

# Islam y Arte. El simbolismo del templo microcósmico en la *maqsur*a califal de al-Hakam II<sup>1</sup>

## Islam and Art. The symbolism of the microcosmic temple in the califal *maqsur*a of al-Hakam II

Belén Cuenca Abellán  
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

### Resumen

En el presente trabajo se profundizará sobre las conexiones estéticas y simbólicas que ofrece la *maqsur*a de al-Hakam II, construida en el siglo X, con la estructura del llamado templo microcósmico. Este modelo de templo se desarrolló en el Mediterráneo debido a las distintas formas de entender el concepto de lo sagrado en un sentido mucho más abstracto en el tiempo de la Antigüedad Tardía. El ejemplo más ilustrativo del templo microcósmico es Santa Sofía de Constantinopla, pero lo que aquí interesa es cómo pudo encajar esta forma de entender el lugar de culto, asociada al mundo cristiano, en un contexto islámico como fue la Córdoba Omeya del siglo X. Partiendo de investigaciones anteriores realizadas por Ruiz Souza, Dodds, Ewert o Calvo Capilla sobre la *maqsur*a de al-Hakam II se ha llevado a cabo una labor exhaustiva de análisis de la arquitectura religiosa tardoantigua para poder compararla con los nuevos lugares de culto islámicos, concretamente, del periodo Omeya. Como resultado se han hallado importantes paralelismos visuales, más conocidos, pero también simbólicos, que llevan a pensar en que al-Hakam II recuperó en su ampliación de la Mezquita de Córdoba toda una serie de elementos iconográficos que relacionaban este espacio con el templo microcósmico. De este modo, el segundo califa de al-Andalus legitimaba su poder en conexión con los emperadores romano-orientales y con los soberanos de Occidente.

Palabras clave: templo microcósmico, islam, arquitectura, mezquita, iconología, luz, neoplatonismo.

### Abstract

In this article we will delve into the aesthetic and symbolic links offered by the al-Hakam II's *maqsur*a -10th century- with the structure of the microcosmic temple. This model of temple was developed in the Mediterranean due to the different ways of understanding the concept of the sacred, in an abstract sense, in the period of Late Antiquity.

---

The most illustrative example of the microcosmic temple is Hagia Sophia in Constantinople. But here we are interested how this way of understanding the cult space, associated with the Christian world, could fit into an Islamic context such as the Umayyad Córdoba of the 10th century. Based on previous research carried out by Ruiz Souza, Dodds, Ewert or Calvo Capilla on al-Hakam II's maqsura, an exhaustive work of analysis of the late ancient religious architecture has been carried out in order to compare it with the new Islamic places of worship, specifically, from the Umayyad period. As a result, important visual parallels have been found, better known, but also symbolic, which lead us to think that al-Hakam II recovered in his enlargement of the Mosque of Córdoba a whole series of iconographic elements that related this space to the microcosmic temple. In this way, the second caliph of al-Andalus legitimized his power linked with the Eastern Roman emperors and with the monarchs of the West.

Keywords: microcosmic temple, islam, architecture, mosque, iconology, light, neoplatonism.

## Introducción

¿El Arte a través de las Religiones?, o ¿las Religiones a través del Arte? La respuesta a esta cuestión se convirtió en un reto al inicio de la tesis doctoral de la cual se han extraído las principales ideas del presente artículo. Ambas preguntas constituyen maneras distintas de acercarse al estudio y análisis de los fenómenos artísticos y de los fenómenos religiosos. En este contexto la disciplina antropológica es fundamental para esclarecer algunos aspectos que no están recogidos en las fuentes escritas y que pertenecen al mundo de la cultura visual. Así pues, en el presente trabajo se ha optado por un acercamiento al fenómeno religioso del islam califal por medio de una de sus manifestaciones artísticas más singulares y monumentales: la maqsura del al-Hakam II.

En el caso que ocupa al presente escrito, en tanto que labor humana es la creación artística pero también ofrecer datos nuevos para esclarecer los motivos que llevaron a dicha creación, como pedía el profesor Ruiz Souza<sup>2</sup>, se pretende llamar la atención sobre cómo pudo ser el islam andalusí califal en la segunda mitad del siglo X, que parece mostrarse como el momento crucial de auténtico *boom* de la estética islámica en la Península Ibérica bajo el mando de al-Hakam II, incluso en espacios de culto cristiano como puede observarse en la Iglesia de Santiago de Peñalba (fig. 1).

Y se ha elegido para ello el espacio de la maqsura, construida por el citado califa entre los años sesenta del siglo X<sup>3</sup>, en el corazón de la Mezquita de Córdoba. Las razones de esta elección residen en la posibilidad de dar continuidad a los trabajos de muchos y muchas especialistas en la materia, pero sobre todo a las investigaciones de Juan Carlos Ruiz Souza y de Jerrilynn Dodds. Además de ello, se quiere llamar la atención sobre la presencia simbólica de numerosos elementos que ya estaban codificados en el arte cristiano oriental, cánones estéticos vanguardistas, que generaron un verdadero movimiento abstracto neoplatónico en la Antigüedad Tardía. Estos

---

parámetros de abstracción por medio de la arquitectura, a nuestro parecer, podrían haberse tomado como referencia en la construcción de la macsura califal con la cristalización de estos caminos artísticos, de pensamiento, filosóficos de ida y vuelta en el Mediterráneo que el islam hispano fue capaz de absorber y, a su vez, crear nuevos códigos visuales. Para poder profundizar en ello han sido esenciales los trabajos de Maurice Halbwachs<sup>4</sup> o March Bloch<sup>5,6</sup>.

Cada uno de los apartados tendrá como referente una parte de la macsura califal y desarrollará de forma breve las conexiones que se hallaron entre este elemento de la Mezquita de Córdoba y el llamado *templo microcósmico*. Esta expresión fue acuñada por el iconógrafo André Grabar en 1947 y definida completamente en 1967<sup>7</sup>. Como se comentaba, esta comparativa entre formas artísticas y su simbología, así como la comprensión de sus mensajes por medio de una absoluta abstracción, no habría sido posible de llevar a cabo sin la mirada del antropólogo<sup>8</sup>. No existe una fuente escrita que cite expresamente que al-Hakam II tuviera la idea de recrear el modelo de la Morada Divina en el corazón de la Mezquita de Córdoba; empero, tampoco se considera que sea totalmente necesario, porque al-Hakam II, como persona intelectual



**Fig. 1.** Santuario de la Iglesia de Santiago de Peñalba.  
En Peñalba de Santiago, León, siglo X. Imagen de la autora.

---

de su tiempo y a nuestro juicio, parece conocer a la perfección qué significado tenían las estructuras, las gamas cromáticas, el uso de las cúpulas, la función de la luz —en clave filosófica— y del vacío en la codificación del «gran teatro religioso», de la gran «performance» de la *jutba*. No obstante, algo que en el contexto cristiano oriental parece contar con la total aprobación de los profesionales de la historia del arte, parece diluirse cuando se refiere a cuestiones vinculadas al islam y a la arquitectura de mezquita. En este caso, sería interesante incorporar el concepto de *islamicate* —adjetivo islamizado— acuñada por Marshall Hodgson<sup>9</sup>, cuya asimilación ayudaría a comprender que lo islamizado va más allá de la concepción religiosa de lo musulmán o de las cuestiones de fe.

La arquitectura de mezquita, vinculada a las construcciones de época Omeya tanto oriental como occidental, mantuvieron una continuidad de formas y técnicas con los edificios religiosos de la Antigüedad Tardía a partir del siglo VI<sup>10</sup>. Resulta muy interesante observar cómo se codifica toda una arquitectura simbólica que progresivamente va perdiendo el interés en la imagen figurativa para que sea el propio templo el que irradie los principales mensajes. Este proceso de cambio en la arquitectura mediterránea relacionada con el espacio de culto se pone en marcha, en primer lugar, con la creación del itinerario de los Santos Lugares en época constantiniana y el levantamiento de los grandes edificios triunfales en Jerusalén. En estos edificios lo que se realiza es la invisibilidad de lo sagrado; en segundo lugar, toma fuerza definitivamente con la construcción de la Basílica de Santa Sofía de Constantinopla, desde donde se irradiará el modelo del templo microcósmico. Entre los siglos VII al X, este modelo parece expandirse de forma extraordinaria por la cuenca mediterránea, llegando a encontrarse paralelos en el caso de las mezquitas, como se verá a continuación.

La semejanza entre espacio de culto cristiano y espacio de culto islámico, incluyendo temas simbólicos relacionados con el templo judío, deconstruye, a nuestro juicio, las fronteras que la historiografía tradicional del arte había marcado desde el siglo XIX con la teoría de los estilos. Esta deconstrucción ayuda a comprender también la permeabilidad de los sistemas religiosos, adaptables, maleables y diversos, por lo cual el islam andalusí, a través de sus manifestaciones artísticas plurales, puede ser entendido sin la necesidad de la homogenización del concepto territorial, físico y utópico de *Dar al-Islam*, utilizado desde las sociedades islámicas contemporáneas como seña de identidad y por las sociedades occidentales europeas como método de diferenciación del «otro».

## 1. La macsura de al-Hakam II y la continuidad de la iconografía del triunfo

La profesora Jerrilynn Dodds ya advirtió en el año 1992, cuando comisarió la exposición celebrada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York sobre el Arte Islámico en España, las similitudes tan evidentes que existían entre el lenguaje archi-

---

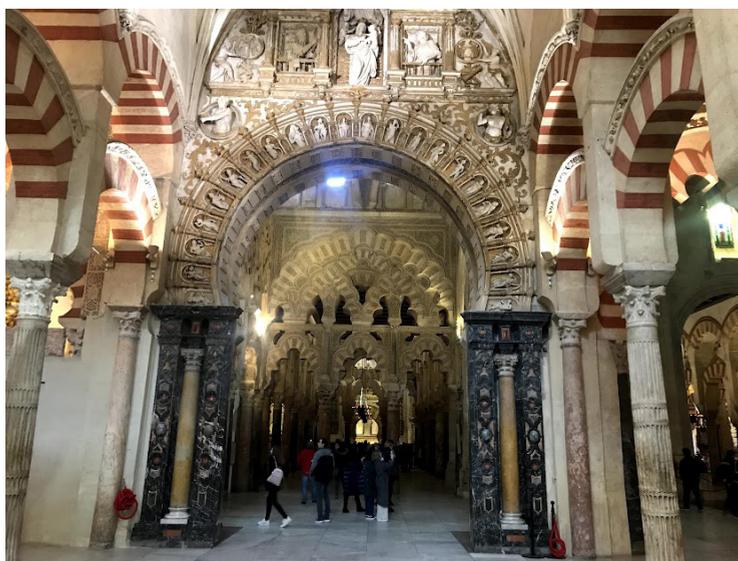
tectónico de la Mezquita de Córdoba y las construcciones religiosas tardoantiguas que salpicaban el paisaje monumental de la Península Ibérica entre los siglos VII y X<sup>11</sup>. Concretamente, apuntaba a la estructura tripartita de la macsura de al-Hakam II y las semejanzas visuales con el interior de la iglesia mozárabe de San Miguel de Escalada en León, construida en el siglo X<sup>12</sup>. Este sugerente punto de vista, no solamente en un plano visual sino también teniendo en cuenta su función litúrgica<sup>13</sup>, permite rastrear hacia atrás toda una serie de edificios repartidos a lo largo y ancho de la cuenca mediterránea con una distribución similar. La problemática, tal vez, reside en que dicho rastreo llega muy atrás, como mínimo, hasta la Constantinopla del siglo VI. Incluso podría estirarse hasta el siglo IV y los inicios de la codificación del lenguaje del triunfo cristiano con una nueva dotación de significado simbólico a la arquitectura romana. Ejemplo de ello, como hito que inaugura la estética de la Antigüedad Tardía, sería el arco tripartito de Constantino en Roma<sup>14</sup>.

Como señalaba Ousterhout<sup>15</sup>, las nuevas construcciones cristianas a partir de época constantiniana tienen como fin principal la representación del triunfo de la nueva fe, que progresivamente iba tomando fuerza. Este triunfo iba acompañado de una iconografía relacionada con la visualización, pública, del poder del emperador<sup>16</sup>. A partir de este momento, empiezan a articularse un buen número de accesos a las basílicas cristianas con este esquema tripartito, como se puede observar en la basílica de San Ambrosio de Milán, la basílica ravenense de San Apolinar el Nuevo según el mosaico del muro sur, en el Palacio de Ramiro de Oviedo -después iglesia de Santa María del Naranco- y, curiosamente, en la fachada principal de la Mezquita de Damasco (fig. 2). En la macsura de al-Hakam II, el acceso a este nuevo espacio, según hipótesis de Ruiz Souza, también recrearía el esquema de un arco de triunfo, pero con una estética andalusí<sup>17</sup> (fig. 3).

La estructura del arco de triunfo tripartito también se utilizó para la monumentalización de la entrada al tramo presbiterial en el interior de los edificios de culto cristiano, según algunos restos, a partir de los siglos IV-V. Este arco antecede a la sala donde se celebra el Misterio de lo Sagrado<sup>18</sup>, flanqueado por dos laterales. Curiosamente, este esquema tripartito que articula el ábside se refleja en numerosas basílicas cristianas mediterráneas del periodo tardoantiguo y altomedieval, como por ejemplo en el esquema de la Ecclesia Mater de Tabarka (fig. 4), en la basílica de Djemila en Argelia, en Santa Sofía de Constantinopla, en la basílica de Santa Sofía de Tesalónica, en la Dormición de Nicea, en el Tempietto de Santa Maria della Valle en Cividale, en la iglesia de Santa Cristina en Pola de Lena (Asturias), en la iglesia de San Julián de los Prados de Oviedo, en Santa Lucía del Trampal (Cáceres), en la citada San Miguel de Escalada y también en la macsura de al-Hakam II. En este caso, los tres arcos tripartitos polilobulados dan paso al muro de alquibla, también dividido en tres salas: *mihrab*, *sabat* y tesoro.



**Fig. 2. Fachada principal de la Mezquita de Damasco.**  
Imagen: <https://www.pinterest.es/pin/301600506275296216/>



**Fig. 3. Arco central de acceso a la macsura de al-Hakam II.**  
Mezquita de Córdoba. Imagen de la autora.



Fig. 4. Mosaico funerario de la Ecclesia Mater de Tabarka. Museo del Bardo, Túnez.  
Imagen: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Basilica\\_cristiana\\_proveniente\\_da\\_pietra\\_tombale\\_di\\_Tabarka\\_conservata\\_al\\_Bardo\\_di\\_Tunisi.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Basilica_cristiana_proveniente_da_pietra_tombale_di_Tabarka_conservata_al_Bardo_di_Tunisi.jpg)

No obstante, el sentido triunfal de este tipo de estructura y su irradiación a los edificios citados, con una cronología entre el siglo VII y el X, parece cristalizar en el siglo VI en la construcción de Santa Sofía de Constantinopla, la gran empresa constructiva llevada a cabo la pareja imperial formada por Justiniano y Teodora. Si bien parece asumible que los antecedentes estaban en el progresivo avance de la estética cristiana mediterránea transformada en época constantiniana, Santa Sofía de Constantinopla aglutinará las diversas líneas de pensamiento filosófico que dotan de una gran complejidad a la nueva forma de entender la invisibilidad de lo Sagrado en su lugar de manifestación.

Santa Sofía de Constantinopla y la nueva forma de concebir el espacio de culto deben entenderse, a nuestro parecer, desde la comprensión de varias cuestiones: la presencia de la filosofía neoplatónica en las teologías cristianas de la cuenca mediterránea<sup>19</sup>, que fue heredada por el pensamiento islámico, fundamento principal de la nueva concepción del culto misterico, así como la adopción de la idea de la Morada Sagrada recogida en la tradición mosaica<sup>20</sup>. Todo ello puede justificarse teniendo en cuenta la literatura hímica que se desarrolló en el siglo VI, la cual acompañaba a la construcción e inauguración de los nuevos templos. Los distintos niveles de significado simbólico que se detectan a partir de este momento, a nuestro juicio, impregnaron de forma clara a la arquitectura islámica de época Omeya en al-Ándalus, sirviendo de código visual de legitimación al poder de los califas cordobeses.

---

### 1.1. La restitución de la Morada Sagrada

En la Basílica del Santo Sepulcro, la Rotonda de la Anástasis queda localizada en el lado de la cabecera, detrás del ábside de la basílica. Este espacio hacia donde se dirigen las plegarias, normalmente hacia el nacimiento del Sol, será el lugar donde se sitúe el foco de interés de la liturgia<sup>21</sup>. En la basílica de Santa Sofía de Constantinopla se da un paso más, así como en la mayor parte de las basílicas de ábside tripartito, y el espacio central de la cabecera será donde se sitúe metafóricamente el Santo de los Santos —*sancta sanctorum*—, donde la divinidad se manifiesta en el momento álgido del ritual.

Este sentido metafórico del templo no resulta novedoso, si se tiene en cuenta que desde la Antigüedad, en la cuenca del Mediterráneo, los espacios sagrados contaban con una sala alargada que progresivamente se iba estrechando y acotando hasta culminar en la llamada cámara del Dios. Este hecho también se recoge en la descripción del conocido como Tabernáculo judío, precedente según los textos sagrados del Templo de Jerusalén, siendo una metáfora que estaba muy presente en la literatura himnica del siglo VI referida al significado de las nuevas basílicas<sup>22</sup>, así como en los textos de Pseudo Dionisio Areopagita o Gregorio de Nisa.

La leyenda del Tabernáculo se inicia con el ascenso tripartito de Moisés al Monte Sinaí<sup>23</sup>. Este ascenso, en lectura neoplatónica cristianizada, podría simbolizar el esfuerzo espiritual que ha de hacer el fiel para alcanzar el conocimiento de lo sagrado<sup>24</sup>. Hecho que queda reflejado en la propia liturgia dentro del templo. En la cima del monte Sinaí se produjo una revelación en la cual Moisés pudo observar la Gloria de Dios, manifestada por medio de una luz cegadora. En ese encuentro, según Éxodo 25: 8-9, Yahvé reveló a Moisés la forma que debía de adquirir su Morada: «Me harás un santuario para que Yo habite entre ellos». Este *habitar entre ellos* da inicio a la reproducción del *sancta sanctorum* en el interior del Tabernáculo, que contiene la esencia de la divinidad<sup>25</sup> representada por el Pacto entre Dios y su pueblo —Arca de la Alianza—, a través de una estructura portátil compuesta de tres espacios que el pueblo judío transportaba en su deambular. Sobre el espacio del *sancta sanctorum* se levantaba una columna de fuego que se podía observar tanto de día como de noche. Además, el acceso al *sancta sanctorum* estaba restringido a los oficiantes.

Posteriormente, en el Libro de Samuel y en el Libro de Reyes, se estipula que el rey David fue quien construyó la primera Tienda del Encuentro en la cima del Monte Moria, tras haber recuperado el Arca de la Alianza que contenía el Pacto perdida en la guerra contra los filisteos. Salomón, según el relato del Libro de Reyes, fue quien construyó la Morada definitiva en el interior del Templo de Jerusalén. Una vez depositado el Pacto, el *sancta sanctorum* se llenó de la Gloria de Dios, es decir, quedó cubierto de luz<sup>26</sup>. El nuevo Templo de Jerusalén, como indica Roitman<sup>27</sup>, constaba de varios espacios litúrgicos fundamentales: sala de los panes de la proposición, altar de elementos rituales y el *sancta sanctorum*, espacios presentes también en

---

la antigua estructura del Tabernáculo portátil. Estos tres espacios pasarán a recrearse, con posterioridad, en la cabecera de las nuevas iglesias en la sala central —altar de la celebración eucarística—, *prótesis* —sala Norte— y *diakónikon* —sala Sur— y se reconoce con el acceso en forma del arco de triunfo romano<sup>28</sup>.

En los años de la construcción de Santa Sofía de Constantinopla (fig. 5) y las grandes empresas basilicales vinculadas al Imperio Romano de Oriente a partir del siglo VI la literatura religiosa relacionada con ellas recoge descripciones que tienen que ver con estas leyendas bíblicas y mosaicas, influenciadas por la filosofía neoplatónica alejandrina y el alcance de la perfección de lo sagrado<sup>29</sup>. Como estudió McVey, el *Himno Siríaco de la Catedral de Edesa* [1] o el *Kontakion* de Santa Sofía [2] ponen de manifiesto qué elementos debe contener el templo en su arquitectura y qué significado simbólico adquieren:

[1] 1 ¡Oh, Tú, la Esencia que resides en el Templo Santo, donde de Ti procede la gloria por naturaleza! ¡Dame la gracia del Espíritu Santo para hablar del Templo de Edesa!

2 Bezaleel fue quien, instruido por Moisés, erigió el Tabernáculo para que sirviera de modelo.

Son Amidonius y Asaph y Addai quienes construyeron para Ti en Edesa el templo glorioso.

3 En verdad, en él han representado los misterios de tu Esencia y de tu Plan (de Salvación)<sup>30</sup>

[2] 12 El Salvador es nuestro legislador, como Tabernáculo Santo es este templo divinamente construido, proponemos a nuestros creyente Basileus como Bezaleel [constructor de la Morada]; hemos obtenido de Dios la seguridad del conocimiento, la sabiduría en la fe. El Arca más honrada es el sacrificio incruento, que ninguna podredumbre ha devorado jamás y sobre el cual cuelga un velo [hecho de gracia], porque es verdaderamente Cristo: la vida y resurrección de todos<sup>31</sup>.

Además de esta literatura himnica, prolíficos y famosos autores de la época como Pablo Silenciaro —*Descripción de Santa Sofía*— o Procopio de Cesarea —en *De Aedificiis*— confirman en sus obras al respecto de la simbología arquitectónica del templo lo que se recoge en los citados himnos. La idea principal que destacan estos autores es que la Morada Sagrada se constituye como espacio de perfección y de comunión con lo sagrado, que solamente puede conseguirse con la cooperación armoniosa de todos los elementos arquitectónicos que componen la grandiosa estructura del templo. Es fundamental atender a un cambio sustancial producido en época de la pareja imperial conformada por Justiniano y Teodora<sup>32</sup>: la construcción de la Casa de Dios en el corazón de la capital imperial promocionada por el emperador como nuevo rey Sabio o nuevo Salomón<sup>33</sup>. Por lo tanto, la pareja imperial actúa en la liturgia, situada delante del *sancta sanctorum* y custodiada por la propia archi-

---

tectura del templo, como agente intermediario entre Dios y su pueblo. Esta forma de representación en plena liturgia otorga a los soberanos un papel simbólico y místico que los acerca, más que a cualquier otro ser humano, a la Gloria de Dios. Solamente el emperador, la emperatriz y el oficiante pueden observar con más cercanía lo que sucede en la parte central del presbiterio<sup>34</sup>, el conocido Misterio Eucarístico, situándose en el espacio que más luz alberga. Sin embargo, y este aspecto es esencial, la comunidad de fieles participante en la liturgia queda relegada a la penumbra de las naves secundarias, con una vista muy parcial de lo que podía suceder en la nave central, clausurada por cancelas y celosías.



Fig. 5. Interior de Santa Sofía de Constantinopla.

Imagen: <https://www.johnsanidopoulos.com/2016/12/commemoration-of-consecration-and.html>

---

Esta composición del templo que va complejizando y jerarquizando el espacio que antecede al muro sagrado puede observarse, a partir del siglo VI, en la mayor parte de los espacios de culto cristiano a lo largo de la cuenca mediterránea<sup>35</sup>. Y, además, en el espacio previo al muro de alquibla y al *mihrab* en las primeras mezquitas de Oriente Próximo. Si bien es cierto que la articulación del muro de alquibla con un formato tripartito solamente se conserva, en este tiempo altomedieval, en la Mezquita de al-Mutawakkil en Samarra —siglo X—<sup>36</sup> y en la macsura de al-Hakam II.

A pesar de que los precedentes de esta composición en tres del muro de alquibla de la macsura califal puedan tener una relación exclusiva con el ámbito de lo islámico por medio de la conexión con Samarra, lo cierto es que en el paisaje monumental de la Península Ibérica, inmediatamente anterior al tiempo andalusí, la planta basilical de tres naves, con el arco de triunfo reiterado en los espacios más importantes para el culto, estaba muy presente. Retornando a lo que apuntaba Ruiz Souza<sup>37</sup> en su interpretación de la «fachada luminosa» de la macsura, esta se abría como un nuevo espacio en el centro de la antigua mezquita a través de una pantalla de arcos entrecruzados dividida en tres huecos, que dan acceso a las tres naves que componen la macsura. La pantalla de arcos se repite en el lugar donde desembocan las naves, dando paso al muro de alquibla. La reproducción del número tres en el ámbito cristiano ha quedado relegada, en la mayoría de los casos, a una interpretación de sentido trinitario. Es probable que por esta razón se haya tenido la voluntad de buscar su inspiración en fuentes artísticas ajenas al contexto peninsular; empero, es esencial prestar atención a otras variantes vinculadas al pensamiento filosófico predominante en la cuenca mediterránea, como la presencia del neoplatonismo, así como de un imaginario común donde personajes como Moisés y el ascenso, David o Salomón pueden ser utilizados por los soberanos como fuentes de legitimidad, relacionados también con leyendas y elementos literarios que circulaban por el Mediterráneo. Al-Hakam II, tal vez, pudo haberse inspirado en estas tradiciones clásicas, compartidas, para legitimarse como soberano independiente imitando la labor del rey Salomón, garante de la protección de la morada de lo sagrado en el interior del edificio más paradigmático del Califato. Se profundizará en todo ello en las próximas páginas.

En el caso peninsular, centros de culto como San Miguel de Escalada en León, la basílica de Bobastro en el yacimiento vinculado a Ibn Hafsún —Málaga— o la iglesia asturiana de San Julián de los Prados en Oviedo, por citar algunos ejemplos, presentan una articulación del espacio previo al santuario donde se reitera el arco de triunfo de tres luces, destacable como motivo de inspiración y de asimilación de toda esta cultura visual.

Como se observará a continuación, la recreación de toda la iconografía de la arquitectura y su simbolismo vinculado a la filosofía neoplatónica debe ser entendido, a nuestro parecer, desde la totalidad del espacio y su funcionamiento ritual. Por ello, se debe atender a otros aspectos como la colocación de cúpulas, la simbología del

---

color y el juego de luces y sombras, siempre teniendo presente qué papel tenían, con respecto al edificio, tanto el soberano como la comunidad de fieles.

## 2. El espacio cupulado. Hacia el templo microcósmico.

La presencia de la cúpula en la estructura de la macsura de al-Hakam II fue uno de los temas que con más intensidad se trató en el trabajo de la tesis doctoral de quien escribe estas líneas. De nuevo, en el artículo del profesor Ruiz Souza de 2001, se llamaba la atención sobre la presencia constante de cúpulas en un espacio limitado, hecho *ex novo*, dentro de la Mezquita de Córdoba. La hipótesis de Ruiz giraba en torno a la entrada a la macsura, que, al atravesar el hueco central del arco de triunfo que conecta la antigua mezquita con la nueva ampliación, daba paso a un vestíbulo coronado por tres cúpulas: una central más baja flanqueada por dos laterales más altas (fig. 6).

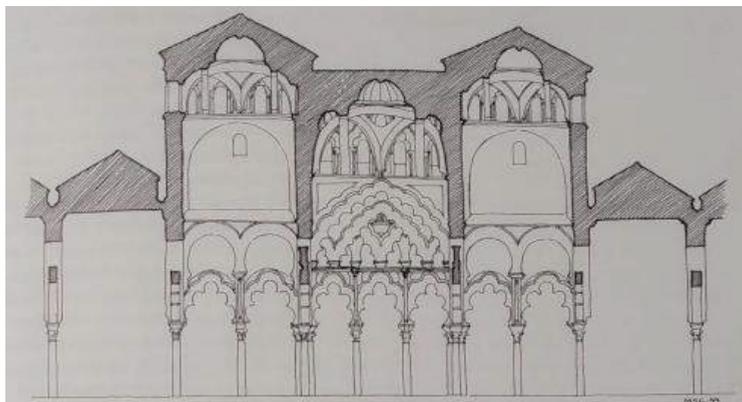


Fig. 6. Croquis de la sección transversal de la hipótesis propuesta por Ruiz, dibujo de Miguel Sobrino. Imagen: Ruiz Souza, 2001, *op.cit.*, p. 436.

Cabe colegir que la hipótesis del citado investigador no ha podido ser probada<sup>38</sup>, pero en el estudio mencionado se aportan argumentos muy sólidos en cuanto a fuentes y conservación de algunas estructuras<sup>39</sup>. Hoy día, únicamente se preserva la cúpula central, de crucería califal, del vestíbulo. Si existieron otras dos, se han perdido, pudiendo solamente encontrarse ecos bajo la decoración de yesos de la bóveda que cubre la Capilla Real del siglo XIV<sup>40</sup>. Si se traslada la mirada a la estructura que antecede al muro de alquibla, de nuevo se alcanzan tres cúpulas que actualmente pueden observarse: una central, delante del *mihrab*, y otras dos delante de la puerta del *sabat* y del tesoro respectivamente. Estas dos últimas más bajas y de menor diámetro que la cúpula central. Resulta del todo cierto que son escasos los ejemplos descritos para

---

el primer caso: un acceso con tres cúpulas donde la central queda ceñida por dos laterales más altas; no obstante, la segunda solución sí que puede rastrearse en la arquitectura tardoantigua de época visigoda peninsular, concretamente en el ábside de la Iglesia de Santa Lucía del Trampal en Alcuéscar, Extremadura (fig. 7). Y, presumiblemente, en la primera construcción de la Iglesia de San Juan de Baños (Palencia). Sólo que ésta última no se conserva.



**Fig. 7.** Cabecera de la iglesia visigoda de Santa Lucía del Trampal. Alcuéscar, Cáceres, siglo VIII. Imagen de la autora.

A pesar del interés, y debate, que genera la inspiración de esta solución constructiva, lo que interesa en el presente caso es la monumentalización del espacio que antecede al muro de alquibla y la solución repetida de un muro sagrado tripartito que queda precedido y exaltado por la presencia de la cúpula delante del *mibrab*. De forma breve, es esencial retornar al tiempo de la Antigüedad Tardía mediterránea para conocer cómo se codifica esta solución que de nuevo aparece en la macsura de al-Hakam II. De este modo, justificar por qué, a nuestro parecer, la Mezquita de Córdoba participa de la tradición mediterránea del templo microcósmico.

La labor del emperador Constantino en la promoción de las grandes empresas cristianas y la codificación de los Santos Lugares de Peregrinación se establece como uno de los puntos de partida. Además de las basílicas constantinianas del Santo Sepulcro, la Anástasis o la Natividad, otro de los logros de este itinerario es el cambio que se produce en la consideración de la presencia de lo Sagrado. Las comunidades cristianas anteriores a Constantino veneraban una serie de reliquias físicas vinculadas a los santos y santas que, según la tradición, habían sido martirizados por el Imperio.

---

Sin embargo, como bien señala Halbwichs, los Santos Lugares promocionados por Constantino ya no tienen la misión de custodiar una reliquia visible, física, sino que representan la conmemoración de la teofanía o de episodios donde la divinidad se había revelado<sup>41</sup>. Por tanto, a partir de este momento la importancia reside en la señalización del espacio donde lo sagrado se había manifestado. En el caso del complejo del Santo Sepulcro, este hecho se materializa en la Rotonda de la Anástasis, cubierta por una cúpula, elemento arquitectónico circular que desde la Antigüedad queda relacionado con la bóveda celeste, lugar desde donde se irradia la luz. Esta concepción de la cúpula vinculada a la luz divina estaba presente desde la reconstrucción del Panteón de Agripa por parte del emperador Adriano, que durante el culto se situaba bajo la misma y su figura era bañada directa y verticalmente por el sol. De modo que ese símbolo era conocido desde tiempo atrás, incluso en la arquitectura funeraria tardorromana y cristiana inicial era utilizado de forma recurrente<sup>42</sup>.

La cúpula progresivamente se asimilará como la indicadora y salvaguarda del espacio en el templo donde se entra en comunión con lo sagrado y donde se sitúa el poder político y religioso para la visualización del Misterio de Dios. De nuevo, se debe regresar a la construcción de Santa Sofía de Constantinopla, edificio en el cual cristalizan y se materializan estas ideas, dando paso a lo que se conoce como el templo microcósmico. En el apartado anterior se ha mencionado la influencia en este periodo del pensamiento filosófico neoplatónico y la recuperación metafórica del Tabernáculo<sup>43</sup>. Constantinopla, con la *Renovatio Imperii* de Justiniano y Teodora, aspira a ser la Nueva Jerusalén. Santa Sofía, como su propio nombre indica, recreará el templo de la Sagrada Sabiduría, donde se aloja y se experimenta la manifestación de lo sagrado en el centro de la ciudad y donde se reproduce, metafóricamente, el camino hacia la Salvación. De forma breve, se debe recordar cómo funciona iconológicamente el templo microcósmico, según la definición de André Grabar:

En la medida en que la estética de un edificio puede compararse con la de un cuadro o un bajorrelieve, podemos permitirnos reconocer tendencias paralelas: una composición clara, un equilibrio armonioso y sosegado, una simetría global y la ausencia de toda tensión, de todo esfuerzo aparente [...]. Esta forma de estética nos hace reflexionar sobre una base religiosa, reflejando, el arte, la idea de la perfección divina y de una visión del mundo irracional a la que el creyente es transportado por su fe. Sabemos que el edificio religioso bizantino —la iglesia en forma de planta cuadrada coronada por una cúpula semiesférica— ha sido comparado desde el siglo VI con un microcosmos<sup>44</sup>.

Estos aspectos también quedan refutados por la literatura de la época. En *Sogitha* o himno siríaco de la Catedral de Edesa, se estipula que la cúpula simboliza el cosmos donde se sitúa el trono de Dios en el centro del firmamento<sup>45</sup>. Lo mismo recoge en sus textos Pablo Silenciaro, cuando afirma:

---

Elevándose sobre el espacio inconmesurable está el yelmo redondeado en todos los lados como una esfera, y que, radiante como los cielos, cubre el techo de la iglesia. En su misma cima se ha representado una cruz, protectora de la ciudad. Es una maravilla ver cómo la cúpula, muy ancha en la zona inferior, va disminuyendo a medida que se eleva. No constituye, no obstante, un agudo pináculo, sino que es como el firmamento que descansa sobre el aire. En el mismo ombligo se ha pintado el signo de la cruz dentro de un círculo por medio de mosaico diminuto, para que el Salvador del mundo entero pueda por siempre jamás proteger la iglesia<sup>46</sup>.

La cúpula, de forma paulatina, se estandarizará en el espacio de culto mediterráneo a partir del siglo VI como elemento que antecede al *sancta sanctorum* del templo, bajo la cual se sitúa el poder regio para presidir la liturgia por medio de un selecto ceremonial. En Santa Sofía de Constantinopla, como de nuevo se registra en la literatura, Justiniano será identificado como nuevo Salomón, del mismo modo que había sido reconocido con anterioridad el emperador Constantino<sup>47</sup>. Ambos actúan como garantes de la fe gracias a la promoción del espacio de culto que contiene la esencia de la divinidad, del mismo modo que habían hecho los reyes bíblicos del Antiguo Testamento. Sin embargo, será la iconografía salomónica la que predomine en esta metáfora, incluso, en la literatura árabe preislámica<sup>48</sup>.

La cuestión principal es, ¿cómo se irradia toda esta simbología templaria al resto del Mediterráneo y cómo podría reproducirse, a nuestro juicio, en la macsura cordobesa de al-Hakam II? En nuestra opinión, al contrario de lo que la historiografía tradicional ha transmitido, los cambios se producen de forma progresiva y muy irregular dependiendo del territorio al que se haga referencia. Por tanto, que este cambio en el templo se iniciase en el siglo VI en Constantinopla y cristalizara en otros lugares de la cuenca mediterránea a lo largo de los siglos VII, VIII, IX y X parece resultar plausible. Además, la transformación y evolución de estos edificios, así como la integración con otros elementos estéticos, también son factores a tener en cuenta. Como se ha mencionado, en Oriente el templo microcósmico alcanzará su culmen en el siglo IX, en la codificación de la llamada *nea ecclesia* o iglesia cruciforme con cúpula<sup>49</sup>, tres siglos después de la construcción de Santa Sofía de Constantinopla.

El espacio ritual cristiano, en el entorno del Egeo y Oriente Próximo, tiende a la centralización total; en cambio en Occidente y el Norte de África el aula basilical «constantiniana» perdurará durante más tiempo<sup>50</sup>, siendo escasos los ejemplos de planta totalmente centralizada. A pesar de ello, la atención debe focalizarse en el entorno del presbiterio: el aula central, flanqueada por las laterales, desemboca en el espacio bajo la cúpula, reservado a la representación del poder frente al arco que da acceso al *sancta sanctorum*. El santo de los santos estaba clausurado por el iconostasio y otros elementos como las cortinas, así como las salas laterales, donde se preparaban las especies rituales. A su vez, la nave central estaba cerrada a la mirada de los

---

fieles por celosías. La luz se iba regulando mediante mecanismos de visualización y ocultación generados por la propia arquitectura, donde la cúpula con sus mosaicos dorados, como indica el citado Pablo Silenciaro, bañaba el espacio donde se situaba el poder imperial y el *sancta sanctorum*. Desde la nave central la mirada hacia el iconostasio quedaba libre de impedimentos, mientras que desde las naves laterales el juego de columnas y la penumbra dificultan la visualización total del presbiterio. Esto creaba una serie de expectativas emocionales que ayudaban a la experimentación trascendental de lo sagrado en plena acción ritual<sup>51</sup> y que se reproduce en la macsura de al-Hakam II (fig. 8).

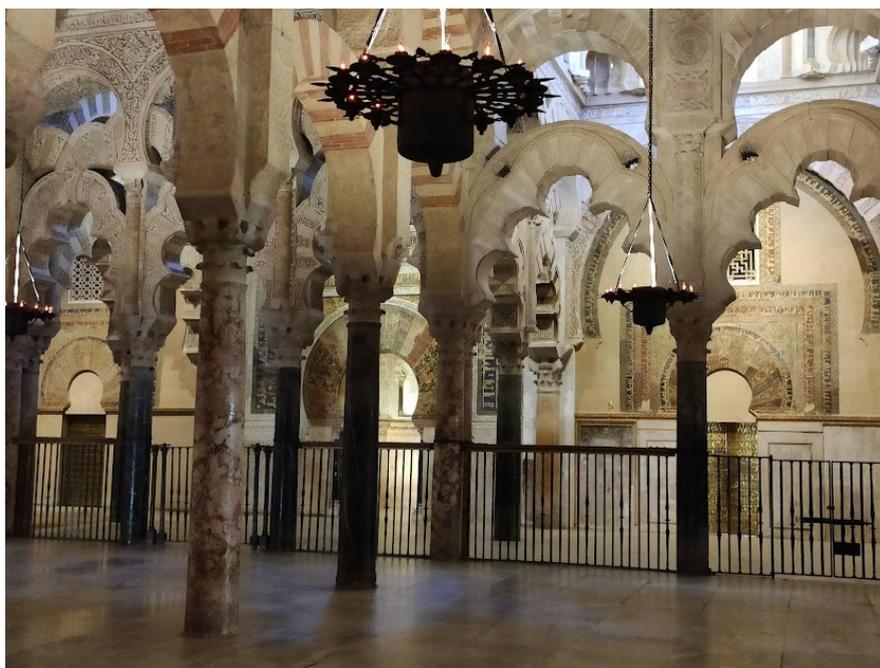


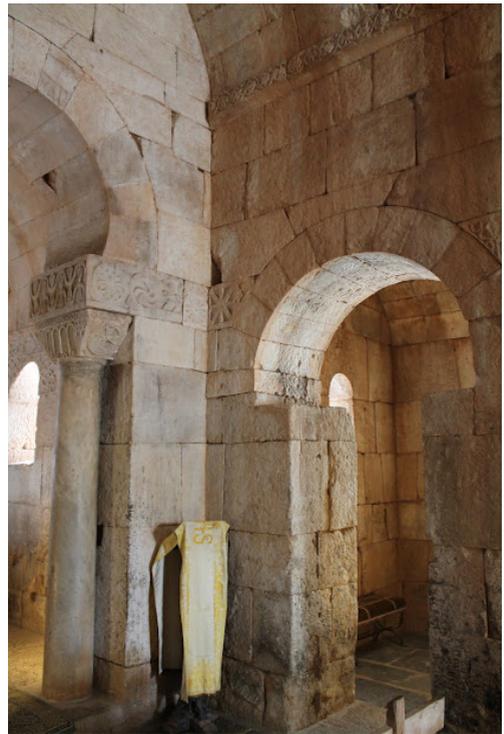
Fig. 8. Muro de alquibla de la macsura de al-Hakam II. Imagen de la autora.

Con el foco instalado en el espacio del presbiterio, son muy numerosos los ejemplos de espacios de culto que reproducen este complejo esquema *microcómico*. Por citar algunos de ellos, en el entorno del mar Egeo podrían destacarse las iglesias de Santa Sofía de Tesalónica, la Koimesis de Nicea o San Nicolás de Myra, todas ellas datadas en el siglo VIII; en Constantinopla son destacables la Basílica de Santa Irene, las desaparecidas basílicas de San Polieucto y Santos Apóstoles, o Santos Sergio y Baco. En el caso del Norte de África, la Basílica de Djemila en Argelia podría ser un buen ejemplo, al igual que la reforma del siglo VII de la iglesia del Monasterio de Santa Catalina en el Monte Sinaí; o también las Mezquitas de Damasco, al-Aqsa

---

o Cairuán, que, de nuevo, suponen magníficos ejemplos de la reiteración de este esquema con la cúpula coronando el espacio que antecede al *mihrab*.

En el caso de la reproducción del templo microcósmico en la arquitectura de la Península Ibérica, los indicios más tempranos se localizan, a nuestro parecer, en los espacios de culto cristiano de época tardoantigua —que la historiografía vinculado con la monarquía visigoda—, hacia los siglos VII y VIII, teniendo un largo recorrido en los siglos IX y X en el emirato de Córdoba, el reino de Asturias, León y Pamplona. Sin ánimo de ofrecer un estudio pormenorizado de cada uno de los edificios que podrían considerarse precedentes de la estructura de la macsura de al-Hakam II, se debe advertir que en la arquitectura tardoantigua visigoda y también altomedieval existen diferentes modelos planimétricos pero que coinciden, concretamente en el espacio del ábside, con lo que se viene comentando. Por ejemplo, la iglesia visigoda de Santa María de Melque en Toledo se manifiesta como una planta centralizada de cruz griega coronada por una cúpula realizada en piedra delante del espacio presbiterial. En caso, como también sucederá en la iglesia de San Pedro de la Nave en Zamora, las naves laterales no se encuentran ciñendo la sala del santuario, sino en el propio tramo presbiterial (fig. 9). En ambos casos, este espacio entre la cúpula y el *sancta sanctorum* quedaba clausurado por cancelas y cortinas<sup>52</sup>. En la iglesia de Santa Comba de Bande se registran aspectos similares a los de Melque.



**Fig. 9.** Acceso santuario (izquierda) y pastoforio (derecha) en la iglesia de San Pedro de la Nave. El Campillo, Zamora, siglo VIII. Imagen de la autora.

---

La similitud visual más cercana que se ha hallado a la estructura de tres cúpulas de la macsura del califa al-Hakam II se encuentra, como ya indicó Ruiz Souza<sup>53</sup>, se encuentra en la cabecera de la iglesia de Santa Lucía del Trampal —y posiblemente también en la primera construcción de la iglesia de San Juan de Baños en Palencia—. Es preciso mencionar que en la anterior construcción de la Mezquita de Córdoba, relacionada con la ampliación del emir Abderramán II, el templo islámico cordobés ya apuntaba indicios de acercarse a la estructura que se viene señalando: una nave central más ancha y alta que conforma la vía sacra, en eje axial desde el acceso hasta el *mihrab*, y que ya estaba presente en el oratorio de Abderramán I. Sin embargo, Abderramán II parece haber jerarquizado en el siglo IX el espacio previo al muro de alquibla con la creación de otra nave paralela al muro de alquibla, también de mayor anchura, generando la planta en T<sup>54</sup> y, tal vez, colocando delante del *mihrab* una cúpula con la primera macsura, que, como es natural, en caso de existir, se desmantelaron con la ampliación de al-Hakam II.

Sin embargo, lo singular de la macsura de al-Hakam II es la proliferación de cúpulas concentradas en un espacio tan reducido, sin temor a equivocación, con el fin de destacar este lugar de la mezquita tanto al interior como al exterior. En el siguiente apartado se comprenderá en su totalidad, por medio de la iconografía desplegada en la decoración musivaria, el vínculo entre esta cúpula y las que se han venido destacando en el contexto del templo microcósmico.

Finalmente, y regresando a la importancia de la similitud entre Santa Lucía del Trampal y la solución tripartita cupulada de la macsura califal es, por un lado, la singular manera de articular el espacio en el tramo previo al muro de alquibla en la macsura de al-Hakam II, conectada con soluciones estructurales que se encuentran recogidas en el paisaje monumental hispano sin necesidad de extrañeza a propósito de que un espacio de culto islámico tome soluciones presentes en la arquitectura previa de uso cristiano. Como bien analizaron Ruiz Souza<sup>55</sup> y Dodds<sup>56</sup>, la estructura de un cierre en el muro de alquibla dividido en tres salas precedidas de un vestíbulo coronado con tres cúpulas que son visibles desde el exterior del edificio de la mezquita no parece haber sido una solución habitual en la arquitectura de mezquita en el Mediterráneo, pero sí responde al mismo esquema planimétrico que el de un ejemplo mucho más cercano. No obstante, no se debe perder la perspectiva de que sea una cúpula, sean tres, la central que precede al *mihrab* o al *sancta sanctorum* es la que marca la importancia del espacio de representación durante la liturgia, tal y como describe el texto del Éxodo que se marcaba la presencia sagrada por medio del rayo de luz que se alzaba hacia el cielo.

---

### 3. La abstracción neoplatónica

Uno de los aspectos más interesantes de los templos microcósmicos y donde, de nuevo, las mezquitas han sido apartadas, es en la progresiva desaparición de la imagen figurativa de tradición romana occidental para representar a la divinidad. Esta escasa consideración de las mezquitas como parte fundamental del contexto neoplatónico que impregna a los pensamientos religiosos monoteístas en el Mediterráneo tardorromano y altomedieval, en nuestra opinión, ha simplificado mucho las interpretaciones en cuanto a la formación de la ortodoxia islámica. La comprensión de estos elementos arquitectónicos ha quedado subordinada, tradicionalmente, a los relatos de los textos coránicos y a las tradiciones del Profeta<sup>57</sup>, y, por tanto, aislada de su contexto cultural, mucho más rico y complejo.

A partir del siglo VI, con el programa de renovación del imperio impulsada por Justiniano y Teodora, y toda la carga simbólica que adquiere el templo, se asiste a una forma diferente de entender lo sagrado en su totalidad. La divinidad pierde corporeidad —algo que ya se había iniciado, como se ha señalado, en la ausencia de reliquias físicas y la importancia del testigo invisible— para vincularse a aspectos trascendentales, metafísicos y entenderse por medio de una serie de metáforas<sup>58</sup>.

La influencia del neoplatonismo en la conformación de la religiosidad cristiana, judía e islámica en sus primeros estadios es un aspecto que parece más que probado<sup>59</sup>. Plotino (m. 270 d.e.c.), autor de las *Enéadas*, es considerado el filósofo helenístico fundador del neoplatonismo, seguido de Jámblico (s. IV d.e.c.) y Proclo (s.V d.e.c.). Sus ideas se basaron en repensar la filosofía platónica adaptándose a los nuevos tiempos, marcados por fuertes controversias religiosas paganas, cristianas, judías... Según explica Brown<sup>60</sup>, la filosofía neoplatónica tuvo un gran éxito por su desarrollo en el contexto alejandrino, calando con fuerza en la idea de la renovación, el renacimiento del ser humano basado en el esfuerzo por alcanzar el conocimiento, y, por tanto, la posibilidad de acercamiento a lo divino. Esta filosofía se integró en el pensamiento cristiano y en el sacramento del bautismo. El espacio de culto se fue adaptando a estas ideas y, de un mero lugar de reunión, se transformará progresivamente en un espacio de experimentación donde la luz, como metáfora de la potencia sagrada, será el elemento fundamental.

La filosofía neoplatónica se reflejó en el canon estético de edificios tan paradigmáticos como Santa Sofía de Constantinopla<sup>61</sup>. Por tanto, ¿por qué no incluir dentro de este contexto filosófico a las primeras manifestaciones artísticas del islam? Como se ha podido observar, son muchos los aspectos simbólicos que comparten los espacios de culto islámico de época omeya oriental —y occidental— con los templos microcósmicos, posibles y comprensibles desde el punto de vista de la presencia de la filosofía platónica y su lectura en la Antigüedad Tardía. El neoplatonismo alejandrino caló en el pensamiento religioso del siglo VI con la pacificación de los territorios llevada a cabo por Justiniano, cuando pueden levantarse las grandes empresas artís-

---

ticas y propagandísticas del nuevo imperio. Para Santa Sofía de Constantinopla se eligen una serie de recursos estéticos que recrean dentro del espacio de culto cómo puede alcanzarse el Paraíso Celestial, o, en términos platónicos, cómo podría llegarse al conocimiento de lo sagrado<sup>62</sup>. Este hecho requiere *per se* generar una serie de expectativas emocionales y sensoriales que permitan al espectador experimentar ese Misterio de la Salvación del alma por medio de su participación activa en la liturgia del templo<sup>63</sup>.

Con dichos fines, el escenario litúrgico, al servicio del poder, se transforma en la imagen del Paraíso Celestial de un modo que se podría calificar de moderno y vanguardista, mostrando la grandeza de la divinidad por medio de su abstracción total. Aquí reside la fuerza de la manifestación de lo sagrado, como bien señalaba Halbwachs, a propósito de la invisibilidad de las reliquias en los Santos Lugares. El templo se convierte en la Morada Sagrada, en espacio de teofanía, porque allí habita metafóricamente la Gloria de Dios —invisible—. Así pues, de forma muy resumida, el templo no necesita de una representación figurativa de lo sagrado, sino de sus atributos simbólicos, comprendidos en su totalidad por la comunidad de fieles. Temas iconográficos como el crismón, el Trono vacío, la vegetación paradisíaca, las piedras preciosas, las vides, etc., serán los que tomen importancia a partir de este momento y durante los siglos VII al X.

En este contexto, recordando las palabras de Rudolf Otto<sup>64</sup>, la mezquita parece convertirse en un espacio participante de lo que se ha señalado en el párrafo anterior, donde predomina el vacío, haciendo referencia, se entiende, a la ausencia de imagen figurativa en el entorno del *mihrab*, en contraposición a la presencia constante de la iconografía de Dios Padre en los espacios de culto cristiano. No obstante, la ausencia de imágenes figurativas en las mezquitas que tengan como fin representar la imagen de Dios es otra de las características que, a nuestro juicio, quedan heredadas del contexto cultural y religioso en el que se inicia el islam mediterráneo. Forma parte, por lo tanto, de una evolución en sintonía con la iconografía de otros sistemas de creencias que también eligen plasmar lo sagrado mediante otros códigos de representación visual: la elocuencia del vacío gracias a la potencia de la luz y la fuerza del color, cuyo caso más evidente es el *mihrab* monumental de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba.

### 3.1. El *mihrab*

El nicho sagrado de las mezquitas ha sido uno de los elementos que más ha preocupado a la arqueología y a la historia del arte del islam. Si bien es cierto que existen numerosas hipótesis sobre cuándo surgen los primeros *mihrabs* o cómo explicar la ausencia de los mismos en las primeras mezquitas<sup>65</sup>, habría que tener en cuenta qué papel pudo ejercer en el contexto cultural y religioso que se está tratando. Según la

---

tradición ortodoxa islámica, basándose en una fuente egipcia del siglo XV<sup>66</sup>, la inauguración de los primeros nichos en el muro de alquibla fue labor del califa omeya al-Walid (m. en 715) en la mezquita de `Amr en Fustat (hoy en El Cairo). Sirvió para marcar la dirección exacta del rezo orientado hacia la *Kaaba* en La Meca. No obstante, y como se ha demostrado en numerosas investigaciones, la señalización de la alquibla hacia La Meca ha suscitado muchos problemas por su contradicción con los datos arqueológicos<sup>67</sup>. Es probable que esta idea, alimentada desde la historiografía tradicional del arte islámico, tenga su sentido sólo a partir de mediados del siglo IX y por una decisión tomada por los califas abasíes de Bagdad, cuando se desmarcan definitivamente de Jerusalén como sede de los Santos Lugares<sup>68</sup>. Así pues, anteriormente, las mezquitas no estaban orientadas a La Meca, como bien se conoce por el ejemplo de la Mezquita de Cairuán o la de Córdoba.

Con este punto de partida, la ampliación de al-Hakam II y la construcción del nuevo *mihrab* siguiendo la orientación marcada por los primeros soberanos omeyas hispanos, se podría justificar la voluntad de una continuidad con tradiciones anteriores que permitieran a al-Hakam II mantener su legitimidad en el Occidente mediterráneo. Así como reforzar sus alianzas con otros poderes circundantes, no necesariamente musulmanes, y separarse de las acciones de los califas abasíes orientales y los imanes fatimíes de El Cairo.

Al igual que los primeros *mihrabs* que se conservan, el *mihrab* de al-Hakam II (fig. 10) reproduce el modelo de la hornacina de la veneración de la antigüedad clásica: una venera sostenida por dos columnas y cuyo conjunto custodia un mensaje, figura o representación visual importante. Sólo que en el caso cordobés este *mihrab* adquiere una monumentalidad, en tres dimensiones, nunca vista previamente en edificios de culto islámico. Tal vez el ejemplo más cercano podría ser el *mihrab* de la Mezquita de Cairuán. Lo interesante es que este modelo de hornacina clásica mediterránea se utilizará en el contexto cristiano para resaltar a diferentes personajes importantes pero, conforme avanza el siglo VI, este elemento contendrá en su interior atributos simbólicos de la divinidad por la reticencia a representar el concepto de lo sagrado con características humanas y por los nuevos niveles de significado que toma el espacio de culto, como se ha señalado; y, en el caso judío, y en algunos casos cristianos, existen ejemplos de la hornacina de la veneración con su interior completamente vacío.

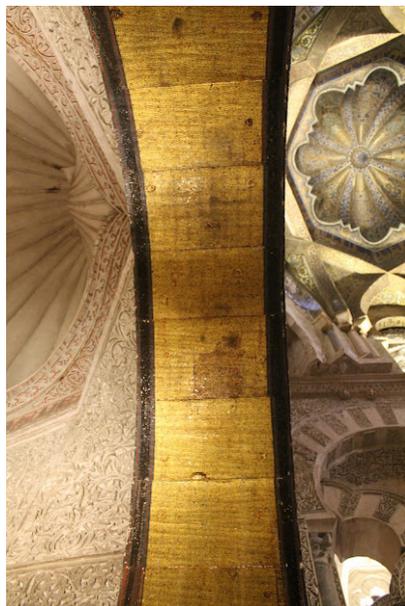
La estética del *mihrab* de al-Hakam II permite trazar una línea hacia el pasado que parece abrazar la iconografía simbólica desarrollada al respecto de la presencia invisible de lo sagrado, codificada, se insiste, en el siglo VI, y asimilada a lo largo de los siglos VII, VIII, IX y X, y que la dinastía Omeya había adoptado. El acceso al *mihrab* califal se realiza mediante un arco de herradura monumental en el cual se insistirá en el próximo epígrafe; sin embargo, el paso del umbral se hace a través de un intradós de mosaicos completamente dorado (fig. 11). Efectivamente, de un espacio previo suntuoso, se accede a una sala poligonal cubierta por una cúpula en

---

forma de venera donde la importancia reside en el impacto de la luz, como se observará en las próximas páginas. El mihrab de al-Hakam II queda codificado en el entorno del templo cordobés como el culmen de la vía sacra, iniciada desde el acceso a la mezquita y recorriendo el eje axial hasta la entrada de la macsura por el arco de triunfo monumental que se ha señalado en el primer epígrafe. Como se puede entrever, similar código visual que cristalizó en Santa Sofía de Constantinopla y el templo microcósmico, con la cúpula delante del hueco del *sancta sanctorum*.



**Fig. 10.** Cúpula en forma de venera del *mihrab* de al-Hakam II. Mezquita de Córdoba, siglo X.  
Imagen de la autora.



**Fig. 11.** Intradós del arco de herradura de acceso al *mihrab* de al-Hakam II. Mezquita de Córdoba, siglo X.  
Imagen de la autora.

---

En la interpretación de quien escribe estas páginas, se propuso la hipótesis de plantear una relación entre el vacío del *mihrab* y su importancia en la constitución de la liturgia islámica en este tiempo andalusí —siglo X— reside en la misma idea que se ha planteado: el *mihrab* como *sancta sanctorum* y representación de la presencia de lo sagrado, que durante la *jutba* se manifiesta a ojos del califa de Córdoba —que actúa como intermediario— y de los asistentes a la oración comunitaria. Por tanto, aúna dos tradiciones teológicas presentes en el Mediterráneo tardorromano: por un lado, la vinculación al relato del Antiguo Testamento del Tabernáculo judío, y, por otro lado, a la transcendentalidad del camino neoplatónico, monoteísta, hacia el alcance del Paraíso celestial.

Antes de analizar las citadas fuentes de inspiración a la configuración del nicho vacío del *mihrab*, es importante mencionar una serie de cuestiones presentes en la tradición literaria islámica. Por ejemplo, las alusiones al pacto con la divinidad están presentes en la propia etimología de la palabra *muslim*. De forma casi literal significa «aquél que se somete a la voluntad de Dios»<sup>69</sup>, haciendo referencia a quien cumple y salvaguarda la alianza con Dios. En segundo lugar, la etimología de *al-mihrab*, según Grabar<sup>70</sup>, hace referencia a cámara o palacio. En los textos coránicos existen menciones a la *masjid al-Haram*<sup>71</sup>, un concepto simbólico que podría traducirse como «mezquita inviolable»<sup>72</sup> pero, como puede verse en el Corán, no queda especificado cuál es ese lugar. Más que a la ciudad santa de La Meca, siguiendo el criterio de Shoemaker, podría ser también que la *masjid al-Haram* fuese la ciudad de Jerusalén, y más concretamente a la explanada del Templo, siendo este santuario el espacio inviolable. Curiosamente, en el antiguo recinto del Templo y donde se localizaba el *sancta sanctorum* judío se construyó la Cúpula de la Roca. La Cúpula de la Roca, según Grabar<sup>73</sup>, es el *haram as-sharif* Santuario Noble del texto coránico, que también podría traducirse por espacio inviolable debido a la etimología de la palabra árabe *haram*. Se podría pensar que, en una narrativa de continuidad, el islam inicial mantendría un lugar común de referencia con la tradición judía salomónica<sup>74</sup>. Oleg Grabar apunta a que en los textos coránicos existe una referencia que menciona el *mihrab Dawwud* traducido como santuario de David<sup>75</sup>. Este *mihrab Dawwud* coránico podría hacer referencia al espacio que David, y luego Salomón, levantaron para custodiar el Arca donde residía la esencia de Dios. Posteriormente el *sancta sanctorum* del Templo de Salomón, y, más adelante, la Cúpula de la Roca.

La importancia de la presencia invisible también se recoge en el relato bíblico del Éxodo, en el ascenso de Moisés al Sinaí, momento culmen que da inicio a la configuración de la Morada. Moisés, como intermediario entre Dios y su pueblo, accedió al conocimiento de la «gloria de Yahveh», cegado por una luz intensa que no le permitió ver su rostro. La gloria de Yahveh, una vez construido el Tabernáculo revelado tras el descenso de Moisés, podía percibirse tanto de día —mediante una nube— como de noche —con una columna de fuego—<sup>76</sup>, símbolo de la luz de Dios en medio de la oscuridad, un fenómeno que se recupera en la concepción del templo

---

microcómico y que recoge en sus textos, por ejemplo, Efrén el Sirio como culmen del misterio de Dios<sup>77</sup>. En la macsura de al-Hakam II el efecto estético es muy similar<sup>78</sup>. La parte esencial de este tabernáculo judío era la Tienda del Encuentro, símbolo del pacto inviolable entre el pueblo de Moisés y Dios. La Tienda, al fondo del conjunto, marcaba un eje axial a modo de vía sacra. En la profundidad, destinada a oficiantes, se localizaba el *sancta sanctorum* donde permanecía la gloria de Dios y se custodiaba el Arca del Testimonio<sup>79</sup>. Los textos del Éxodo y del Levítico resultan algo contradictorios en la explicación sobre la presencia de Dios, pero en ningún caso se hace mención a una manifestación con atributos humanos.

Como se mencionaba con anterioridad, parece que será a lo largo del siglo IX, en el contexto abasí, cuando la ortodoxia bagdadí dotará de otras lecturas al nicho del *mihrab*. Surgirán nuevos niveles de significado iconográfico, vinculados a la tradición exclusiva islámica, dejando de ser el espacio donde la divinidad habita metafóricamente. El *mihrab* se transforma en un recuerdo del Profeta que señala la dirección del rezo hacia la nueva ciudad santa: La Meca.

En enlace con el segundo análisis que vincula el vacío del *mihrab* a tradiciones desarrolladas en tiempos y espacios menos alejados de lo que parecía, es necesario señalar la similitud entre esta concepción judía con la forma en la que se comprendió el Misterio de la Eucaristía. En este segundo contexto, el camino de la Salvación se explicaba en términos neoplatónicos. El alcance del Paraíso celestial se recreaba y experimentaba el templo por medio de la contemplación de la luz de Dios en el culmen de la liturgia<sup>80</sup>.

En cuanto a la segunda interpretación, que debe sumarse a la primera, el santuario cristiano a partir del siglo VI se transforma en espacio de memoria. Memoria del sacrificio de Cristo y lugar donde se recrea el culmen de la salvación del alma, con la contemplación de lo sagrado en términos neoplatónicos. La literatura himnica del siglo VI así lo refleja, con mención nuevamente a la figura del Tabernáculo<sup>81</sup>.

A partir de la construcción del complejo del Santo Sepulcro en Jerusalén, el espacio de memoria vinculado al sacrificio cristológico y a la presencia, por medio del testigo físico, de lo sagrado se fusionan en uno solo, en el fondo de la nave principal del templo<sup>82</sup>. Tanto en los himnos de Santa Sofía y Edesa como en el texto de Pablo Silenciaro, este lugar del espacio litúrgico queda reservado para la conmemoración del «sacrificio incruento» de Cristo<sup>83</sup>, que implica el culmen metafórico del proceso de la salvación del alma. Tema este frecuente desde los inicios del arte cristiano de estética romana.

Sin embargo, durante el tiempo de la Antigüedad Tardía en la etapa que abarca los siglos IV-VI, la consagración de la capital oriental del imperio en Constantinopla hace que la influencia de la filosofía helenística, esencialmente del neoplatonismo alejandrino, tengan una presencia notoria en la conformación de la religiosidad<sup>84</sup> y sus expresiones artísticas, con especial atención a los efectos que resaltan la potencia de lo sagrado y refuerzan la idea de la salvación en el interior del templo.

---

La liturgia bizantina inicial se hace eco de la cristianización de la filosofía neoplatónica en la conformación de Santa Sofía y la progresiva aceptación del templo microcósmico. Un autor del siglo VI, a nuestro juicio, fundamental para analizar la fuerza de la no presencia figurativa durante el ritual es Máximo el Confesor. En su texto sobre la unidad dinámica del cosmos, Máximo el Confesor explica cómo el recorrido espiritual hacia la Salvación, que culminaría en la comprensión del misterio de lo sagrado, se transforma en un camino individual y de relación íntima del fiel con Dios<sup>85</sup>. La participación de los fieles en la liturgia implicaría, además, un ejercicio de sometimiento al antiguo Pacto, renovado por medio del sacrificio de Cristo<sup>86</sup>. La comunión con la divinidad durante el ritual en el interior del templo se ha convertido en un concepto abstracto, sólo percibido por los sentidos gracias a la puesta en acción de ciertos elementos físicos y, más importante, sin necesidad de apariencia figurativa del concepto de Dios<sup>87</sup>. En la liturgia bizantina de este periodo, además, los niveles de abstracción se acentúan a través de la lectura del Evangelio, de la palabra sagrada. Evangelio que era mostrado y ocultado a través del iconostasio, realizando una procesión en el ábside desde las salas laterales, donde se preparaban las especies eucarísticas<sup>88</sup>. Este ritual de muestra y ocultación preparaba a los fieles, en la Eucaristía, para el ascenso del alma al Paraíso<sup>89</sup>.

Los ejemplos de literatura himnica aludidos con anterioridad contenían el significado del espacio del ábside como santuario *-sancta sanctorum-* en relación simbólica con el Tabernáculo del Antiguo Testamento. Este santuario del ábside, clausurado y separado del coro<sup>90</sup>, se concibe como metáfora de la habitación de lo divino y de su presencia<sup>91</sup>. En el espacio del *sancta sanctorum* cristiano es donde se concentra la mayor parte del ornato y la concentración lumínica del templo, como ocurre, de nuevo, en la macsura del califa al-Hakam II. Tanto en el templo microcósmico cristiano como en el caso de algunas de las mezquitas omeyas más antiguas, incluida la de Córdoba, se reitera una similar solución para destacar el espacio donde desemboca la vía sacra: un acceso al santuario principal del templo, o al *mihrab*, que se manifiesta por medio de un arco apoyado sobre columnas. En algunos casos un nicho o una cámara excavada en el muro. En el caso de Santa Sofía de Constantinopla y en la macsura de al-Hakam II la grandiosidad de su arquitectura hace que el arco que da acceso al *santo de los santos* adquiera unas dimensiones monumentales. Sin embargo, en todos los casos parece que estaba protegido por elementos rituales de arquitectura efímera: canceles, cortinas, celosías o iconostasio.

En definitiva, el hueco del *mihrab* ocupa una posición similar a la descrita para el templo microcósmico, evolución de la simbología del templo de Jerusalén, en el interior de la mezquita. En el caso de la macsura de al-Hakam II constituye un espacio que gracias a la complejidad de la arquitectura (ver fig. 9), parece simbolizar de forma casi teatral propiedades contradictorias de la esencia de la divinidad: la visibilidad de lo invisible, en un recurso de afirmación y negación estética que estaba presente desde la arquitectura de Santa Sofía de Constantinopla y su evolución a lo largo del Mediterráneo<sup>92</sup>.

---

### 3.2. La simbología del color y los efectos lumínicos

La iconología del color<sup>93</sup> es una fuente documental esencial que implica una mejor comprensión de los mensajes simbólicos que transmite la arquitectura religiosa. La sala del *mihrab* de la macsura de al-Hakam II llama la atención por el contraste de colores entre el interior, mucho más sosegado, y el alarde de cromatismo de los mosaicos del exterior que cuajan el muro de alquibla y las cúpulas. La sala del *mihrab* califal completa su monumentalidad y simbolismo con el uso de la trilogía cromática rojo, dorado y blanco (fig. 12), colores que estaban presentes en la descripción literaria de la Morada Sagrada en la leyenda del Tabernáculo y que el cronista Ibn al-Hayyan mencionó en su texto *Anales Palatinos*. *Ibn al-Hayyan hace referencia al mihrab de al-Hakam II como al-qubbat al-hamra: el pabellón rojo*<sup>94</sup>. Esta representación simbólica, relacionada con la tradición ortodoxa islámica, según la profesora Susana Calvo hace referencia a la tienda roja donde el Profeta tuvo una serie de encuentros con Dios durante las campañas militares en las que participó. Mahoma, y los califas Omeyyas de Damasco, hacían levantar una tienda de este color en el centro del campamento, siguiendo una costumbre de las tribus árabes preislámicas<sup>95</sup>. Por tanto, se podría tomar como un ejercicio de memoria que vincula la labor del califa cordobés con la de sus antepasados Omeyyas.



Fig. 12. Detalle de la policromía del interior del *mihrab* de al-Hakam II. Mezquita de Córdoba. Imagen de la autora.

---

No obstante, podría también tomarse en consideración otra interpretación ligada al contexto cultural que se ha ido analizando: la presencia de las tradiciones davidicas, salomónicas y microcósmicas neoplatónicas. La aparición de una tienda de color rojo donde se produce la revelación de Dios puede relacionarse con el proceso de construcción del Templo de Jerusalén, iniciándose en la Tienda del Encuentro entre Moisés y lo sagrado. El texto del Éxodo indica que el espacio donde se situaría el Pacto sería de color rojo, carmesí, escarlata y púrpura, ornamentado con chapas de oro<sup>96</sup>.

En el *mihrab* de al-Hakam II se halla la misma trilogía cromática: rojo, vinculado desde época de Justiniano al poder político imperial, dorado, que sustituyó al color azul como símbolo de la divinidad y blanco, que hace que la luz se escurra, discurra y se refleje por cada rincón del espacio elegido<sup>97</sup>. Idénticos colores, de gama cálida, que predominaban en el *sancta sanctorum* del Templo y de Santa Sofía<sup>98</sup>. Pensamos que la simbología del color, y de la luz como se observará a continuación, en los citados términos, también llegó a al-Ándalus, cuyo mejor ejemplo sería el *mihrab* califal del siglo X. La contemplación de este hueco coronado por la espectacular venera, símbolo de la luz, simbolizaría el culmen de la vida en la tierra y el acceso metafórico al Paraíso celestial, donde se contiene la esencia de lo sagrado. La inscripción en lengua árabe y con letras doradas que recorre el zócalo que sirve de base a la cúpula parece confirmarlo, cuando declara que «el fin de todo es Dios»:

En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso. ¡Observad las oraciones y estad con devoción ante Dios! El imán al-Mustansir bi-Llah, siervo de Dios, al-Hakam, Príncipe de los Creyentes, ¡Dios le beneficie!, mandó, con la ayuda de Dios, erigir este *mihrab* y revestirlo de mármol, anhelando abundante recompensa y excelente lugar de reposo en la otra vida. Y se terminó aquello bajo la dirección de su liberto y chambelán Ya'far ibn 'Abd al-Rahman, ¡Dios esté satisfecho de él!, con la inspección de Muhammad ibn Tamlij, Ahmad ibn Nasr y Jald ibn Hashim, jefes de la policía, y de Mutarrif ibn 'Abd al-Rahman, el secretario, sus siervos, en la luna de du-l-hiyya 354 (diciembre de 965). Quien se somete a Dios y hace el bien se agarra al asidero más firme. El fin de todo es Dios<sup>99</sup>.

En cuanto a la luz, este fenómeno parece estar relacionado con la generación de una serie de expectativas emocionales que potenciasen, durante la oración comunitaria, la percepción de la presencia de la divinidad. En el caso de la macsura de al-Hakam II estos fenómenos lumínicos se consiguen por medio de un juego de luces y sombras, que muestran y ocultan el espacio sagrado del *mihrab* durante la *jutba*. Sin embargo, el proceso de aceptación y asimilación de este tipo de acercamiento a lo sagrado parece haber sido progresivo<sup>100</sup>. De nuevo se remite al tiempo de la Antigüedad Tardía, concretamente en Alejandría, donde paulatinamente pensadores de este periodo se preocuparon por el papel de los sentidos humanos en la percepción de lo

---

trascendental<sup>101</sup>. Lo más importante, como citaba Orígenes, es que el ser humano tiene una capacidad de percepción sensible de lo espiritual que puede ejercitarse<sup>102</sup>. El espacio de culto puede ser un medio favorable para ello, tanto en la cooperación de sus elementos arquitectónicos como en los materiales que los acompañan y, esencial, el significado que adquieren los diferentes lugares y objetos litúrgicos<sup>103</sup>.

Para ir clausurando el presente escrito, y en relación con los efectos lumínicos, se desea poner de manifiesto el carácter performativo que adquiere la macsura de al-Hakam II como representación tanto del Paraíso como de la metáfora del ascenso —alcance litúrgico— de dicho Paraíso. En la construcción de al-Hakam II en el interior de la Mezquita de Córdoba, gracias a la luz de este espacio y su ubicación en la penumbra de la antigua aljama, se potencia la captación sensible de lo divino por medio de ciertos elementos etéreos que toman cuerpo en un lenguaje artístico y estético al servicio de la metáfora del acenso<sup>104</sup>. Los motivos iconográficos que aparecen en los muros de la macsura de al-Hakam II parecen reflejar el jardín del Paraíso, situado por encima del mundo terrenal<sup>105</sup>. Este jardín paradisíaco aparece en los textos coránicos y en la iconografía de los primeros edificios omeyas orientales, tales como la Cúpula de la Roca y la Mezquita de Damasco<sup>106</sup>. Las descripciones coránicas del Edén varían poco si se comparan con las imágenes literarias de culturas orientales anteriores, del contexto judío<sup>107</sup> y activas en la literatura hímica cristiana<sup>108</sup>. Por tanto, mismas ideas teológicas compartidas incluso en el lenguaje visual que define la percepción de lo trascendental<sup>109</sup>.

¿Cómo se refleja el ascenso al Paraíso Celestial en la macsura de al-Hakam II? Como se ha mencionado, con recursos estéticos presentes en las construcciones religiosas desde la codificación del templo como microcosmos. El primer elemento físico y material, pero a la vez conceptual de gran trascendencia para la captación sensible de la divinidad en el espacio sagrado en este periodo es la luz. Se considera que Christian Ewert<sup>110</sup> y después Susana Calvo<sup>111</sup> han sido los investigadores que han aportado la información más valiosa a este respecto, por medio de la interpretación de los mensajes iconográficos de la cúpula que antecede al *mihrab* de la macsura de al-Hakam II. Ambos coinciden en que esta cúpula es la representación del firmamento con los rayos del sol en el centro (fig. 13). Del centro de esta cúpula se descolgaba la lámpara que iluminaba la macsura delante del *mihrab*. La profesora Calvo Capilla indica que esta representación del sol alude directamente a la figura del califa<sup>112</sup>, y habría que sumarla a que esta expansión del sol fue una de las representaciones más antiguas de la idea de la divinidad<sup>113</sup>. El color amarillo, en la paleta cromática de la Antigüedad Tardía mediterránea, representaba las propiedades del brillo lumínico, que posteriormente fueron sustituidas por el dorado del mosaico vidriado, mucho más intenso<sup>114</sup>.

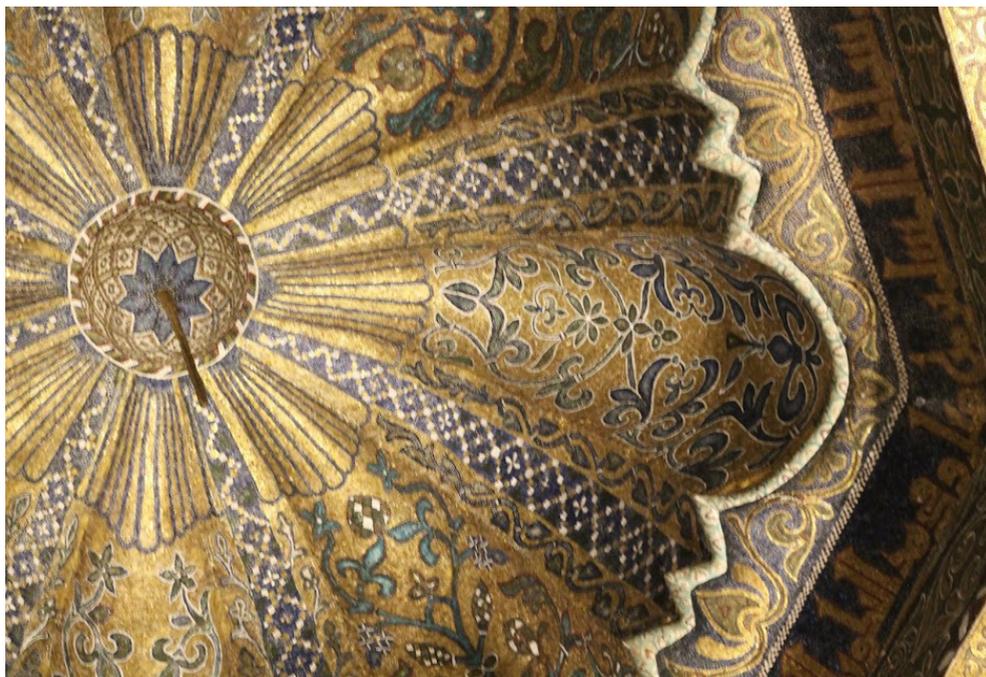


Fig. 13. Cúpula del Lucernario, delante del *mihrab* de al-Hakam II. Mezquita de Córdoba.  
Imagen de la autora.

El triunfo de esta técnica y su reiterada utilización tanto en el ambiente romano-oriental como su traspaso al contexto islámico ayudaba a crear emociones canalizadas a la comunión con lo divino a modo revelación, recordando también al ascenso de Moisés al Sinaí y la captación de la gloria divina por medio de su luz inmaterial, ya reiterada anteriormente. Una idea presente en los contenidos neoplatónicos cuando se alude al alcance del conocimiento y de la sabiduría<sup>115</sup>. El reflejo de la luz desde las naves laterales del templo cristiano o en la penumbra de las naves de la Mezquita de Córdoba, oscuridad que recuerda a las profundidades de la caverna platónica, surtía un efecto emocional parecido en la comunidad de fieles que participaba de este espectáculo lumínico<sup>116</sup>.

Un elemento estético fundamental, también trabajado por Susana Calvo, es el llamado estilo enjoyado. Se trata de representar la inmaterialidad de lo sagrado por medio de la materialidad de las joyas y gemas, presentes en las descripciones de la Jerusalén Celeste<sup>117</sup> y traspasadas al Paraíso coránico, cuajado de oro y perlas para los bienaventurados<sup>118</sup>. En el caso de la macsura de al-Hakam II, Susana Calvo denomina a este fenómeno un proceso plástico de *mineralización de la naturaleza* que tiene como fin definir los jardines paradisíacos con elementos que adoptan características de las piedras preciosas<sup>119</sup>. La mayor parte de los elementos vegetales de

---

los mosaicos del muro de alquibla de la macsura califal adoptan se desarrollan junto a joyas que flotan sobre fondos carmesí, dorados y azules (fig. 14). Esta naturaleza idealizada y cosificada<sup>120</sup> es lo eleva la representación a imagen paradisíaca que alude a la perfección de lo sagrado precisamente porque refleja una naturaleza de carácter trascendental que flota en un espacio etéreo e inmaterial.



**Fig. 14.** Detalle del despiece de dovelas del arco de acceso al *mihrab* de al-Hakam II. Mezquita de Córdoba. Imagen de la autora.

Este espacio que antecede al hueco del *mihrab* estaría destinado a ser el espacio bajo el que se situaba el califa a modo de baldaquino enjoyado<sup>121</sup>. Del mismo modo, en el relato bíblico recogido en el Libro de Reyes, 6: 20-22 sobre las descripciones del Templo de Salomón se alude a un espacio de exquisita riqueza:

El lugar santísimo estaba en la parte de adentro, el cual tenía veinte codos de largo, veinte de ancho, y veinte de altura; y lo cubrió de oro purísimo; asimismo cubrió de oro el altar de cedro. De manera que Salomón cubrió de oro puro la casa por dentro, y cerró la entrada del santuario con cadenas de oro, y lo cubrió de oro. Cubrió, pues, de oro toda la casa de arriba abajo, y asimismo cubrió de oro todo el altar que estaba frente al lugar santísimo.

---

Christian Ewert también determinó que en la cúpula que antecede al *mihrab* se registra una representación del firmamento con el sol en el centro, y que dicha representación alude al Trono de Dios vacío situado en el centro de la bóveda celeste<sup>122</sup>. Calvo completa esta interpretación con la alusión a la iconografía del Trono de Salomón que representaría el trono de Dios en la Tierra<sup>123</sup>, ya que Salomón era considerado el prototipo del buen gobernante desde la Antigüedad<sup>124</sup>. Una asimilación del *topos* salomónico que también estuvo vinculado con el califa omeya Abd al-Malik y la construcción de la Cúpula de la Roca<sup>125</sup>. Por imitación, en este caso, se puede ligar la labor legitimadora del califa al-Hakam II como heredero de la familia Omeya de Damasco y como mantenedor del orden en al-Andalus siguiendo el ejemplo ideal de Salomón<sup>126</sup>. Del mismo modo, se podría establecer una comparativa con otros soberanos, como el citado Justiniano en Santa Sofía de Constantinopla<sup>127</sup>.

Para acentuar mucho más la presencia de la luz y sus atributos simbólicos, se debe recordar la presencia de la venera. La venera, como elemento iconográfico, está vinculada a la diosa Venus y su planeta, considerado la estrella más brillante del cielo y luz que guiaba a los viajeros. Además, es contenedora de la perla, fuente de luz y creada mediante un proceso *quasi* misterioso<sup>128</sup>. Esta simbolización del misterio natural que encierra la perla puede ilustrar el proceso de alcance de la sabiduría establecido en la filosofía neoplatónica, así como la visualización del Paraíso Celestial. La perla aparece en los textos bíblicos como un elemento esencial que decora las puertas del Paraíso por su perfección<sup>129</sup>. Por tanto, esta venera se transforma en un atributo de la luz sagrada cuyo significado paradisíaco, salvífico y escatológico está recogido también en la traducción árabe<sup>130</sup>.

El arco de acceso a la sala del *mihrab*, que protege esta sala coronada con la venera y que custodia el vacío, contiene elementos vinculados a la representación iconográfica tradicional del Paraíso. Esta puerta podría simbolizar expresamente una de las puertas del Paraíso celestial. Los seis vanos trilobulados que se abren en el tambor que sustenta la cúpula de la venera en el interior del *mihrab* completarían, sumados al arco de entrada, la representación de las Siete Puertas del Paraíso<sup>131</sup>. La iconografía que se localiza en la fachada del hueco del *mihrab* podría indicar un mensaje simbólico salvífico y vinculado al alcance del Paraíso. Nuevamente, una profusión de elementos vegetales idealizados que flotan sobre fondos cromáticos relacionados con lo sagrado —azul, rojo y dorado—. Se aprecian, por tanto, las características mencionadas con anterioridad respecto a la mineralización de la naturaleza y al estilo enjoyado, con piedras preciosas y gemas que salpican las dovelas y el alfiz de la fachada central del muro de alquibla, en una perfecta simetría<sup>132</sup>.

Dos elementos iconográficos destacables y que refuerzan la idea del Paraíso es la presencia de dos árboles a cada lado de la puerta de acceso<sup>133</sup>, (fig. 15) de aspecto esquemático —tal vez palmeras—. En las descripciones del Paraíso a las que se alude en varios capítulos de El Corán los árboles están presentes frecuentemente, constituyendo el sustento de los bienaventurados que han alcanzado la vida eterna<sup>134</sup>.

---

En el Libro de Enoc se registran, con anterioridad, alusiones al Paraíso donde se encuentra el Trono de Dios y que estaba ocupado por el árbol de la vida y el de la sabiduría; de igual modo, esta referencia aparece en los *Himnos del Paraíso* 3 de Efrén de Nísibe<sup>135</sup>. En algunos espacios de culto que siguen el modelo del templo micro-cósmico, como por ejemplo San Vital de Rávena, en el acceso al *sancta sanctorum* aparecen, a cada lado, representaciones de dos palmeras que acompañaban a las ciudades idealizadas y enjoyadas de la Jerusalén y la Belén Celestes (fig. 16), alcance último en el proceso místico de Salvación en el Paraíso. Un acceso al conocimiento de lo sagrado que, como se ha observado en los epígrafes anteriores, está reservado para unos pocos en el interior del templo. Entre otros, al soberano que preside la oración comunitaria —emperador bizantino o califa— como intermediario designado por Dios siguiendo el modelo de Moisés, Salomón y, en el caso islámico, el Profeta Mahoma.



Fig. 15. Detalle de la albanega derecha del arco de acceso al *mihrab* de al-Hakam II. Mezquita de Córdoba. Imagen de la autora.



Fig. 16. Detalle de la albanega derecha del arco de acceso al tramo presbiterial de la iglesia de San Vital de Rávena. Rávena, siglo VI. Imagen de la autora.

---

## Bibliografía

- Abad Castro, C. (2019). El oratorio de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, (Universidad Autónoma de Madrid)*, 21, 9-30.
- Bango Torviso, I. & Borrás Gualis, G. (1996). *Arte Bizantino y Arte del Islam*. Madrid: Historia 16.
- Bloch, Marc (2006). *Los Reyes Taumaturgos. Estudio sobre el carácter sobrenatural atribuido al poder real, particularmente en Francia e Inglaterra. México: Fondo de Cultura Económica.*
- Brandenburg, H. (2005). *Ancient churches of Rome. From the fourth to the seven century*. Bruselas: Brepols.
- Brown, P. (1989). *El mundo de la antigüedad tardía. De Marco Aurelio a Mahoma*. Madrid: Taurus.
- Calvo Capilla, S. (2008). La ampliación califal de la Mezquita de Córdoba: mensajes, formas y funciones, *Goya: Revista de arte (Museo Lázaro Galdiano)*, 323, 89-107.
- Calvo Capilla, S. (2014). *Las mezquitas de al-Ándalus*. Almería: Fundación Ibn Tufayl.
- Cameron, A. (1998). *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía (395 - 600)*, Barcelona: Crítica.
- Cortés Arrese, M. (1999). *El Arte Bizantino*. Madrid: Historia 16.
- Corbin, H. (2003). *Templo y contemplación. Ensayos sobre el Islam Iranio*. Madrid: Trotta.
- Cox Miller, P. (2009). *The corporeal imagination. Signifying the holy in late ancient christianity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Cuenca Abellán, B. (2021). *La macsura de al-Hakam II y la formación del arte islámico peninsular*. (Tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide).
- Cuenca Abellán, B. (2022). Patronazgo artístico femenino en la antigüedad tardía. La emperatriz Teodora y Juliana Anicia, fundadoras de basílicas en la Constantinopla del siglo VI. *Bandue, vol. XIV*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [aceptado. Pendiente de publicación].
- Dodds, J. (1992). The great mosque of Cordoba. *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain. (Nueva York, Metropolitan Museum of Art)*, 11-27.
- Elsner, J. (1994). The viewer and the vision: the case of the Sinai apse. *Art History, (Cambridge, Blackwell Publishers)*, 17, 81-102.
- Ettingausen, R. & Grabar, O. (1996). *Arte y arquitectura del Islam: 650- 1250*. Madrid: Cátedra.
- Expósito Vicente, C. (2021). *Color, religión y cultura en Magdala (Baja Galilea, Israel). Textos, cultura material y diagnóstica artística como fuentes para el conoci-*

- 
- miento de la vida cotidiana judía de los siglos I a.E.C. – I E.C.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Ewert, C. (1995). La Mezquita de Córdoba: Santuario modelo del Occidente islámico, En R. López Guzmán (Ed.), *la arquitectura islámica del islam occidental*. (pp. 53-68). Madrid: Lunwerg.
- González Ferrín, E. (2013). *la angustia de Abraham. los orígenes culturales del Islam*. Córdoba: Almuzara.
- Grabar, A. (1947). Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Édesse au VI<sup>e</sup> siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien. *Cahiers Archeologiques 2*.
- Grabar, A. (1967). *the art of the byzantine empire. Byzantine art in the middle ages*. Nueva York: Greystone Press.
- Halbwachs, M. (2014). *la topografía legendaria de los evangelios en tierra santa. Estudio de memoria colectiva*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Hodgson, M. (1974). *The venture of islam. Conscience and history in a world civilization, Vol. 1*. Chicago: University of Chicago Press.
- King, D. (2019). The enigmatic orientation of the great Mosque of Cordoba. *Suhayl (Barcelona) 16-17*, 33-111.
- Krautheimer, R. (2005). *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid: Cátedra.
- Maíllo Salgado, F. (1999). *Vocabulario de historia árabe e islámica*. Madrid: Akal.
- Mcvey, K. (1983). The domed church as a microcosm: literary roots and architectural symbol. *Dumbarton Oaks Papers, (Harvard, Dumbarton Oaks Research Library) Vol. 37*, 91-121.
- Melara Navío, A. G. (2005), (Trad.), *El noble Corán y su traducción y comentario en lengua española*. Medina Al-Munawwara: Complejo Del Rey Fadh.
- Meluco Vaccaro, A. (2001). L'Arco Di Adriano E Il Riuso Di Costantino. *Adriano E Costantino. Le Due Fasi Dell'Arco Nella Valle Del Colosseo* (pp. 27-55) Milán: Electa.
- Momplet Míguez, A. E. (2012). de la fusión a la difusión en el arte de la Córdoba califal: la ampliación de Al-Hakam II en la mezquita de Córdoba. *Anales De Historia Del Arte (Madrid, Universidad Complutense De Madrid) 22 Núm. Esp. (I)*, 237-258.
- Moreno Alcalde, M. (2005). El paraíso desde la tierra. Manifestaciones en la arquitectura hispanomusulmana. *Anales de historia del arte (Madrid, Universidad Complutense de Madrid) 15*, 51-86.
- Otto, R. (2009). *Ensayos sobre lo numinoso*. Madrid: Trotta.
- Ousterhout, R. (2010). New temples and new Solomons: the rhetoric of byzantine architecture, *The Old Testament In Byzantium* (pp. 223-331). Washington: Dumbarton Oaks Byzantine Symposia And Colloquium.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

- 
- Palmer, A. & Rodley, L. (1988). The inauguration anthem of Hagia Sophia in Edessa: a new edition and translation with historical and architectural notes and a comparison with a contemporary Constantinopolitan *Kontakion*. *Byzantine And Modern Greek Studies*, (Londres, Cambridge University Press), 12, 117-168.
- Parada López de Corselas, M. (2013<sup>a</sup>). El trono preparado: reflexiones sobre estética, cultura visual e imagen simbólica en el arte tardoantiguo y su proyección en la Hispania visigoda y Al-Ándalus. *Anales de Historia del Arte (Madrid, Universidad Complutense de Madrid) Vol. 23, N° Especial (Ii)*, 105-122.
- Parada López De Corselas, M. (2013<sup>b</sup>). «La “presencia” divina y la arquitectura del poder. De Hispania a al-Andalus», *Las artes y la arquitectura del poder* (Pp. 859-874) Castellò de la Plana: Universitat Jaume I.
- Pedrero González, A. (2014). *Restauración virtual del patrimonio sonoro. Aplicación al antiguo rito hispánico*. (Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid).
- Puerta Vilchez, J. M. (2018). *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Ándalus y la estética árabe clásica*. Granada: Edilux.
- Rius Piniès, M. (2000). *La alquibla en Al-Ándalus y al-Magrib al-Aqsa*. (Tesis Doctoral, Universidad De Barcelona).
- Roitman, A. (2016). *Del Tabernáculo Al Templo. El espacio sagrado en el judaísmo*. Madrid: Verbo Divino.
- Ruiz Souza, J. C. (2001). La Fachada Luminosa De Al-Hakam Ii. *Madrider Mitteilungen (Madrid, Instituto Arqueológico Alemán) 42*, 432-445.
- Ruiz Souza, J. C. (2004). Castilla y Al-Ándalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (Madrid, UAM), 16*, 17-44.
- Schibille, N. (2014). *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*, Surrey: Ashgate.
- Shoemaker, S. (2010). *The death of a Prophet. The end of Muhammad's life and the beginnings of Islam*. Philadelphia: University Of Pennsylvania Press.
- Silva Santacruz, N. (2011). El Paraíso En El Islam. *Revista Digital de Iconografía Medieval (Madrid, UAM) Vol. Iii, N° 5*, 39-49.
- Urs Von Balthassar, H., Brian, D. Trad. (2003). *The Cosmic Liturgy. The Universe According To Maximus The Confessor*, San Francisco: Ignatius.
- Yarza Luaces, J. (1982). Textos y documentos para la Historia del Arte II, *Arte Medieval* Vol. I. Barcelona: Gustavo Gili.

---

## NOTAS

1. Esta publicación ha sido financiada por la Unión Europea «NextGenerationEU», por el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia y por el Ministerio de Universidades, en el marco de las ayudas Margarita Salas para la Recualificación del sistema universitario español 2021-2023 convocadas por la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla.
2. Juan Carlos Ruiz Souza, «La fachada luminosa de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. Hipótesis para un debate», *Madridener Mitteilungen*, nº 42 (Instituto Arqueológico Alemán, Madrid, 2001), ps. 432-444.
3. Concepción Abad Castro, «El oratorio de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 21 (Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2009), p. 12.
4. Maurice Halbwachs, *La Topografía legendaria de los Evangelios en Tierra Santa. Estudio de Memoria Colectiva*, Madrid. Centro de Investigaciones Sociológicas, 2014.
5. Marc Bloch, 2006, *Los Reyes Taumaturgos. Estudio sobre el carácter sobrenatural atribuido al poder real, particularmente en Francia e Inglaterra. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.*
6. Agradecer al profesor González Alcantud (UGR) la recomendación de profundizar en estos autores, pues para mi trabajo de Tesis Doctoral, que este texto aglutina algunas de las principales conclusiones de la misma, fueron fundamentales en cuanto a un enfoque mucho más multidisciplinar.
7. André Grabar, «Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la Cathédrale d'Édesse au VI siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien», *Cahiers Archeologiques* 2 (París, 1947), ps. 44-54 y en André Grabar *The Art of the Byzantine Empire. Byzantine art in the middle ages*. Greystone Press, Nueva York, 1967, p. 73.
8. En publicaciones futuras que profundicen en esta investigación sobre el templo microcósmico se incluirá la mirada hacia el mundo iranio que refleja Henri Corbin en *Templo y Contemplación. Ensayos sobre el Islam Iranio*. Madrid, Trotta, 2003.
9. Marshall Hodgson, *The venture of Islam. Conscience and History in a world civilization*, vol. 1, Chicago, University of Chicago Press, 1974, p. 46.
10. Para definir el tiempo de la Antigüedad Tardía, se remite a Peter Brown, *El mundo de la Antigüedad Tardía. De Marco Aurelio a Mahoma*, Madrid, Taurus, 1989. También sería interesante cotejar con la obra de Averil Cameron, *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía (395-600)*, Barcelona, Crítica, 1998.
11. Jerrilynn Dodds, «The Great Mosque of Cordoba», *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain* (Museum of Art, Nueva York, 1992), p. 13.
12. *Ibid.*, p. 21.
13. *Ibid.*, p. 21.
14. Richard Krautheimer, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Cátedra, Madrid, 2005, p. 80; Alessandra Melucco Vacaro, «L'Arco di Adriano e il riuso di Costantino», *Adriano e Costantino. Le due fasi dell'arco nella valle del Colosseo*, (Milán, 2001), p. 113.
15. Richard Ousterhout, «New Temples and New Solomons: The Rhetoric of Byzantine Architecture», *The Old Testament in Byzantium*, (Washington, 2010), p. 252.

- 
16. Manuel Parada López de Corselas, «La “presencia” divina y la arquitectura del poder. De Hispania a al-Andalus», *Las artes y la arquitectura del poder*, (Castellò de la Plana, 2013b), p. 861.
  17. Ruiz Souza, 2001, op.cit., ps. 433-435.
  18. Grabar, 1967, op. cit., p. 62.
  19. Emilio González Ferrín, *La angustia de Abraham. Los orígenes culturales del islam*. Córdoba, Almuzara, 2013, p. 17.
  20. Nadine Schibille, *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*. Surrey, Ashgate, 2014, ps. 155-156.
  21. *Ibid.*, p. 81; Grabar, 1967, op.cit., ps. 62-71.
  22. Kathleen McVey, «The domed church as a microcosm: literary roots and architectural symbol», *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 37, (Harvard, 1983), ps. 110-111.
  23. Jas Elsner «The viewer and the vision: the case of the Sinai apse», *Art History*, Nº 17, (Cambridge, 1994), ps. 81-83.
  24. Schibille, op.cit., 155.
  25. Adolf Roitman, *Del Tabernáculo al Templo. El espacio sagrado en el judaísmo*. Madrid, Verbo Divino, 2016, ps. 40-45.
  26. *Ibid.*, 47.
  27. *Ibid.*, 43.
  28. Grabar, 1967, op.cit., p. 62; Krautheimer, op.cit., ps. 345-347.
  29. *Ibid*, p. 71.
  30. Traducción de Joaquín Yarza Luaces, «Textos y documentos para la Historia del Arte» II, *Arte Medieval*, vol. I «Edad Media y Bizancio». Madrid, *Historia* 16, 1982, p. 37.
  31. Andrew Palmer, Lyn Rodley, «The inauguration anthem of Hagia Sophia in Edessa: a new edition and translation with historical and architectural notes and a comparison with a contemporary Constantinopolitan Kontakion», *Byzantine and Modern Greek Studies*, nº 12. Londres: Cambridge University Press, 1988, p. 142. Traducción de la autora, del original en inglés.
  32. Es importante profundizar en la relevancia de citar a la pareja imperial por la implicación simbólica en el desarrollo de la liturgia que tiene la presencia de los contrarios como un todo. Ver en Belén Cuenca Abellán, «Patronazgo artístico femenino en la antigüedad tardía. La emperatriz Teodora y Juliana Anicia, fundadoras de basílicas en la Constantinopla del siglo VI», *Bandue*, vol. XIV, (Madrid, 2022) [aceptado. Pendiente de publicación].
  33. Schibille, op.cit., p. 146.
  34. Krautheimer, op.cit., p. 254.
  35. Entre el Oriente mediterráneo y el Occidente «latino» existe la diferencia en que los espacios sagrados cristianos en Oriente van a tender a la centralización total, desarrollando plantas circulares, y en Occidente la planta basilical se mantendrá. Sin embargo, la distribución del espacio que antecede al muro sagrado va a articularse de forma muy similar en ambos casos, incluyendo los espacios de culto islámico.
  36. Susana Calvo Capilla, «La ampliación califal de la Mezquita de Córdoba: mensajes, formas y funciones», *Goya: Revista de arte*, nº 323 (Madrid, 2008), p. 94.
  37. Ruiz Souza, 2001, op.cit., p. 440.

- 
38. Sin embargo, es una hipótesis apoyada por investigadores e investigadoras como Momplet Míguez, Antonio, «De la fusión a la difusión en el arte de la Córdoba califal: la ampliación de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba», *Anales de Historia del Arte* vol. 22 Núm. Esp. II (Madrid, 2012), p. 243; Abad Castro, Concepción, op.cit., p. 18 o Calvo Capilla, 2008, op.cit., p. 93.
39. Ruiz Souza, 2001, op.cit., ps. 436-437.
40. Ibid., p. 436.
41. Halbwachs, op.cit., p. 46.
42. Hugo Brandenburg, *Ancient churches of Rome. From the fourth to the seven century*, Bruselas, Brepols, 2005, ps. 73-95.
43. Schibille, op.cit., p.146.
44. Grabar, op.cit., p.59. Traducción de la autora, del original en inglés. La sala cuadrada cubierta con una cúpula en la tradición islámica se denomina qubba.
45. McVey, op.cit., p.91.
46. Yarza Luaces, trad., op.cit., p.107-108.
47. Ousterhout, op.cit., p.224; 233-234.
48. José Miguel Puerta Vilchez, *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Ándalus y la estética árabe clásica*. Granada, Edilux, 2018, p.63.
49. Isidro Bango Torviso, Gonzalo Borrás Gualis, *Arte Bizantino y Arte del Islam*. Madrid, *Historia* 16, 1996, p. 44.
50. Grabar, op.cit., ps. 71-72.
51. Belén Cuenca Abellán, *La macsura de al-Hakam II y la formación del arte islámico peninsular*, Tesis Doctoral. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2021, p. 389. Tesis doctoral.
52. Antonio Pedrero González, *Restauración virtual del patrimonio sonoro. Aplicación al antiguo rito hispánico*. Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2014, ps. 84-85. Tesis Doctoral.
53. Juan Carlos Ruiz Souza, «Castilla y al-Ándalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 16 (Madrid, 2004), p. 24.
54. Susana Calvo Capilla, *Las mezquitas de al-Ándalus*, Almería. Fundación Ibn Tufayl, 2014, p. 74.
55. Ruiz Souza, 2004, op.cit., p. 20.
56. Dodds, op.cit., ps. 24-25.
57. Remitimos a: Stephen Shoemaker, *The death of a Prophet. The end of Muhammad's life and the beginnings of Islam*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010, ps. 15 y 211. El autor explica cómo los inicios del islam, en la revisión de las fuentes documentales, parecen indicar que las ciudades de Meca y Medina se incorporaron a la ortodoxia islámica como ciudades santas a partir del siglo IX, coincidiendo con la definitiva recopilación de los textos coránicos y la ortodoxia bagdadí. Es en este momento, presumiblemente, cuando se dota a los elementos que componen la mezquita de un nuevo nivel de significado exclusivamente musulmán.
58. Patricia Cox Miller, *The corporeal imagination. Signifying the holy in Late Ancient Christianity*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009, ps. 20-21.
59. McVey, op.cit., p. 105; Elsner, op.cit., p. 83.

- 
60. Brown, op. cit., ps. 65-66.
  61. Schibille, op.cit., p. 128.
  62. Ibid., p. 8.
  63. Es interesante la siguiente reflexión del arquitecto Juhani Pallasmaa: «En la experiencia del arte tiene lugar un peculiar intercambio; yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su aura, que atrae y emancipa mis percepciones e ideas». En Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2014, ps. 10-11.
  64. Rudolf Otto, *Ensayos sobre lo numinoso*. Madrid, Trotta, 2009 p. 123.
  65. Ver Grabar, 1978, op.cit., p. 121; Calvo Capilla, 2014, op.cit., ps. 57-59.
  66. Calvo Capilla, 2014, op.cit., p. 58.
  67. Mónica Rius Piniès, *La alquibla en al-Ándalus y al-Magrib al-Aqsa*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2000, ps. 19-21. Tesis Doctoral; King, David, «The enigmatic orientation of the Great Mosque of Cordoba», *Suhayl* 16-17 (Barcelona, 2019), p. 34; p. 97.
  68. Shoemaker, op.cit., p. 15.
  69. Felipe Maíllo Salgado, 1999, *Vocabulario de historia árabe e islámica*, Akal, Madrid, p. 167.
  70. Grabar, 1976, op.cit., p. 54.
  71. La Masjid al-Haram es interpretada por algunos autores contemporáneos como recinto sagrado de La Meca Ver: Richard Ettinghausen, Oleg Grabar, *Arte y arquitectura del Islam: 650-1250*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 25 y Maíllo Salgado, op.cit., p.101. Sin embargo, Shoemaker, op.cit., ps. 227-229, defiende que la consideración de La Meca como ciudad santa parece corresponderse con la época abasí -siglo IX-.
  72. Esta traducción aparece en Abdel Ghani Melara Navío (trad.), *El Noble Corán y su traducción y comentario en lengua española*. Medina al-Munawwara, 2005.
  73. Grabar, 1973, op.cit., p. 49.
  74. Calvo Capilla, 2008, op.cit., 98. Calvo afirma, por ejemplo, que la Cúpula de la Roca es un edificio ligado a la iconografía simbólica del Templo de Salomón. La cúpula, como representación cósmica de la bóveda celeste, es el lugar donde se sitúa el Trono de Dios al que asciende Mahoma.
  75. Grabar, 1973, op.cit., p. 54. En *El Corán* 38, 20-21.
  76. Roitman, op.cit., p. 47.
  77. McVey, op.cit., p. 102.
  78. Ruiz Souza, 2001, op.cit., ps. 441-444.
  79. Roitman, op.cit., p. 43.
  80. Miguel Cortés Arrese, *El Arte Bizantino*. Madrid, Historia 16, 1999, ps. 42, 46.
  81. Palmer, Rodley (trad.), op.cit., p. 142.
  82. Ousterhout, op.cit., p. 230.
  83. Pablo Silenciaro, *Descripción de Santa Sofía...*, en Yarza Luaces, op.cit., p. 107.
  84. Cameron, op. cit., p. 56.
  85. Hans Urs von Balthasar, Brian Daley (trad.), *The Cosmic Liturgy. The Universe According to Maximus the Confessor*. San Francisco, Ignatius, 2003, p. 324.
  86. Schibille, op.cit., p. 8.
  87. Ibid., p. 102.
  88. Krautheimer, op.cit., p.347.

- 
89. Schibille, op.cit., p. 157.
90. Pablo Silenciaro, trad. Yarza Luaces, op.cit., p. 107.
91. McVey, op.cit., p. 114; Ousterhout, op.cit., p. 237.
92. Cortés Arrese, op.cit., p. 40.
93. Remitimos, para profundizar en este asunto, a la tesis doctoral de Cristina Expósito de Vicente: *Color, religión y cultura en Magdala (Baja Galilea, Israel). Textos, cultura material y diagnóstica artística como fuentes para el conocimiento de la vida cotidiana judía de los siglos II a.e.c. – I e.c.* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2021.
94. Calvo Capilla, 2008, op.cit., p. 94.
95. Ibid.
96. Roitman, op.cit., p. 42.
97. Schibille, op.cit., p. 144.
98. Ibid.
99. Trad. extraída: [https://cvc.cervantes.es/actcult/mezquita\\_cordoba/fichas/mezquita\\_c/inscripciones.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/mezquita_cordoba/fichas/mezquita_c/inscripciones.htm), consultada el 25/11/2022.
100. Según apunta Schibille, op.cit., p. 227, la percepción es una función cerebral y la experimentación estética forma parte de un proceso psicológico activo condicionado por el contexto cultural.
101. Cox Miller, op.cit., p. 11.
102. Ibid.
103. Schibille, op.cit., p. 227.
104. Ibid., p. 155.
105. María Moreno Alcalde, «El paraíso desde la tierra. Manifestaciones en la arquitectura hispanomusulmana», *Anales de Historia del Arte*, nº 15, (Madrid, 2005), p. 52.
106. Noelia Silva Santacruz, «El Paraíso en el Islam», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. III, Nº 5, (Madrid, 2011), p. 40. p. 39-49.
107. Ibid., p. 43.
108. McVey, op.cit., p. 112.
109. Manuel Parada López de Corselas, «El trono preparado: reflexiones sobre estética, cultura visual e imagen simbólica en el arte tardoantiguo y su proyección en la Hispania visigoda y al-Ándalus», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Nº Esp. II, (Madrid, 2013b), p. 119.
110. Christian Ewert, «La Mezquita de Córdoba: santuario modelo del Occidente islámico», *La arquitectura islámica del Islam occidental*, (Granada, 1995), p. 55.
111. Susana Calvo, 2008, op.cit., ps. 95-98.
112. Ibid., p. 98.
113. Schibille, op.cit., p. 118.
114. Ibid.
115. Ibid., p. 39.
116. Cox Miller, op.cit., p. 109.
117. Schibille, op.cit., ps. 97, 130. Los elementos enjoados se utilizaron como recurso plástico en la Antigüedad Tardía para representar la metáfora de los prados florecientes. En la literatura de la Antigüedad Tardía existía un topos literario utilizado frecuentemente que consistía en comparar la naturaleza idealizada del Paraíso con la policromía de las joyas y gemas en relación con las posibilidades de reflejo de la luz que ofrecían.

- 
118. Silva Santacruz, op.cit., p. 41.
  119. Calvo Capilla, 2008, op.cit., p. 95.
  120. Ibid.
  121. Parada López de Corselas, op.cit., p. 118.
  122. Ewert, op.cit., p. 117-188.
  123. Calvo Capilla, 2008, op.cit., p. 95.
  124. Ousterhout, op.cit., p. 248.
  125. Calvo Capilla, 2008, op.cit., p. 98.
  126. Parada López de Corselas, op.cit., ps. 118-119.
  127. Schibille, op.cit., ps. 39-41.
  128. Parada López de Corselas, op.cit., ps. 109-112.
  129. Schibille, op.cit., p. 62.
  130. Calvo Capilla, 2008, op.cit., ps. 94-95.
  131. Silva Santacruz, op.cit., p. 42.
  132. Ibid., p. 40.
  133. Parada López de Corselas, op.cit., p. 118.
  134. Moreno Alcalde, op.cit., p. 67.
  135. McVey, op.cit., p. 112.