

**VISIÓN Y MARAVILLA.
LA CULTURA VISUAL Y LA TEOLOGÍA DE LA LUZ
VISION AND ASTONISHMENT.
VISUAL CULTURE AND THE THEOLOGY OF THE LIGHT
López Hortelano, Eduard**

Universidad Pontificia Comillas (Madrid)
e-mail: elopezh@comillas.edu, ORCID: 0000-0001-6881-0796

PALABRAS CLAVE: cultura visual, luz, visión, mística visionaria

RESUMEN

Europa se construye bajo una relación indivisible: la luz y la maravilla en el tiempo de las catedrales. En este trabajo, hemos estudiado este vínculo colocando las visiones de Hildegard de Bingen que se refieren a la luz junto al crucero, el cimborrio y puerta de Sarmental de la catedral de Burgos. En segundo lugar, hemos comparado el abrazo o la visión por la visión de Ángela de Foligno ante la vidriera de los ángeles en Asís colocándola junto a las vidrieras o las pinturas transparentes más altas de la nave central.

Hemos seguido una metodología descriptiva y analógica por el que se concluye que la catedral no solo responde a un principio funcional. Más bien, la arquitectura manifiesta un camino místico y lumínico que desciende al hombre a través de las puertas y de los rosetones a la vez que se asciende hacia la unión con Dios y su contemplación con los ojos interiores mediante la exaltación de la cruz. De ahí que luz y maravilla marcan la vida de las imágenes como un sistema teológico y pictural o una arquitectura *imaginal* cuyo objetivo es crear un espacio intermedio entre el cielo y la tierra, lo propio de la experiencia mística y devocional.

KEY WORDS: visual culture, light, vision, visionary mysticism

ABSTRACT

Europe is built under an indivisible relationship: the light and the wonder in the time of the cathedrals. In this work, we have studied this link by placing the visions of Hildegard of Bingen that refer to light next to the transept, the dome and the Sarmental door of the Burgos cathedral. Second, we have compared the embrace or vision to Angela of Foligno's vision before the stained glass window of the angels in Assisi by placing it next to the highest stained glass windows or transparent paintings in the central nave.

We have followed a descriptive and analogical methodology by which it is concluded that the cathedral does not only respond to a functional principle. Rather, the architecture manifests a mystical and luminous path that descends to man through doors and rose windows while ascending towards union with God and his contemplation with inner eyes through the exaltation of the cross. Hence, light and wonder mark the life of images as a theological and pictorial system or an *imaginal* architecture whose objective is to create an intermediate space between heaven and earth, typical of the mystical and devotional experience.

1. INTRODUCCIÓN

Difícilmente Europa no puede comprenderse sin su tiempo de las catedrales, porque supuso una articulación de la visión y de la maravilla en la creación de una cultura visual donde predominase

la experiencia de Dios mediante la luz. Lo visionario y el imaginario devocional fomentaron la construcción de espacios mistagógicos, *performance* de lo divino, cuyo objetivo no fuese otro que mover (*affectus*) la corporalidad del creyente en su vuelo imaginativo hacia Dios (Hamburger, 1998).

En este trabajo querría centrarme en dos figuras que han sido abordadas en investigaciones recientes, pero que no han sido aún exploradas y colocadas junto a la relación entre visión, maravilla y luz desde una perspectiva analógica con las catedrales y su simbolismo. La primera es Hildegard de Bingen (c.1098-1179). Con ella, se crea un sistema pictural y teológico con un fuerte componente mistagógico, una densidad teológica y un uso desbordante de la luz. La segunda, Ángela de Foligno (1248-1309) representa la correlación más explícita entre ojo y oído, mirada y voz, que se entrecruzan en el abrazo de Cristo de la vidriera de los ángeles en Asís.

Todas ellas organizan y articulan la experiencia de Dios con su escritura. Son escritoras de una mística visionaria. Teólogas de la visión y de la luz o artífices de una arquitectura *imaginal*, “(del latín *mundus imaginalis* y no *imaginarius*) [...] verdadero plano original de los símbolos, actualiza entonces imágenes epifánicas de un sentido que nos sobrepasa, y que no se deja reducir ni a la reproducción, ni a la ficción” (Wunenburger, 2005, p. 32).

2. EL GOZO DE VER: HILDEGARD DE BINGEN

Unos decenios antes de que Beatriz de Suabia y Fernando el Santo contrajeran su matrimonio en la vieja catedral románica y a punto de iniciarse la construcción de una nueva, según el gótico, Hildegard de Bingen representa de forma nítida el modo de hacer visible lo invisible:

La experiencia de visibilidad del misterio trinitario apunta una vez más a la invisibilidad como claro objetivo del arte medieval. Hacer visible lo invisible adquiere con el tema iconográfico de la Santísima Trinidad su grado máximo de expresión [...], pues efectivamente las imágenes, mentales y plásticas, contribuyeron ampliamente a concretar y a visualizar conceptos, aportando en ocasiones brillantes soluciones simbólicas, superiores a muchos de los áridos y estériles discursos escolásticos (Cirlot, 2010, p. 107).

2.1. Luz ígnea, llama o Espíritu Santo

La entrada y la amplitud góticas marcan una diferencia abismal respecto al románico. Y, en este sentido, la luz será un recurrente en la mística del Rin. La imagen del fuego se hace presente desde su *Protestificatio*, luz ígnea o llama que se derrama por su cerebro, corazón y pecho y que le impulsa a visibilizarla: “Y de nuevo oí una voz del cielo que me decía: Proclama estas maravillas [...] Vino del cielo abierto una luz ígnea que se derramó como una llama [...] sólo era caliente, del mismo modo que calienta el sol todo aquello sobre lo que pone sus rayos” (Cirlot y Garí, 2021, pp. 49-50).

Ciertamente, la luz no puede comprenderse sin la visión; una apertura de los ojos interiores como lo muestra el apocalipsis de Hildegard, *Scivias* o conoce los caminos. En esta magna obra, el fuego y la luz, el Espíritu Santo, toman un relieve particular, ígneo o ígnea, que podríamos traducir como creador y purificador más que devastador o destructor. La presencia lumínica inunda los ojos, “reverberaba mi rostro” (*Scivias* I,I), con una figura sembrada de ojos (imagen ocular) y la abundancia de la luz de las “centellas vivas”. Más densa se hace aún ante la multiplicidad de lámparas (*Scivias* I,II), que permiten movimiento y acción tal y como lo sugiere la definición del Espíritu Santo en el Cuarto Evangelio: “El viento sopla donde quiere, y oyes su sonido, pero no sabes de dónde viene ni adónde va; así es todo aquel que es nacido del Espíritu” (Jn 3,8). Dicho movimiento asciende para encontrar más fuego y, la misma vez, desciende por “los escalones de piedra blanquísima” (*Scivias* III, X). Este principio animador desvela “el secreto creador superior” (*Scivias* I,IV). Sin duda, estamos ante la luz del Espíritu Santo en su dinamismo creacional, en una relación entre finitud e infinitud que, a su vez, se encarna en forma humana en la mujer y el

útero cuya esfera ígnea tocará cerebro, corazón y miembros dando vida como experimentó Hildegard en su *Protestificatio*. Esta dramaturgia de la creación del mundo, la caída del hombre, la Encarnación y la salvación finaliza con la presencia de los coros angélicos (*Scivias* I,VI) donde la luz y la maravilla se juntan para glorificar a Dios y alabarle en su inmensidad. Si colocamos la miniatura del “coro de los ángeles” (Fig. 1) junto al cimborrio y cúpula de la catedral de Burgos (Fig. 2), sin duda, podemos observar esa simbiosis formal que resuelve no solo por la geometría circular y octogonal la luz y la maravilla donde lo redondo y lo esférico son los símbolos divinos por antonomasia (López Hortelano, 2020, pp. 211-214), sino también la entrada de la luz del Espíritu “in medio templi tui laudabo te et gloriam tribuam nomini tuo qui facis mirabilia”.

2.2. Luz lúcida

El fuego no solo anima y da vida, sino que engendra lucidez, “lucidísimo, inabarcable, inextinguible” (*Scivias* II,I). La creación humana surge de esta incandescencia que no se consume y que calienta “la tierra cenagosa”. La teología de la luz se expresa en términos de don, “el fuego lúcido ofreció al hombre la flor blanquísima”; una suerte de inversión del fuego prometeico griego, pues la magnanimidad y el deseo de Dios, voluntad suprema, son expresadas como regalo y gratuidad divinas. Por ellos, el hombre adquiere tintes solares, por la irradiación lumínica y la serenidad entregadas, que llega a su culmen con la presencia del Verbo eterno Encarnado, Cristo al interior de una mandorla y envuelto por el globo de fuego, el del Espíritu Santo, “vínculo de la unidad y la inseparabilidad de las tres personas” (Martínez-Gayol, 2014, p. 181) a la vez que permite, en el caso de Hildegard, de elaborar una teología analógica trinitaria (McGinn, 2006, pp. 188-189).

El impacto lumínico del don de la Encarnación queda expresado en la imagen-mujer cuando afirma “engendraré y alumbraré” (*Scivias* II,III). Se trata de una metamorfosis espiritual, adentrarse en la luz y en el alumbramiento de Cristo y participar de Él “arrancando a cada uno de ellos la piel negra y echándola fuera del camino”. Todo apunta a que este tipo de luz se enmarca las bodas esponsales entre el creyente y Cristo, entre Cristo y su Iglesia como podemos advertir en “La misa” (Fig. 3) (*Scivias* II,VI). La misma cruz une la parte superior e inferior de la miniatura como en la puerta del Sarmental (Fig. 4). De la cruz surgen los rayos lumínicos hacia los ojos eclesiales, puerta única de la salvación como lo muestran las palabras institucionales de la Eucaristía: “Comed y bebed el cuerpo y la sangre de mi Hijo para borrar la prevaricación de Eva hasta que seáis restituidos a la justa herencia” (*Scivias* II,VI). Si la fachada actual destaca el rosetón enmarcado en el arco gótico (ojival, de ojo) que da luz a la nave central, la estrella davínica aporta ese mesianismo apocalíptico y escatológico, de entrada y de salida.

2.3. La victoria de luz

La tercera parte de *Scivias* podríamos denominarla como una arquitectura lumínica final como cualquier catedral gótica donde perfectamente todo está ordenado hacia la alabanza y la cumbre del hombre hacia Dios: el triunfo de la luz en el macrocosmos y el microcosmos. La disposición visual y visionaria hacia el oriente entroniza a Hildegard en una síntesis pictural y teológica de alto rango:

Venzo en oriente con el poderoso Hijo de Dios que salió del Padre para venir al mundo para la salvación de los hombres y que volvió al Padre después de morir en la cruz con gran tristeza, resucitando de entre los muertos y ascendiendo al cielo. No quiero ser confundida huyendo de las miserias y dolores de este siglo (*Scivias* III,III).

Todo adquiere un sentido sinestésico, pues desde “el aire luminoso” (*Scivias* III,XIII), escenografía visual y visionaria, permite oír “todos los significados ya dichos, de un modo admirable todo tipo de música”.

3. EL ABRAZO DE LA VIDRIERA: ÁNGELA DE FOLIGNO

Llegados a este punto, la catedral gótica desarrolla una teología de la luz. Sin embargo, esto se da en la cultura visual medieval (*Andachtsbilder*, en alemán) o las imágenes de la devoción. Entre la luz y la devoción se construye una serie de interacciones entre lo que Vedova llamó la cultura teológica y la cultura basada en la escucha de la liturgia y en la práctica de la piedad popular (Vedova, 2010, p. 607). Es el caso insólito que marca la vida de la umbrense Ángela de Foligno, en 1291 ante el Cristo, atribuido a Cimabue, abrazando a san Francisco de Asís en la vidriera de los ángeles (Fig. 5). En cierta medida las vidrieras no solo dejan transparentar la luz de los rosetones, por ejemplo, sino que sus figuras permiten la visión por la visión. Es decir, no son meras decoraciones, sino creaciones para dar lugar a un espacio simbólico. La imagen de Cristo abrazando al *poverello* de Asís se encuentra en paralelo a la de María con el niño algo que para García Acosta siguiendo a Pozzi refuerza el uso de las imágenes con las que el observador se identifique (filiación), propio de la representación medieval (García Acosta, 2003, p. 132).

Justo cuando me arrodillé a la entrada de la iglesia y vi a san Francisco pintado en el pecho de Cristo, me dijo: “Así de estrecha te tendré abrazada y mucho más de lo que puedas considerar con los ojos corporales” (García Acosta, 2014, p. 65).

En este caso, la visión se desarrolla por la visión. Esta mimética identificación visibiliza el sentido de la vidriera gótica: ser ventana hacia el cielo como la presencia en ellas de reyes, obispos, figuras emblemáticas o ejemplares, santos y, en particular, los misterios de la vida de Cristo. Véase, por ejemplo, cómo el obispo los enseña a todo el pueblo en las vidrieras del rosetón de la puerta de santa María. Ello nos indica una didáctica visual y visionaria, “miré como si mirara” mediante los ojos del cuerpo, pero, sobre todo, con los de la mente.

3.1. Ojos de la mente y elevación hacia Dios

No solo en la catedral entra y desciende la luz. Además, la altura que ganaron respecto a las románicas atiende otro movimiento: ascender hacia Dios. El *Deus semper maior* se revela desde su infinitud en la finitud y esta se eleva hacia un vuelo contemplativo y meditativo donde los ojos son su clave de bóveda ante la inmensa Majestad o el *Omne bonum*. Detrás está la teoría ocular agustiniana y de san Buenaventura, que sigue a Hugo de san Víctor. El primero expone cómo los tres géneros de visión se corresponden con tres sentidos, corporales, espirituales e intelectuales: “Unum per oculos [...] alterum per spiritum hominis [...] tertium per contuitum mentis” (Agustín de Hipona, XII, VI). De las tres formas de aproximarse a las realidades creadas, la que adquiere una primacía es la intelectual (*ab intellectu*), porque se trata en tiempos del primer milenio, de los ojos de la fe o de la contemplación de Dios. Esta aproximación o tricotomía como expuso Haas configura una estructura tripartita, cuerpo, alma y espíritu, de la cosmovisión cristiana (1999, p. 29) y que encuentra su máxima expresión en la arquitectura antropológica de la catedral gótica. Por este motivo, colegimos que la catedral por su luz y altura, visión (descenso) y altura (ascenso) es “imagen simbólica [...], epifanía de un misterio” (G. Durand, 2007, p. 15). En segundo lugar, san Buenaventura continúa con esta perspectiva cuando afirma que “prompter quam triplicem visionem triplicem homo accepit oculum [...] scilicet carnis, rationis et contemplationis” (san Buenaventura, II, XII). El hombre recibió como criatura tres modos de acceder a las cosas visibles para conducirse hacia las invisibles, los ojos de la carne, de la razón y de la contemplación. Los primeros (*oculum carnis*) ven el mundo (*videret mundum*); los segundos (*oculum rationis*), ven el alma (*videret animum*) y, finalmente, los terceros (*oculum contemplationis*) ven a Dios (*videret Deum*).

3.2. La imagen de la cruz, *passio divina*

Por lo tanto, la aspiración como afirma Foligno y el tiempo de las catedrales es la elevación de la mente hacia Dios, es decir la ascensión en su contemplación. Sin embargo, ello implica una gradualidad cuyo modelo es la *Scala paradisi* de Juan Clímaco (c. 575- c. 649). Son necesarios unos pasos. Por ejemplo, en la disposición de las vidrieras más altas de la catedral de Burgos

encontramos la exaltación de la cruz junto a los santos de tal modo que si la entrada a la nave la consideramos como una puerta apocalíptica, saturada de luz; ahora, en el centro de la nave, se condensa hacia el único motivo histórico-salvífico: la cruz o la pasión divina. Esta progresión Huizinga la analizó como un paso de la saturación de los contenidos religiosos (transfiguraciones, bestiarios, los apocalipsis) al único “luminoso brillo del más elevado acto de amor” (2012, pp. 251-252). Ciertamente, la pasión de Cristo es la imagen devocional en la que se centra la el abrazo en la vidriera de Ángela de Foligno y a la que se remite la piedad popular de este momento bajomedieval: una tradición más pasional que bernardina. De hecho, lo que la catedral resuelve en esta arquitectura gradual, la Foligno lo construirá en su *Memorial* mediante los veinte pasos o grados del alma hacia la unión con Dios. La cruz en su forma exaltada en las vidrieras o la planta original de la nave central sitúa al fiel o servidor de Cristo en un camino de configuración progresiva con Él. Ella misma así lo expresará:

Una vez estaba en vísperas y miraba a la cruz, y mirando el crucifijo con los ojos corporales, de repente, de manera súbita, se me encendió el alma un amor y todos los miembros del cuerpo lo sentían con suprema alegría. Y veía y sentía que dentro de mí Cristo me abrazaba el alma con el brazo, con el brazo que fue crucificado [...] (García Acosta, 2014, p. 88)

Todo se inicia con la contemplación de la cruz (pasos 1-5) como reconocimiento del pecado y de la misericordia divina para llamar la atención a una mirada ante el Cristo crucificado (pasos 6-10) y el dolor de la Pasión (pasos 11-15). Ello conduce hacia el tránsito de la gloria (pasos 16-18) y la consideración de los beneficios de la Pasión en el alma humana (pasos 19-20).

4. CONCLUSIONES

Desde el siglo XII al XIV, Europa vive una eclosión de nuevas formas religiosas y espirituales. Las murallas monacales (*cura monialum*) dan paso a las alturas de las catedrales (*cura laicorum*) configurando el tiempo de la visión y de la luz tal y como lo acuñó Roland Recht (1999). La luz de las visiones de Hildegard de Bingen o la visión del abrazo de Ángela de Foligno ante la vidriera en Asís, son algunos ejemplos de lo que Heidegger llamó “la teoría de lo vivencialmente experimentado” (2001, p. 214). De tal forma que este tiempo de las catedrales expresa la teología de la luz y de la maravilla como una arquitectura *imaginal* o espacio de acceso a las realidades invisibles a través de las visibles (*per visibilia ad invisibilia*) siguiendo el principio de san Pablo (Rom 8,20).

De los ojos ornamentados en las iglesias románicas se pasa a los rosetones góticos, que privilegia el ojo (la visión), receptor de la luz divina. De ahí, la insistencia en ver con los ojos interiores. Si el románico ofrecía las jerarquías celestes y terrestres; ahora, en el gótico, la humanidad de Cristo es el centro y foco para el ojo del corazón (*ocula cordis*) o de la fe (*ocula fidei*) y san Buenaventura en su *Breviloquio* y el *Itinerario de la mente hacia Dios* es su gran exponente.

La experiencia de Dios no puede reducirse a lo material (irreductibilidad). Nos referimos a que la construcción de las catedrales como la de Burgos no solo responde a una cuestión funcional por el crecimiento de las ciudades. Además de este factor o más allá de él, existe la idea de construir espacios mistagógicos, lugares no solo físicos, *imaginales* o místicos: la ciudad de Dios en la tierra. Este espacio intermedio se edifica a partir de un doble movimiento. En primer lugar, la inmensa Majestad desciende a través de la luz que trasluce y transparenta su infinitud y su inmensa Bondad y Belleza. De la mano de Hildegard y el crucero y cimborrio de la catedral, colocando estas dos imágenes ofrecen el gusto por lo cristofánico, lo sobrenatural (Wirth, 1991) y este descenso pentecostal de Dios. En segundo lugar, la imagen de Dios, visual y mental de la Majestad Divina, se complementa con la *pietas* del Crucificado. Sin duda que la estigmatización de Francisco de Asís en 1224 trascendió lugares y espacios tal y como señaló Boespflug (2011, p. 181).

A partir de este acontecimiento se desarrolló otro gusto mucho más ascendente: la Pasión de Cristo como objeto de la contemplación devota. Esta atracción (abrazo) por el Cristo histórico se reconoce en la voz de la cruz y el acceso a lo divino a través de la Natividad, Pasión y Resurrección de Cristo (Wirth, 2010, pp. 222-247). Porque el ejercicio de la devoción consiste en considerar la vida de Cristo y, en particular, su Pasión como Exaltación. La herida del Verbo eterno encarnado es alimento eucarístico y, de hecho, su disposición central, de lo alto a lo bajo y de lo bajo a lo alto, constituye una comunión espiritual o *manducatio spiritualis* (Boespflug, p. 227). Vemos, finalmente, que la teología de la luz y de la maravilla recorren dos líneas perfectamente complementarias. Por una parte, el dinamismo creacional o de cómo la Infinitud divina se manifiesta en la finitud luminica de lo creado y, por otra, el camino histórico-salvífico de la *pathosformel* (Cirlot, 2019) o forma del amor divino a la cual dirigir el ojo interior o elevarse en el acto contemplativo.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boespflug, F. (2011). *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*. 2ª ed. Paris: Bayard.
- Carrillo-Rangel, D. et al. (2019). *Touching, Devotional Practices and Visionary Experience in the Late Middle Ages*. Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Cirlot, V. (2010). *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Siruela.
- Cirlot, V. (2019). "Las fórmulas del pathos y su supervivencia". *Comparative Cinema* VII (12), pp. 139-149. Disponible en: 10.31009/cc.2019.v7.i12.01 (Consultado 28-2-2022).
- Cirlot, V. y Garí, B. (2021). *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*. Madrid: Siruela.
- Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica*. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Acosta, P. (Ed.) (2014). *Libro de la experiencia*. Madrid: Siruela.
- García Acosta, P. (2003). "Shouting at the Angels: Visual Experience in Angela of Foligno's Memoriale". *Mirabilia* 17, pp. 115-139.
- Haas, A. Mª. (1999). *Visión en azul. Estudios de la mística europea*. Madrid: Siruela.
- Hamburger, J. F. (1998). *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books.
- Heidegger, M. (2001). *Estudios sobre mística medieval*. 2ª ed. Madrid: Siruela.
- Huizinga, J. (2012). *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza.
- López Hortelano, E. (2020). "Las imágenes esféricas en el *Descenso de Cristo a los infiernos* de Jerónimo Nadal y en el *Fiat Lux* de Francisco de Holanda". *Hispania Sacra* 145, pp. 207-220.
- Martínez-Gayol, N. (2014). "Hildegard de Bingen. Una pneumatología en imágenes". En: Aroztegi, M., Cordovilla, A., Granados, J. y Hernández, J. (Eds.) *La unción de la Gloria: en el Espíritu, por Cristo, al Padre. Homenaje a Mons. Luis F. Ladaria, sj*. Madrid: BAC, pp. 171-202.
- McGinn, B. (2006). "Theologians as Trinitarian Iconographers". En: Hamburger, J. F. y Bouché, A. M. (Eds.) *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press, pp. 186-207.
- Recht, R. (1999). *Le croire et le voir. L'art des cathédrales XII^e-XV^e siècle*. Paris: Gallimard.
- San Agustín de Hipona. *De Genesi ad Litteram* XII, VI (CSEL XXVIII, pp. 386-387).
- San Buenaventura. *Breviloquium* II, XII (Quaracchi, p. 230).
- Vedova, M. (2010). "«Leggere» il Memoriale di Angela da Foligno". *Antoniano* 85, pp. 587-616.
- Wirth, J. (1991). "L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Âge". En: Dunand, F., Spieser, J. M. y Wirth, J. (Eds.) *L'image et la production du sacré*. Paris: Méridiens Klincksieck, pp. 139-164.
- Wirth, J. (2010). *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*. Paris: Cerf.
- Wunenburger, J. J. (2005). *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones-Universidad Nacional de San Martín.

ÍNDICE DE FÍGURAS

Fig. 1: *Scivias* I,VI. El coro de los ángeles, fol.38r, c. 1152, Manuscrito de Rupertsberg (Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek). Fuente: Wikimedia Commons.

Fig. 2: Juan de Vallejo y Francisco de Colonia. *Crucero y cimborrio*, 1555-1568 (Burgos, España). Fuente: Wikimedia Commons.

Fig. 3: *Scivias* II,VI. La misa, fol.86v, c. 1152, Manuscrito de Rupertsberg (Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek). Elaboración propia.

Fig. 4: *Transepto meridional. Puerta de Sarmental de la catedral*, 1230-1240 (Burgos, España). Fuente: Wikimedia Commons.

Fig. 5: *Vidriera de los ángeles. Basílica Superior de san Francisco de Asís*, c. 1275 (Asís, Italia). Elaboración propia.