

---

# El poder civil i religió com a motor de les innovacions artístiques en el vitrall català de l'Edat Mitjana fins al Modernisme

Núria Gil, Carme Domínguez i Sílvia Cañellas\*

---

## Resum

El gòtic tenia en la llum una de les claus del seu llenguatge. Conseqüentment, el vitrall, transformador d'aquesta, es convertí en un dels elements essencials del nou estil. La introducció dels nous sistemes constructius, i amb ells la del vitrall, només va ser possible gràcies als pressupostos institucionals. Aquests fets són força coneguts referits a l'entorn religiós. Però el vitrall gòtic va tenir també un vessant civil força important, lligat als gustos de la Corona i a l'aparició i desenvolupament de les noves institucions públiques. A Catalunya, les seues institucions van ornamentar els interiors segons els gustos del moment. D'aquesta manera, els vitralls també van fer la seva aparició en palaus públics, primer, i privats, després. Aquests vitralls eren fets amb els mateixos materials i sovint pels mateixos artífexs que treballaven per a l'Església, i diferien d'aquests –i només en part– en la temàtica. Durant els segles següents, el manteniment de les seues institucions va suposar la conservació d'aquestes construccions, amb uns usos continuats i moltes adaptacions que van suposar la col·locació de noves vidrieres o la substitució de les antigues per altres de noves, adaptades als nous gustos: amb menys color i més vidre blanc, amb més pintura i menys mosaic de vidre a mesura que avancem en la cronologia. Els vitralls s'adaptaven a la nova estètica i seguien de nou les modes europees del moment. Després, però, la manca d'inversions en la conservació dels edificis i el desig d'esborrar les restes d'unes institucions considerades rebels pel nou estat centralista, van suposar la desfeta. I no va ser fins a finals del segle XIX que el vitrall va ressorgir. La introducció del modernisme va requerir, de nou, de grans inversions, i aquestes van venir donades també per les institucions, que tornaren a emprar el vitrall per a embellir els seus edificis. Al seu costat, el poder econòmic de l'època, la burgesia enriquida, va fer seu aquest art i el va adoptar, com ho havia fet l'oligarquia urbana en temps gòtics, no només en les seues institucions, sinó també en els habitatges particulars, com a símbol del seu poder i de la seva riquesa.

## Resumen

El gótico tenía en la luz una de las claves de su lenguaje. Consecuentemente, el vitral, transformador de aquella, se convirtió en uno de los elementos esenciales del nuevo estilo. La introducción de los nuevos sistemas constructivos, y con ellos la del vitral, sólo fue posible gracias a los presupuestos institucionales. Estos hechos son bastantes conocidos referidos al entorno religioso. Pero el vitral gótico tuvo también una vertiente civil bastante importante, ligada a los gustos de la Corona y a la aparición y desarrollo

\* Historiadores de l'Art.

de las nuevas instituciones públicas. En Cataluña, las sedes institucionales ornamentaron los interiores según los gustos del momento. De esta manera, los vitrales también hicieron su aparición en palacios públicos, primero, y privados, después. Estos vitrales eran hechos con los mismos materiales y a menudo por los mismos artífices que trabajaban para la Iglesia, y diferían de éstos –y sólo en parte– en la temática. Durante los siglos siguientes, el mantenimiento de las sedes institucionales supuso la conservación de estas construcciones, con unos usos continuados y muchas adaptaciones que supusieron la colocación de nuevas vidrieras o la sustitución de las antiguas por otras nuevas, adaptadas a los nuevos gustos: con menos color y más vidrio blanco, con más pintura y menos mosaico de vidrio a medida que avanzamos en la cronología. Los vitrales se adaptaban a la nueva estética y seguían de nuevo las modas europeas del momento. Después, sin embargo, la falta de inversiones en la conservación de los edificios y el deseo de borrar los restos de unas instituciones consideradas rebeldes por el nuevo estado centralista, supusieron un descalabro. Y no fue hasta a finales del siglo XIX que el vitral resurgió. La introducción del Modernismo requirió, de nuevo, de grandes inversiones, y éstas vinieron dadas también por las instituciones, que volvieron a utilizar el vitral para embellecer sus edificios. Junto a ellas, el poder económico de la época, la burguesía enriquecida, hizo suyo este arte y lo adoptó, como había hecho la oligarquía urbana en tiempo góticos, no sólo para las sedes institucionales, sino también en las viviendas particulares, como símbolo de su poder y riqueza..

La importància del poder religiós i civil com a motor de la introducció d'innovacions artístiques és una de les constants en la història de l'art i la introducció del vitrall a Catalunya no és una excepció. El gòtic tenia en la llum una de les claus del seu llenguatge. En conseqüència, el vitrall, transformador d'aquesta, es convertí en un dels elements essencials del nou estil. La introducció dels nous sistemes constructius, i amb ells la del vitrall, només va ser possible gràcies als pressupostos institucionals. Aquests fets són força coneguts referits a l'entorn religiós. Però el vitrall gòtic va tenir també un vessant civil força important, lligat als gustos de la Corona, a l'aparició i desenvolupament de les noves institucions públiques i al poder adquisitiu de la burgesia. La comunicació subratllarà aquesta part més desconeguda de la producció vitrallística catalana.

El problema principal, quan es vol parlar d'aquestes realitzacions civils primerenques, és la seva gairebé total desaparició; cal, per tant, acudir a la documentació per constatar-ne l'existència i la importància. En relació als testimonis situats entre els segles XIV al XVI hem localitzat, fins ara, més de dos-cents cinquanta documents sobre el tema, molts d'ells encara inèdits.<sup>1</sup>

Cal tenir present que els segles XIV i XV van ser moments de construcció de moltes de les seus de les nostres institucions polítiques i organitzatives i que, en conseqüència, van ser aixecades en estil gòtic. La majoria de documents més antics que hem localitzat procedeixen de Barcelona: és a la capital de Catalunya on es troba també la major concentració d'edificis ressenyats. Però no només Barcelona, sinó també altres municipis d'arreu de Catalunya i d'altres contrades de la Corona d'Aragó van tenir vidrieres civils en aquells temps.

1. La transcripció d'aquests documents, així com l'estudi de les restes comentades, seran publicats en el proper volum, el cinquè, del *Corpus Vitrearum Medii Aevi de Catalunya (CVMA)*.

Els documents parlen dels palaus reials de Barcelona, Lleida i Perpinyà, i també de València, Palma i Saragossa; del palau del govern de la Generalitat de Catalunya a Barcelona; de les diferents cases consistorials: les paeries de Lleida i Cervera o les cases de la ciutat de Girona i Barcelona; de la Casa Llotja de Mar dels mercaders de Barcelona i d'algunes cases particulars de diverses localitats.

## De les esglésies als palaus i a les cases

Els primers llocs dins els palaus on es col·locaren vidrieres van ser les capelles, seguint la moda de les esglésies. I és en els palaus reials on trobem les primeres vidrieres.

Al palau reial de Perpinyà, per exemple, les notícies que tenim de la col·locació de vidrieres a les finestres del palau són constants al llarg dels segles XIV i XV. Es tracta de l'únic edifici del qual es conserven petits fragments de vidre, que probablement provenien de les vidrieres de les seves dues capelles, de finals del segle XIII; però sabem que també tingueren vidrieres la cambra dels timbres, molt probablement amb la representació de les armes reials, la cambra de la cort de Roma o les estances anomenades “paradís del rei” i “paradís de la reina”, autèntics retirs dels monarques a la part més alta del palau.<sup>2</sup>

Sobre aquest tema, el document català més antic que s'ha localitzat procedeix de la correspondència del rei Jaume II i data de l'any 1306: parla de problemes pressupostaris i de propostes concretes per aconseguir els fons necessaris per a la construcció del campanar i les vidrieres de la capella del Palau Reial Major de Barcelona, edifici institucional i de recepcions.<sup>3</sup>

La capella del Palau Reial Menor de Barcelona –edifici destinat a residència reial– va rebre les seves vidrieres entre els anys 1370 i 1386 de la mà del mestre de vidrieres valencià Pere Ponç.<sup>4</sup> Per les mateixes dates, a les finestres d'altres cambres reials es posaven encara draps encerats.<sup>5</sup> De fet, aquests draps, sovint pintats o brodats, van conviure força temps amb les vidrieres i amb les làmines d'alabastre, a vegades pintades.

També de fora de Barcelona hi ha alguns documents primerencs. De 1316 data un esment del mestre de vidrieres Berenguer de Palau, encarregat de realitzar les vidrieres de la capella del castell reial de Lleida. La feina realitzada degué agradar al rei, ja que, un any després, cridava el mateix mestre, amb un deixeble seu, per tal que es dirigís a València per encarregar-se de les vidrieres del seu palau en aquella ciutat.<sup>6</sup>

2. ACA (Arxiu de la Corona d'Aragó), Reial Patrimoni, Mestre Racional, vol. 2.434 (1346-1347), f. 79, 100 i 119; Cancelleria, reg. 1.260, f. 44. També APO (Arxiu dels Pirineus Orientals), 1B162, f. 65 a 67v; 1B198, notari Raimon Ferrer, 1400-1413, f. 24; 1B186, f. 9.

3. ACA, Cancelleria, reg. 140, f. 16 i *Reial Patrimoni*, reg. 281, f. 81v. Vegeu: Josep Maria MADURELL «El Palau reial major de Barcelona. Recull de notes històriques», *Analecta sacra tarraconensia*, XII (1936), pàg. 511; i Martí DE BARCELONA, «La cultura catalana durant el regnat de Jaume II», *Estudios Franciscanos* (Barcelona), 92 (1991), pàg. 144-145.

4. ACA, Reial Patrimoni, Mestre Racional, reg. 382, foli sense numerar, al final del llibre; reg. 382, f. 116; i reg. 386, f. 94.

5. ACA, Reial Patrimoni, Mestre Racional, Apèndix General núm. 1.000, A-358, f. 192.

6. ACA, Cancelleria, reg. 278, f. 166. Documentació aportada per DE BARCELONA, «La cultura...», pàg. 394; i per Francesca ESPAÑOL, *Els escenaris del Rei: Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Manresa, Angle Editorial i Fundació Caixa Manresa, 2001, pàg. 14-15.

Així, el gust reial per aquestes peces s'estengué cap a altres punts de la Corona d'Aragó. Cal destacar, per exemple, les referències documentals sobre les vidrieres del palau de l'Almudaina de Palma de Mallorca o les del palau reial de Saragossa. En el primer cas, l'encarregat de les vidrieres per a la cambra del rei va ser, l'any 1331, el mestre sienès Matteo di Giovanni.<sup>7</sup> Pel que fa a Saragossa, l'any 1398, el rei Martí l'Humà reclamava uns vidres plans que deia necessitar per les vidrieres que s'havien fet a l'Aljaferia.<sup>8</sup>

El gust del rei Martí pels objectes de vidre i les vidrieres es mostra també en diverses cartes reials, en les quals reclamava peces que havien estat venudes a les seves terres. És el cas, per exemple, d'un document de l'any 1408, en el que se li diu a un mercader de Solsona que li serien pagades totes les despeses ocasionades per unes vidrieres que li havien estat enviades procedents de Flandes i que el rei volia tenir.<sup>9</sup>

D'ençà d'aquestes adquisicions d'obres de prestigi per part de la monarquia, de mica en mica les institucions catalanes es van anar adherint als gustos de la cort.

El 1449, la Casa de la Ciutat de Barcelona va col·locar una vidriera a la seva capella. El vitrall, amb la representació del Judici Final, va ser realitzat pel mestre Terri de Metz i seguia un dibuix del pintor català Guillem Talarn.<sup>10</sup> El 1452, el mateix mestre va adaptar un escut en una vidriera que havia estat adquirida pels comerciants de Barcelona per a la capella de la Casa Llotja de Mar de Barcelona.<sup>11</sup>

Encara que les vidrieres de caràcter religiós instal·lades en els espais civils tingueren importància, la seva utilització en altres estances i la inclusió d'altres temàtiques anaren prenent cada cop més força. Així, les vidrieres es van estendre pels grans salons, però també a gairebé la resta d'espais. Ja l'any 1405, a Barcelona, a la Casa de la Ciutat, el mestre francès Nicolau de Maraya va fer les vidrieres amb escuts per al gran Saló de Cent. La rosassa principal contenia, al centre, l'escut reial, i al voltant, en els sis espais, hi anava ornamentació vegetal. A les altres tres rosasses l'ornamentació era similar, però hi havia l'escut de la ciutat.<sup>12</sup>

Finalment, també les residències particulars van seguir l'exemple dels grans palaus. A l'inventari dels béns de l'apotecari de Vic Jaume Busquets, datat l'any 1464, consta que en la seva casa hi havia una vidriera figurada, amb la representació d'una Salutació.<sup>13</sup> Encara més interessant resulta l'inventari fet a la casa del comerciant de Barcelona Antoni Cases. Les referències que apareixen en el recull dels seus béns, datat el 1448, parlen de moltes peces que entraven en el mercat artístic del seu temps. Entre elles, apareixen draps encerats i diverses vidrieres, unes

7. Esmentat per Marcel DURLIAT, *L'art dans le royaume de Majorque*, Toulouse, Privat, 1962, pàg. 275.

8. ACA, Cancelleria, reg. 2.240, f. 32v, 17-I-1398.

9. El document de 1408 procedeix de l'ACA, Cancelleria, reg. 2.251, f. 112. En un altre document, d'11-III-1410, reclama unes altres vidrieres: ACA, Cancelleria, reg. 2.238, f. 21v.

10. AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), 1C-XIV, *Obreria*, 6-II-1449; AHCB, 1B-XXI, *Àpoques*, 10,14481456, f. 22, 33 i 37.

11. AHCB, II-III, *Àpoques i albarans*, 7,14511453, f. 150. Sobre Terri de Metz, vegeu: Joan AINAUD DE LASARTE *et al.*, *Els vitralls de la catedral de Barcelona i del Monestir de Pedralbes*, Barcelona, IEC, 1997, *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, vol. 4, pàg. 48-49. Treballà també a Saragossa (1447). Se suposa que morí l'any 1472.

12. Joseph PUIGGARÍ, «Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras*, III (1880), pàg. 82-83.

13. ACF (Arxiu de la Cúria Fumada de Vic), notari Joan Sellers, Inventaris de 1464-65, Inventari dels béns de Jaume Busquets i la seva muller Bartomeua. Citat per Josep GUDIOL, «De vidrieres i vidriers catalans», pàgina Artística de *La Veu de Catalunya*, núm. 476, 480, 486 i 492 (1919).

posades a les finestres, altres tretes de lloc per a ser comercialitzades. En total s'esmenten tretze vidrieres i quatre cobertes de tela, tot amb representació figurada.<sup>14</sup>

## Els autors

En relació a les solucions adoptades en el vitrall civil, és interessant de remarcar la importància de la tria feta per les autoritats de la ciutat dels artistes que havien de realitzar aquestes peces.

De fet, la presència d'un mestre de la categoria de Nicolau de Maraya en els palaus institucionals no va ser un fet aïllat.<sup>15</sup> La majoria de les vidrieres realitzades en aquests edificis foren dutes a terme pels millors mestres de l'època. Els mestres de vidrieres combinaven les seves tasques en edificis religiosos i en edificis civils i els models eren o bé de factura pròpia o bé el resultat de la col·laboració amb alguns dels pintors més reconeguts del moment. Així, el disseny de la vidriera realitzada l'any 1427 pel mestre d'Anvers Joan de Roure per a la Generalitat de Catalunya, va córrer a càrrec de Lluç Borrassà. La vidriera tenia la representació de la Mare de Déu amb l'Infant i altres sants entorn.<sup>16</sup>

També Bernat Martorell va dissenyar, l'any 1437, una nova vidriera per al Consell de Cent de Barcelona. El disseny va ser enviat a Bruges per a ser realitzat.<sup>17</sup> En els textos conservats del moment de la seva elaboració no s'esmenta la temàtica que contenia, però per anotacions documentals posteriors es pot pensar en la possibilitat d'una representació dels cinc consellers de la ciutat, és a dir, del govern de la ciutat. El mateix pintor Bernat Martorell va ser també l'autor, l'any 1439, del patró d'una vidriera que portà a vidre el mestre tolosà Antoni Tomàs i que havia estat encarregada per al palau de la Generalitat de Barcelona.<sup>18</sup> Cal recordar que Tomàs també va ser el mestre que s'encarregà de la gran vidriera dels apòstols de la catedral de Girona.

Amb Gil Fontanet va col·laborar un pintor que va ser important per la introducció del flamenquisme: el mestre cordovès Bartolomé Bermejo. Ells van ser els autors, d'una banda, de la vidriera del *Noli me Tangere* de la catedral de Barcelona, i de l'altra, de dues vidrieres de grans dimensions per al gran saló de contractacions de la Casa Llotja dels mercaders de Barcelona. Realitzades entre 1500 i 1515, es tractava d'una sèrie de cinc vidrieres, en quatre de les quals hi apareixia la temàtica

14. *AHPB* (Arxiu Històric de Protocols de Barcelona), 113/106, Bernardo Pi, *Plec d'escriptures soltes de diversos anys*, f. 7 i 29-33.

15. De l'obra de Maraya tenim bones mostres a la catedral de Barcelona i a l'església de Santa Maria de Cervera, però hem perdut les seves obres de caire civil.

16. *ACA*, Generalitat, sèrie N, núm. 461, f. 182 i núm. 510 ff. 73-74. Citat per J. PUIG i J. MIRET, «El Palau de la Diputació General de Catalunya», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, III-1909-10 (1911), pàg. 409-410.

17. *AHCB*, 1B-XI, *Clavaria*, 52, 1437-1438, f. 77; 54, 1438-1439, f. 89 i 92. Citat per Agustí DURAN I SANPERE, «Les vidrieres de la Casa de la Ciutat», dins la seva obra *Barcelona i la seva història*, Barcelona, Curial, 1975, vol. III, pàg. 249-250.

18. *ACA*, Generalitat, sèrie N, núm. 471, *Manual de 1438-39*, f. 234. També esmentat per PUIG, «El Palau...», pàg. 409-410. L'obra realitzada a la Generalitat va ser dos anys posterior a la que el mateix mestre de vidrieres de Tolosa realitzà per a la catedral de Girona (Vegeu Joan AINAUD DE LASARTE *et al.*, *Els vitralls de la catedral de Girona*, Barcelona, IEC, 1987, *Corpus Vitrearum Medii Aevii*, vol. 2, pàg. 39). El trobem de nou a Barcelona l'any 1440 (el 19 de gener), quan cobrà 25 lliures per una vidriera encarregada pel gremi de barquers per a la capella de Sant Pere de l'església del monestir de Sant Agustí.

de les virtuts. Segons la documentació, les dues que corresponien als projectes de Bermejo eren la de la primera finestra del costat nord del saló, amb la representació de la virtut de la Fe, i la vidriera central de la sala, que mostrava l'Esperança. Les altres dues, realitzades també pel taller de Fontanet, eren posteriors a la mort del pintor. En una d'elles hi havia la virtut de la Justícia i en l'altra una representació de santa Eulàlia, patrona de la ciutat. Un temps després, el conjunt es completà amb la virtut de la Fortalesa situada en una altra vidriera.<sup>19</sup>

## La temàtica

Com veiem, l'origen eclesial del vitrall i els conceptes teocènrics –arrelats a la societat medieval– feien que moltes de les peces tinguessin un marcat contingut religiós. Podríem parlar, així, d'una primera categoria iconogràfica, centrada en aquesta temàtica, que ocuparia les capelles però també altres dependències dels palaus institucionals.

Els inventaris d'algunes de les cases particulars de les classes més acomodades de les ciutats catalanes també parlen de representacions de sants amb els seus símbols i d'episodis sagrats que estarien presents en les seves finestres. D'entre ells, sembla que el personatge preferit era la Mare de Déu, que apareix representada en la Nativitat, l'Epifania, la Visitació o l'Anunciació.

En relació amb aquesta temàtica, també resulta força interessant la vidriera de la capella del Consell de Cent, a la qual ens referíem més amunt, ja que s'inseria en un conjunt complex. L'any 1444, el consell municipal encarregà al pintor Lluís Dalmau el retaule *La Mare de Déu dels Consellers*, que, a diferència del vitrall, ha arribat fins els nostre dies. Ja en aquell moment es contemplava la realització de la vidriera que havia d'il·luminar aquesta pintura, i es precisava que s'havia de fer en grisalla i groc d'argent. La llum que penetrava per la vidriera servia també de subtil lligam temàtic. Els paral·lelismes eren múltiples. A grans trets: la primera vinguda del Crist (representada en la taula pel Nen assegut a la falda de la Mare) es relacionava amb el tema del Judici Final de la vidriera (segona vinguda del Crist). De la mateixa manera, la funció protectora i intercessora de la Verge s'estenia a tota la ciutat a través dels seus caps dirigents, representats pels consellers de Barcelona, agenollats dins l'espai sagrat en el retaule.<sup>20</sup> Aquí, com en molts altres casos, política i religió s'agermanaven i s'oferien ajuda mútua.

També aporten unes idees similars les ja esmentades vidrieres del saló de la Casa Llotja, ja que les virtuts apareixen amb el doble vessant que relaciona la vida cristiana amb la del bon comerciant.

19. Vegeu AINAUD, *Els vitralls de la catedral de Barcelona...*, pàg. 52-53. Vegeu també SÍLVIA CAÑELLAS i CARME DOMÍNGUEZ, «Bartolomé Bermejo i el vitrall», dins FRANCESC RUIZ i QUESADA, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya i Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pàg. 63-68; i de les mateixes autores, «La Casa Llotja de Mar de Barcelona: revisió del seu procés constructiu a través de la documentació», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XIX (2001), pàg. 67-83; i també SANTI TORRAS I TILLÓ, *Mare Aurem, Artistes i artesans de la Llotja de Mar de Barcelona a l'època del Renaixement*, Barcelona, Museu Marítim de Barcelona, 2001.
20. FRANCESC RUIZ, «Apropament a la simbologia del Retaule de la Mare de Déu dels Consellers», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5 (2001): una interessant reflexió sobre la simbologia i la semiòtica d'aquest retaule i la seva relació amb la vidriera del Judici Final, obres que considera fortament relacionades.

De fet, cal destacar que aquesta temàtica no és nova en els edificis civils catalans. En efecte, un segle abans que a la Llotja, l'any 1407, ja s'havia instal·lat en una finestra de la Casa de la Ciutat de Barcelona una vidriera amb la personificació de les quatre virtuts. L'obra havia estat feta a Flandes i presidia la sala on es reunia el Consell dels Trenta i on els dirigents de la ciutat prenien les seves decisions en bé de la comunitat.<sup>21</sup>

Es podria parlar, per tant, d'un segon grup temàtic, format per les virtuts, que conjugarien la representació no estrictament religiosa amb el missatge cívic i moral.

Un tercer grup estaria integrat per les vidrieres heràldiques, en les quals els donants o les institucions mostrarien el seu rang. Al voltant d'aquests senyals se situarien, en un primer moment, ornamentacions vegetals, mentre que més endavant el vidre blanc ocuparia més espai.

Un darrer grup giraria a l'entorn de temes de la vida quotidiana. Es poden incloure aquí els possibles retrats dels consellers –que s'acostarien a les finalitats de les vidrieres heràldiques– i també les peces centrades en les activitats d'esbarjo que no tenien cap clara voluntat religiosa, representativa ni moralitzant. L'exemple més interessant prové del ja citat inventari dels béns d'Antoni Cases: la representació de nens, animals, homes que juguen a escacs, altres que cavalquen, grups que toquen música o de gent que fa col·lació.<sup>22</sup> Tot això mostra un vessant de l'art gòtic molt diferent al de caire religiós, més conegut i conservat.

## Nous temps, noves formes

La temàtica heràldica, una de les preferides en les nostres vidrieres civils, va afavorir la incorporació progressiva del vidre blanc. Durant tot el segle XVI va continuar aquesta tendència, iniciada ja temps abans. Per exemple, entre 1507 i 1508, Gil Fontanet va realitzar per al palau de la Generalitat de Barcelona vuit finestres blanques amb l'escut de la institució.<sup>23</sup>

A mitjan segle, i de la mà de Jaume Fontanet, el vitrall adoptà algunes maneres que ens fan pensar en una tímida introducció d'elements renaixentistes: cada cop quedava més lluny dels conceptes medievals del color i de la llum i anava cap a la recerca d'una major transparència. La introducció d'elements decoratius d'inspiració romana es realitzà també tímidament i progressiva, tant en el vitrall religiós com en el civil. Així ens ho trobem, per exemple, l'any 1521, en l'encàrrec fet al mateix Jaume Fontanet de la vidriera per a la rosassa de l'església del monestir de Sant Pere de Galligants de Girona, quan se li demanà que inclogui «obra romana» a l'orla de la vidriera.<sup>24</sup> També és el cas de Ramon Puig, que entre 1587 i 1588 va realitzar una vidriera heràldica amb un fris de colors amb grotescos i serafins, amb sanefes pen-

21. *AHCB*, 1B-XI, *Clavaria*, 30/31, 1406-1411, f. 164 i 165v; 32, 1408-1422, f. 142. Salvador SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1906, vol. 1, pàg. 74; DURAN «Les vidrieres...», pàg. 249.

22. *AHPB*, 113/106, Bernat Pi, *Plec d'escriptures soltes de diversos anys*, f. 7 i 29-33.

23. *ACA*, Generalitat, sèrie N, núm. 536, f. 22, i núm. 489, f. 41.

24. *AHCG* (Arxiu Històric de la Ciutat de Girona), Notaria Girona-2, núm. 406, notari Joan Guilana, 1520-1521, 17-IV-1521. Vegeu AINAUD, *Els vitralls de la catedral de Girona...*, pàg. 24, i Josep CALZADA, *Sant Pere de Galligants. La Història i el Monument*, Girona, Diputació de Girona, 1983, pàg. 86.

jants i dues figures i que tenia al centre l'escut de la Generalitat. Un bon exemple dels nous gustos.<sup>25</sup>

En aquest segle també hi hagué obres interessants fora de Barcelona. El 1519, Jaume Fontanet va col·locar dues vidrieres emplomades a la capella de la Casa de la Ciutat de Girona. En una d'elles hi havia l'escut de la vila, i a l'altra, la imatge de sant Miquel Arcàngel, sant patró protector de la ciutat i a qui està dedicat l'edifici.<sup>26</sup>

Del mateix segle XVI són diverses referències que parlen de la Paeria de Cervera, on hi treballaren, entre altres, els mestres Domènech Metge, Pere Alegret i Pere Giralt.<sup>27</sup>

El manteniment de les seues institucionals durant els segles següents va suposar la seva conservació, amb uns usos continuats i moltes adaptacions. Trobem, així, durant el segle XVII, importants restauracions d'obres anteriors, però també la realització de peces de nova creació, com les vidrieres que es col·locaren a la cambra reial del Palau Reial de Barcelona durant els anys 1653-1654. Es tractava de vidrieres noves que hem de suposar adaptades als nous gustos. D'aquesta manera, els vitralls, apareguts en els temps gòtics, s'havien adaptat a la nova estètica i seguïen de nou les modes europees del moment.<sup>28</sup>

En algunes cases se seguïren posant vidres a les finestres. D'aquestes obres s'encarregaren mestres de vidrieres que treballaven també a les esglésies, en reparacions i en obres noves. Era el cas del pintor de vidrieres Isidre Julià, que l'any 1702 posava vidrieres emplomades a les finestres de les cases dels canonges de Barcelona. No sabem si tenien figuració o si responien a la moda de l'època, tal com ho veïem en les poques restes eclesiàstiques conservades:<sup>29</sup> amb poc color i escassa figuració, amb tendència a l'ornamentació en rombes o formes derivades d'octògons, tal i com s'exigia dominar a aquells que s'examinaven com a mestres de vidrieres durant el segle XVIII.<sup>30</sup>

D'altra banda, els desperfectes causats per les diverses guerres i setges de l'època van deixar les antigues vidrieres en molt mal estat. D'aquí que ens trobem amb

25. ACA, Generalitat, sèrie N, núm. 563, f. 46-47.

26. AHCG, Administració municipal, *Manual d'acords*, núm. 119, 1519, f. 41v. Lluís BATLLE, «La Antigua capilla de San Miguel de la Casa de la Ciudad», *Annals de l'IEG*, XX (1971), pàg. 324.

27. Domènech Metge, pintor i mestre de vidrieres, contractava, l'any 1534, una vidriera per a la Paeria de Cervera (Esther BALASCH i Francesc FITÉ, «Els vidriers a la Seu Vella de Lleida», dins *I Jornades Hispàniques d'Història del Vidre. Actes*, Barcelona, Museu d'Arqueologia de Catalunya, 2001, pàg. 321-332). Pere Alegret, pintor, treballava a les vidrieres de la Paeria de Cervera l'any 1548 (Agustí DURAN i SANPERE, «Notícia d'uns pintors del segle XVI. Els Alegret de Cervera», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XI (1924), pàg. 97). Pere Giralt, pintor, va ser contractat per treballar a l'església de Santa Maria i per a la Paeria l'any 1581 (Gabriel ALONSO, *Los maestros de "La Seu Vella de Lleida" y sus colaboradores*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1976, pàg. 257; Esther BALASCH, «Del color del vitrall a la monocromia de l'alabastre a la Seu Vella, de 1392 a 2000», *Anuari d'Història i Cultura. Associació Amics de la Seu Vella de Lleida*, 2 (2000), pàg. 49-50; BALASCH, «Els vidriers...», pàg. 318).

28. L'any 1616 es reparaven les vidrieres de la Sala del Trentenari de la Casa de la Ciutat de Barcelona (E. G. BRUNIQUEU, *Rúbriques. Ceremonial dels Magnífics Consellers y Regiment de la Ciutat de Barcelona*, Barcelona, 1912-1916, vol. IV, pàg. 34); dos anys després Miquel Bach reparava unes altres vidrieres de la Sala del Consell de Cent del mateix edifici (*Rúbriques...* IV, pàg. 37); les vidrieres del Palau Reial de Barcelona es reparaven l'any 1619 (ACA, Generalitat, G 26/19, f. 36); del 1633 és una altra reparació a les vidrieres de la Casa de la Ciutat de Barcelona que, en aquest cas, afectava la vidriera de la capella on hi havia la representació del Judici Final (DURAN, «Les vidrieres...», pàg. 252). La referència de 1653-1654 correspon a: ACA, Generalitat, *Llibres d'obres i reparacions*, G 26/22, f. 47v.

29. És el cas, per exemple de les dues rosasses de Francesc de Saladrigues de la seu de Girona.

30. AHPB, Matias Marçal, *Esborrany del llibre de negoci del Capítol de la Seu de Barcelona, 1702-1703*. Per veure alguns dissenys de vidrieres de l'època, vegeu Sílvia CAÑELLAS, «Exàmens de mestratge dels pintors de vidrieres de Barcelona al final del segle XVIII», *Estudis Històrics i Documents de l'Arxiu de Protocols de Barcelona*, XIV (1996), pàg. 273-304.



anotacions que fan referència a reparacions d'urgència. I hem de pensar que molts cops aquestes reparacions es limitaren a fer estanques les finestres, al marge d'allò que en elles hi hagués representat.<sup>31</sup> Cada atac, cada nova incursió, suposava la pèrdua d'alguna obra, i el vitrall, molt perjudicat en els edificis religiosos, a poc a poc va desaparèixer dels nostres edificis civils. Els nous gustos imposaren una tipologia de finestres diferents i les noves tècniques de fabricació de vidre possibilitaren, també, uns resultats diferents. Així, el vitrall emplomat va deixar pas als vidres lliços i a l'entrada d'una lluminositat que allunyava l'interior dels espais dels conceptes lumínics del gòtic. A tot això cal afegir que la manca d'inversions en conservació i el desig d'esborrar les restes d'unes institucions considerades rebels pel nou estat centralista van accelerar la desfeta.

## La recuperació

No va ser fins ben entrat el segle XIX que es tornà a recuperar l'art del vitrall. De la mateixa manera que havia succeït en el gòtic, aquesta recuperació vingué donada principalment pels pressupostos institucionals i també pels privats. Al llarg d'aquell segle, es donà a Catalunya un gran ressorgiment econòmic gràcies a l'auge de la indústria i el comerç. Aquesta bonança econòmica féu ressorgir la burgesia, principal impulsora i alhora beneficiària d'aquest creixement. Aquests burgesos, gràcies al seu poder econòmic i social, ocuparen llocs emèrits en els estaments polítics i religiosos, i es constituïren en models per a la societat decimonònica. Es convertiren, per tant, en els principals benefactors per a la construcció i remodelació d'edificis institucionals i religiosos, així com en els impulsors de rics i elegants edificis privats. El mecenatge propiciat per aquesta oligarquia afavorí un gran floriment artístic, que tingué el seu punt culminant en el moviment modernista.

Barcelona esdevingué el nucli a partir del qual es va estendre aquest moviment i els seus avenços s'exportaren a les poblacions de la resta de Catalunya on també existia una burgesia ascendent que es fixava en allò que es feia a la capital. Aquesta burgesia "de províncies" contractà artistes barcelonins o bé formats dins del corrent modernista.

El ressorgiment de l'art del vitrall es vincula amb les grans manifestacions artístiques i arquitectòniques que es produïren des de finals del segle XIX i principalment durant el primer terç del segle XX. Cal lligar el seu desenvolupament al context de les arts decoratives del moment, sobretot d'aquelles que anaven aplicades a l'arquitectura. La recuperació de l'ofici i l'art del vitrall des de finals del segle XVIII, quan s'inicià aquesta recuperació, fins els inicis del XX, quan aquest art ja estava totalment consolidat, fou un procés lent però inexorable, fruit del treball constant d'un seguit de vitrallers que culminaren aquesta recuperació totalment conscients de la necessitat de retrobar-se amb els antics procediments i tècniques artesanals per poder crear obres de gran qualitat artística i tècnica. En paral·lel a

31. Al Palau de la Generalitat, el mes de febrer de 1653, els fusters treballaven en portes i finestres que els francesos havien espatllat (*ACA*, G 26/22, f. 47v); dues anotacions de 1677 parlen també de pagaments als fusters per a les ventalles noves per a finestres, i l'any següent es tapaven algunes finestres del mateix palau (*ACA*, Generalitat, *Llibres d'obres i reparacions*, G 26/24).

aquest afany de recuperació dels estils i les tècniques del passat, sorgí també la investigació de nous procediments i formes. Aquestes, barrejades amb els estils més acadèmics i les noves tendències que provenien de l'estranger, desembocaren en un estil totalment propi, que caracteritzà les obres artístiques i arquitectòniques de la primera dècada del segle xx.<sup>32</sup> Aquest nou estil, ple de modernitat alhora que de tradició, és conegut com a Modernisme.

## Els espais religiosos

De nou, el primer gran impuls al retorn de l'art del vitrall es donà dins de l'àmbit religiós, que era on tradicionalment s'havia creat i d'on encara quedaven vestigis del treball dels antics mestres vitrallers. Aquestes restes ensenyaven als nous artesans el camí a seguir per recuperar aquell art. Un dels primers testimonis de la recuperació el trobem documentat a la publicació en record de l'artista Tomàs Padró.<sup>33</sup> En ella s'explica que, entre els anys 1867 i 1868, se li encarregaren els dibuixos per als vitralls de l'absis de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona i per al panteó Permanyer, fabricats pel taller Amigó.<sup>34</sup> També, el 1867, tenim referenciat un altre vitraller, Ramon Travila, que realitzà diferents vitralls per a les capelles de Sant Pacià, de la Mare de Déu de les Neus i de Sant Antoni a l'església de Sants Just i Pastor de Barcelona.<sup>35</sup> A la dècada dels setanta, Ramon Travila treballà també a la seu de Barcelona, on executà el seu primer gran conjunt vitrallístic.<sup>36</sup>

Des de finals del segle XIX, i gràcies a les aportacions econòmiques de la burgesia, es realitzaren importants sèries de vitralls religiosos. Això impulsà el ressorgiment i la investigació dels vitrallers, que tenien l'oportunitat d'experimentar les noves tècniques i la nova estètica que conduiria cap al Modernisme. Aquest és el cas del vitrall dissenyat l'any 1884 per l'arquitecte Francisco de Paula Villar Lozano per a l'altar de Sant Josep del monestir de Montserrat, on hi ha representat el casament de Maria i Sant Josep, que pagà el banquer Manuel Arnús.<sup>37</sup> També, els germans Manuel i Anna Girona, fills del banquer Manuel Girona, finançaren el conjunt de vitralls que es van fer per al tancament del cimbori de la seu barcelonina entre els anys 1910 i 1913, de la mateixa manera que el seu pare ho havia fet amb els de la façana.<sup>38</sup>

32. Els vitrallers modernistes estaven al dia de les novetats, tan estilístiques com tècniques, que es produïen a la resta d'Europa, gràcies a les publicacions estrangeres que rebien. Aquest era el cas del vitraller Rigalt: s'ha conservat part de la seva biblioteca i sabem que va viatjar per diversos punts d'Europa per conèixer altres tallers. No va ser l'únic cas: Frederic Vidal, viatjà a Londres, on va aprendre la tècnica del vidre *cloissonné*.

33. Joaquín FONTANALS DEL CASTILLO, *Recuerdo al artista Tomás Padró, tributanle otros de los admiradores de su ingenio*, Barcelona, Tip.-lit. de C. Verdager, 1877.

34. El panteó Permanyer fou construït per l'arquitecte Elies Rogent entre el 1866 i el 1868.

35. L. CABO I DELCLÒS, *Artistes i artesans que, en el transcurs dels segles, han intervingut al temple parroquial de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona*, Barcelona, Nadal, 1979.

36. Sílvia CAÑELLAS, «Projectes de vidrieres premodernistes per a la seu de Barcelona», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1 (1993).

37. J. de C. LAPLANA, *Montserrat. Mil anys d'Art i Història*, Barcelona, Fundació Caixa de Manresa i Angle Editorial, 1998, pàg. 154.

38. Sílvia CAÑELLAS, «El taller de vidrieres dels Rigalt i la Catedral de Barcelona (1892-1913)», dins *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, 1999, MNAC, IEC i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. II, pàg. 203-210; CAÑELLAS, «Projectes...», pàg. 171-196.

En aquest període, els vitralls religiosos no van ser exclusius d'esglésies i catedrals, sinó que s'estengueren a les construccions civils. És comú trobar-ne en els oratoris dels habitatges burgesos o en les capelles dels col·legis religiosos, que proliferaren al llarg d'aquells anys. Fou també el període del ressorgiment de l'arquitectura funerària, on l'ostentació econòmica de la burgesia es traspassà a la ciutat dels morts.<sup>39</sup> Per als grans mausoleus, propis d'aquest període, les famílies burgeses van fer-se aixecar luxoses construccions, gairebé sempre fetes pels mateixos arquitectes i decoradors que els projectaven els habitatges particulars. Molts d'aquests mausoleus exhibeixen vitralls de temàtica religiosa, encara que també es combinaren molts cops amb dissenys florals i vegetals.<sup>40</sup>

## Els espais civils: les institucions i les cases

Al llarg de la segona meitat del segle XIX, Barcelona fou sacsejada per profunds canvis que redefiniren la fisonomia i l'ànima de la ciutat: l'enderroc de les antigues muralles, cosa que propicià la creació del nou Eixample, així com l'Exposició Universal de 1888, esdevingueren motiu de grans canvis, sobretot urbanístics, però també arquitectònics. És en alguns dels edificis aixecats per a aquesta exposició internacional on trobem els primers exemples de vitralls en construccions d'iniciativa pública, en aquest cas promoguts pel mateix Ajuntament de Barcelona. Les referències documentals ens en parlen al Palau de les Ciències i els Congressos, obra de Pere Falqués (1887), actualment desaparegut, i al Cafè Restaurant de Lluís Domènech i Montaner (1888), del qual es conserven alguns exemples. Totes dues obres van ser realitzades pel vitraller Antoni Rigalt.<sup>41</sup> També, amb motiu d'aquesta Exposició, es van dur a terme tot un seguit de remodelacions en la seu de l'Ajuntament de Barcelona. L'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, que dirigí els treballs, projectà els nous arcs gòtics del pati, on hi col·locà grans vitralls.<sup>42</sup>

Ahora, van ser molts els edificis privats d'habitatges que la burgesia es féu construir en aquells moments, ja fossin palauets o cases de veïns. Una de les primeres incursions documentades en la decoració d'habitatges particulars és la que efectuà el vitraller Antoni Rigalt per a la casa de Josep Peipoch (1869), del carrer de la Portaferrià, núm. 18 de Barcelona; és una obra primerenca i en ella encara té molt de pes la pintura sobre el vidre.<sup>43</sup> Per altra banda, cal destacar els treballs en vidre executats per l'empresa dirigida per aquest mateix vitraller en el palau Montaner,

39. R. LACUESTA i M. GALCERAN, «Arquitectura funerària en Catalunya: del Ochocientos al Noucentisme», dins *Actas del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1993, pàg. 61-65. ROSA ALCOY, «La ciutat dels morts» dins FRANCESC FONTBONA, *El Modernisme a l'entorn de l'arquitectura*, Barcelona, Isard, 2002.

40. F. CORTÉS, C. DOMÍNGUEZ i S. CAÑELLAS, «Autre utilisation, autres techniques. Vitrail et art funéraire en Catalogne», dins *Les dossiers de l'IPW, 3. Techniques du vitrail au XIXe siècle. Forum pour la conservation des vitraux. Namur, 14 - 16 juin 2007*, Namur, Institut du Patrimoine wallon, 2007, pàg. 225-232; LACUESTA, «Arquitectura...», pàg. 61-65, ALCOY, «La ciutat...».

41. AHCOAC (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya), Documentació Exposició Universal de 1888, referències: C326/46A, C326/46B. R. CASANOVA, *El Cafè-Restaurant de Lluís Domènech i Montaner. Un estudi detallat del projecte i la construcció*, memòria de llicenciatura, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pàg. 108.

42. *La Vanguardia*, 28-VI-1929, pàg. 5. Aquests vitralls van desaparèixer en la següent reforma de l'Ajuntament de Barcelona, executada el 1929.

43. Vitralls datats i signats.

situat al carrer de Mallorca de Barcelona, construït entre els anys 1885 i 1893 per l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner. Es tracta d'un dels millors exemples per estudiar el treball en vidre que es feia en aquell moment i ens ajuda a entendre les diferents fases per les que passà la tècnica del vitrall emplomat en la seva evolució cap al Modernisme. Aquests vitralls encara no es troben dins dels cànons modernistes, ni pel que fa a les tècniques emprades ni per l'estil artístic, però ja hi ha tots els elements tècnics i artístics de més endavant.

És a partir dels primers anys del segle XX quan s'executaren les grans produccions vitrallístiques en habitatges particulars, ja totalment dins dels cànons modernistes, tant en els dissenys com en la tècnica emprada. Algunes de les obres més representatives són les cases del passeig de Gràcia, eix comercial i econòmic principal de la burgesia barcelonina. Bons exemples en són la casa Amatller (1898-1900), obra de Josep Puig i Cadafalch, amb vitralls del taller Espinagosa; la casa Lleó Morera (1905), de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, els vitralls de la qual van anar a càrrec de l'empresa Rigalt, Granell & Cia.; o la casa Batlló, reformada per Antoni Gaudí (1904-1906). Fora de Barcelona també trobem interessants exemples, com la casa Navàs de Reus (1902-1907), també obra de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner i amb vitralls fabricats per la casa Rigalt, Granell & Cia.<sup>44</sup> Els propietaris d'aquestes cases eren tots membres de la adinerada burgesia catalana, grans homes de negocis i reconeguts professionals liberals.<sup>45</sup>

L'efervescència econòmica propicià la construcció de noves institucions de grans magnituds. Els casos més representatius d'això foren les obres del nou Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (1902-1930), les del Palau de la Música Catalana (1905-1908), totes dues a Barcelona, i les de l'Hospital Pere Mata de Reus (1897-1919). Totes van ser dirigides per Lluís Domènech i Montaner i els vitralls respectius foren fabricats pel taller Rigalt, Granell & Cia.<sup>46</sup>

El nou Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (1902-1930), es portà a terme gràcies al llegat del banquer català Pau Gil i Serra (1816-1896), qui va donar la quantitat de quatre milions de pessetes per a la construcció d'un hospital modern a la ciutat de Barcelona, ja que el que hi havia s'ha quedat obsolet. El Palau de la Música Catalana (1905-1908) és una mostra significativa d'un edifici públic finançat gràcies a la iniciativa privada: l'obra es sufragà amb els diners de l'Orfeó i amb la col·laboració popular i de diversos artistes que hi participaren fins a cobrir el pressupost total. L'Hospital Pere Mata de Reus s'erigí gràcies a la iniciativa del metge Emili Briansó, que veié la necessitat de reformar l'Asil Municipal que feia les funcions de manicomi provincial. Davant de la incapacitat administrativa per dur a terme aquest projecte, aconseguí reunir un grup de trenta-cinc comerciants, industrials i professionals lliberals reusencs que li donaren suport econòmic.

Una part important de la decoració d'aquests edificis la constitueixen els vitralls emplomats, que tenen aquí, com a característica comuna, uns dissenys que giren al voltant de les formes de la natura i que es combinen amb elements heràldics o al·legòrics.

44. Núria GIL FARRÉ, «El taller Rigalt, Granell & Cia a la Casa Navàs», dins AAVV, *La Casa Navàs de Lluís Domènech i Montaner*, Reus, Pragma, 2006.

45. Antoni Amatller es dedicava a la indústria xocolatera; Albert Lleó i Morera era metge; Josep Batlló, industrial tèxtil; i Joaquim Navàs, comerciant de teixits.

46. Núria GIL, «L'art de la llum: vitralls modernistes», dins AAVV, *L'Institut Pere Mata de Reus*, Reus, Pragma, 2004.

## Noves tècniques, noves temàtiques

El Modernisme fou un període tècnicament molt fructífer, ja que gràcies al mecenatge de grans famílies benestants, els artistes van poder investigar nous procediments o importar nous materials de l'estranger. Així, es troba el cas de l'arquitecte Antoni Gaudí, que no dubtà a crear experiències de gran interès, com el vitrall tridimensional de Bellesguard, els de la Casa Batlló o els vitralls amb la nova tècnica de la tricomia de la catedral de Palma.<sup>47</sup> Altres vitrallers aprofitaren els grans encàrrecs en vitrall per importar tècniques i materials innovadors, com el vidre Tiffany, provinent dels Estats Units, la tècnica del vidre *cloissonné* importada per la casa Vidal –amb la qual van realitzar un important conjunt per a la família Bertrand de Barcelona– o les peces de vidre emmotllades que importà el vitraller J. Espinagosa i que s'integraren en els seus dissenys.<sup>48</sup> Tot això, sense deixar de banda la gran quantitat de diferents tipologies de vidre que sorgiren en aquells moments i donaren una gran qualitat tècnica al vitrall.

El pas del vitrall decoratiu des d'espais religiosos als espais civils comportà una modernització de les temàtiques ja existents i la creació d'altres de noves destinades a la decoració d'espais on fins aquells moments no eren usuals, com ara salons, despatxos o comerços. En els palauets i cases particulars aparegueren nous motius decoratius, entre els quals predominaren les produccions de temàtica floral i vegetal. Però hi hagué també importants mostres de vitralls de temàtica figurativa, paisatgística i animalística. En els edificis d'institucions civils, van prevaldre les representacions heràldiques, simbòliques i en alguns casos al·legòriques, que feien referència a la institució a la que anaven destinades. Tot això, combinat amb les representacions extretes de la natura tan pròpies del moment.

47. En la catedral de Palma, Gaudí assajà un experiment per a la creació de noves tipologies de vitralls, anomenat tricomia; un sistema que consisteix en la superposició de vidres de colors primaris, fins a un màxim de cinc, tots de tonalitats diferents i rebaixats amb àcids: produeixen una interessant paleta translúcida. Vegeu Llorenç TOSUS i Pedro COLL, *Vitrales de la Catedral de Mallorca*, Mallorca, Rotary Club Palma i Almudaina, 1993, pàg. 34-35; Lluís RIGALT, «Les Vitralles», *Arts i Bells Oficis. Revista Mensual del FAD*, desembre de 1927, pàg. 33-39.
48. A Barcelona, el vidre *cloissonné* fou introduït per la casa de decoració d'interiors F. Vidal. Francesc Vidal i Jevellí, propietari d'aquest gran taller decoratiu, va enviar al seu fill Frederic Vidal i Puig (Barcelona, 1882-1950), amb únicament setze anys, a Anglaterra, a aprendre aquesta tècnica. Vegeu: M. GARCIA, *et al.*, *Els vitralls cloissonné a Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Casa Elizalde, 1985; Manuel GARCÍA MARTÍN, *Vidrieras de un Gran Jardín de Vidrios*, Barcelona, Catalana de Gas, 1981; S. STROBL, «Painting with Vidas. The work of the London Cloisonné Glass Company», *Techniques du vitrail au XIX siècle*, Namur, Blondel, 2007, pàg. 55-68.

*Figura 1.* Detall vitrall casa Peipoch, Barcelona, 1869 (Fotografia: Sílvia Cañellas)



*Figura 2.* Casament de Maria i Sant Josep, Altar de Sant Josep, Monestir de Montserrat, 1884. (Fotografia: Sílvia Cañellas)



*Figura 3.* Vitrall de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Pavelló d'Administració, 1911. (Fotografia: Sílvia Cañellas)

