

La vidriera de San Julián el Hospitalario en la catedral de Rouen

JESÚS CANTERA MONTENEGRO. U.C.M.

La vidriera de colores se convirtió en un elemento característico de las catedrales góticas, determinado por las condiciones estructurales de tales edificios y por los aspectos simbólicos que la particular iluminación de sus vidrios coloreados producía en el interior de ellos.

Por otra parte esas vidrieras son en muchos casos piezas artísticas de primera calidad que se convierten en la parte más admirada de la catedral o iglesia en la que se encuentran, siendo esta razón la que en parte motivó a Gustave Flaubert a componer el famoso cuento titulado *La légende de Saint Julien l'Hospitalier*, y que en este artículo vamos a comentar desde el punto de vista artístico.

LA VIDRIERA EN EL PERÍODO GÓTICO

Aunque la vidriera de colores tiene el momento álgido de su historia en la Baja Edad Media en la que se desarrolla el estilo gótico, se debe tener presente que no es exclusiva de él.

Durante los períodos prerrománico y románico tuvo un cierto auge, pero fue fundamentalmente en el gótico cuando adquirió toda su importancia. En los dos primeros períodos, el dominio del muro favoreció la presencia de pintura mural, pero en el gótico, gracias al empleo de la bóveda de crucería fue posible sustituir los gruesos muros por vidrieras, en las que se desarrolló toda la intencionalidad que antes había tenido la pintura mural, y a la que además se le añadió el valor simbólico que en la Edad Media se concedía a la luz.

Así, en la vidriera gótica se narraron historias sagradas y se reprodujeron las figuras de Jesucristo y la Virgen, santos y profetas, ángeles y após-

toles, que en el período anterior se pintaban en los muros para evangelizar y enseñar la doctrina sagrada a los fieles.

Pero además tuvo esta vidriera otra intencionalidad, como fue la de propiciar en los interiores de los edificios góticos una luz extraña que diera lugar a unos espacios ajenos a los que se estaba acostumbrado y que simbólicamente hicieran pensar en las moradas celestiales, al menos con la apariencia con que se describen en las Sagradas Escrituras¹. Al mismo tiempo, esta luz extraña se ligaba con la misma imagen de Dios, pues en la Edad Media se consideró a la luz como fuente y esencia de toda belleza ideal y resplandor de la verdad (von Simson, 1980: 70-77)².

Si a estos valores simbólicos a los que estaba ligada la luz se unían los de la música y los cánticos, el incienso, los tapices adornando los muros de los edificios o la lujosa vestimenta de los religiosos durante las grandes ceremonias en las catedrales, se formaba un ambiente muy especial que sin duda haría pensar a los fieles que acudían a las celebraciones, que casi estaban inmersos en ese mundo celestial descrito en los Textos Sagrados.

Realmente la luz que entra en las iglesias góticas a través de las vidrieras es una luz especial que resulta tamizada, transformada; no es una luz directa, cegadora, que todo lo baña y lo inunda de resplandor. Además atraviesa unas formas concretas que son las imágenes representadas en los vidrios y que así adquieren una autodefinición, pues desde el interior parece como si ellas mismas fueran la fuente de luz y no un simple muro transparente hecho de cristal.

Esto último en buena parte se conseguía por la manera como se elaboraron los vidrios empleados en los vitrales durante la Baja Edad Media, a base de un recocido de arena gruesa mezclada con ceniza de haya y de helecho y a la que se le añaden los pigmentos de color, así como por el empleo de la técnica de vidrio soplado. Ello daba origen a unos vidrios con una cierta opacidad que tamizaba algo la luz que pasaba a través de ellos, lo que les daba la apariencia de no ser una mera materia transparente, sino que era en ellos mismos donde se originaba la luz.

Por otra parte, la vidriera gótica tenía además del sentido simbólico una fuerte carga didáctica, pues al sustituir los vitrales a los muros románicos, las pinturas en ellos representadas tuvieron por sucesoras a las imágenes y

¹ Especialmente se tomó en cuenta la descripción que de la Jerusalén Celestial se hace en el Apocalipsis (cap. 21-22), donde se dice que la ciudad tenía una gran variedad de colores brillantes.

² En estas páginas el autor hace un estudio sumamente interesante del valor simbólico de la luz en el gótico.

Sobre la simbología de la luz en el gótico y en el Renacimiento es muy interesante la consulta de la obra de Víctor Nieto Alcaide (Nieto Alcaide, 1978).

escenas realizadas en las vidrieras, que así servían para recordar la Fe y mostrar el ejemplo de los santos en el camino hacia la salvación eterna.

LA CATEDRAL DE NOTRE-DAME DE ROUEN

En la ciudad de Rouen hubo una primera catedral construida en los siglos XI y XII, pero que sufrió un pavoroso incendio el día 8 de abril del año 1200 que la destruyó en su mayor parte, quedando como mejores testimonios de aquel edificio las portadas de Saint Jean y Saint Etienne, así como los tres primeros pisos de la torre Saint Romain.

Tras el desastre, inmediatamente se dio comienzo a las obras de restauración, y así la nave se rehizo en la primera mitad del siglo XIII, siendo los maestros encargados de las obras, primero Jean d'Andeli y después Enguerran, quienes siguieron un modelo intermedio entre el tipo de alzado de Notre-Dame de París y el de la catedral de Chartres (Aubert, 1958:319).

Por otra parte, la capilla mayor, en la que se trabajó desde 1214, se concluyó en el tercer cuarto del siglo XIII, fecha en la que se dio fin al crucero y a la linterna del mismo, habiéndose ejecutado esta parte del edificio con los rasgos propios del gótico normando.

En el siglo XV la catedral adquirió su aspecto definitivo, sobre todo gracias a la actuación del maestro Guillaume Pontifs, quien construyó la *Librairie*, la escalera que conduce a ella y la claraboya de la *Cour des Libraires* (1482). Sin embargo, la actuación, más importante de este maestro fue la construcción de la *Tour de Berre*, que comenzó en 1485 pero que no pudo concluir por su fallecimiento en 1497, siendo el encargado de darle fin Rouland le Roux, que lo hizo en 1507.

Este último maestro, que fue además el autor del *Palais de Justice* y del *Bureau des Finances* en la misma ciudad, se encargó también de realizar la portada central de la catedral.

Finalmente hay que señalar que este edificio sufrió enormemente la acción de los bombardeos durante la II Guerra Mundial, por lo que quedó muy dañado. La restauración fue llevada a cabo por el *Inspecteur Général des Monuments Historiques*, Albert Chauvel, volviendo a celebrarse culto en él en el año 1956.

LAS VIDRIERAS DE LA CATEDRAL DE NOTRE-DAME DE ROUEN

La catedral de Rouen tiene un admirable conjunto de vidrieras de los siglos XIII al XVI.

Las vidrieras del siglo XIII se encuentran en las naves laterales y en la girola, siendo en este último lugar, y en su lado norte, donde se sitúan dos de las mejores de todo el edificio, la de san José y la de san Julián el Hos-

pitalario, siendo esta última la que inspiró a Gustave Flaubert su famoso cuento en torno a la leyenda de este santo. En el lado sur aparecen las vidrieras de la Pasión o la Nueva Alianza y la del Buen Samaritano.

Entre las pertenecientes al siglo XIV destacan las situadas bajo los gabletes de la Capilla de la Virgen y que representan el tema de Pentecostés e imágenes de santos obispos, destacando especialmente la de Saint Sever, obispo de Avranches.

De mediados del siglo XV son las de las ventanas altas de la capilla mayor, que fueron transformadas a partir de 1430. Algo posteriores son las de las ventanas de las naves laterales, que pertenecen a la segunda mitad del siglo XV y al siglo XVI.

LA VIDRIERA DE SAN JULIÁN EL HOSPITALARIO

Esta vidriera, objeto del presente análisis, fue realizada como ya se ha dejado dicho, en el siglo XIII, y debió ser donada por el gremio de pescaderos de la ciudad, cosa que se deduce de las escenas que aparecen en su parte inferior, y en las que se representan tres aspectos de la actividad de este gremio.

Esta vidriera tiene grandes semejanzas con su vecina dedicada a San José, que tiene además la singularidad de mostrar la firma de su autor, única conocida de un vidriero del siglo XIII. Esta aparece en la filacteria que porta un personaje de los allí representados y en ella se lee, CLEMENS VITREARIVS CARNOTENSIS ME FECIT (Clemente, vidriero de Chartres, me hizo), por lo que al ser ambas vidrieras muy semejantes entre sí, cabe atribuir, casi sin temor a equivocación, la vidriera de san Julián el Hospitalario al mismo maestro Clemente de Chartres.

Por otra parte, confirmando la procedencia de Chartres del maestro de estas vidrieras, está el hecho de la gran semejanza estilística entre ellas y las vidrieras bajas de la catedral chartreana, las cuales son un poco anteriores a las de Rouen, lo que daría una fecha aproximada para estas últimas en torno a los años 1235 y 1250.

Hecha esta reseña histórica, pasaremos ahora a comentar desde el punto de vista iconográfico la vidriera de san Julián el Hospitalario, para ver cómo se adecúa a la leyenda según los testimonios de las historias medievales y dar paso así a los estudios de este Seminario centrados en el análisis literario de la novela, en la que se dilucidará el por qué del seguimiento fidedigno de Flaubert a la leyenda y la vidriera en unos casos, y el por qué de la desviación en otros.

Veamos primero para ello, aunque sea de forma abreviadísima, el contenido de la leyenda de san Julián el Hospitalario, que fue recogida entre otros lugares, en la tan divulgada *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine. Según ella, san Julián era de familia noble, y cierto día en que perse-

gufa a un ciervo en un cacerfa, éste se volvió hacia él, e interrogándole sobre por qué pretendía darle muerte, le predijo que un día mataría a sus padres. Ante ello, san Julián se quedó profundamente impresionado, y para evitar cometer tamaña barbaridad, huyó de su casa al extranjero y se alistó en el ejército de cierto príncipe, quien muy contento con él le casó con una viuda de encumbrada nobleza y le regaló un castillo.

Los padres del joven Julián, tan pronto como desapareció le buscaron día y noche por todas partes, y así, en cierta ocasión llegaron por casualidad al castillo de su hijo, donde al estar éste ausente les recibió su mujer, quien a través de lo que le contaron llegó a comprender que aquellos viajeros eran los padres de su esposo, por lo que les alojó en su propia alcoba para que pasaran la noche. A la mañana siguiente, siendo aún muy temprano, la mujer de Julián acudió a misa, pero entretanto llegó éste, quien al ver durmiendo en su cama a un hombre y una mujer, y pensando que se le estaba ofendiendo con un adulterio, desenvainó su espada y mató a los dos durmientes.

Cuando se dio cuenta del crimen tan horrendo que acababa de cometer, Julián decidió marcharse lejos para hacer penitencia con la que obtener el perdón divino. Pero su esposa no le abandonó y se fue con él, llegando ambos a un lugar donde había un río muy peligroso que habían de pasar muchos viajeros, una buena parte de los cuales terminaba ahogándose. En ese lugar san Julián fundó una hospedería y se dedicó a ayudar a cruzar el curso de agua a todos los que lo necesitaban. Pero ocurrió que en cierta ocasión en que estaba agotado por una dura jornada, oyó que le llamaban, y al acudir se encontró con un leproso medio helado al que recogió y cuidó. Una vez que este se recuperó, aquel despojo humano se convirtió en un hombre con una luz resplandeciente y una gran hermosura que le comunicó que Dios le había perdonado el crimen cometido, y que tanto él como su esposa, de la que nunca se da el nombre en la leyenda, entrarían rápidamente en el Cielo, como así ocurrió al fallecer ambos a los pocos días (Santiago de la Vorágine, 1982: 143-144).

Es muy interesante desde el punto de vista iconográfico la frecuente confusión entre san Julián el Hospitalario y san Julián mártir, esposo de santa Basilisa, pues la incógnita y santa esposa de san Julián el Hospitalario adquiriría así una identificación, aunque las vidas de ambas parejas de santos no tienen más punto en común que la fidelidad y el amor conyugal³. De

³ No son muchos, a pesar de todo, los datos existentes sobre san Julián y santa Basilisa, que fue un matrimonio que ofreció al Señor llevar una vida de perpetua castidad, pasando más tarde a integrarse en sendas comunidades religiosas en las que san Julián llegó a ser abad y santa Basilisa abadesa. Posteriormente ambos recibieron la palma del martirio en la ciudad de Antioquía a comienzos del siglo IV, en tiempos del emperador Diocleciano. Sin embargo, y aún a pesar de la gran carencia de noticias, fueron siempre muy venerados como ejemplo de matrimonio santo.

todas formas, no es el caso de la vidriera de Rouen uno de los que manifiesta la confusión, pues realmente ésta se suele producir unos siglos más adelante.

Procede ahora por lo tanto, y señalada esta curiosidad, hacer ya un comentario de la distribución iconográfica de la vidriera y efectuar la lectura de la misma.

La vidriera está rodeada por una cenefa con motivos vegetales que esencialmente son flores de lis, pero en la que de una forma curiosa e interesante, en la esquina inferior, y a la izquierda del espectador, aparece un pez dentro de un círculo, referencia clara al mecenas de la obra, el gremio de pescaderos de la ciudad de Rouen.

La vidriera, de una gran altura con relación a su anchura, se divide verticalmente en cuatro partes con la misma altura entre sí. Cada una de estas partes hace referencia a las etapas fundamentales de la vida de san Julián, y así, de abajo hacia arriba serían, en la primera, vida con sus padres y puesta al servicio de un príncipe extranjero, en la segunda, su matrimonio y el asesinato de sus padres, en la tercera, vida entregada a la ayuda a los demás, y en la cuarta, su glorificación y la de su esposa. Cada una de estas partes está formada por un cuatrilóbulo con una escena en el centro y otras cuatro distribuidas en cada uno de los cuatro lados. Las escenas de los puntos centrales de los cuatrilóbulos señalan a modo de fognazos visuales, momentos trascendentales de la historia de san Julián. Cada una de las partes se completa con cuatro escenas situadas en las esquinas, salvo la superior, en que a causa de su menor superficie por el cierre del arco ojival desaparecen las esquinas superiores. Así, en la vidriera hay un total de treinta y cuatro escenas.

Conociendo la historia de san Julián el Hospitalario, es fácil verificar que la lectura de esta vidriera ha de hacerse siempre de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba.

Procede decir ahora que quienes dictaron al maestro Clemente de Chartres la iconografía a representar en la vidriera, nunca pudieron seguir el texto de la Leyenda Dorada del dominico Santiago de la Vorágine, pues ésta fue terminada en 1264, mientras que la vidriera fue ejecutada en torno

La confusión entre ambos san Julián ha sido estudiada de una forma especial por quien fue catedrático de Filología Francesa de la Universidad de Salamanca, don Luis Cortés, quien ha señalado cómo se produce ésta de una manera singular en la zona castellano-leonesa y más concretamente allí donde existe un lugar para cruzar un río. En estos lugares san Julián el Hospitalario recibió un culto especial, pues hay que recordar que, como narra la leyenda, dedicó parte de su vida a ayudar a los peregrinos a vadear un curso fluvial (Cfr. Cortés Vázquez, 1951: 56-83). El mismo autor trató este tema en otra obra (Cortés Vázquez, 1975: 47-56).

Sobre la misma cuestión también puede consultarse un artículo nuestro (Cantera Montenegro, 1992).

a 1235 y 1250. Por otra parte, es apreciable cómo el relato que se tomó por modelo para el vitral, y que hoy resulta desconocido, se aleja en algunos párrafos del elaborado por Santiago de la Vorágine, que es el que hoy mejor se conoce, existiendo así en la vidriera escenas de contenido extraño, que aunque en algunas es posible deducir lo que se narra, cabe también la posibilidad de errar en su interpretación.

Hecha esta aclaración, a continuación haremos la lectura de la vidriera siguiendo el sentido indicado en la numeración del esquema que adjuntamos, señalando además que cada línea está íntimamente ligada entre sí, formando casi un mismo acontecer, o una consecuencia inmediata.

La primera línea (números 1, 2 y 3) hace referencia a los donantes de la obra, el gremio de pescaderos de la ciudad de Rouen, mostrándose tres aspectos de su actividad comercial.

La segunda línea (números 4, 5 y 6) narra episodios de la infancia y juventud de san Julián que no se refieren en la Leyenda Dorada, faltando por otra parte el tan importante de la profecía del ciervo. En el número 5 pensamos que tal vez se quiera patentizar la muestra del amor filial de san Julián, que así aparecería ante sus padres, a los que precisamente por ese amor filial abandonará para evitar el cumplimiento del vaticinio de que un día los asesinará. En el número 6 aparece el joven Julián ante el príncipe de tierras lejanas a quien servirá. Es procedente indicar cómo en los números 5 y 6 las escenas se desarrollan ante una arquera, elemento empleado simbólicamente en la pintura medieval para señalar que la escena tiene lugar en el interior de un edificio, aspecto que podrá observarse en otras imágenes de la misma vidriera.

Las escenas de la tercera línea (números 7, 8 y 9) muestran pasajes con actividades desarrolladas por Julián al servicio de su señor y la agonía de un personaje cuya identificación resulta difícil, pero que con todas las salvedades posibles, cabría pensar que fuese el esposo de la mujer con la que se casará san Julián.

La cuarta línea (números 10, 11 y 12) narra en la escena número 10 la muerte de la persona que en la imagen número 9 agonizaba, y la número 11 el momento en el que el príncipe concede a san Julián en matrimonio la noble viuda que será su fidelísima esposa, y a cuya viudedad pueden hacer referencia las escenas números 9 y 10. En el número 12 san Julián parte hacia una campaña militar al servicio de su señor el príncipe. Cabe decir que según el simbolismo medieval, los dos guerreros que aparecen en la representación se identifican con un ejército, y el árbol tras ellos con un bosque.

La quinta línea (números 13, 14 y 15) narra la llegada de la tragedia. El número 13 puede representar a la mujer de san Julián descansando en una cama con dosel en el castillo, aunque posiblemente sea más prudente considerar que quien esté descansando sea san Julián bajo una tienda de campaña, como así se podría deducir precisamente por la forma del dosel, que

recuerda el tipo de tienda empleado por los ejércitos medievales. El número 14 es otra escena de gran importancia didáctica, por lo que aparece en el centro del segundo cuatrilóbulo. En ella los padres de san Julián dan muestras de su amor paternal, y abandonando todas sus comodidades y riquezas se han convertido en unos pobres ancianos que andan errantes a la búsqueda de su querido hijo, cuyo rastro han perdido. Así sería el complemento moralizante a la escena central del primer cuatrilóbulo si esta reflejara el amor filial. En el número 15 la mujer de Julián recibe a los pobres viajeros que más tarde reconocerá como sus suegros. En esta escena es interesante indicar el convencionalismo frecuente en el arte medieval de indicar que un edificio es lujoso con la presencia de una cupulita.

La sexta línea (números 16, 17 y 18) refiere en el número 16 el regreso de Julián al castillo, el número 17 el asesinato de sus padres al encontrar una pareja en su cama y pensar que su mujer estaba cometiendo un adulterio, y el número 18 el encuentro con su mujer, llevando todavía la espada desenvainada y conociendo entonces el horrible crimen que acababa de cometer.

La séptima línea (números 19, 20 y 21) indica la nueva actividad de Julián, que en el número 19 parte con su mujer al lugar donde purgar sus penas, yendo con el mismo aspecto de sufrimiento que tenían sus padres cuando le buscaban en la escena número 14. Para no confundir ambas parejas, en la escena número 19 se ha incorporado una filacteria en la que aparece el nombre de IVLIANVS. Las otras dos escenas refieren, en el número 20 los cuidados que dispensaba a los peregrinos enfermos, y en el 21 la ayuda para que pudieran cruzar el río, que según algunas tradiciones se trataba del Gardon, afluente del Ródano.

La octava línea (números 22, 23 y 24) señala la solicitud de ayuda por parte del mismo Jesucristo. En la escena número 22 san Julián está en su vivienda con su esposa y oye la llamada de alguien que en la Leyenda Dorada es un leproso que luego se convierte en un ángel, pero en la vidriera es el Salvador que le pide ayuda en un día muy frío y cuando ya es de noche. San Julián no duda en socorrerle, y en la escena número 23 coge su barca y acude a prestarle auxilio, siendo este episodio el dispuesto en el centro del tercer cuatrilóbulo, haciendo destacar así otro momento señalado en la vida de san Julián, como es el de su entrega en favor del prójimo. Mientras, en la escena número 24 el Señor espera de pie en la otra orilla la llegada del Santo.

La novena línea (números 25, 26 y 27) es la directa continuación de la anterior. En la escena número 25 san Julián ha recogido a Nuestro Señor y lo lleva hacia su cabaña en la barca, y es a partir de este momento en el que a san Julián se le representa con nimbo. Prosiguiendo con los hechos, la escena se desarrolla por la noche, por lo que la mujer de san Julián ha de estar fuera de la cabaña portando una antorcha con la que orientarle (escena número 26). Aquí también se puede hacer mención al simbolismo

de las representaciones medievales, pues el edificio en que durante esta etapa de su vida habitaba san Julián no era el lujoso de la etapa anterior, y por eso, en vez de cúpula -como ocurría en la escena número 15- se ve un simple tejado, aunque aparentemente ambos edificios sean muy semejantes. En la escena número 27, Cristo está en la cabaña con el matrimonio, al que seguramente le anuncia su próximo fin y eterna salvación, como hace el ángel en la Leyenda Dorada.

La décima línea (números 28, 29 y 30) refiere un episodio algo extraño, y que sin embargo podría relacionarse en cierta medida con la presencia del leproso que luego resultó ser un ángel según narra la Leyenda Dorada. En el número 28, un personaje que viste únicamente una falda corta y que porta un bastón en su mano con la apariencia de ser ciego, que tiene además alas en su espalda y un par de cuernos en la cabeza que le dan un aspecto demoníaco, podría representar al citado leproso, siendo los cuernos, más que una imagen del diablo, la representación figurada del mal de la enfermedad y del aspecto desagradabilísimo del personaje, siendo así las alas símbolo de su condición angélica, y no satánica.

La escena número 29 muestra a san Julián llevando a este personaje en su barca hacia la cabaña, mientras que en la número 30 el extraño ser está sobre la cama en la que fallece el matrimonio, enlazando este episodio con los de la línea siguiente. Por otra parte, también cabe la posibilidad de que estas escenas hagan referencia a una última tentación del diablo a san Julián, que no aparece en la Leyenda Dorada.

La undécima línea (números 31, 32 y 33) es la de la glorificación de san Julián y su santa esposa, pues en las escenas números 31 y 33 dos ángeles turiferarios escoltan la escena número 32, que además es el centro del último cuatrilóbulo y representa el momento en el que las almas del matrimonio, en forma de dos infantes dentro de una almendra mística, salen de sus cuerpos y son llevadas por otro par de ángeles hacia el Cielo. Este se representa en la duodécima línea y con una única escena, la número 34, mostrando la imagen de Cristo glorioso sentado en el trono celestial y con el globo del Universo en la mano izquierda, mientras bendice con la derecha.

Hasta aquí pues la relación de la historia y lectura iconográfica de la vidriera de san Julián el Hospitalario de la catedral de Notre-Dame de Rouen, que como hemos indicado sigue una narración distinta de la relatada por Santiago de la Vorágine en la Leyenda Dorada, que es la que luego más se ha conocido. Apoyándose en buena parte en ella y tomando como primera fuente de inspiración la vidriera, Gustave Flaubert compuso su cuento, al que le añadió el genio de su fantasía literaria, aspecto que se analiza con más detalle y conocimiento en otras intervenciones del Seminario.

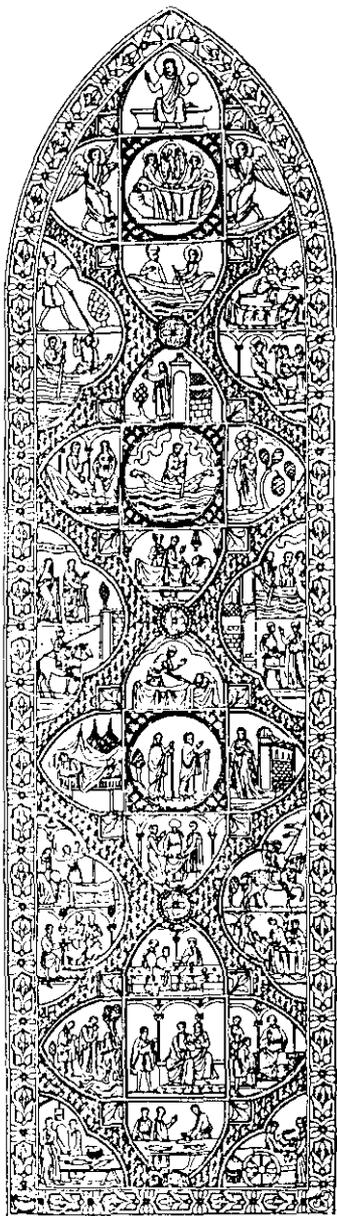


Fig. nº 1.- Vidriera de San Julián el Hospitalario en la catedral de Rouen, según E. Langlois.

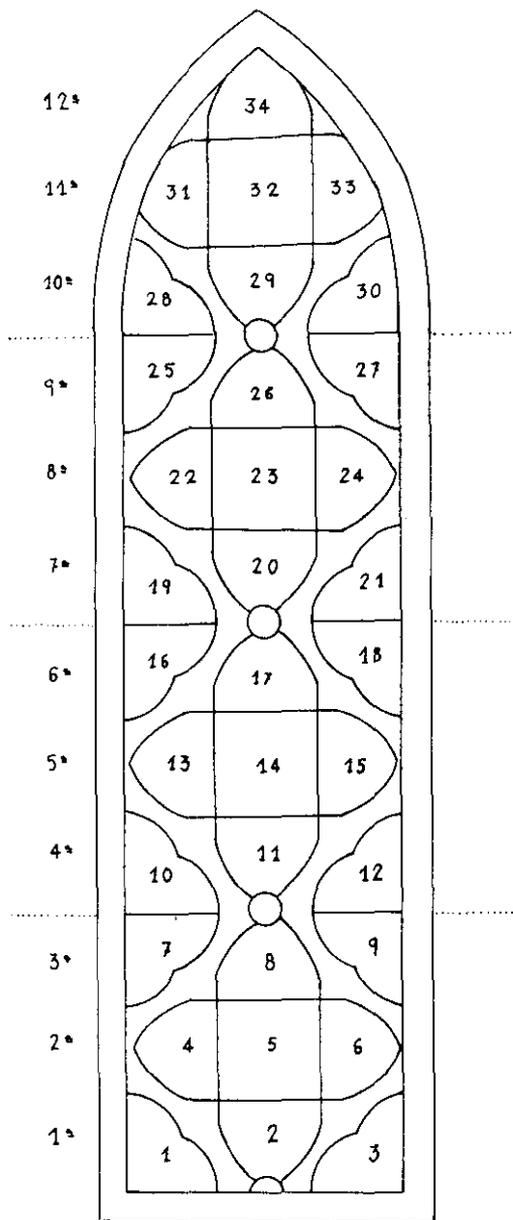


Fig. nº 2.- Esquema de la vidriera de San Julián el Hospitalario en la catedral de Rouen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * AUBERT, M. (1958). *Cathédrales et Trésors gothiques de France*, Paris, Arthaud.
- * CANTERA MONTENEGRO, J. (1992). "Las imágenes de San Julián y Santa Basiliisa en el retablo mayor de la iglesia de San Julián y Santa Basiliisa de Salamanca y la polémica en torno a la titularidad de estos santos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tº LVIII, pp. 403-412.
- * CORTES VAZQUEZ, L. (1951). "La leyenda de San Julián el Hospitalario y los caminos de peregrinación jacobea del occidente de España", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, VII, pp. 56-83.
- * CORTES VAZQUEZ, L. (1975). *Mi libro de Zamora*, Salamanca, Gráficas Cervantes.
- * NIETO ALCAIDE, V. (1978). *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, Cátedra.
- * SANTIAGO DE LA VORAGINE (1982). *La Leyenda Dorada*, edición de fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza Editorial.
- * VON SIMSON, O. (1980). *La catedral gótica*, Madrid, Alianza Editorial.