palència). Aquesta vidriera havia desaparegut i es va reconstruir partint de zero. La imatge vol reflectir l'estructura de les llaceries de pedra en una part de manera ordenada i en l'altra de manera desordenada.



■ EL RESSORGIMENT DE L'ART DEL VITRALL

És en el segle XVIII quan es produeixen més escrits d'aquesta naturalesa a causa, en gran manera, dels problemes que genera la falta de professionals amb coneixements suficients no ja per a noves realitzacions, sinó per a escometre les imprescindibles labors de manteni-

© Fotos article: Vetraria

MATÈRIA D'ART

MONOGRÀFIC



Equip Vetraria al seu estudi a Segòvia. D'esquerra a dreta, Pablo Muñoz, Carlos Muñoz i Alfonso Muñoz. Carlos Muñoz va treballar per a la Casa Maumejean, on va conèixer els últims mestres vitrallers del segle xx, i tots tres han passat per l'Escola Superior de Belles Arts de Madrid.

ment. En aquest sentit, Espanya és un país singular, ja que no va tenir els conflictes religiosos que va viure la resta d'Europa propiciats pels moviments protestants. La naturalesa iconoclasta d'aquests conflictes va produir un deteriorament alarmant de les obres d'art religioses. Països com França o Anglaterra van arribar a plantejar-se fins i tot la destrucció completa dels vitralls dels seus temples. Aquest propòsit no va arribar mai a realitzar-se a causa del cost que representava i això va produir pèrdues irreparables.

Una altra circumstància és l'endarreriment cultural endèmic de la Península, que ens va privar dels avenços del moviment il·lustrat francès i anglès, profundament contrari a l'art del vitrall, que considerava medieval i, per tant, decadent. És molt significatiu, per exemple, que en un dels projectes culturals més importants de la història occidental com és l'Enciclopèdia francesa, en què es tracten pràcticament totes les disciplines artístiques, no es faça ni una sola referència al vitrall pintat.

En aquest context hi ha dos tractats espanyols d'enorme rellevància. El primer té l'origen en la necessitat d'acabar el programa iconogràfic de la catedral de Segòvia l'any 1674, per al qual no troben ni mestre vitraller ni materials adequats. Aquesta circumstància obliga el capítol, a través del fabricant de vidres Juan de Danís i del pintor Francisco de Herranz, a realitzar una complexa investigació sobre els procediments perduts, el resultat de

la qual va ser la realització de cinquanta-quatre vitralls d'aquesta catedral, encara avui conservats. En acabar el projecte el capítol els va demanar que redactaren l'experiència perquè no es tornara a perdre aquest coneixement. Més que un tractat en sentit estricte és una memòria escrita setze anys després dels treballs.

L'obra es compon de dues parts ben distintes. El *Tratado de la fábrica de vidrio* resumeix la investigació de Juan de Danís sobre la fabricació de vidre bufat de color, mentre que la segona, *Modo de hacer vidrieras*, descriu els diferents processos per a realitzar un vitrall pintat. Aquest és, probablement, el primer escrit sistemàtic sobre la recuperació de l'art del vitrall a la Península.

L'altre tractat té un origen semblant a aquest, ja que es produeix a la catedral de Toledo per la necessitat de mantenir els vitralls existents. Va ser redactat el 1718 per Francisco Sánchez Martínez, mestre vidrier encarregat de la conservació dels vitralls. Però el seu escrit, realitzat a manera de notes de taller, és tan confús que el cardenal Francisco Antonio de Lorenzana va refer el tractat el 1764, segurament millorant la redacció, però va interpretar de manera errònia molts dels continguts.

El qüestionament del neoclassicisme i l'adveniment dels moviments neomedievalistes van propiciar el sorgiment d'un enorme interès no sols per recuperar els vells processos, sinó també per reinventar la disciplina per a l'arquitectura, gràcies a l'elaboració de noves solucions



Procés de reintegració de calibres en un panell de la catedral d'Àvila durant la restauració que es va realitzar el 2005. En color es veuen les parts originals. Gran part de la restauració d'aquest vitrall de 1498 es va realitzar a partir de documentació sobre l'autor, Juan de Valdivieso. El tractament de pàtines s'ha fet amb grisalla. Els elements emprats per a la restauració són molt diferents als de l'original.

plàstiques. Des del neoromànic i neogòtic europeu fins al moviment racionalista s'han produït els millors vitralls pintats de la cultura occidental, un fet del qual, lamentablement, encara no som conscients. És una gran empresa social, econòmica i cultural passar de la més absoluta indiferència, excepte els casos anteriorment esmentats i pocs més, a tenir un desenvolupament plàstic i material com el que es pot apreciar en els vitralls historicistes del segle XIX o en les produccions modernistes, art decó o racionalistes, amb un desenvolupament tan lògic des del punt de vista formal.

Des de les experiències primeres d'autors com Viollet-le Duc, centrat en la recuperació i reconsideració de l'Edat Mitjana, injustament tractada i profundament menyspreada pel moviment il·lustrat, fins al desenvolupament de fonaments plàstics tan profunds i originals com els d'Anglade o Martorell, les obres produïdes són fruit d'una investigació en els més diversos ordres de la cultura, condensada i exposada en les creacions de vitralls d'aquell període. En els textos dels teòrics que van fer possible aquest procés es percep sempre la preocupació pel desconeixement sobre el vitrall i la necessitat de recuperar els secrets sobre les tècniques per fer-ne. En el punt àlgid del període, quan hi havia a Europa tallers com la casa Mayer o Maumejean, autors com Pérez Bueno lloen l'esforç i la dedicació de tots els que han treballat i treballen per aquesta recuperació, expressant amb una certa tranquil·litat que ja mai més en la història no es podran perdre les tècniques necessàries per elaborar vitralls.

**«L'ÚNIC CAMP EN QUÈ
EL VITRALL POT TENIR
UN DESENVOLUPAMENT
ÉS LA RESTAURACIÓ
DEL PATRIMONI»**

■ ELS DESASTRES DE LA GUERRA

Aquests autors s'equivocaven i, avui, setanta anys després, el vitrall pintat viu un dels moments més difícils dels últims 150 anys. La Segona Guerra Mundial va causar una destrucció de patrimoni historicoartístic mai vista a Europa i va produir la necessitat de restaurar, reedificar i replantejar-se la gestió d'aquest patrimoni. Però, d'altra banda, ens ha deixat un buit cultural molt profund per raons que no podem desenvolupar en aquest article però que, en definitiva, han trencat el desenvolupament lògic que hauria hagut de tenir Europa, i ha provocat un procés que es podria denominar de transculturació en favor de manifestacions artístiques i culturals totalment determinades per qui realment va ser l'únic guanyador d'aquell conflicte, els Estats Units.

Un exemple clar d'això és l'enlluernador període des de 1907, quan Pablo Picasso pinta *Les senyorettes d'Avinyó*, un quadre fonamental, vertader inici de les avantguardes, fins a 1940, any en què la guerra interromp el treball i el desenvolupament dels artistes d'aquesta generació. Durant aquest temps, el més avantgardista al continent Americà eren els muralistes mexicans: Rivera, Orozco i Siqueiros. Després de la guerra va resultar que el moviment abstracte americà (expressionisme abstracte o *action painting*) era el més avantgardista i Europa, amb artistes com Tatlin, Malevich, Kandinsky, Brancusi o Picasso, era una mena de colònia cultural. Un dels pocs que va reaccionar contra aquest moviment de transculturació, que alguns autors





Panell de la catedral d'Àvila abans i després de la restauració. La peça que faltava es va reintegrar pintada amb la mateixa tonalitat que l'original, tot i que se li va afegir una capa de pàtina que un especialista pot observar de prop però que el visitants, des de la llunyania, no poden apreciar.



Alfonso Muñoz al laboratori. A l'esquerra, realitzant fotografies de la superfície del vidre amb un microscopi per a analitzar les patologies. A la dreta, netejant una peça mitjançant estereozoom.

anomenen Guerra Freda Cultural, va ser Jean Paul Sartre, actitud que li va reportar, en certa manera, una marginació bastant eloqüent.

En aquest marc històric el vitrall no podia subsistir molt de temps, sense a penes recursos energètics, amb les fàbriques de vidre funcionant de manera molt precària, dedicades exclusivament a la reconstrucció dels desastres de la guerra i, sobretot, amb una economia pràcticament de subsistència. L'arquitectura de postguerra a Europa té un caràcter urgent i social, ja que la necessitat imperiosa de donar recer a la població i l'escassetat de materials produeixen una arquitectura sense concessions a les arts aplicades. L'únic camp en què el vitrall pot tenir un desenvolupament és la restauració del patrimoni. Aquest fet, encara avui, es pot apreciar en tot Europa, on parlar de vitralls és parlar pràcticament de restauració. Desgraciadament, aquesta crisi va fer que es tancaren tots els grans tallers europeus i els mestres que no van emigrar al continent americà o que no van morir durant la contesa es van jubilar. Tot el coneixement recuperat tan costosament, tota l'experiència acumulada per tants mestres i tota la indústria dedicada a fabricar els materials necessaris es van perdre com a conseqüència directa del conflicte i per les posteriors derives històriques que ha seguit Europa: unes vegades de manera dràstica i altres, a vegades més doloroses i significatives, s'han diluït en el temps per falta d'interès i de cultura.

■ ELS NOSTRES ORÍGENS

El nostre taller, on treballem Carlos Muñoz de Pablos, Pablo Muñoz Ruiz i Alfonso Muñoz Ruiz, prové en gran

manera de l'extinta Casa Maumejean, on Carlos Muñoz va ser contractat per a realitzar cartons gràcies al reconeixement de l'escola de Sant Ferran amb el Premi d'Estat en dibuix. Va ser en Maumejean on Carlos va conèixer els últims mestres vitrallers del segle, experts pintors dedicats cada un a un aspecte concret de la plàstica, com per exemple l'ornamentació renaixentista, el retrat, els draps i vestidures... Allí es va amerar de l'ambient vidrier, de l'amor pels processos, les eines i, en definitiva, de tot el que aquesta disciplina significa. El complement necessari a aquesta formació va ser l'Escola Superior de Belles Arts de Madrid, per la qual,

en distints períodes, hem passat tots tres. Allí hem pres consciència de la importància dels procediments pictòrics, de la seua història i la transcendència determinant per a la plàstica, així com d'altres aspectes de la creació artística (perspectiva, anatomia, dibuix del natural...).

Conscients com som del nostre passat i del nostre present, sentim la ineludible necessitat de deixar testimoni d'aquesta bella art en la

forma que li ha negat sempre la història, recopiant, ordenant i, si és possible, augmentant els coneixements vitrallers i fent-ho d'una manera sistemàtica i comprensible en el futur. Per això estem desenvolupant un projecte molt ambiciós quant al seu significat, encara que modest en els recursos, que compta amb un equip de científics de l'Institut de Ciència dels Materials de la Universitat de València. Per a la labor que ens hem proposat és necessari un equip multidisciplinari, ja que la diversitat d'aspectes que conflueixen en el vitrall fa impossible que una sola persona o un equip de persones amb la mateixa especialitat siguin capaços de desentra-

**«ÉS IMPORTANT QUE
UN QUÍMIC ES FORME EN
UN TALLER O QUE
UN LLICENCIAT EN BELLES
ARTS SENTA PASSIÓ
PER LA QUÍMICA»**



Cúpula de la residència de Mister Tanaka a Madrid. Una de les especialitats del taller Vetraria és la realització de cúpules i bòvedes, treball complex pel fet d'haver de realitzar cossos semiesfèrics o abovedats amb un material com és el vidre. Tant aquesta cúpula com la de la pàgina següent tenen un diàmetre de sis metres i una altura de dos i mig.

nyar les qüestions fonamentals d'aquesta activitat, però també és complex que persones amb especialitats tan aparentment distintes puguin entendre's (en el sentit en què Wittgenstein parla sobre els llenguatges privats).

Per això donem tanta importància al fet que un químic es forme en un taller, o que un llicenciat en belles arts senta passió per la química. Jo ho tinc visualitzat com ho plantejava aquell matemàtic que estudiàvem en l'ensenyament primari, Ben i els seus conjunts: l'espai que tots nosaltres compartim serà la intersecció de les nostres esferes de coneixement, com més experiències i coneixements tinguem i aquests siguin més generals, millor serà la comunicació. En definitiva, d'això en diem cultura.

■ UN CONEIXEMENT PER AL FUTUR

Els intents per deixar constància dels coneixements necessaris per a realitzar vitralls pintats, en major o menor mesura, han fracassat al llarg de la història. Això és degut al fet que els tractats que s'han escrit no s'han realit-

**«ELS PROCEDIMENTS
PICTÒRICS SÓN FRUIT
DE LA INVESTIGACIÓ
CIENTÍFICA D'ARTISTES,
JA QUE ELS RESULTATS SÓN
PREDICIBLES I SEMPRE
REPRODUÏBLES»**

zat d'una manera metòdica, en el sentit científic del terme, com sí que ha passat en el món de la ceràmica, on la literatura és extensa i de gran qualitat. Per tant ens hem plantejat, en primer lloc, recopilar, en la mesura que ens siga possible, els tractats escrits anteriorment, i portar les seues propostes al camp de l'experiència. En segon lloc ens hem proposat analitzar les grisalles

i els esmalts de vitralls de diverses èpoques. Finalment, pretenem formular grisalles i esmalts, i publicar els resultats amb un llenguatge científic.

La primera part ja l'hem realitzada, amb poc èxit, amb els tractats del monjo Theophilus, d'Antonio de Pisa i de Francisco de Herranz. Els problemes més habituals els tenim amb els materials i amb les mesures que empren, indesxifrables en l'actualitat. Per exemple, Francisco de Herranz utilitza una escòria procedent del treball del ferro, material que recull d'un poble de Segòvia anomenat Otero de Herreros i del qual desconexim la composició, atès que la descripció que fa sobre el procés de selecció és confusa. Paral·lelament, analitzem grisalles procedents de vitralls històrics del patrimoni espanyol de



A l'esquerra, cúpula de Mejorada del Campo. A la dreta, volta al monestir d'El Prado, seu de la Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Castilla i Lleó, a Valladolid, amb una superfície de 250 m². Les cúpules i bòvedes impliquen un complex treball de pintura i gravat, amb elements opacs i l'aplicació de grisalles i esmalts.

diverses èpoques i grisalles de fabricació contemporània (hem analitzat i provat les grisalles més utilitzades en el mercat europeu amb resultats molt preocupants) i tractem de formular composicions i elaborar processos de fabricació que ens proporcionen les característiques necessàries, no sols d'estabilitat química i física sinó també bones qualitats plàstiques. A més de les grisalles, treballlem en l'estudi d'esmalts i colorants per interferència, com el groc d'argent o els rojos de coure, on els nostres avenços són molt esperançadors.

Una consideració que fem els pintors als químics i que, a vegades, resulta molt difícil de transmetre, és que els procediments pictòrics són fruit de la investigació d'artistes, investigació que jo denomine científica, ja que els resultats, predicibles i sempre reproduïbles, només són possibles amb un mètode molt elaborat d'investigació i experimentació. Les substàncies que analitzem no són només sílice, ferro, cobalt, plom... L'elaboració, les qualitats necessàries per a una bona aplicació a pinzell, la seua capacitat de cobrir en major o menor grau la superfície, són els aspectes que possibiliten el llenguatge plàstic i els constituents bàsics que donen suport a l'obra. És decisiva, per tant, la intervenció de totes les disciplines que es relacionen amb el problema a estudiar, que cada una aporte les consideracions que, des de la seua especialitat, són capaces d'aportar.

El gran problema d'aquesta manera de treballar en equip és que el llenguatge que cada una de les disciplines, així com la perspectiva i estratègies a l'hora d'abordar les qüestions, és molt diferent i que els membres de l'equip puguen entendre's és a vegades complicat. Per aquesta raó és fonamental comptar amb persones amb una formació àmplia, que els proporcione una visió general de la realitat i els facilite les eines perquè la posada en comú dels problemes i l'aportació de solucions siguen fluides i positives. Crear un equip d'aquestes característiques és realment complex, més encara si vivim en un país en què el suport a projectes que requereixen llargs períodes de treball no és tasca fàcil; si a més no són especialitats considerades estratègiques o tenen relació amb les humanitats, l'única possibilitat és comptar amb la vocació dels integrants i el convenciment en la necessitat d'aprofundir en el coneixement i desenvolupament de la disciplina en qüestió i les seues implicacions culturals, socials i econòmiques. Hem de generar en la nostra societat els mecanismes que permeten pal·liar l'endarreriment cultural endèmic que adés he esmentat, fent que els projectes culturals, en el més ampli sentit de la paraula, tinguin un suport social ampli i una continuïtat en el temps, una labor en què la universitat és una pedra angular. ☺

Alfonso Muñoz Ruiz. Taller Vetraria Muñoz de Pablos, Segòvia.

