

EL USO DEL AMARILLO DE PLATA EN LA VIDRIERA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI: RECEPCIÓN Y CONTROVERSIAS

THE PRACTICE OF SILVER STAIN IN THE SPANISH GLASS WINDOWS OF THE SIXTEENTH CENTURY: ASSIMILATION AND CONTROVERSY

VÍCTOR NIETO ALCAIDE

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen

El descubrimiento del amarillo de plata, a principios del siglo XIV, cambió por completo la técnica de la vidriera y la forma de trabajo de los talleres. Durante los siglos XII y XIII la única pintura que aplicaba el vidriero era la grisalla. Con la aparición del amarillo de plata se pudieron cambiar los colores de los vidrios y enriquecer sensiblemente el color de la vidriera. Su empleo tuvo una cierta polémica en España durante el siglo XVI.

Abstract

The apparition of the silver stain at the beginning of the 16th century, changed the stained glass technique and the art of the European workshops. In the 12th and 13th centuries the glass painters used only the grisaille to paint the glasses. With the silver stain, with his yellow colour, the glass painters can changed the colours of glasses and make richer the chromatic effects of the glass window. In Spain, during the 16th century the use of this technique took place to an important controversy.

Palabras clave

Vidriera. Renacimiento español. Amarillo de plata. Técnica de la vidriera.

Key words

Stained glass. Spanish Renaissance. Silver stain. Stained glass technique.

La técnica de la vidriera, tal como aparece empleada en las primeras obras conocidas, fue el fruto de una larga tradición experimental de carácter empírico. No fue hasta el siglo XI cuando, en obras como el tratado del monje Teófilo *Schedula*

diversarum artium, redactado hacia 1100¹, se sistematizaron los procedimientos técnicos que perdieron parcialmente su carácter experimental. Hasta el siglo XIV los vidrieros utilizaban la coloración de los vidrios en masa como soporte cromático. Es decir, los vidrieros no aplicaban colores sobre los vidrios. Solamente se empleaba la grisalla, negra o marrón, para modelar, trazar rasgos y crear sombras, que posteriormente se horneaba para su fijación. Se trata de una paleta que, como se ve, era muy limitada. Por eso, cuando en una representación el vidriero tenía que cambiar de vidrio estaba obligado a poner otro con el color correspondiente. Así, el vidriero disponía de tres elementos para realizar sus obras: los vidrios con sus respectivos colores, la grisalla para pintarlos y los plomos de unión que creaban un dibujo específico de la vidriera. Con unos medios tan elementales, los vidrieros de los siglos XII y XIII lograron crear vidrieras de una belleza singular en las que esta reducción pasaba inadvertida.

La vidriera de la *Historia de Carlomagno* de la catedral de Chartres (fig. 1), realizada hacia 1220-1225, ilustra con toda claridad el empleo de los mencionados procedimientos técnicos. La gama de color es reducida. Está formada por vidrios de color rojo, blanco, azul, amarillo y verde. Sobre ellos el vidriero ha aplicado la grisalla para representar adornos, vestiduras rostros y otros elementos de la composición. Cada cambio de color se realiza utilizando vidrios distintos unidos por plomos.

Esto permaneció así hasta que el descubrimiento del amarillo de plata² proporcionó a los vidrieros unas posibilidades de renovación y un enriquecimiento cromático insospechado. El amarillo de plata, junto con la grisalla constituye uno de los colores de mufla, de aquellos que aplica el vidriero sobre los vidrios.

El amarillo de plata es una coloración compuesta de sales de plata y ocre que se fija al vidrio mediante cocción sin necesidad de fundente, produciendo un color amarillo intenso de distintas tonalidades y que constituye uno de los colores de mufla fundamentales del vidriero³. El amarillo de plata permitía al

¹ KURMANN-SCHWARZ, B., "Le traité *De diversis artibus* de Théophile, état de la recherche et questions", en BOULANGER, K. y HÉROLD, M. (eds.), *Le vitrail et les traités du Moyen Age à nos jours. Actes du XXIIIe Colloque International du Corpus Vitrearum*, Tours 3-7 julio 2006, Berna, Peter Lang, 2008, pp. 29-49.

² Veáanse los estudios clásicos de LAFOND, J., *Pratique de la Peinture sur verre à l'usage des curieux suivi d'un essai historique sur le jaune d'argent et d'une note sur les plus anciens verres gravés*, Rouen, Imp. Lainé, 1943 y *Le vitrail, origines, technique, destinées*, Paris, Arthem Fayard, 1966 (nueva ed. actualizada por PERROT, F., Lyon, La Manufacture, 1988); HEATON, N., "The origin and use of silver satin", *Journal of the British Society of Master Glass-Painters*, 10 (1947-1948), pp. 9-16; FRODL-KRAFT, E., *Die Glasmalerei: Entwicklung, Technik, Eigenart*, Viena, Anton Schroll, 1970; BLONDEL, N., *Le Vitrail. Vocabulaire typologique et technique*, Paris, Ministère de la Culture et de la Francophonie, 1993, p. 278.

³ NIETO ALCAIDE, V., *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, Madrid, Nerea, 1998, pp. 365-366.

vidriero la posibilidad de no tener que cambiar de vidrios en algunas partes, como los cabellos de las figuras, pormenores de las indumentarias, y arquitecturas de enmarcamiento. Esta pintura se aplicaba por la cara exterior de los vidrios pudiendo modificar su color. En la vidriera de *La Adoración de los Reyes* (fig. 2), realizada por Arnao de Flandes en 1511 para la Capilla del Condestable de la catedral de Burgos, puede observarse como el amarillo de plata se aplica en los cabellos, nimbo y adornos de las vestimentas sin que el vidriero, para cambiar de color, haya tenido que cambiar de vidrio. Esto permitía que los calibres de los vidrios fueran mayores y que la vidriera ofreciese una apariencia paralela a la de la pintura.

El descubrimiento de este procedimiento técnico aplicado a la vidriera data de fines del siglo XIII o principios del XIV y alcanzó una rápida difusión debido la posibilidad que ofrecía de enriquecer la gama de colores. Sin embargo, antes de su aparición en algunas vidrieras, como una pequeña de Mesnil-Villeman (Manche) de 1313⁴, el amarillo de plata era conocido en Egipto desde el siglo VI donde era utilizado para la decoración de algunos vasos. Se ha supuesto que de allí se transmitiría por Occidente a través de *El Lapidario* de Alfonso X el Sabio en el que se contiene la fórmula para su obtención⁵. La traducción de esta obra de Abolaís se concluyó en 1250, seis años después de que Alfonso X conociera la obra. Otro *Lapidario*, conservado en la Biblioteca de El Escorial fue realizado entre 1276 y 1279⁶.

Esta nueva técnica se generalizó a lo largo del siglo XIV, haciéndose muy frecuente a lo largo del siglo XV y, sobre todo, del XVI. Pero con independencia de su asimilación por todos los talleres vidrieros su empleo no fue siempre aceptado, dando lugar a controversia. No faltan testimonios que ponen de manifiesto cómo los clientes pusieron limitaciones a su empleo, como se observa en el contrato suscrito por Diego de Santillana, el 17 de diciembre de 1512, para realizar tres vidrieras para la catedral de Palencia en el que se especifica que las vidrieras fueran "...de muy buenas colores e matices colorados, azules, e morados e lo menos verde e amarillo que podiere ser..."⁷. Una limitación similar al empleo del amarillo de plata se encuentra en otro contrato realizado por este mismo vidriero el 28 de diciembre de 1513 para

⁴ LAFOND, J., "Un vitrail du Mesnil-Violleman (1313) et les origines du jaune d'argent", *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1954, pp. 94-95.

⁵ LILLICH, M. P., "European stained glass around the thirteenth century: the introduction of silver stain", en *L'Art en Europe vers 1300 (section 6). Actes du XXVe Congrès International d'Histoire de l'Art* (Viena, 1984), Viena, 1986, pp. 45-60.

⁶ ALFONSO X, *Lapidario (Según el manuscrito Escorialense H.I.15)*, ed. a cargo de RODRÍGUEZ M. MONTALVO, S., Madrid, Editorial Gredos, 1981.

⁷ GARCIA CUESTA, T., "Las vidrieras pintadas de la catedral de Palencia", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XXV (1959), p. 81, doc. 4.

realizar vidrieras para esta misma catedral⁸. Es evidente que estas limitaciones al uso del amarillo de plata se referían especialmente a su aplicación en los motivos arquitectónicos de enmarcamiento en los que cumplían una función similar a lo que era el dorado en las arquitecturas de los retablos, dado que era un material imprescindible para la representación de figuras, del tratamiento de las cabezas, nimbos, indumentarias y otros pormenores, por lo que se utilizaba de una forma generalizada y sin restricciones.

En otros casos, la utilización del amarillo de plata fue una exigencia de los clientes que encargaban las obras. La aplicación de los oros, se iba convirtiendo en la pintura española en una práctica en desuso, según el gusto renacentista. En este sentido, Alberti, en su tratado *De la Pintura* criticaba a los que lo utilizaban diciendo: “hay quienes emplean el oro de modo inmoderado, porque creen que el oro da una cierta majestad a la «historia». No os lo alabo en absoluto”⁹. Sin embargo en la vidriera se mantuvo hasta bien entrado el siglo XVI como un recurso solicitado por los comitentes de algunas obras, como pone de manifiesto algún testimonio. Me refiero al contrato suscrito por Arnao de Vergara y Arnao de Flandes del 22 de diciembre de 1534, para realizar las vidrieras de la catedral de Sevilla, en el que se indica que

“hecho el diseño y muestra que por vuestra señoría nos fuere mandado azer y acabado y apartado lo que a de ser de amaryllo la qual color al tiempo que se aga en la vidriera a de ser antes más que menos”¹⁰.

Es evidente que en estas vidrieras los motivos decorativos de grutescos y arquitecturas de enmarcamiento eran muy prolijos, hasta el punto de desarrollar lo que en otra ocasión he denominado una “poética del ornamento”¹¹.

El abundante empleo del amarillo de plata en la vidriera española del siglo XVI se halla también en relación con el problema de los materiales utilizados para la realización de las vidrieras. Como acreditan las abundantes referencias documentales de los siglos XV y XVI, el vidrio que se utilizaba para la realización de las vidrieras se importaba. La “paleta” del vidriero estaba formada por los colores de estos vidrios, siendo el amarillo de plata el único color que controlaba el vidriero y con el que podía transformar, según sus conveniencias, la gama de color. Además, la utilización del amarillo de plata en vidrios incoloros, sobre todo para los motivos arquitectónicos y decorativos suponía un ahorro y una mayor libertad.

⁸ *Id.*, p. 81, doc. 5.

⁹ ALBERTI, L. B., *De la pintura y otros escritos sobre arte*, trad. y ed. por VILLA, R. de la, Madrid, Tecnos, 1999, libro II, p. 49.

¹⁰ NIETO ALCAIDE, V., *Corpus Vitrearum Medii Aevi. España*, vol. I: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*, Madrid, C.S.I.C. - Sevilla Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1969, p. 209, doc. 4, 18.

¹¹ NIETO ALCAIDE, V., *La vidriera española...*, p. 158.

Todo esto determinó que en los contratos para la realización de vidrieras existan cláusulas dedicadas a asegurar la calidad del amarillo de plata. A este respecto, en el mencionado contrato entre Arnao de Flandes y Arnao de Vergara y el cabildo de la catedral de Sevilla, del 22 de diciembre de 1534, se dispone que

“...el amarillo que se aze en nuestro orno sea de muy buena plata lypia y azendada para que tenga mejor lustre y color”¹².

Este procedimiento que ha venido utilizándose hasta nuestros días se convirtió en uno de los componentes esenciales del lenguaje del vidrio, debido a que, como señalaba Francisco Herranz en su tratado sobre la fabricación de vidrieras, realizado a finales del siglo XVII,

“es de gran hermosura para las vidrieras y que aumenta mucho su hermosura el secreto particular de dar color dorado, o amarillo a la vidriera dibujada”¹³.



Fig. 1. *Historia de Carlomagno*. Detalle.
Hacia 1220-1225. Catedral de Chartres.

¹² NIETO ALCAIDE, V., *Corpus Vitrearum...*, p. 209, doc. IV, 18.

¹³ NIETO ALCAIDE, V., “El «Tratado de la fábrica del vidrio», de Juan Danis, y el «Modo» de hacer vidrieras de Francisco Herranz”, *Archivo Español de Arte*, XL, 159 (1967), p. 301.



Fig. 2. *La Adoración de los Reyes*. Detalle. Arnau de Flandes. 1511.
Capilla del Condestable. Catedral de Burgos.