

La restauración de las vidrieras de la catedral de Oviedo. De las reformas del Obispo Ramón Martínez Vigil a la intervención de Luis Menéndez Pidal

The restoration of the stained glass windows of the cathedral of Oviedo.
From the reforms of Bishop Ramón Martínez Vigil
to the intervention of Luis Menéndez Pidal

ISAAC CUELLO REY*

Resumen

La catedral gótica de Oviedo alberga las vidrieras más antiguas de Asturias. Desde el cierre de sus bóvedas a finales del siglo XV, las vidrieras ubicadas en su claristorio han sufrido pérdidas, añadidos y restauraciones, viéndose condicionadas a lo largo de sus más de quinientos años de historia por diversos factores que van desde la voluntad didáctica del obispo Valeriano Ordóñez de Villaquirán, hasta la búsqueda de una mayor religiosidad de los fieles ante el avance de los movimientos obreros por parte del obispo Ramón Martínez Vigil, o las restauraciones de posguerra de Luis Menéndez Pidal.

Palabras clave

Oviedo, Catedral de Oviedo, Vidrieras, Diego de Santillana, Valeriano Ordóñez de Villaquirán, Ramón Martínez Vigil, Santos Cuadrado, Luis Menéndez Pidal.

Abstract

The gothic cathedral of Oviedo houses the oldest stained glass windows in Asturias. Since the closure of its vaults at the end of the 15th century, the stained glass windows located in its clerestory have suffered losses, additions and restorations that have been conditioned throughout its more than five hundred years of history by various factors ranging from didactic will of Bishop Valeriano Ordóñez de Villaquirán, the search for greater religiosity of the faithful in times of the labor movements of Bishop Ramón Martínez Vigil, or the postwar restorations of Luis Menéndez Pidal.

Keywords

Oviedo, Oviedo Cathedral, Stained Glass Windows, Diego de Santillana, Valeriano Ordóñez de Villaquirán, Ramón Martínez Vigil, Santos Cuadrado, Luis Menéndez Pidal.

* * * * *

* Universidad de Oviedo. Departamento de Historia del Arte. Dirección de correo electrónico: UO244383@uniovi.es. ORCID: 0000-0002-3529-6046.

Decir que la catedral de Oviedo es uno de los conjuntos arquitectónicos y artísticos más estudiados de Asturias es algo más que evidente. Estudiosos de diversas disciplinas han analizado sus estratos y características histórico-artísticas durante décadas, pero al examinar sus publicaciones, encontramos que ninguno de ellos ha prestado una atención destacada a sus vidrieras, pese a posicionarse las de su primera fase como las más antiguas conservadas en la región, y mucho menos, a comprender sus características y los contextos sociales e intelectuales que se encuentran tras su origen y sucesivas modificaciones hasta nuestros días.

En este sentido, los primeros testimonios referentes a este conjunto vitralístico los encontramos en publicaciones que datan de mediados del siglo XIX, cuando se aprecia cierto auge de las guías de viaje de la ciudad de Oviedo. En ellas, se destina un breve apartado a su descripción, que en ningún caso recoge más información que una escueta reseña y una serie de datos superficiales que se repiten sistemáticamente en todas ellas.¹ Para encontrar una publicación en la que se analice un poco más este conjunto debemos esperar hasta mediados del siglo XX, cuando se publicó la *Guía de la Catedral de Oviedo* (1957),² realizada por el aquel entonces deán de la catedral de Oviedo José Cuesta Fernández (1875-1966), que ya incluye datos acerca de las restauraciones que estaba acometiendo por aquel entonces en el templo Luis Menéndez Pidal (1896-1975), pero que no puede considerarse un estudio profundo del conjunto. También encontramos en estas últimas décadas los estudios de Víctor Nieto Alcaide, que se centran más en aspectos relacionados con las vidrieras primitivas,³ y ya en 1999 el estudio monográfico “Vidrio, hierro y plomo. Ventanales del templo” realizado por Vidal de la Madrid,⁴ en el que hace un breve recorrido por la historia de estas, añadiendo datos al estudio anteriormente citado de Cuesta, acompañado de una descripción y análisis iconográfico de las mismas, en el que, no obstante, analiza solo parte de ellas sin detenerse en las de ciertos sectores del transepto y cabecera.

Es por todo esto por lo que resulta extremadamente complejo actualmente encontrar una bibliografía que nos haga comprenderlas, valorarlas y estudiarlas adecuadamente, por lo que ese aspecto en concreto es el que se trata de iniciar y abordar mediante este artículo.

¹ Un ejemplo de estas es la guía de ÁLVAREZ AMANDI, J., *La Catedral de Oviedo, perfiles histórico-arqueológicos*, Oviedo, Imprenta de El Carbayón, 1908.

² CUESTA, J., *Guía de la catedral de Oviedo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1957.

³ Nieto Alcaide cuenta con un amplio número de estudios acerca del vidriero Diego de Santillana y su paso por la Catedral de Oviedo. Relativo a esto, puede consultarse NIETO ALCAIDE, V., *La vidriera del Renacimiento en España*, Madrid, CSIC, 1970 pp. 12-21.

⁴ DE LA MADRID, V., “Vidrio, hierro y plomo. Ventanales del templo”, en *La catedral de Oviedo*, vol. II, Oviedo, Ediciones Nobel, 1999, pp. 312-317.

Antecedentes: las vidrieras de Diego de Santillana

En el año 1508 es nombrado obispo de Oviedo Valeriano Ordóñez de Villaquirán, hombre de confianza de los Reyes Católicos, promotor bajo el reinado de estos, junto con Cisneros, del movimiento de reforma ante la rebelión luterana —y que tal y como podemos conocer a través de una pieza de oratoria suya conservada, manifiesta evidentes influencias humanistas—. ⁵ En este sentido, Villaquirán será quien promueva y financie las obras más ambiciosas llevadas a cabo hasta entonces en la catedral, entre las que destacarán las vidrieras y el retablo mayor, que sin duda alguna cambiarán por completo la atmósfera y la óptica interna del templo, y a través de las que podemos apreciar cierta voluntad por su parte de promover la didáctica de los fieles, centrándose de este modo en impulsarlos como los conjuntos iconográficos más amplios y completos del templo.

Para su realización, se encomendó al bachiller Juan de San Juan, ⁶ canónigo administrador de la catedral de Oviedo, dirigirse a León para firmar un contrato con los vidrieros Diego de Santillana, ⁷ y Francisco de Somoza, dos maestros burgaleses que se encontraban por aquel entonces en la catedral leonesa creando las vidrieras de la librería (actual capilla de Santiago), y a los que se les requerirá la realización de las de la sede ovetense iguales a las que estaban ejecutando en dicha catedral. ⁸

Características de la obra de Diego de Santillana

La obra de Santillana presente en la catedral de Oviedo, supone un punto de inflexión dentro del desarrollo estilístico y compositivo de las vidrieras, ya que al igual que había ocurrido en su trabajo previo en León, sus vitrales suponían una gran innovación compositiva, en la que las figuras

⁵ FERNÁNDEZ CONDE, J., *Historia de las diócesis españolas. Oviedo-León*, Madrid, Biblioteca de Autores cristianos, 2004, p. 199.

⁶ Según la transcripción del contrato elaborada por Pidal: Archivo General de la Administración [A.G.A.], Sec. Regiones devastadas, Caja 20506, Top.76/03.702-12.708, más recientemente publicado por HERRÁEZ ORTEGA, M^o V. y VALDÉS FERNÁNDEZ, M., “Contrato de Diego de Santillana y Francisco de la Somoza como vidrieros de la Catedral de Oviedo”, *Liño*, 10, 1991, pp. 89-92.

⁷ Este probablemente recomendado por el arquitecto Juan de Badajoz *el Viejo*, maestro de obras de la catedral de Oviedo y quien había trabajado también en la construcción de la librería de la catedral de León [NIETO ALCAIDE, V., “Iconografía de la Vidriera Española del Renacimiento: los programas”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 1988, pp. 143-158, según datos recogidos por CASO FERNÁNDEZ, F. DE, *La construcción de la Catedral de Oviedo (1293-1587)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1981, p. 303].

⁸ En este sentido podemos comprobar que muchos de los temas iconográficos de las vidrieras de la capilla de Santiago de la catedral de León son prácticamente idénticas a las conservadas en la catedral de Oviedo, por lo que probablemente se emplearon en su fábrica los mismos cartones, como bien recoge NIETO ALCAIDE, V., “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*, 10, 1997, pp. 35-58, espec. pp. 45-47, y p. 56.



*Fig.1. Vista actual de uno de los ventanales de Diego de Santillana en el claristorio sur.
Fotografía: Celia Argüelles Quirós.*

humanas se encuentran armoniosamente enmarcadas por la arquitectura de los vanos que las albergan, destinando cada uno de los espacios entre maineles a una iconografía, y se ven complementadas por la representación sobre ellas de doseletes de corte gótico-renacentista en los que la arquitectura que representan va de la claramente gótica a la inclusión de elementos arquitectónicos más simplificados, como arcos de medio punto, frontones triangulares o incluso veneras. Bien es cierto que en el caso de las vidrieras de León puede apreciarse, como bien señala Nieto Alcaide en su libro *La vidriera del Renacimiento en España*, una mayor dependencia de los esquemas góticos en cuanto a la estructuración del espacio del vano, que dada su gran altura lo divide en tres registros superpuestos, y que es el mismo empleado por los vidrieros que allí habían trabajado previamente en el siglo XIII.⁹ No obstante, la solución adoptada por Santillana para los vanos de la catedral de Oviedo fue sin duda la acertada y supone un avance en el sentido de que dadas las dimensiones de estos, menos esbeltos que los de León, y la altura a la que se encuentran, el realizar unas vidrieras divididas en varios registros hubiese supuesto que estas no se apreciaran con claridad y fuesen

⁹ NIETO ALCAIDE, V., *La vidriera del Renacimiento...*, *op. cit.*, p. 20.



Fig. 2. Postal con vista exterior de la catedral de Oviedo en el año 1912, donde puede apreciarse el muro que cegaba el claristorio norte. Fotografía: Colección particular del autor.

prácticamente inidentificables las iconografías desde el suelo, es por ello por lo que destina cada uno de estos espacios entre maineles a una única representación iconográfica [fig. 1], sirviendo de este modo óptimamente al objetivo que perseguía Villaquirán.

Este avance estilístico, además, se constata en el modo de representación de las figuras, en las que se aprecia una naturaleza intrínseca del gótico hispanoflamenco con una gran influencia de las corrientes italianizantes, como venía ocurriendo por aquel entonces en la pintura, y que puede apreciarse en los rostros serenos, la elegancia de sus posturas, el tratamiento de los ropajes, en contraste con el fondo tratado a modo de telas de Damasco. Otro elemento característico de esta influencia italiana son las filacterias que se incluyen en la parte baja de las iconografías, que se encuentran escritas mediante caracteres más próximos a los latinos que a los góticos que venían empleándose hasta entonces.

Lamentablemente, estas vidrieras no han llegado hasta nuestros días en el claristorio norte, encontrándose únicamente en los vanos del claristorio sur y con restauraciones posteriores. En el lado norte eran frecuentes los desperfectos ocasionados por los fuertes temporales que golpeaban al templo por ese lado, por lo que, dada esta situación, las reparaciones resultaban demasiado costosas, optándose por cegar esos vanos por el exterior mediante sillares [fig. 2]. No sabemos a ciencia cierta en qué año se cegaron, pero a juzgar por el material gráfico que conservamos, esa operación no debió ser muy posterior a su conclusión en el siglo XVI.¹⁰

El comienzo de las restauraciones

El origen de una voluntad restauradora que devolviese a la catedral de Oviedo su antiguo esplendor mediante la reapertura de los vanos que habían sido tapiados en el claristorio norte, tiene origen bajo el pontificado del obispo Sebastián Herrero Espinosa de los Monteros, que pese a asumir la cátedra de Oviedo durante apenas un año, es el promotor del primer añadido a las vidrieras desde las creadas por Diego de Santillana y Francisco de Somoza tres siglos antes.

El prelado planificó la integración de un rosetón [fig. 3] ubicado en este lado del transepto,¹¹ compuesto por 20 paneles montados en una es-

¹⁰ Según recoge Nieto Alcaide, el 3 de octubre de 1526, es decir, dieciséis años después de su conclusión, ya se produce un contrato para la restauración de los vitrales (NIETO ALCAIDE, V., "La profesión y oficio de vidriero...", *op. cit.*, p. 50).

¹¹ *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, XVII, (Madrid, 8-V-1884), p. 2. Citado en VIGIL, C. M., *Asturias monumental y epigráfica*, Oviedo, Maxtor, 2003, p. 2.



Fig. 3. Apunte del autor según la ilustración recogida en *La ilustración Española y Americana* (1884) que muestra el rosetón donado por el obispo Sebastián Herrero Espinosa de los Monteros. Fotografía: Colección particular del autor.

estructura metálica, dado que el vano no presentaba la característica tracería gótica interna, una peculiaridad que también debió tener el realizado por Santillana,¹² que se repite en los otros dos rosetones de la catedral y que pudo ser la causante de su desaparición, ya que este tipo de rosetones pueden resultar muy inestables frente a los agentes meteorológicos, como los fuertes vientos y lluvias.

¹² He llegado a esa conclusión contradiciendo el dato que recoge Luis Menéndez Pidal en su obra *Los monumentos de Asturias: su aprecio y restauración desde el pasado siglo*, Madrid, 1954, p. 32, donde cita que a finales del siglo XIX se rompe la tracería de este rosetón para dar mayores luces al interior de la catedral, dato que contrasta con lo que muestran los grabados desde mediados de ese siglo, la referencia a estos como *Especios* que se recoge en el contrato de Santillana, y el que no se conserven restos de esta en ninguno de los tres rosetones con los que cuenta el templo. Actualmente me encuentro abordando una investigación respecto a este aspecto.

No sabemos si en verdad Espinosa de los Monteros tenía la voluntad de reabrir todos los vanos del claristorio norte empezando por este rosetón o simplemente lo mandó realizar como conmemoración de su breve paso por la sede ovetense. Lo cierto es que la reapertura de los ventanales restantes tendría que esperar hasta los años veinte del siglo XX.

Una primera restauración

Sería precisamente en esta segunda década del siglo XX cuando se acometería la primera intervención más importante en las vidrieras del templo desde su fabricación. Dicha intervención se debió a una coyuntura favorable en la que confluyen varios factores encabezados por la acción de dos figuras fundamentales: el obispo Ramón Martínez Vigil (1840-1904) y el fotógrafo y filántropo Luis Muñiz Miranda y Valdés-Quevedo (1850-1927), que promoverán algunas de las modificaciones más importantes acometidas en el templo desde su construcción, entre ellas, la creación de la plaza ante la fachada principal de la catedral, la eliminación del coro y la reapertura con vidrieras de los vanos del claristorio norte.¹³

El obispo Ramón Martínez Vigil

Nació en Tiñana (Siero) en el año de 1840, aunque su familia se trasladó a Villoria (Laviana) al año siguiente. Allí su padre ejerció como profesor y recibió de él su primera formación complementada con las humanidades y el latín que la impartían el monje fray Remigio y el párroco de Santa María de Carrio, Nicolás Muniello. Ambos le influyeron a la hora de decidirse por elegir la carrera eclesiástica, e ingresó en 1858 en el colegio-seminario de Ocaña, siendo ordenado sacerdote en 1865. De inmediato, se embarcó rumbo a Filipinas, donde alcanzó el rango de doctor en Teología y Filosofía por la Universidad de Manila, de la que llegó a ser profesor.¹⁴ Con esta base formativa, años más tarde, con la promulgación de la encíclica *Aeterni Patris* (1879) del papa León XIII (1810-1903),¹⁵ se vio influenciado por la doctrina neotomista, ya que, en dicha encíclica, el papa la establece como clave para solucionar los conflictos

¹³ MENÉNDEZ PIDAL, L., *Los monumentos de Asturias...*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴ BARQUILLA BERRADO, J., *Fray Ramón Martínez Vigil, O.P. (1840-1904), Obispo de Oviedo*, Salamanca, San Esteban, 1996.

¹⁵ Además, hay que tener en cuenta que todo esto se desarrolla en el contexto de intención de renovación del arte sacro creado anteriormente por el papa Pío IX (1792-1878) para tratar de devolverle a este una supuesta pureza perdida, y en el que se fijó especial interés la revalorización de la arquitectura gótica, y con ella la de sus vidrieras. Podemos encontrar una mención a este aspecto concreto en NIETO YUSTA, O., *Luz y color en la arquitectura madrileña: vidrieras de los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2019, p. 52.

que estaban surgiendo entre la fe y la ciencia, o lo que es lo mismo, la fe y la razón, considerándola como la única filosofía verdadera y solución a los nacientes movimientos obreros y sociales que se estaban produciendo por aquel entonces.¹⁶

Con esta base intelectual, Martínez Vigil asume la cátedra de Oviedo en un momento en el que la situación de descontrol de la diócesis, ya recogida por sus predecesores, era prácticamente inabarcable y se veía, además, agravada por el surgimiento de los movimientos obreros, por lo que se vio forzado a recurrir a medidas como la fundación de cofradías, la realización de campañas y los discursos multitudinarios para tratar de ese modo de recobrar el fervor de los fieles y atajar el avance del laicismo. Pero aún con todas las medidas que estaba tomando, no conseguía los resultados esperados, constatándose un notable descenso en equiparación proporcional a los del resto de diócesis de España. Un ambiente más que preocupante para Martínez Vigil en un momento en el que la población obrera empezaba a ser movida por la propaganda social y comenzaban a presentarse paralelamente ciertos síntomas de un proceso de laicización.

Este contexto determinó que Martínez Vigil, en ese intento de frenar dicho descontrol, fuera mucho más allá de los discursos y campañas, pasando a realizar los cambios más ambiciosos a su alcance en un momento en el que asume por completo el compromiso de recuperar la religiosidad de su diócesis. Unos cambios que se tornaron físicos, reflejados de este modo en la construcción de la basílica de Covadonga y las profusas remodelaciones anteriormente citadas que sufriría la catedral de Oviedo tanto en su interior como en sus inmediaciones.

El movimiento litúrgico

A medida que avanza el siglo XIX se difunde cada vez más la idea y la aceptación de que la filosofía y la ciencia estaban poco a poco arrinconando a la religión. Ante esto, será en Francia donde se inicie un proceso complejo de reforma litúrgica influenciado por el espíritu romántico, el restauracionismo y un aprecio profundo de las tradiciones. Un movimiento que se denominará Movimiento Litúrgico y será iniciado por el, en aquel entonces, abad del monasterio de Solesmes, Próspero Guéragner (1805-1875), quien favorecerá, tras la publicación de su obra *L'année liturgique* en el año 1841, la irradiación del espíritu de renovación litúrgica entre los monasterios benedictinos europeos.¹⁷

¹⁶ FERNÁNDEZ CONDE, J., *Historia de las diócesis españolas...*, op. cit., pp. 196-198.

¹⁷ ROJO DEL POZO, A., *Evolución histórica de la liturgia*, Madrid, Studium, 1935, pp. 184-188.

A partir de entonces, este movimiento se extiende, concentrándose casi de manera instintiva en cada país en una o dos abadías de la orden benedictina, en las que se llevan a cabo una serie de iniciativas destinadas a fomentar el espíritu y vida litúrgicos para que los fieles participasen más de la vida de la Iglesia. Así, podemos encontrar, por ejemplo, en Alemania su epicentro en las abadías de María-Laach o Beuron, en Francia en la de Solesmes y Ligugé, y en el caso español, en los monasterios de Silos y Montserrat.

En España el monasterio de Silos encabezó el cambio y Alphonse Guépin (1836-1917), discípulo de Gueránguer, comenzó a promover en el territorio español los estudios litúrgicos.

Las modificaciones en la catedral

Con todo esto, Martínez Vigil impulsó una serie de modificaciones en la catedral de Oviedo dentro de ese proceso de instauración de un nuevo ceremonial, que necesitaba apoyarse en la recuperación de diferentes espacios para que el pueblo acudiese al culto, planeando de este modo ceremonias multitudinarias.¹⁸ El cambio más notorio fue realizado en el interior de la catedral, donde se ejecutó la anteriormente citada eliminación del coro, ya que ocupaba la mayor parte de la nave central, que determinó también la eliminación de los órganos barrocos, los púlpitos, retablos, rejas, etc., que se encontraban en sus inmediaciones, dejando de ese modo la nave central totalmente diáfana. Pero esta reforma hay que visualizarla también, aparte de dentro de ese marco de adaptación a un nuevo ceremonial que facilitase la recuperación de fieles, en un contexto muy influido por las teorías restauradoras en estilo de Viollet-le-Duc.

Las vidrieras

Con unas reformas de la catedral ya iniciadas por el obispo Martínez Vigil orientadas estilísticamente, según las teorías violetianas, a devolverle al templo su primitivo aspecto gótico y que habían supuesto la eliminación del coro y sus órganos, que era el elemento que más obstaculizaba la reforma proyectada, se recuperó una nave completamente diáfana en la que era mucho más fácil ver el conjunto de vidrieras. Pero, aun así, se conservaban otros elementos que visualmente seguían entorpeciendo la recreación de la supuesta atmósfera primitiva del templo, y que a fines prácticos era lo

¹⁸ GARCÍA CUETOS, M^a P., "Arte, Liturgia, Manera. El obispo Martínez Vigil y la eliminación de los coros en las catedrales españolas", en *La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després*, Mallorca, Publicacions Catedral de Mallorca, 2015, pp. 115-146, espec. p. 121.

que postulaba Viollet, ya que consideraba la arquitectura gótica como el estilo que mejor expresaba la espiritualidad cristiana,¹⁹ que, en suma, era lo que también buscaba el obispo Vigil. Recordemos que todo este proceso se debe a su empeño en recuperar la religiosidad entre los fieles y favorecer su devoción. Estos elementos que entorpecían esa atmósfera eran los ventanales tapiados y sin vidrieras del claristorio norte.

Para que el templo fuese completamente gótico, según las mencionadas teorías violletianas, era necesaria la reapertura de esos vanos. Pero la repentina muerte de Vigil en su palacio de Somió (Gijón) a causa de una parada cardíaca, hizo que esa misión la heredase el por aquel entonces deán de la catedral, Maximiliano Arboleya (1870-1951). Su implicación en esa labor puede considerarse como algo personal por su parte, ya que Arboleya era sobrino de Vigil, canónigo apologista y reputado sociólogo. Arboleya nunca dejó de ser polémico y controvertido como su tío. Para llevar a cabo la restauración de los vitrales, contó con el apoyo de Luis Muñiz Miranda, quien dotaría económicamente las obras.²⁰

Estas obras fueron encargadas a la Sociedad Maumejean,²¹ la empresa de creación de vidrieras más importante de la época y proveedora de la Casa Real, quien confeccionó unos vitrales siguiendo los esquemas estéticos de los primitivos [fig. 4], conservados en el lado sur, lo que daba una uniformidad estética al claristorio. Pertenecientes a esta misma obra, tal y como recoge De la Madrid en su estudio, fueron también unas vidrieras colocadas en los vanos de la torre gótica, realizadas en vidrio blanco y con diseños geométricos.²²

La restauración de Luis Menéndez Pidal

En 1934 con la revolución y la posterior Guerra Civil (1936-1939), la catedral de Oviedo sufrió graves daños que afectaron al claristorio y sus vidrieras, aunque respecto a la evaluación del grado de daños ocasionados en estas encontramos diversos pareceres. Según algunos autores como José Cuesta, De la Madrid, o Luis Pérez Bueno,²³ las vidrieras de Santillana fueron destruidas prácticamente en su totalidad a causa de la metralla y ondas

¹⁹ GARCÍA MELERO, J. E., *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: en torno a la imagen del pasado*, Madrid Encuentro, 1998, pp. 200-259.

²⁰ MARTINEZ, E. y DE BLAS, C., *Maximiliano Arboleya: un cura social*, Madrid, Zyx, 1967, p. 11.

²¹ Según cita Menéndez Pidal, estas fueron realizadas en el taller de esta empresa en París (A.G.A., Sec. Regiones devastadas, Caja 20506, Top.76/03.702-12.708).

²² DE LA MADRID, V., "Vidrio, hierro y plomo...", *op. cit.*, pp. 312-317. Estas vidrieras fueron eliminadas durante la restauración realizada por Menéndez Pidal.

²³ PÉREZ BUENO, L., *Vidrios y Vidrieras*, Madrid, Maxtor, 2006.



Fig. 4. Uno de los paneles conservados, con parte de la iconografía de Santa Isabel de Portugal, perteneciente a una de las vidrieras Maumejean donadas por Muñiz Miranda. Fotografía: Celia Argüelles Quirós.



Fig. 5. Vista del estado en el que quedaron dos de las vidrieras del claristorio sur tras la Guerra Civil. Fotografía: Fondo fotográfico del RIDEA. Caja N° 21- Ferrant N° 576. Autor: Alejandro Ferrant.

expansivas durante la Guerra Civil, pero no debemos olvidar la voladura de la Cámara Santa, cuya onda expansiva pudo causar la mayor parte de estos daños. Lo cierto es que, tras un análisis del material fotográfico conservado en el RIDEA [fig. 5], que muestra las vidrieras del claristorio sur tras estos acontecimientos, se pueden apreciar graves deterioros, pero desde luego, muestran un estado mejor del que se describe en estos estudios, y que se ratifica en el criterio que adoptará Luis Menéndez Pidal para su recuperación. En cambio, de las vidrieras del lado norte, estas últimas realizadas por la Sociedad Maumejean, no hay documentación gráfica de su estado tras estos acontecimientos. Sí conservamos hoy en día, almacenados en la propia catedral, algunos paneles correspondientes a esas piezas [fig. 4], que muestran pequeñas pérdidas, pero que, al tratarse únicamente de paneles sueltos pertenecientes a diversas iconografías, no nos sirven para dictaminar una conclusión objetiva al respecto.

Por otro lado, debemos tener en cuenta la versión acerca de este tema que desarrolla Menéndez Pidal en la memoria que efectúa para la restauración (1949-1959), donde recoge que se conservaron en gran parte las vidrieras, viéndose afectados en mayor medida solo algunos paneles, y que, en el caso de las más dañadas, estas aún mantenían el entramado de plomo, aunque sus vidrios se habían perdido, por lo que era fácilmente identificable el contorno de las figuras o iconografías que representaban. En cuanto a los vidrios caídos, se guardaron en cajas con la intención de que fuesen útiles para la restauración. Además, especifica claramente que hay que preservar todos los fragmentos de vidrio originales que se conservaran íntegramente, completando únicamente los huecos de los perdidos en la restauración, componiendo de este modo las figuras tal y como fueron en

origen, y siguiendo los límites marcados por ese entramado de plomo que se había conservado en cada caso.

De este modo y ante esta situación, Menéndez Pidal estableció como el mejor criterio para esta restauración de los vitrales el conservar lo máximo de lo original, es decir, todos los vidrios originales posibles recuperados que fuera posible reintegrar en los vitrales, reemplomarlos y completar los huecos con vidrios nuevos que siguieran la técnica original empleada en el siglo XVI, con la misma composición y colores. Para tal misión contó con el trabajo de Santos Cuadrado (1901-¿?), uno de los mejores maestros vidrieros de España por aquel entonces, nacido en Durango y con taller en Madrid, que ya había realizado trabajos para las catedrales de Toledo y de Sevilla, y que en aquel momento se encontraba produciendo las de la catedral de Santander, trabajo que tuvo que continuar en Oviedo al ser llamado para acometer la restauración de la catedral, por lo que las últimas vidrieras de la catedral santanderina fueron fabricadas en Oviedo y posteriormente enviadas para su asentamiento.²⁴

Menéndez Pidal quería aplicar el criterio que definió como restauración basada en *Conservar todo lo conservable y no caer en tantas otras falsas restauraciones que tan desgraciadas han sido para el monumento donde se han realizado*,²⁵ en referencia explícita y como ejemplo a la restauración de las vidrieras de la catedral de León. Además, deseaba que su trabajo fuese lo más parecido al que había realizado en origen Santillana, habilitando para ello el lugar de las carboneras de la catedral para ubicar el horno de leña y el taller de Cuadrado. Pero el taller fue trasladado muy pronto al detectarse unas fisuras en la bóveda, producto de los cambios de temperatura provocados por el horno, por lo que se instaló en el claustro alto en su panda occidental, en las antecelas del despacho de Menéndez Pidal, que ocupaba la sala suroeste del mismo. Para acometer la restauración en un primer momento Menéndez Pidal había proyectado la importación de vidrio plano antiguo y artesanal soplado francés,²⁶ aunque finalmente gracias a la mediación de Carmen Polo, esposa de Francisco Franco, se acabó importando de Alemania.²⁷

Articulación del proceso de restauración

En primer lugar, debían retirarse los restos de las vidrieras, llevarlas al taller y allí examinarlas en base a las tramas de plomo conservadas. Una

²⁴ Entrevista realizada a Óscar Pérez en Oviedo el 22-II-2019.

²⁵ *Memoria para la restauración de las vidrieras policromadas* (A.G.A., Sec. Regiones devastadas, Caja 20506, Top.76/03.702-12.708).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Entrevista realizada a Óscar Pérez en Oviedo el 22-II-2019.

vez identificados los huecos pertenecientes a cada vidrio perdido y la iconografía que representaban, se debían de hacer calcos de estas y tomar fotografías con la intención de documentar lo mejor posible el proceso y evitar errores. Posteriormente, dichos calcos servirían como guía para el reemplomado de las piezas antiguas junto con las modernas [fig. 6].

Para su ejecución, Santos Cuadrado contó en inicio con la ayuda de dos colaboradores de su taller de Madrid, que no tardarían en ser sustituidos por Luis Iglesias, el único vidriero que había por aquel entonces en Oviedo y que al parecer no tenía muchas dotes para el oficio, por lo que se dedicaba al transporte de las vidrieras y limpiado de vidrio, y un joven Óscar Pérez (1937), que fue contratado por Regiones Devastadas para unirse al taller cuando contaba 14 años y que llegaría a alcanzar el rango de Oficial de Primera en estas mismas obras.

Los trabajos comenzaron a buen ritmo, con más de 1.000.000 de pesetas de presupuesto, pero cuando se encontraba la restauración a medio camino por el lado de la Epístola, el 30 de marzo de 1955, el Ayuntamiento de Oviedo donó una vidriera para uno de los vanos que habían quedado disponibles tras la retirada de las donadas por Muñiz Miranda.²⁸ El vano central de los cinco que componen el claristorio norte de la nave central fue elegido para tal fin, y se indicó para él la iconografía de la fundación de Oviedo [fig. 7]. Esta donación de una vidriera con un motivo de estas características alteraba la intención de completar los ventanales de la catedral siguiendo los mismos esquemas que en el lado sur, ya que precisaba la representación de una escena histórica en todo el espacio de la ventana. Este vitral tuvo un precio de 60.000 pesetas y fue aprobado por unanimidad de la Comisión Permanente.²⁹

Pero este hecho no fue aislado, dado que, siguiendo el ejemplo del Ayuntamiento de Oviedo, la Diputación Provincial también quiso participar con la donación de otra vidriera, esta con la representación de la Batalla de Covadonga [fig. 8]. Para ello se entrevistaron con Santos Cuadrado para ver *in situ* en su taller —ya en el claustro alto— cómo estaba realizando la vidriera donada por el Ayuntamiento y valorar si era de la calidad que ellos esperaban. Una vez aprobado, Cuadrado les transmitió que el mejor ventanal para ubicarla era el segundo, inmediatamente a la izquierda del que debía ocupar el vitral donado por el Ayuntamiento, ante lo que la Diputación se posicionó en contra ya que *no reunía el rango que*

²⁸ Luis Menéndez Pidal en un primer momento decidió eliminar estas vidrieras ya que no guardaban una armonía cromática con las de Santillana, aspecto muy probablemente dado por las características de los vidrios. No obstante, parte de estos fueron posteriormente reutilizados para cubrir los rosetones.

²⁹ Archivo Municipal de Oviedo [A.M.O.], Exp. 1-1955.



Fig. 6. Cartón de Santos Cuadrado para la restauración de uno de los paneles de una vidriera de Diego de Santillana en el claristorio sur. Fotografía: Celia Argüelles Quirós. Edición: Amador José Cuello Álvarez.

la Diputación Provincial exigía, por lo que le propusieron disponerla en el quinto ventanal, puesto que era el más próximo al crucero, pero Cuadrado se negó a ello por estar ya destinado a albergar una vidriera que iba a representar la Cámara Santa con las Cruces de la Victoria y de Los Ángeles.³⁰ Es por ello por lo que al final la Diputación optó por asentar su vidriera en el cuarto ventanal, a la derecha de la donada por el Ayuntamiento, cumpliendo así su deseo de que todo aquel que asistiera a la catedral no tuviese que volver la cabeza hacia atrás para admirarla.³¹

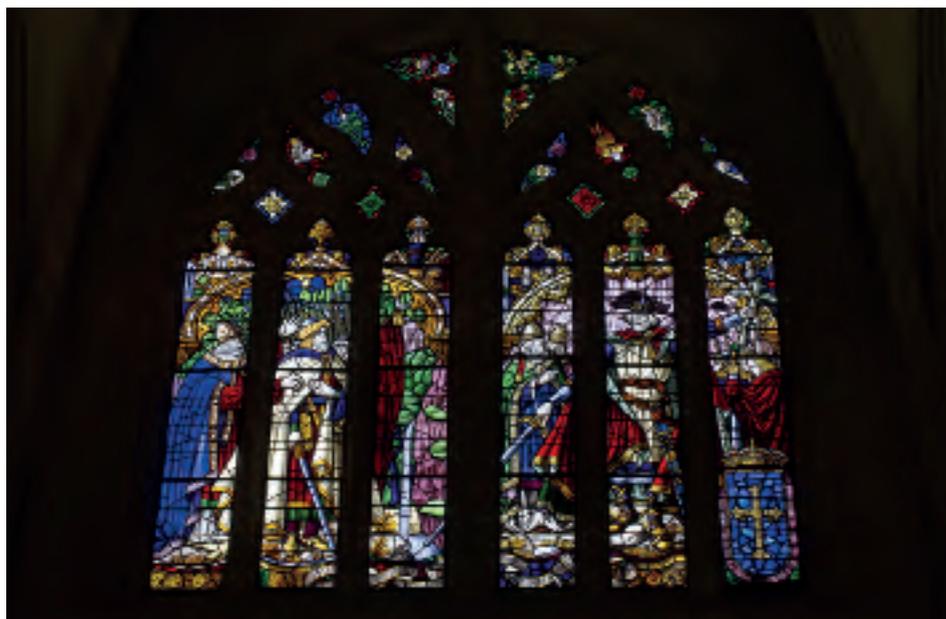
Pero encontrándose realizadas las vidrieras pertenecientes a estas dos donaciones, no tardaría en establecerse una disputa entre Menéndez Pidal y Cuadrado que provocaría la renuncia de este a continuar con las obras y su regreso a su taller de Madrid. Esto se debió a un motivo económico, ya que estas vidrieras al ser una donación no entraban dentro del presupuesto aprobado para la restauración, por lo que se insinuó una acusación hacia Cuadrado de quedarse con ese dinero. De este modo, las obras de restauración quedaron paralizadas un tiempo hasta que las aguas volvieron a su cauce y Cuadrado volvió a Oviedo a continuar la restauración. Por otro lado, las donaciones del Ayuntamiento y la Diputación condicionaron el resto de las vidrieras del lado del Evangelio, que pasaron a ser historiadas.³²

Además, el afán de realizar las vidrieras lo más fielmente posible a las originales en lo relativo a su técnica, supuso llevar a cabo las cocciones en horno de leña y la utilización de colores que únicamente existían en la

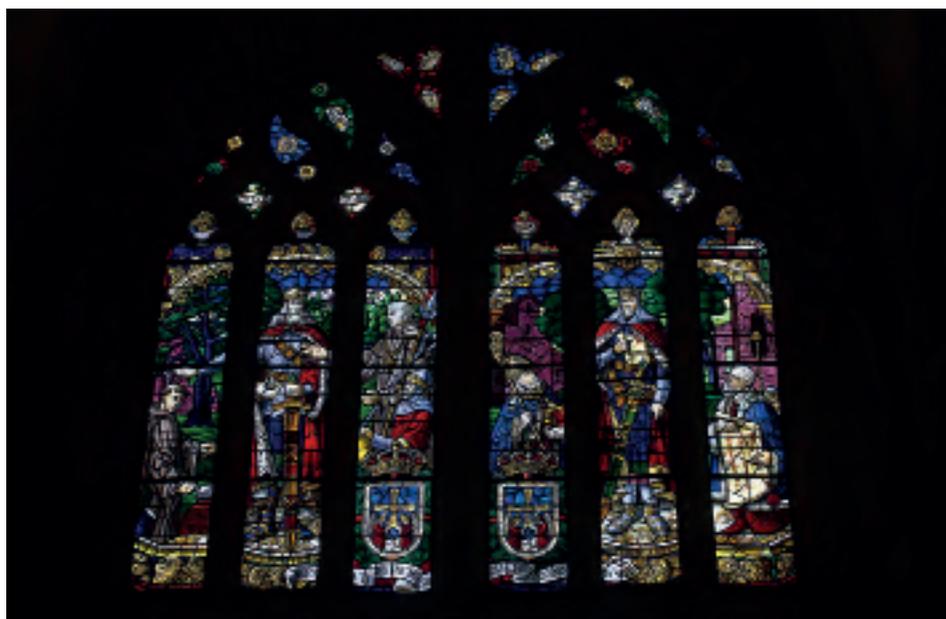
³⁰ Esta vidriera no llegaría a desarrollarse con ese motivo, acabando por destinarse a la representación del desembarco del emperador Carlos I en Tazones.

³¹ Archivo Histórico de Asturias [A.H.A.], Fondo de la Diputación Provincial, 1955, leg. 24 2514/113.

³² Entrevista realizada a Óscar Pérez Guzmán en Oviedo el 22-II-2019.



*Fig. 7. Vista de la vidriera donada por el Ayuntamiento de Oviedo.
Fotografía: Celia Argüelles Quirós.*



*Fig. 8. Vista de la vidriera donada por la Diputación de Oviedo.
Fotografía: Celia Argüelles Quirós.*

época, descartando de ese modo los vidrios plaqué y los esmaltes, como ya venía haciéndose en el resto de la restauración.

Con la vuelta de Santos Cuadrado, además, se proyectó la segunda fase de la restauración de las vidrieras, que completarían con las dos donadas por el Ayuntamiento y la Diputación el claristorio norte de la nave central, el rosetón del transepto norte, las capillas bajas, la girola y los dos ventanales del transepto norte frente al retablo (entiéndase por esto la vidriera de la Sagrada Familia,³³ y la actual vidriera de La Anunciación).³⁴ Por otro lado, las ventanas de las capillas del piso bajo se cubrieron con vidrieras geométricas elaboradas por Óscar Pérez.

A modo de conclusión

La extendida afirmación de que las vidrieras de la catedral de Oviedo se perdieron prácticamente por completo durante los acontecimientos bélicos de principios del siglo XX en los que el templo se vio gravemente afectado, por ejemplo, con la voladura de su Cámara Santa, fue un incentivo para desarrollar la creencia entre la comunidad investigadora de que estas no resultaban relevantes para su estudio por ser demasiado modernas. Pero nada más lejos de la realidad. Este trabajo trata de mostrar que, de manera contraria a lo que se venía afirmando hasta el momento, en la catedral de Oviedo se conservan gran parte de las vidrieras primitivas con sus composiciones, iconografías y prácticamente todos sus vidrios originales, realizadas por Diego de Santillana en los primeros años del siglo XVI, constituyendo de este modo el conjunto más amplio y antiguo de este arte en Asturias, y que en parte se ha visto modificado y enriquecido con diversos añadidos a lo largo de su historia hasta nuestros días.

Además, este conjunto de vitrales, más que ser un elemento meramente decorativo e iconográfico como se viene valorando hasta hoy en día, resulta de gran interés ya no sólo por este aspecto, sino también, para comprender aún mejor los diferentes contextos y movimientos sociales e intelectuales por los que atravesaron la diócesis y sus prelados, como fueron la voluntad didáctica que en origen tuvo el obispo Valeriano Ordóñez de Villaquirán, o las posteriores corrientes intelectuales como el Movimiento Litúrgico y las teorías de reconstrucción en estilo violletianas, que aplicadas a la voluntad de captación de fieles promovida por el obispo Ramón Martínez Vigil y su sobrino, el deán Maximiliano Arbolea, se llevaron a

³³ Única de las vidrieras Maumejean conservadas íntegramente en su lugar original.

³⁴ Creada por Cuadrado en los años sesenta, ya en su taller de Madrid, tras la pérdida de la allí asentada en la restauración por un desprendimiento.

cabo a finales del siglo XIX y comienzos del XX, ayudando de este modo a comprender aún mejor y en conjunto todas esas profusas modificaciones por las que atravesó el templo en ese momento, así como su contexto.

Por otro lado, el testimonio oral que Óscar Pérez Guzmán realizó para la elaboración de parte de este trabajo, concretamente en lo relativo a la restauración de posguerra dirigida por Luis Menéndez Pidal, y en la que él participó, ha permitido contrastar, comprender y complementar muchos de los datos recogidos por Menéndez Pidal en la *Memoria para la reconstrucción*, siendo sin duda un testimonio de suma importancia que merece el reconocimiento adecuado y que se ha podido recoger a tiempo antes de que se perdiese, dada la gran fragilidad que presentan este tipo de fuentes. De este modo, se ha podido documentar de manera más exhaustiva el plan de restauración para las vidrieras ideado por Menéndez Pidal y sus conocimientos previos al respecto, que lejos de ser azaroso o intuitivo, manifiesta un gran empeño por el conocimiento correcto de este arte, sus técnicas, y los criterios de restauración empleados por aquel entonces, en cierto aspecto algo influenciadas por los postulados violetianos, pero que no impidieron que llegase a desarrollar un plan de restauración y de documentación del proceso que me atrevería a calificar de pionero.

Con todo esto, no obstante, este estudio dista mucho de estar concluido al completo, ya que en próximas ampliaciones se añadirán más datos que nos ayudarán a comprender mejor este conjunto y el papel que desempeñaron en las diferentes fases a lo largo de su historia.

