

EL ESPACIO GÓTICO SEGÚN HANS JANTZEN Y LA EVOLUCIÓN DE LAS VIDRIERAS

GOTHIC SPACE ACCORDING TO HANS JANTZEN AND THE DEVELOPMENT OF STAINED GLASS WINDOWS

Aurelio Vallespín Muniesa, Luis Agustín Hernández, Noelia Cervero Sánchez

doi: 10.4995/ega.2015.3671

A finales del siglo XIII se produjo un cambio en la concepción de los vitrales. De las vidrieras del siglo XII entendidas como retenedoras de luz, es decir cómo superficie mural, se evolucionó a las vidrieras de finales del XIII, entendidas como trasmisoras de luz, es decir como huecos arquitectónicos. Pero este cambio apenas sí se aprecia en el espacio de las catedrales, ya que es atenuado por otras transformaciones de índole arquitectónico. En este artículo vamos a estudiarlo tomando como ejemplo la Catedral de León.

**PALABRAS CLAVE: VIDRIERAS. LUZ.
SUPERFICIE MURAL. ESPACIO. GÓTICO**

A change took place in stained glass window design in the late thirteenth century. The role of stained glass windows evolved between the twelfth century and late thirteenth century, from one of retaining light, as an integral part of a wall, to one of transmitting light, in the form of an architectural opening. However, this shift was relatively unappreciated in the context of cathedral spaces, given that it was overshadowed by the other architectural transformations that were taking place at the time. The aim of this work is to study this change in concept, taking the cathedral of León, Spain, as an example.

**KEYWORDS: STAINED GLASS WINDOWS.
LIGHT. WALL. SPACE. GOTHIC**



1. Catedral de León, siglo XIII. Esquema de planta, realizado por los autores

1. Cathedral of León, 13th century Floor plan, made by authors

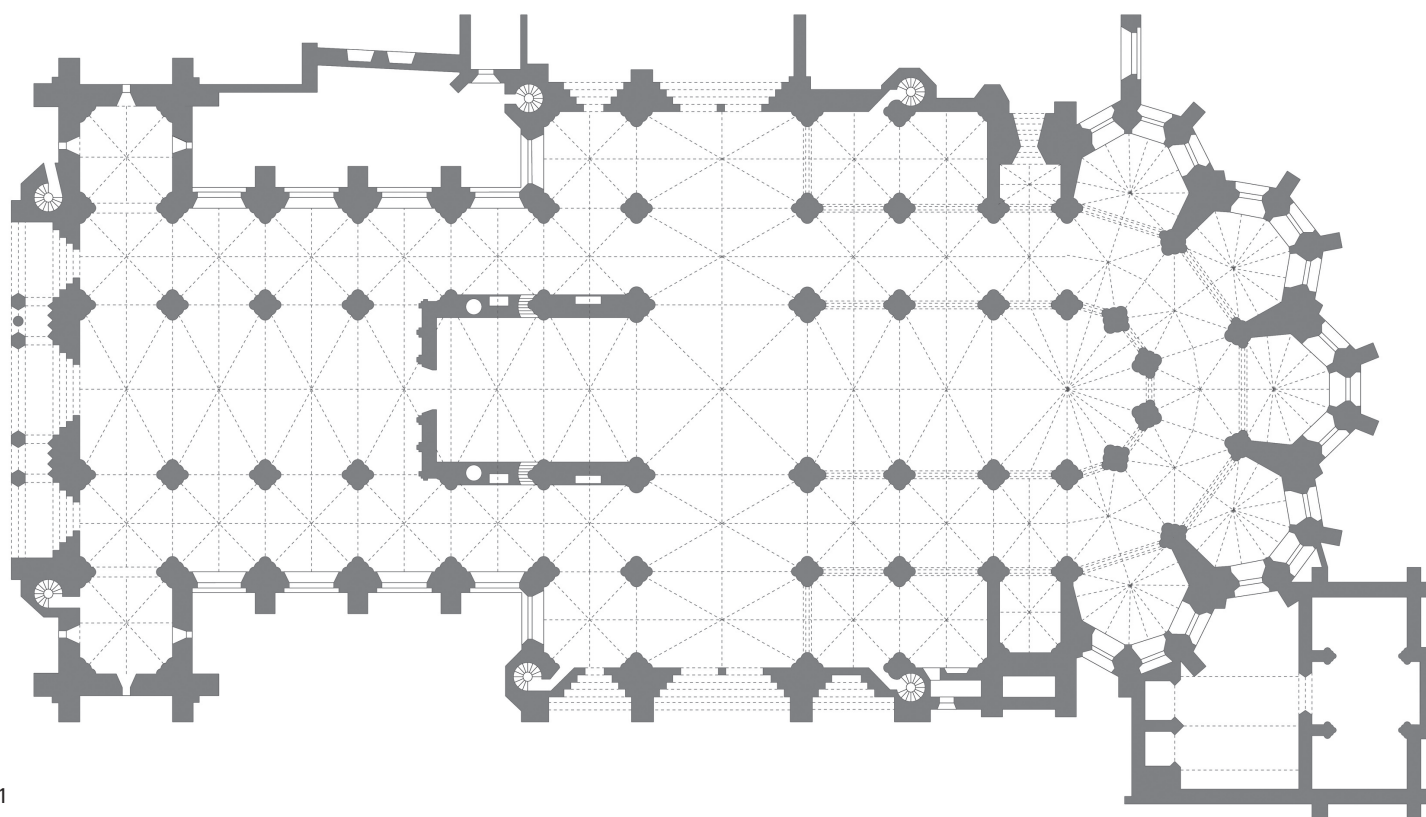
La novedosa utilización de los arcos apuntados en el gótico como solución estructural, permitió la sustitución de los lienzos de piedra por vitrales. Este resurgimiento de la vidriera supuso la materialización del lenguaje eminentemente simbólico y arquitectónico de este periodo. Lenguaje simbólico de la luz en un doble sentido; por un lado, como difusión de la palabra de Dios a través de las imágenes luminosas dibujadas sobre las vidrieras, y por otro, como trasmisión de la idea de la luz como representación de lo sagrado. En el siglo XIII se produjo un cambio radical en la concepción de las vidrieras, pero este apenas sí se percibe en el espacio las catedrales, ya que es atenuado por otras transformaciones de índole arquitectónico.

En este artículo vamos a estudiarlo tomando como ejemplo la Catedral de León. Se ha escogido esta catedral

por el buen estado de conservación de sus vidrieras 1; aunque las más antiguas son del siglo XIII estas vidrieras se realizaron según la más pura tradición de las vidrieras francesas del siglo XII, por lo que por su construcción las podemos considerar de este periodo. También se ha escogido porque en su estructura arquitectónica muestra muchas de las evoluciones que contribuyeron a mantener la idea del espacio gótico. La Catedral de León es de planta cruciforme con tres naves de seis tramos, la cabecera dispone de deambulatorio y cinco capillas poligonales colocadas de forma radial (Fig. 1). La planta es muy similar a la de *Reims*, con la diferencia de que la francesa es más grande, y las capillas de la girola son circulares influenciadas por la catedral de *Amiens*.

The innovative use of the pointed arch in Gothic architecture as a structural design solution allowed stained glass windows to replace sections of stone walls. This resurgence in stained glass led to the materialisation of the eminently symbolic and architectural language of the period. The symbolic language of light had two meanings: the dissemination of the word of God through the luminous images traced out in the stained glass; and the communication of the idea of light as a representation of sacred teachings. A radical change occurred in the thirteenth century in the design of stained glass windows, but it was relatively unperceived in the context of cathedral spaces, as it was overshadowed by the other architectural changes taking place at the time.

The aim of this work is to study the change in concept taking the cathedral of León, Spain, as an example. This cathedral was chosen owing to the good state in which its stained glass windows have been preserved 1. Despite the oldest ones dating from the thirteenth century, they were made according to the purest twelfth-century French tradition,





2. Catedral de León, siglo XIII. Esquema de sección transversal, donde se indican los planos de vidrieras, realizado por los autores

2. Cathedral of León, 13th century Cross section diagram, showing the position of stained glass windows, made by authors

enabling us to consider their creation to be from that period. It was also chosen because its architectural structure displays many of the developments that contributed to supporting the idea of the Gothic space. The cathedral of León has a cruciform (Latin cross) layout, with a nave and two aisles divided into six bays. The chevet contains an ambulatory with five polygonal radiating chapels (Fig. 1). The plan is very similar to that of the cathedral of Reims, although the French church is larger and has circular chapels radiating from the ambulatory, influenced by the cathedral of Amiens.

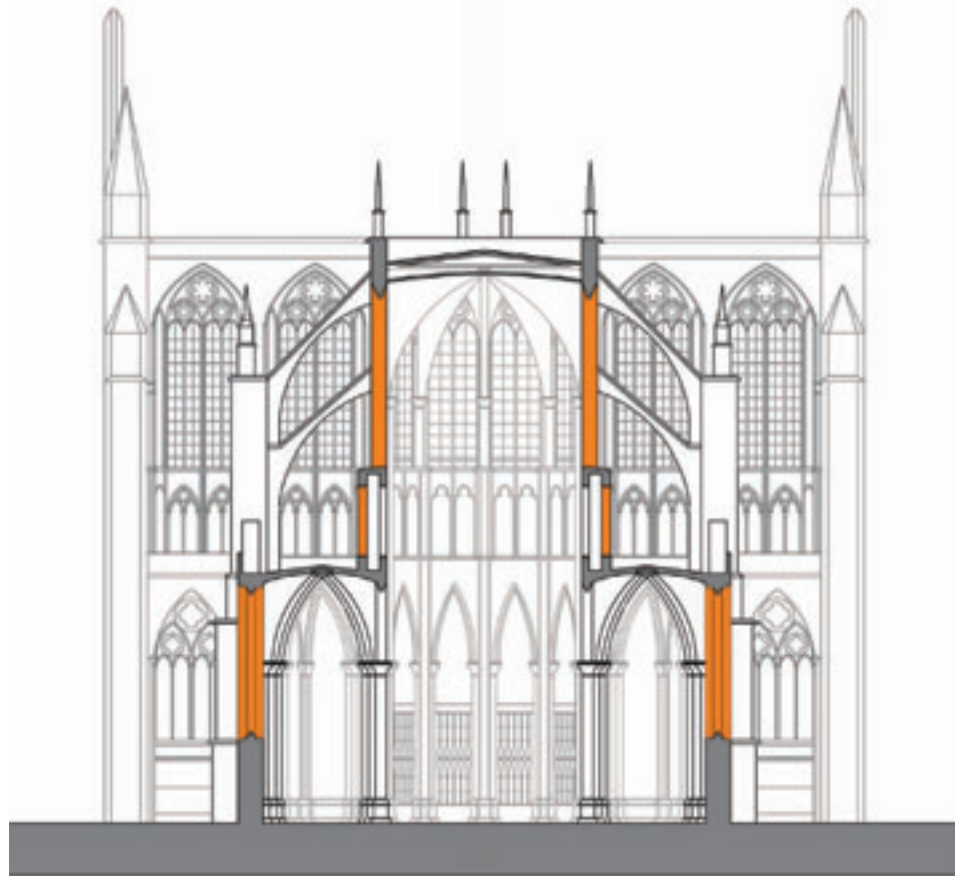
The Gothic space according to Jantzen

Despite the existence of a nave and aisles, the interior space of the High Gothic cathedral is understood to be a single entity; nave and aisles merge through light, creating a single spatial area. In order to explain this concept, Hans Jantzen ² resorted to two concepts, the 'diaphanous structure' (Jantzen, 1959 [1957], pp. 82-84) and the 'spatial background' (Jantzen, 1959 [1957], pp. 84-89). He explained that the primary spatial element was the nave, including the apse. He showed that the wall of the nave gave the impression of the warp of threads on a loom, what he called a 'diaphanous' – translucent – structure. He spoke of spatial background when referring to adjacent spaces, such as the aisles, galleries, choirs and other features, which he considered a wrapping for the nave. The wall of the nave creates the impression of rising latticework, wrapped around by the spatial background (Jantzen, 1959 [1957], p.85).

Jantzen explained how the development of the classic cathedrals of the High Gothic period increasingly showed clear evidence of the concepts of spatial background and diaphanous structure.

In the cathedral of Chartres, which was begun in 1194, the upper gallery was eliminated in favour of a triforium and clerestory of previously unheard of dimensions, enhancing the single space of the nave.

In the cathedral of Reims, which was started in 1211, openings were created with tracery, causing all reminiscence of the wall to disappear and become transformed into a mass



2

El espacio en el gótico según Jantzen

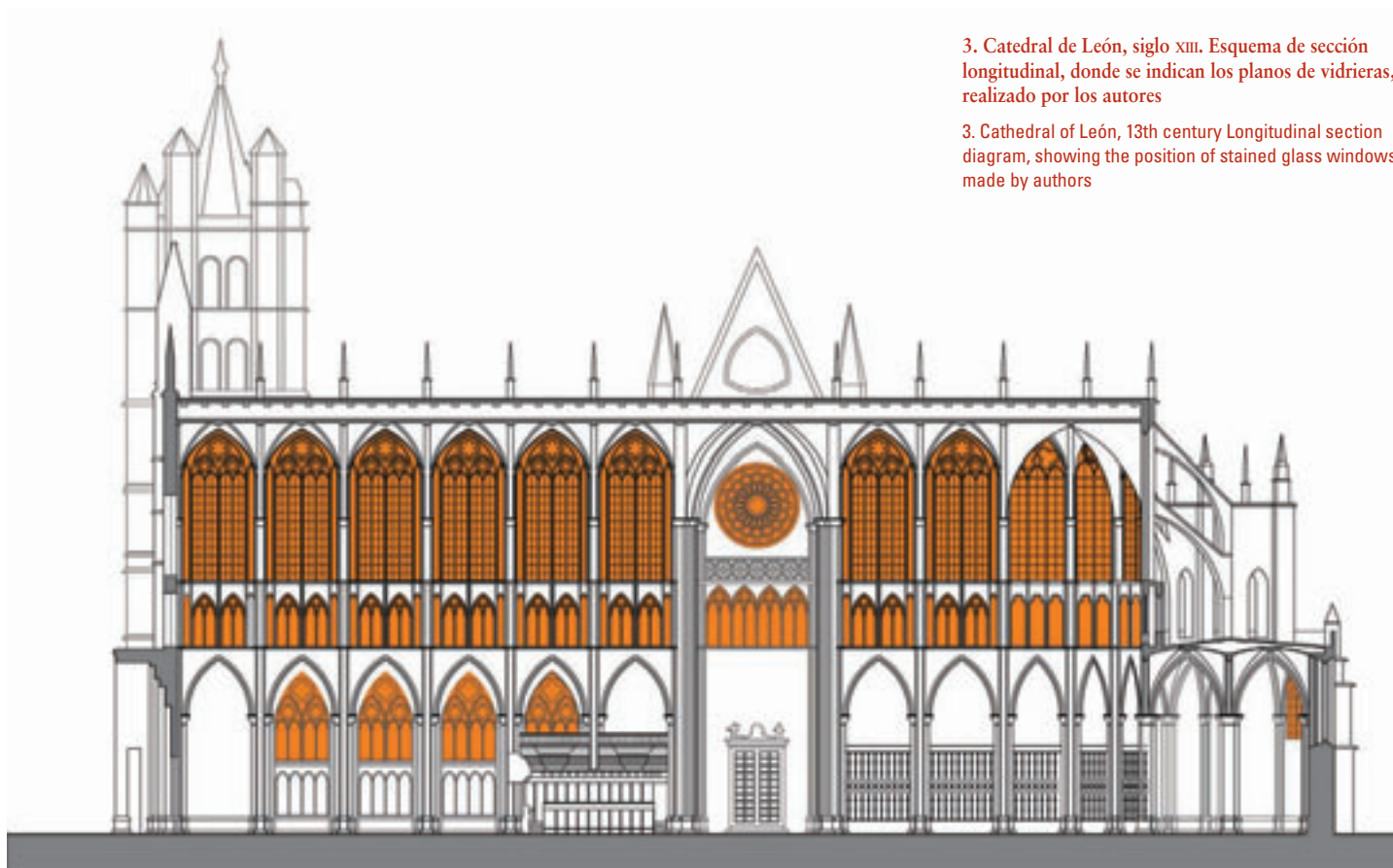
El espacio interior de la catedral en el alto gótico, a pesar de la existencia de naves, se entiende de manera unitaria, las distintas naves se funden en la central a través de la luz, creando un espacio único. Para explicarlo, Hans Jantzen ² recurre a dos conceptos, la *estructura diáfana* (Jantzen, 1959 [1957], pp.82-84) y el *fondo espacial* (Jantzen, 1959 [1957], pp.84-89). Explica que el elemento espacial que se entiende como único es la nave central, con el ábside incluido. Manifiesta que la pared de la nave central produce la sensación de una urdimbre, lo que llama *estructura diáfana*. Mientras que cuando habla de *fondo espacial* se refiere a los espacios adyacentes, como las naves laterales, galerías, coros y demás, a los que considera como revestimiento de la nave central. “La pared de la nave central

produce la impresión de un enrejado que se alza envuelto por el fondo espacial” (Jantzen, 1959 [1957], p.85).

El profesor de Múnich expone cómo en las catedrales clásicas del alto gótico se produce una evolución que consiste en evidenciar cada vez más este concepto de *fondo espacial* y *estructura diáfana*:

En *Chartres*, cuyas obras se iniciaron en 1194, se elimina la galería alta a favor de un triforio y claristorio de dimensiones desconocidas; de esta forma se potencia el espacio único de la nave central.

En *Reims*, que se inició hacia el año 1211, se crea el hueco de tracería, desapareciendo la reminiscencia al muro y transformando todo en un enrejado. Recordemos que en *Chartres* las ventanas ojivales están formadas por dos ventanas lanceoladas y un rosetón coronándolas, de manera que mantiene la forma ojival, pero también mantiene la presencia del muro.



3. Catedral de León, siglo XIII. Esquema de sección longitudinal, donde se indican los planos de vidrieras, realizado por los autores

3. Cathedral of León, 13th century Longitudinal section diagram, showing the position of stained glass windows, made by authors

3

En *Amiens*, que se inició en 1220, se intenta integrar el triforio con el claristorio. Para conseguirlo las cubiertas de las naves laterales se conciben planas, así el triforio antes ciego por la cubierta inclinada de la nave, se ilumina fundiéndose con el claristorio, aunque no se encuentran en el mismo plano, porque funciona como galería.

En León también encontramos estas evoluciones: aparece el claristorio unido al triforio iluminado. Lo podemos apreciar en la sección trasversal (Fig. 2). Esta sección nos sirve para entender el concepto de *fondo espacial* y *estructura diáfana*. El *fondo espacial* serían los tres planos de vidrio, el de la nave lateral y los del claristorio y triforio en la nave central, mientras que la *estructura diáfana* sería la urdimbre que delimita la nave central. La sección longitudinal (Fig. 3), por su parte nos muestra cómo se funden el *fondo espacial* y la *estructura diáfana*.

La evolución de las vidrieras

Las primeras vidrieras del siglo XII que se realizaron en *Saint Denis* son oscuras, de acuerdo a los principios teológicos de Pseudo-Dionisio, que asocia lo divino con la tiniebla 3. Un abad como Suger conocía perfectamente los textos de su supuesto patrón 4, e hizo todo lo posible por reflejarlos en la abadía 5. Por un lado, lo consignó en sus escritos donde habla de *nueva luz* (Panofsky, 2004 (1946), p. 67), y lo materializó a través de esas primeras vidrieras oscuras de luz inaccesible 6.

La percepción de estas vidrieras oscuras produce la sensación de que la luz emana de ellas, las vidrieras no son trasmisoras de la luz, sino que la retienen para luego irradiarla. La vidriera se convierte por tanto en el propio muro, la entendemos como superficie, y no como un simple hueco en éste. Es comparable a un muro donde su superficie se encuentra total-

of latticework. It should be pointed out that the ogival windows in Chartres are composed of double lancet windows crowned by an oculus, in such a way as to retain the ogival form but also maintaining the presence of the wall. In the cathedral of Amiens, which was started in 1220, an attempt was made to integrate the triforium with the clerestory. In order to achieve this, the roofs over the aisles were designed flat. The triforium, previously blocked by the roof sloping over the aisle, was illuminated and merged with the clerestory, although they were not on the same plane because the triforium served as a gallery. These developments are also found in León: the clerestory is joined to the illuminated triforium. This is appreciated in the cross-section (Fig. 2). This section allows us to understand the concept of spatial background and diaphanous structure. Spatial background in this case refers to the three levels of glass, that of the aisle and those of the clerestory and triforium in the nave, while the 'diaphanous', translucent, structure refers to the 'warp' that forms the boundary of the nave. The longitudinal section (Fig. 3) shows how the spatial background and diaphanous structure are blended.



The development of stained glass windows

The first stained glass windows made for Saint-Denis in the 12th century were dark, in keeping with the theological principles of Pseudo-Dionysius, which associated divinity with darkness **3**. An abbot such as Suger would have been perfectly familiar with the texts of the saint then identified as Saint Denis **4**, and did all he could to reflect them in the abbey church **5**. This was recorded in his writings, where he speaks of 'new light' (Panofsky, 2004 (1946), p. 67), and materialised through the first stained glass windows which were dark with unapproachable light **6**.

The observation of these dark stained glass windows causes the impression that light flows from them; the windows do not transmit light, but retain it in order to radiate it later. The stained glass window thus becomes the actual wall. It is understood as a surface and not as a simple opening in it. It is comparable to a wall that is completely decorated with mural paintings, with the particular feature that, in this case, the wall is decorated with light. Attention is drawn to the wall, because as it radiates light, this is perceived with a certain sense of materiality. At the same time, this light confers it with depth and enables the space to be understood as infinite. The confusion caused by the materiality and immateriality of light, produces a sensation of transcendence **7**. We understand this transcended space to extend towards infinity, while it appears as a wall, as previously explained.

This can be appreciated in many of the stained glass windows of the cathedral of León, such as the Musician image included in the *Cacería* (hunting scene) window, dating from the thirteenth century, but created in the twelfth-century French tradition (Fig. 4). The window operated as an element that radiated light, materialising it on the wall. However, the photographic exposure and restored areas lead us to question this perception.

In the late thirteenth century, stained glass windows ceased to appear as retainers of light, and consequently stopped radiating it. The causes of the gradual abandoning of these ideas may lie in economic factors, such as their laborious construction and the increased demand for stained glass in France, or in technological

4. Vidriera del siglo XIII, el *Músico* en la vidriera de la *Cacería*, situada en el quinto tramo de la nave.
©Foto: Imagen MAS

4. 13th century stained glass window, image of the *Musician* in the *Cacería* window, located in the fifth bay of the nave. Image by Imagen M.A.S. in Máximo Gómez, 2000, *Catedral de León Las vidrieras I Análisis temático*. León. Edilesa



5. Vidriera del siglo xv, *Gedeón con el Vellocino*, situada en la zona alta del transepto en el lado Norte. ©Foto: Imagen MAS
6. Vidriera del siglo xvi, la *Natividad* en la vidriera de La Virgen Blanca, situada en una capilla del ábside. Imagen realizada por los autores

5. 15th-century stained glass window, *Gedeón con el Vellocino* (Gideon and the Fleece), located in the upper area of the northern transept. ©Photo: Imagen MAS
6. 16th-century stained glass window, *Natividad* (Nativity), located in a chapel in the apse. Image by authors



5



6



factors, such as the use of silver salts. But there is a more significant reason, a theological one: the ideas of Pseudo-Dionysus were reworked in the thirteenth century from the perspective of Scholasticism, in which clarity played an important role. In his *Summa Theologiae*, Saint Thomas Aquinas explained that beauty required integrity, harmony and clarity (*Summa Theologiae* I, q39, a8). In his Commentary on the Sentences of Peter Lombard, he also draws a relation between beauty and clarity (In 1 sent d31 q2 a1). In conclusion, stained glass windows at the end of the thirteenth became an element with greater clarity, allowing more light to pass, transmitting it. It lost the property of being a singular type of wall to becoming an opening in a wall. The stained glass window was no longer a plastic element; it had become an architectural feature. Evidence of this radical transformation is evident in León in the fifteenth century windows such as *Gedeón con el vellocino* (Gideon and the Fleece), located in the upper area of the northern transept (Fig. 5), and in the Nativity scene found in the *Virgen Blanca* (White Virgin) window dating from the sixteenth century (Fig. 6), where the drawn images fade into coloured splotches, which are often difficult to understand owing to their excessive transparency.

Perception of light in the first stained glass windows

By distinguishing between the spatial background and the diaphanous structure, Jantzen was differentiating between the sense of space produced by the stained glass windows owing to the light, as previously mentioned. This is created by the depth offered by the spatial background, on the one hand, and the wall referred to as the 'warp', which is the diaphanous structure. This consideration meant that the author had no need to distinguish between retained light and transmitted light. He considered that the wall surface was always perceived in the stained glass windows; if this was not achieved through the materiality of light owing to its radiance, it was revealed through the diaphanous structure, as occurred in light-transmitting stained glass windows. The development of the architectural solutions, as explained by the German researcher, would be such that the Gothic space would not lose

7. Catedral de León. Diferencia entre la vidriera de la *Cacería*, siglo XIII, y el resto de la nave central. Imagen realizada por los autores

8. Catedral de León. Diferencia entre la vidriera de la *Cacería*, siglo XIII, situada en el quinto tramo y la vidriera del cuarto tramo de la nave. Imagen realizada por los autores

mente decorado de pinturas murales, con la particularidad de que en este caso la materia del dibujo es la luz. Decimos que nos remite a la superficie, porque al irradiar la luz esta se percibe con cierta materialidad. Pero al mismo tiempo, esa luz confiere profundidad y hace que el espacio se entienda como infinito. La confusión que se genera debido a la materialidad e inmaterialidad de la luz, produce una sensación de trascendencia 7. Este espacio trascendido entendemos, por un lado, que se extiende hasta el infinito, aunque por otro, como hemos explicado nos remite a la superficie.

En la catedral de León podemos apreciarlo en muchas vidrieras como la del *Músico* incluida en la *Cacería*, del siglo XIII, que como hemos comentado las consideramos dentro de la tradición francesa de las vidrieras del siglo XII (Fig. 4). La vidriera funcionaría como elemento que irradia la luz, materializándose en la superficie. Aunque la exposición de la fotografía y las zonas rehabilitadas nos hagan dudar de esta percepción.

A finales del siglo XIII las vidrieras dejaron de mostrarse como retenedoras de luz y por tanto dejaron de irradiarla. Las causas del progresivo abandono de estas ideas pueden ser debidas a factores económicos, como su laboriosa construcción y el aumento de la demanda de vidrieras en Francia, o factores tecnológicos como la utilización de la sal de plata. Pero existe una motivación más importante, la teológica: en el siglo XIII las ideas de Pseudo-Dionisio se reelaboran desde la Escolástica, donde a la claridad se le otorga un papel fundamental. Santo Tomás en su *Summa Theologiae*, explica que la belleza requiere: integridad, armonía y claridad (*Summa Theologiae* I, q39, a8). En *Comentarios al libro de Pedro Lombardo tam-*

7. Cathedral of León. Difference between *Cacería*, 13th century, and the rest of the nave. Image by authors

8. Cathedral of León. Difference between the 13th-century *Cacería*, located in the fifth bay, and the stained glass window in the 4th bay of the nave. Image by authors

bién relaciona belleza con claridad (In 1 sent d31 q2 a1).

En conclusión la vidriera, a partir de fines del siglo XIII, pasa a ser un elemento con una mayor claridad que permite el paso de una mayor cantidad de luz, convirtiéndose en trasmisora de ella. Pierde su carácter de muro singular y de superficie mural para convertirse en un vano en el muro. La vidriera deja de ser un elemento plástico, para convertirse en un elemento arquitectónico.

Esta transformación drástica, en León es evidente en las vidrieras del siglo XV como la de *Gedeón con el Vellocino*, situada en la zona alta del transepto en el lado Norte (Fig. 5), o incluso en la *Natividad* situada en *La Virgen Blanca*, del siglo XVI (Fig. 6), donde lo dibujado se desvanece transformándose en manchas coloreadas, que a veces difícilmente se entienden por su excesiva claridad.

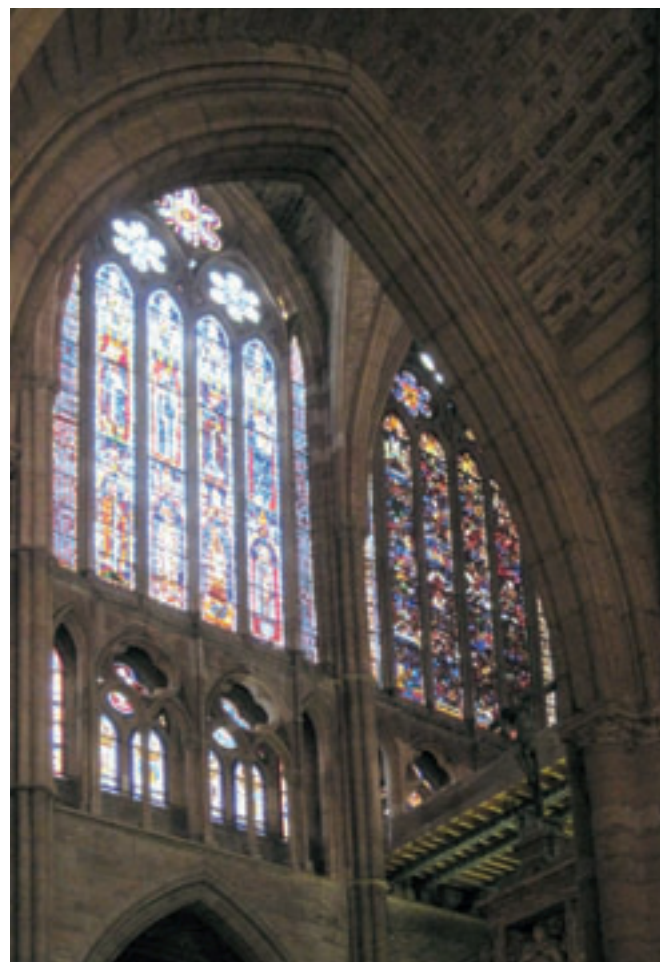
La luz dibujada en las primeras vidrieras

Jantzen al distinguir entre *fondo espacial* y *estructura diáfana*, está diferenciando entre la sensación espacial que hemos comentado que producen las vidrieras gracias a la luz. Por un lado, la profundidad que sería el *fondo espacial*, y por otro, la superficie a la que nos remite la urdimbre que sería la *estructura diáfana*. Con este planteamiento, el autor alemán no necesitaba distinguir entre luz retenida y luz transmitida. Ya que para él la superficie en las vidrieras se percibe siempre: si no se consigue mediante la materialidad de la luz debido a la irradiación, revela su carácter superficial a través de la estructura diáfana como sucede en las vidrieras trasmisoras de luz.

La evolución de las soluciones arquitectónicas explicadas por el inves-



7



8

tiguador alemán, por tanto, se encaminarían a que el espacio gótico no perdiera sus cualidades a pesar de la evolución de los vitrales, cuya transformación se debe a motivaciones filosóficas o teológicas. Sin duda esta ambigüedad, puede ser la causa de que no exista un consenso académico respecto a esta idea **8**.

Lo importante es que aunque en ambos tipos de vitrales la sensación espacial sea similar y existe cierta tendencia a la superficie, esta se produce de forma totalmente diferente. Estaríamos hablando de dos formas de desarrollar el mismo espacio gótico, el primero, donde la vidriera irradia la luz y se comporta como un muro en el que se dibuja la luz, sería más plástico, más gráfico; mientras que el segundo, donde la vidriera transmite la luz y se comporta como un hueco, resulta más arquitectónico.

La luz dibujada en la Catedral de León

En la Catedral de León, además de los recursos señalados para potenciar su *estructura diáfana* y *fondo espacial*, podemos apreciar la transformación de las vidrieras góticas del siglo XII, en las vidrieras de finales del siglo XIII. Entendidas, las primeras como retenedoras de luz, es decir cómo superficie mural y las segundas como trasmisoras de luz, como huecos arquitectónicos, es decir, como espacio.

La vidriera más antigua que se conserva es la conocida como la *Cacería* del siglo XIII, está situada en el claristorio del lado Norte de la nave. Si la comparamos con las del resto de la nave vemos que existe una gran diferencia (Fig. 7). Lo podemos apreciar con más claridad comparándola con la vidriera que se encuentra, en el tra-

its qualities despite the changes in the stained glass windows, whose transformations were brought about by philosophical and theological concepts. This ambiguity is no doubt the reason why there is no academic consensus with respect to this idea **8**.

What is important is that although both types of stained glass windows produce a similar sensation of space and have certain superficial similarities, the sensation of space is produced in completely different ways. Here are two ways of creating the same Gothic space. The first is one in which the stained glass window radiates light and behaves as a wall upon which light is perceived in a more artistic and graphic way. The second is one in which the stained glass window transmits light and behaves as an opening, which is a more architectural perception.

Perception of light in the cathedral of León

In the cathedral of León, in addition to the previously mentioned resources that enhance its diaphanous structure and spatial background, the



transformation that took place in stained glass windows between the twelfth century and late thirteenth century can also be appreciated. This shift is understood as the nature of the earlier windows as retainers of light, as part of the wall, and the later ones as transmitters of light, in other words, as architectural openings and space. The oldest preserved stained glass window is that known as *Cacería* (hunting scene), dating from the thirteenth century and located in the clerestory of the northern side of the nave. If this window is compared to the others in the nave, a great difference is discernible (Fig. 7). It can be appreciated more clearly by comparing it to the stained glass window from the fourteenth century found in the previous bay (Fig. 8). *Cacería* is much darker, giving the impression that the light that issues from it is produced by the images represented in it. The light creates the sensation of spatial extension, but also draws attention to the wall. However, while the stained glass window on the left allows a greater amount of light to pass through, the image represented in it is barely appreciated. This light-transmitting window has become an architectural opening, enhancing the perception of spatial extension. Nevertheless, the sensation of space in the entire nave does not vary because this second window draws attention to the wall surface through the diaphanous structure of the nave. When contemplating the thirteenth-century, west-facing stained glass window located in the upper area of the northern transept, adjacent to the apse, we are immersed in a transcendental ambience evocative of the sacred nature of its content (Fig. 9). But on closer inspection it can be seen that there are areas of this stained glass window 9 that cause a sensation of excessive light and produce a distortion in understanding; these are areas that have undergone different restoration processes over the centuries. ■

Notes

1 / The fragility of the windows has led to the need to restore and in many cases replace the panes. The abbey church of Saint-Denis retains very few original stained glass windows, as is the case of the cathedral of Chartres and the Sainte-Chapelle in Paris after the fire of 1630. It should be pointed out that these stained glass windows have had to be moved on many occasions owing to war, revolutions, etc.

2 / A German art historian who was born in Hamburg in 1881 and died in Freiburg in 1967. He is considered one of the fathers of modern research on the Gothic style, with his concepts of 'diaphanous structure' and 'spatial background'. He was a professor at the Ludwig Maximilian University of Munich before

9. Catedral de León. Vidriera, del siglo XIII, orientada a occidente, situada en la zona alta del transepto Norte, junto al ábside. Donde se aprecian las zonas originales y las restauradas. Imagen realizada por los autores

mo anterior, realizada en el siglo XIV (Fig. 8). Observamos que la *Cacería*, es mucho más oscura, de tal forma que la luz parece que emana de esta, parece que es generada por el dibujo de lo representado. Por lo que la luz, por un lado provoca una sensación de expansión espacial, pero al mismo tiempo nos remite a la superficie. Mientras que en la vidriera de la izquierda que permite una mayor entrada de luz, lo dibujado apenas si se aprecia; esta vidriera trasmisora de luz, se ha convertido en un hueco arquitectónico, potenciando la expansión espacial. Aunque en el conjunto de la nave la sensación espacial no varía, porque esta segunda vidriera nos remite a la superficie a través de la *estructura diáfana* de la nave.

Al contemplar la vidriera del siglo XIII, orientada al Oeste situada en la zona alta del transepto Norte junto al ábside, nos sumergimos en una atmósfera trascendente y nos evoca lo sagrado (Fig. 9). Pero si nos fijamos veremos que existen zonas de esta vidriera 9 que producen una luz excesiva induciendo a una distorsión del entendimiento, nos referimos a las zonas que han sufrido distintos procesos de restauración a lo largo de los siglos. ■

Notas

1 / La fragilidad de los paños vítreos ha obligado a restaurar y sustituir en muchas ocasiones los paneles de vidrio. En la abadía de *Saint Denis*, se conservan muy pocas vidrieras originales, lo mismo sucede en *Chartres* o en la *Sainte-Chapelle* tras el incendio del 1630. Recordemos que estas vidrieras han debido ser trasladadas en múltiples ocasiones por motivos de guerras, revoluciones, etc.

2 / Historiador de arte alemán que nació en Hamburgo en el 1881 y murió en Friburgo en el 1967. Es considerado uno de los padres de la moderna investigación sobre el gótico, con sus conceptos de *estructura diáfana* y *fondo espacial*. Fue profesor de la Universidad de Múnich antes de la Segunda Guerra Mundial y después de esta, tras salir de la cárcel por apoyar al nazismo, volvió a la universidad babara hasta su jubilación.

3 / En su Carta Quinta a Doroteo, diácono, define la tiniebla divina: "La tiniebla divina es luz inaccesible, donde se dice que habita Dios, es ciertamente invisible

9. Cathedral of León. West-facing 13th-century stained glass window, located in the upper area of the northern transept, adjacent to the apse. The original and restored areas can be appreciated. Image by authors

debido a su deslumbrante claridad e inaccesible debido al desbordamiento de sus radiaciones supraesenciales. En este lugar se encuentra todo aquel que es considerado digno de conocer y de ver a Dios" (Pseudo-Dionisio Aeropagita, 2007, p. 258).

4 / Sabemos que Pseudo-Dionisio no fue el verdadero patrón de esta abadía pero era política habitual de la época, atribuir patrones fuertes a las abadías y de esta forma parecer más importantes.

5 / Seldmayr (2011, [1960], p. 33) expresa que en la abadía se conservaban como una preciosa reliquia los escritos de Pseudo-Dionisio.

6 / Esta no es la primera materialización de las ideas de Pseudo-Dionisio, los espacios bizantinos de escasa iluminación los podemos interpretar de esta forma. Se encuentran recubiertos de superficies musivas cuyos reflejos inundan el espacio de hermosísimos fulgores.

7 / Como indica Nieto (2010 [1978], p. 68).

8 / John Gage (2001 [1993], pp.69-78) defiende esta tesis. Pero la mayoría de los críticos solo la comparten parcialmente: Jantzen, que partiendo de las ideas de Schöne, explica también la ventana como "fuente de luz" (Jantzen, 1959 [1957], p.79), lo que se acercaría a la idea de vidriera como radiadora de luz, pero no especifica que a partir del siglo XIII las vidrieras dejen de ser fuentes para convertirse en trasmisoras de luz. Por otro lado, explica que "es difícilmente concebible" una influencia teológica de la luz en el gótico (Jantzen, 1959 [1957], p.77). Panofsky se refiere a las vidrieras como transparentes (Panofsky, 2004 [1946], pp. 38 y 52). Aunque aprecia la relación entre la teología y la nueva arquitectura (Panofsky, 2007 [1947], p. 35). Grodecki, se refiere al vidrio como un cuerpo transmisor de la luz (Grodecki, 1975, p. 3), entendiéndose que existe una estrecha relación entre la Escolástica y la arquitectura gótica al hablar de "similitudes" (Grodecki, 1975, p. 4).

9 / Se aprecia especialmente en la superior de las tres rosas de la vidriera. También se observa esa luz diferente en las dos bandas estrechas de los extremos y en algunas zonas sueltas.

Referencias

- AQUINO, Santo Tomás de, 1978. *Summa Theologiae I*. Madrid. BAC.
- AQUINO, Santo Tomás de, 2004. *Comentario a las sentencias de Pedro Lombardo. Volumen I/2. Nombres y atributos de Dios*, edición de Juan Cruz. Pamplona. Ediciones Universidad de Navarra.
- GAGE, John, 2001 (1993), *Color y Cultura*. Madrid. Siruela.
- GRODECKI, Louis, 1975. *La Sainte-Chapelle*. Paris. Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites.
- JANTZEN, Hans, 1959 (1957). *La arquitectura Gótica*. Buenos aires. Nueva Visión.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, 2010. *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid. Cátedra.
- PANOFSKY, Erwin, (edición), 2004 (1946). *El Abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid. Cátedra.
- PANOFSKY, Erwin, 2007 (1948). *La arquitectura gótica y la escolástica*. Madrid. Siruela.
- PSEUDO-DIONISIO, 2007 (2002). *Obras completas*. Madrid. BAC.
- SELDMAYR, Hans, 2011 (1960). *La luz en sus manifestaciones artísticas*. Madrid. Lampreave.



the Second World War. He was dismissed from his position after the Second World War owing to his dubious ideological leanings, although he was later reinstated and remained at the same university until his retirement.

3 / In his Fifth Letter to Dorotheus the deacon, he defines divine darkness: 'The divine darkness is the unapproachable light in which it is said that God dwells. For it is invisible because of its transcendent brilliance, and the same is unapproachable because of the excess of its supra-essential effusion of light. Into it enter all who are worthy to know and see God' (Pseudo-Dionysus the Aeropagite, 2007, p. 258).

4 / We know that Pseudo-Dionysus was not the true patron of this abbey, but it was the habitual policy at the time to attribute strong patrons to abbeys, which allowed them to appear more important.

5 / According to Seldmayr (2011, [1960], p. 33), the abbey kept the writings of Pseudo-Dionysus as a precious relic.

6 / This is not the first materialisation of Pseudo-Dionysus' ideas; dimly lit Byzantine spaces can be interpreted in the same way. They are replete with mosaic wall decoration with reflections that flood the space with a beautiful sheen.

7 / As explained by Nieto (2010 [1978], p. 68).

8 / John Gage (2001 [1993], pp.69-78) defends this premise.

However, most critics only accept it in part:

Basing himself on the ideas of Schöne, Jantzen also explained the window as a "source of light" (Jantzen, 1959 [1957], p.79), through which he approached the idea of the stained glass window as a radiator of light, but without specifying that it was in the thirteenth century that stained glass windows ceased to be sources of light to become transmitters of light. Nevertheless, he explained that it was 'difficult to conceive' that there was a theological influence on light in the Gothic (Jantzen, 1959 [1957], p.77).

Panofsky referred to stained glass windows as being transparent (Panofsky, 2004 [1946], pp. 38 and 52). However, he did appreciate the relation between theology and the new architecture (Panofsky, 2007 [1947], p. 35).

Grodecki referred to the glass as a light-transmitting body (Grodecki, 1975, p. 3); his mention of 'similarities' show his understanding of the existence of a close relationship between Scholasticism and Gothic architecture (Grodecki, 1975, p. 4).

9 / This is especially evident in the highest of the three rosettes. This different light is also observed in the two narrow bands on each side and in a few specific areas.

References

- AQUINAS, Saint Thomas, 1978. *Summa Theologiae I*. Madrid. BAC.
- AQUINAS, Saint Thomas, 2004. *Comentario a las sentencias de Pedro Lombardo. Volumen I/2. Nombres y atributos de Dios*, published by Juan Cruz. Pamplona. Ediciones Universidad de Navarra.
- GAGE, John, 2001 (1993), *Color y Cultura*. Madrid. Siruela.
- GRODECKI, Louis, 1975. *La Sainte-Chapelle*. Paris. Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites.
- JANTZEN, Hans, 1959 (1957). *La arquitectura Gótica*. Buenos aires. Nueva Visión.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, 2010. *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid. Cátedra.
- PANOFSKY, Erwin (edition), 2004 (1946). *El Abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid. Cátedra.
- PANOFSKY, Erwin, 2007 (1948). *La arquitectura gótica y la escolástica*. Madrid. Siruela.
- PSEUDO-Dionysus, 2007 (2002). *Obras completas*. Madrid. BAC.
- SELDMAYR, Hans, 2011 (1960). *La luz en sus manifestaciones artísticas*. Madrid. Lampreave.