



# Simbolismos compartidos

*La representación de términos arquitectónicos neoplatónicos en el arte califal de al-Andalus. El diseño de la maqṣūra de al-Ḥakam II*

BELÉN CUENCA-ABELLÁN

*Universidad de Sevilla Pablo de Olavide*

*bcueabe@upo.es*

## **Shared symbolisms. The representation of neoplatonic architectural terms in the caliphal art of al-Andalus. The design of the *maqṣūra* of al-Ḥakam II.**

**ABSTRACT:** The religious art of al-Andalus has been studied by the historiographical tradition from a single perspective, in its relation to Qur’anic texts and Islamic orthodoxy. However, in the cultural context where the first Islamic architecture was born, there was apparently a paradigm shift, so that the mosque architecture could be better understood in the framework of the formal and symbolic transformations that took place within the Roman canon in the Late Antiquity. This, in turn, is linked with a new conception of the sacred representation, that is conditioned by Neoplatonic philosophy and Solomonic traditions. The present article aims to explain how these aesthetics transformations could affect the Islamic oratories in the caliphal art of al-Andalus and, specifically, in al-Ḥakam II’s *maqṣūra* (10th century).

**KEYWORDS:** Islamic architecture; symbolism; Neoplatonism; aesthetic canon; microcosm; al-Andalus.

### **1. Introducción**

Los inicios del arte islámico, especialmente de las expresiones artísticas islámicas andalusíes, cada vez están más conectados con los acontecimientos de diversa índole que se desarrollaron durante el extenso periodo de la Antigüedad Tardía mediterránea<sup>1</sup> y que afectaron en gran medida al canon estético de los espacios de culto. La historiografía del arte tradicional

---

<sup>1</sup> Se debe recordar que el islam se inicia en el complejo contexto cultural de la Antigüedad Tardía, en unas provincias intensamente romanizadas que protagonizaron buena parte de las disputas teológicas relacionadas con los Concilios Ecuménicos, como Siria-Palestina y Egipto. En sintonía con las decisiones tomadas en dichas reuniones, la reestructuración del Imperio Romano de Oriente y la capitalidad ostentada por Constantinopla parecen ejercer una marcada influencia en la transformación del espacio de culto. Son esenciales los Concilios Ecuménicos de Éfeso (431) con la proclamación de la *Theotokos*, y Calcedonia (451), que consecuentemente ejercieron su influencia en la remodelación interna de la Iglesia y de las sedes patriarcales orientales (ver Brown 1989, 161; Briquel Chatonnet and Debié 2017, 145). El papel del emperador Justiniano I y de la Emperatriz Teodora es fundamental, ya que sus políticas de pacificación territorial y teológica permitieron la penetración de múltiples ideas religiosas que quedaban plasmadas en edificios



se ha ocupado de analizar las consecuencias de estos acontecimientos en aquellos edificios vinculados al culto cristiano, con mucha atención a la codificación del templo bizantino y su desarrollo (Grabar 1967, 54-59).<sup>2</sup> Sin embargo, y a pesar de iniciarse en un espacio y tiempo cercanos, los primeros oratorios islámicos parecen quedar subordinados historiográficamente a una serie de hechos singulares, encapsulados en las tradiciones beduinas arábigas, que tienen que ver con la literatura y las prescripciones ortodoxas islámicas definidas no antes del siglo IX (Shoemaker 2010, 241-244).<sup>3</sup> Así, la mezquita, o templo islámico, con todos sus elementos, parece haberse desgajado desde el inicio de la realidad del contexto cultural que la envuelve.

El objetivo principal del presente texto es repensar sobre la transformación del edificio de culto islámico en relación con sus contextos culturales iniciales en el Oriente del Mediterráneo y cómo se trasladan a Occidente. Para ello, se tomará como objeto de estudio la *maqṣūra* construida por el califa andalusí al-Ḥakam II en la Mezquita de Córdoba a finales del siglo X.<sup>4</sup> En primer término, es esencial volver sobre un análisis de su estructura y la disposición de sus elementos arquitectónicos y artísticos, que rememoran la arquitectura tardorromana hispana y mediterránea (Dodds 1992, 13-14; 1994),<sup>5</sup> en apariencia anticuada, para en segundo término hacer una comparativa con otros edificios realizados al mismo tiempo y observar si existen realmente las diferencias que ha querido mostrar la tradición historiográfica al respecto del arte islámico.<sup>6</sup> En este caso, los siglos IX y X son esenciales. El primero, porque

---

promocionados por la pareja imperial y que daban muestras de la diversidad admitida, que no oficial, por el poder imperial.

- <sup>2</sup> La forma de concebir lo sagrado, o lo sobrenatural, a partir del siglo VI y en adelante, está estrechamente vinculada a tradiciones previas que permanecen en los contextos orientales. Una de las más interesantes es la transformación de la filosofía platónica, ahora neoplatónica en Alejandría, a un lenguaje monoteísta, capaz de hacer una relectura de los textos bíblicos recuperando la trascendencia abstracta de lo sagrado que casaba perfectamente con la necesidad imperial de una presencia física del espacio culto como lugar de experimentación mundo terrenal-mundo divino en el centro de la ciudad, y que permite recrear la metáfora del alcance del Paraíso por medio de la obediencia -esfuerzo en la fe- al soberano (ver también Brown 1989, 216; Ousterhout 2010, 225).
- <sup>3</sup> El autor establece que hasta las compilaciones del historiador abasí al-Bujārī (810-870) el rezo de las comunidades islámicas se dirigía hacia Jerusalén y no hacia La Meca, lo cual explicaría tal vez por qué los primeros oratorios islámicos como Cairuán o Córdoba están orientados hacia el sur.
- <sup>4</sup> La Mezquita de Córdoba, y en particular la *maqṣūra* de al-Ḥakam II, permiten realizar un análisis en continuidad de sus diferentes etapas gracias a su estado de conservación, desde el siglo VIII al siglo X, siendo conscientes de que algunos espacios concretos han sido modificados desde su concepción original (ver Ruiz Souza 2001).
- <sup>5</sup> Se recomienda la lectura del libro completo de Jerrilynn Dodds *Architecture al Ideology in Early Medieval Spain* (ver Dodds 1994).
- <sup>6</sup> Estas cuestiones ya fueron planteadas por los investigadores Oleg Grabar (ver 1973, 122) y Creswell (ver 1979, 26) en lo que respecta a los inicios del arte islámico en Oriente. Para el caso de la península Ibérica en particular, merece especial atención el citado libro de Dodds y, esencial, el debate recogido en el volumen 22 de Anales de Historia del Arte, donde quedaron publicadas las investigaciones presentadas en las V Jornadas Complutenses de Arte Medieval “711: el Arte entre la Hégira y el Califato Omeya de al-Andalus”, del año 2012, nº especial II. Para profundizar se recomienda la lectura de los artículos de este volumen de Uscatescu Barrón y Ruiz Souza (297-308), Caballero Zoreda (101-130), Bango Torviso (57-90) y Calvo Capilla (131-160). Por último, es interesante tomar en consideración el último trabajo de Martínez Capdevila (2023) a pesar de que, a nuestro juicio, muchos de sus planteamientos sobre la mezquita hipóstila y el canon clásico en la



tomando en consideración la formación del templo bizantino en el siglo VI, coincidiendo con la construcción de Santa Sofía de Constantinopla, es en el siglo IX cuando se estandariza el modelo de iglesia cruciforme cupulada (Bango Torviso, Borrás Gualis 1996, 44); el siglo X es importante porque es el momento en el que se registra con frecuencia la solución de planta en T en las mezquitas (Ewert 1995, 53; Abad Castro 2013, 14; Calvo Capilla 2014, 74), cuyo diseño en planta y alzado es muy similar a la del templo bizantino a partir de la jerarquización de espacios en la nave central de Santa Sofía de Constantinopla gracias a la incorporación de la cúpula delante del *mihrāb*. En ambos casos, este diseño parece recrear, o permite visualizar, el concepto de la Morada Divina,<sup>7</sup> metáfora descrita en diferentes textos preislámicos, como por ejemplo en Éxodo o el Libro de Reyes 1 (Ousterhout 2010, 222-224).

Por tanto, en el caso de la *maqṣūra* del califa al-Ḥakam II es fundamental su estrecha vinculación con el pasado tardorromano tanto en aspecto formal como en simbolismo, ya que parecen reflejarse en un contexto artístico islamizado los principios que debe contener el templo microcósmico desarrollado con anterioridad.

## 2. Hacia una arquitectura neoplatónica. Lenguaje formal y simbólico compartido en el templo microcósmico mediterráneo

La arquitectura religiosa al servicio del poder que se desarrolló a partir del siglo VI durante el gobierno del emperador Justiniano I y de la emperatriz Teodora de Constantinopla, en adelante apunta a una concepción del espacio de culto que tiende a manifestarse como una representación del microcosmos (Grabar 1967, 59). Esto se traduce en que el espacio de culto no solamente sirve para actividades de carácter litúrgico, sino que también es el lugar donde la divinidad habita y se puede percibir su presencia (Schibille 2014, 199). Esta nueva consideración del templo se produce como consecuencia de una serie de transformaciones tanto en el pensamiento teológico como en la reorganización interna de la Iglesia en el tiempo de la Antigüedad Tardía, que acompañaron a la reestructuración del poder político en el período de gobierno de los soberanos citados (Brown 1989, 61).

Para comprender cómo se configura lo que el iconógrafo André Grabar (1967, 60-ss.) denominó el templo microcósmico<sup>8</sup> habría que atender a tres fenómenos esenciales que se dieron

---

arquitectura islámica al servicio de la no representación de Dios fueron debatidos y cerrados con anterioridad en las jornadas citadas.

<sup>7</sup> De forma muy resumida, se entiende por Morada Divina aquel espacio vinculado a la memoria del Pacto entre Dios y su Pueblo: el *Sancta Sanctorum*, presente en el lugar más íntimo del Tabernáculo y del posterior Templo de Salomón y donde habita, metafóricamente, la presencia sagrada (Roitman 2016, 40-45). Esta idea se recupera en la construcción constantiniana de la Basílica del Santo Sepulcro, convirtiéndose la Rotonda de la Anástasis en un lugar de comunión con lo sagrado que acoge la transubstanciación que representa el lugar del sacrificio de Cristo. La ausencia reproduce, en este espacio cristológico, la presencia de la Gloria de Dios por medio del vacío, metáfora de la Resurrección, que se reiterará posteriormente y con nuevos niveles de significado en la Basílica de Santa Sofía de Constantinopla (ver Ousterhout 2010, 222-224).

<sup>8</sup> Se trata de representar la perpetuidad de la presencia divina mediante una arquitectura equilibrada, armoniosa y que tienda a la perfección de lo divino. La arquitectura del espacio de culto a partir del siglo VI en el Imperio Romano Oriental necesita lograr la representación de lo eterno, simbolizado por medio de la



en este periodo: la filosofía neoplatónica irradiada desde Alejandría, a la recuperación de los relatos veterotestamentarios del Éxodo y del Libro de Reyes y al prestigio de la pareja imperial como garantes de la paz en el Imperio Romano de Oriente y promotores de las grandes empresas arquitectónicas de carácter cultural (Cameron 1976, 42; Ousterhout 2010, 242). Gracias a la permeabilidad que otorgaba la forma política y territorial del Imperio Romano de Oriente, a pesar de las decisiones ortodoxas defendidas en el Concilio de Calcedonia de 451 y que la historiografía tradicional ha ido definiendo como ruptura, la labor de la filosofía ateniense que se expande por el Mediterráneo, su nueva sede en Alejandría, las tradiciones paganas que perviven en el cristianismo oriental griego y siríaco, así como la recuperación de la trascendencia de lo sagrado propia de la literatura judía, se constituye una posibilidad de convergencia que parece evocar una serie de cambios sustanciales en la manera en que se entendía lo sobrenatural. A mediados del siglo VI la conceptualización de lo sagrado necesitaba tener una presencia física permanente en el corazón de la nueva capital imperial, Constantinopla, que articulara, de manera armónica, la unión de lo terrenal con lo celestial (Grabar 1967, 54-59.; Brown 1989, 216).

Fundamental en este punto es el papel que juega la filosofía neoplatónica (Mango 1975, 140). En términos platónicos, el templo se convierte progresivamente en el espacio de experimentación de la fe verdadera, la cual requiere un esfuerzo espiritual (Cox Miller 2009, 154) que permite alcanzar el conocimiento de lo sagrado por medio de la participación en la liturgia ritual. Esta tendencia a la abstracción del concepto de lo divino está muy vinculada a los relatos que ofrece el texto del Éxodo, donde la Gloria de Dios se manifiesta como luz cegadora, como se observará en las próximas páginas. Antes de ello, la Basílica del Santo Sepulcro (Wilkinson 1979, 349-353; Ousterhout 2010, 234) parece iniciar el camino de recuperación del Templo de Jerusalén pero no con el ánimo de imitarlo, sino de renovarlo en formas y contenido (Ousterhout 2010, 224). El Templo de Jerusalén presentaba una planta rectangular que marca un eje longitudinal entre el acceso y el Santo de los Santos (Roitman 2016, 43), generando lo que se denomina la *vía sacra*. En el caso del Templo de Jerusalén, las dificultades que sufre el Tabernáculo relatadas en el texto del Éxodo hasta la definitiva disposición triunfal de la Morada Sagrada por parte de Salomón constituyen una fuente de legitimación muy adecuada para los intereses de los nuevos emperadores romano-orientales, que parecen inspirarse en dichas tradiciones antiguas (Schibille 2014, 37).

Dichos niveles de significado trascendental fueron desarrollándose paulatinamente en las nuevas estructuras arquitectónicas de los espacios litúrgicos cristianos y alcanzarán grandes cotas de magnificencia a lo largo del siglo VI, así como en la literatura. El templo se convertirá en una metáfora de la Morada Divina y representa el significado del antiguo *Sancta Sanctorum* donde habita la Gloria de Dios.

Tras un periodo de evolución y asimilación de estas ideas, la cristalización se aprecia de manera clara en Santa Sofía de Constantinopla (Grabar 1967, 59; Krautheimer 2009, 45; Schibille 2014, 75). Este edificio será determinante para comprender el sentido trascendental que adquiere la cúpula (Bango Torviso, Borrás Gualis 1996, 9) y la articulación de la *vía sacra* en

---

forma circular de la cúpula que parece hacer referencia a la totalidad y eternidad de un cosmos compuesto por Dios y sus fieles. En consecuencia, la estructura del templo, los espacios litúrgicos y la decoración deben ser una sola cosa.



los edificios tanto de culto cristiano como también islámico con la monumentalización arquitectónica del espacio que queda delante del *miḥrāb*.

En el caso de Santa Sofía de Constantinopla, Justiniano fue el promotor para la reconstrucción de este templo a partir del 527. El emperador llegó a identificarse, por medio de dicha acción, como nuevo Salomón (el soberano constructor), es decir, como agente activo que propicia la construcción de la Casa de Dios en el corazón mismo de la nueva capital (Schibille 2014, 146) y que garantiza el mantenimiento del Pacto entre Dios y su pueblo. Como a Moisés y a Salomón, la literatura hímica<sup>9</sup> determina que las formas de Santa Sofía fueron transmitidas al emperador Justiniano (Schibille 2014, 146). La novedad que se contempla en Santa Sofía es que el centro de la nave principal se convierte en un espacio de representación de la pareja imperial, situada bajo la cúpula y cuya misión es presidir el ritual. Los soberanos son los únicos que pueden contemplar en su totalidad lo que sucede durante el acto litúrgico, únicamente restringido por la posición que ocupa el iconostasio. El espacio central estaba clausurado por cancelas, lo cual ocultaba sustancialmente a los fieles, relegados a las naves laterales, lo que sucedía bajo la cúpula y delante del santo de los santos (Cortés Arrese 1999, 42).

Como se ha ido advirtiendo, algunas obras literarias, tanto compuestas como releídas en el siglo VI, son fundamentales para poder confirmar los cambios que se producen progresivamente en la concepción del templo y del espacio ritual, así como los significados trascendentales que adquieren (ver Grabar 1967; McVey 1983; Schibille 2014). A continuación, se tratará de poner de manifiesto algunos textos que la investigación precedente ha tomado como referencia para explicar los fenómenos que van conformando la composición del templo microcósmico. Estos textos tienen una importancia esencial para el presente estudio ya que traspasan las fronteras de la llamada primera arquitectura bizantina, ya que su contenido pudo llegar a ejercer, a nuestro juicio, una influencia considerable en la conformación de la arquitectura de las mezquitas Omeyas, tanto orientales como andalusíes, debido a que estos relatos circulaban por la cuenca del Mediterráneo. De entre ellos se ha elegido el conocido como Himno Siríaco de la Catedral de Edesa -*Sogitha*- (ver Grabar 1947) por su calidad descriptiva. En esta composición se recogen los principios fundamentales de la simbología arquitectónica del templo como microcosmos, cuyo arranque se inicia con la construcción de Santa Sofía de Constantinopla en el siglo VI. De manera progresiva, esta nueva concepción del lugar que contiene la esencia de lo sagrado, invisible, y que sirve tanto para el culto como para la representación del poder político, se reiterará en la composición de la Mezquita de Córdoba y, sobre todo, en la *maqṣūra* califal construida a finales del siglo X.

Según argumenta McVey (1983, 96-97), la consideración del templo como microcosmos fue un tema recurrente en la literatura helenística griega, por lo que parecen perpetuarse las preocupaciones de la filosofía griega antigua por la ordenación del mundo (González Ferrín 2013, 145), con toda naturalidad, en las obras de los literatos cristianos influenciados por esta cultura en el siglo VI. Será la tendencia vertical que marca la cúpula (Lehman 1945, 1-27) el máximo logro de la composición arquitectónica del templo, espacio de representación del soberano. Dicha verticalidad es la que permite una aproximación a la idea más pura de Dios como fuente espiritual primordial (Grabar 1967, 46), camino hacia la Salvación y posibilidad de alcance del Paraíso Celestial.

---

<sup>9</sup> Nos referimos al *Kontakion* o Himno Inaugural de Santa Sofía de Constantinopla.



El Himno Siríaco de la Catedral de Edesa describe las metáforas, en un tono que acentúa en misterio de la fe, que se recogen en cada parte que conforma la totalidad del templo (trad. de Yarza Luaces 1982, 37):

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 Edessa el Templo Glorioso.
3. En verdad, en él han representado los misterios de tu Esencia y de tu Plan (de Salvación).

El texto comienza afirmando que lo que habita en el templo es la esencia de la divinidad; por tanto, el templo en sí mismo acoge la idea de la Morada Sagrada, así como los misterios que caracterizan a dicha esencia. El alcance de la Salvación, o acercamiento del fiel a la esencia de Dios -invisible-, es lo que se experimenta en el acto litúrgico en el interior del templo. Y toda su composición se somete a recrear ese camino hacia el conocimiento de lo sagrado.

Una apreciación fundamental para comprender el sentido del templo microcósmico es que Dios, a lo largo del relato bíblico del Éxodo, nunca muestra su rostro, sino su Gloria (Roitman 2016, 39), representada por la luz cegadora que ilumina permanentemente el *Sancta Sanctorum*. El fenómeno físico de la luz (Cox Miller 2009, 10) y sus implicaciones simbólicas como método para conseguir los efectos de alcance de lo sagrado constituyen la razón de ser de la nave central de Santa Sofía de Constantinopla, escenario de representación misteriosa. Tanto *Sogitha* como el *Kontakion* así lo confirman (Palmer and Rodley 1988, 145-146). El espacio que mayor luminosidad concentra es el *Sancta Sanctorum* que define el lugar metafórico de memoria donde se salvaguarda el Pacto entre Dios y su Pueblo, constituido gracias a la labor de Moisés. En el caso del Libro de Reyes 1, Salomón codifica la definitiva Morada Sagrada, salvaguardando la Alianza en un suntuoso espacio, dotado de misterio e intimidad, dentro del templo. Tanto la iconografía mosaica como salomónica está presente en los citados himnos y en la literatura relacionada con este fenómeno del templo microcósmico del siglo VI (Ousterhout 2010, 226). Se debe apuntar que estas dos figuras irán integrándose de forma paulatina en los discursos de legitimación de los soberanos del entorno de la cuenca mediterránea, incluso en el caso de los monarcas musulmanes Omeyyas (ver en Ibn Jaldūn, *Muqqadima*, L.IV, 6, 621, y L.III, 34, Trabulse, trad.; ver Abū Naṣr al-Fārābī, *La Ciudad Ideal*, XXVII, Alonso, trad.), llegando a la Córdoba califal, como se observará a continuación.

Retornando a Santa Sofía de Constantinopla, el espacio que ocupa el presbiterio, precedido por la gran cúpula que representa la bóveda celeste,<sup>10</sup> y que ha sido privatizado por el iconostasio, se articula en torno a la sala central del ábside -donde se encuentra el *Sancta Sanctorum*-, ceñida por dos salas auxiliares -prótesis y diaconicon- (Krautheimer 2009, 347). Esta ordenación y jerarquización de espacios en el contexto general del edificio permite crear el clima misterioso propicio para que se haga presente, durante la ceremonia, la presencia invisible de lo sagrado, misterio esencial del acto litúrgico (Binns 2009, 68). Este hecho también queda recogido en el texto del Himno de Edesa donde se menciona con especial interés el misterio

---

<sup>10</sup> «<sup>5</sup> Behold! Its ceiling is stretched out like the sky and without columns [it is] arched and simple. And it is also decorated with golden mosaic, as the firmament [is] with shining» (McVey 1983, 95).



de la Santísima Trinidad y del martirio cristológico, necesario para iniciar el ascenso hacia el Paraíso.<sup>11</sup> Como apuntó Schibille (2014, 137) la salvación del alma es leída durante este periodo en clave de esfuerzo individual en la fe, conectada con la influencia de la filosofía neoplatónica.

El papel de la comunidad de fieles es fundamental para entender el fenómeno del templo microcósmico. Ellos participan en el acto litúrgico (Cuenca 2024, 3), metaforizando el esfuerzo humano del creyente que permite el alcance del Paraíso, y que era mostrado durante el ritual (Binns 2009, 68). Los fieles quedaban relegados a la penumbra de las naves laterales (Schibille 2014, 40), naves que, en lectura neoplatónica y tal y como define el *Kontakion* de Santa Sofía en el *oikos* 2, emulaban la metáfora de la caverna (Schibille 2014, 40). La metáfora de la cueva platónica y el camino costoso que los fieles han de recorrer hasta poder alcanzar el conocimiento de lo sagrado se completa en el interior del templo con una serie de elementos estéticos, además de la disposición arquitectónica, que cooperan para potenciar el protagonismo de la luz (Cox Miller 2009, 109) y el aporte de suntuosidad (Janes 2000, 94) a la totalidad del edificio.

La técnica del mosaico, con las teselas doradas, será uno de los principales recursos estéticos utilizados para situar los elementos que pertenecen al plano de lo celestial. En el caso de Santa Sofía de Constantinopla, y posteriormente en la *maqṣūra* de al-Ḥakam II, las teselas doradas bañan por completo el perímetro de la cúpula y de la fachada de acceso al *Sancta Sanctorum*. El amarillo, y por tanto el dorado, son colores que simbólicamente se asociaban a la sabiduría y a lo sagrado (Janes 2000, 94). Además, el reflejo de la luz sobre el dorado hace que se expanda y resbale por los diferentes espacios que componen la sala central, lugar destinado a la representación del misterio ocupado por la pareja imperial. Otros recursos cromáticos fundamentales, que se reiterarán en la futura arquitectura islámica vinculada a los Omeyas, se corresponden con la trilogía cromática azul, rojo y verde, colores que aportan cierto orden de naturalismo y que fueron señalados por Platón, Aristóteles o Empédocles, junto con el dorado, como los colores representativos de los cuatro elementos (Schibille 2014, 119). Los temas iconográficos que se representan en los muros también participan de la simbología de la filosofía neoplatónica: sobre los fondos dorados se desarrollan elementos vegetales enjorados que aluden a las características del Paraíso Celestial y de los prados florecientes de la literatura tardoantigua (Pentcheva 2011, 94).

La composición íntegra del templo en su arquitectura y demás recursos estéticos que la completan otorga un indiscutible protagonismo a la nave central del edificio en Santa Sofía de Constantinopla. A partir del siglo VI, este nuevo modelo espiritual para el espacio de culto comienza a irradiarse por el entorno de la cuenca mediterránea, hacia Oriente y hacia Occidente, en el ámbito cristiano (Krautheimer 2009, 331-372) y, según nuestro parecer, se reitera en los primeros oratorios de culto islámico relacionados con los Omeyas orientales y andalusíes.

---

<sup>11</sup> «<sup>12</sup> On every side it has the same façade; the form of the three of them is one. Just as the form of the holy Trinity is one. <sup>13</sup> One light shines forth also in its sanctuary by three open windows. And announces to us the mystery of the Trinity, of the Father and the Son and the Holy Spirit. <sup>14</sup> And the light of its three sides abides in many windows. It portrays the apostles, Our Lord, the prophets, martyrs and confessors» (McVey 1983, 95).



### 3. La mezquita en la tradición del templo microcósmico mediterráneo

En este apartado se analizará brevemente la incorporación de los parámetros estéticos del templo microcósmico en la arquitectura de mezquita durante la soberanía de la dinastía Omeya en el Oriente del Mediterráneo (663-750), así como los paralelos que pueden encontrarse en la Córdoba emiral. Según la literatura cronística árabe del siglo IX, las primeras mezquitas se remontarían al siglo VII, en el contexto de las conquistas árabes (ver Donner 1998, 180; Manzano Moreno 1999, 393; Calvo Capilla 2007, 22s.; Ayyad 2019, 1-33). Sin embargo, es conocido que los restos arqueológicos más tempranos que se conservan de los primeros oratorios islámicos pertenecen al siglo IX (Bango Torviso, Borrás Gualis 1996, 116).

En el análisis de la distribución y del canon estético de las antiguas mezquitas de época Omeya -como Damasco o al-Aqsa- llama poderosamente la atención la aparición de cuatro elementos comunes con la arquitectura del templo microcósmico: la utilización de la cúpula, en árabe *qubba*, situada delante del *mihrāb*; el desarrollo de la planta en T; la decoración musivaria; y la posición que ocupa el propio *mihrāb* en el contexto general del edificio, en la parte más íntima del edificio.

En cuanto a la presencia de la cúpula en los oratorios islámicos más antiguos (ver Lehman 1945), es fundamental recordar que la Cúpula de la Roca constituye una de las primeras construcciones conmemorativas del periodo de gobierno de los Omeyas en Oriente. Tal y como han establecido la mayor parte de las investigaciones previas,<sup>12</sup> la Cúpula de la Roca hunde sus raíces en la arquitectura conmemorativa tardorromana. Empero, a pesar de la asimilación formal de la arquitectura romana en las primeras construcciones monumentales de culto islámico, la tradición religiosa parece haber ocultado su factor de continuidad, que ha tenido como consecuencia una separación en la narración posterior entre la arquitectura islámica

inicial y la arquitectura romana o tardorromana mediterráneas (Bango Torviso 2012, 59).

Sin embargo, para el presente estudio parecen resultar más reveladores otros ejemplos también relacionados con la dinastía Omeya, como son la Mezquita al-Aqsa, la Mezquita de Damasco, la Mezquita de Cairuán en Túnez y las fases emirales de la Mezquita de Córdoba. En todos los ejemplos citados, durante el siglo IX, la estructura del edificio tiende de forma progresiva a jerarquizar su espacio interior con la crea-



Fig.1. Mezquita de Cairuán, s. IX. [recuperado de <https://www.flickr.com/photos/128612828@N03/15911330564>]

<sup>12</sup> Ver los trabajos de Lehmann 1945; Grabar 1959; Creswell 1979; Ettinghausen, Grabar 1996; Khoury 1996; Ayyad 2013, 2019.



ción de la vía sacra, eje longitudinal que permite guiar nuestros pasos desde la entrada principal hasta las profundidades del edificio, donde se ubica el nicho del *mihrāb* (Calvo Capilla 2014, 82-83). Una disposición similar a la que presentan los espacios sagrados vistos previamente en contextos cristianos. La vía sacra se advierte visualmente mediante la citada planta en T en los casos de Damasco, Cairuán (fig. 1) o la ampliación del emir Abderramán II en la Mezquita de Córdoba (Calvo Capilla 2014, 74). Por tanto, se podría pensar que los nuevos soberanos Omeyas están adoptando una forma de expresión arquitectónica e iconográfica para sus mezquitas estrechamente relacionada con la estructura del templo microcósmico que se estandarizó, también, hacia el siglo IX (Bango Torviso, Borrás Gualis 1996, 43). Además, viajaba a través de la literatura.

Bajo la cúpula, el soberano musulmán presidía la oración comunitaria de los viernes *-ṣalāt al-ŷum'a-*, ocupando un espacio clausurado a la mirada de los fieles que se denomina *maqṣūra*. De este modo, el ceremonial presenta relaciones muy estrechas con la forma litúrgica de mostrarse ante los fieles del poder imperial romano-oriental desde época de Justiniano I y Teodora. En el caso de la mezquita, la comunidad de fieles volvía a ocupar la oscuridad de las naves laterales y únicamente podía percibir, de forma parcial, lo que sucedía delante del *Sancta Sanctorum*, o, en este caso, del *mihrāb*.

Este hecho, a nuestro juicio, puede observarse de forma mucho más clara en la ampliación califal de la Mezquita de Córdoba a finales del siglo X, cuando el califa al-Ḥakam II construyó la *maqṣūra* monumental de que todavía hoy quedan la mayor parte de sus espacios. En este caso se produce la unión del espacio cupulado-conmemorativo y del aula basilical tardorromana, con los elementos clave del templo microcósmico, que permiten al califa al-Ḥakam II mostrarse como soberano legítimo de la mayor parte del territorio de la Península Ibérica.

#### 4. La impronta del califa al-Ḥakam II en la Mezquita de Córdoba como “renovación del Pacto”

Investigaciones precedentes sobre la Mezquita de Córdoba ya pusieron de manifiesto la fuerza renovada con la que volvía a manifestarse el canon estético tardorromano mediterráneo y peninsular en todo su perímetro (Ruiz Souza, Uscatescu Barrón 2013; Ruiz Souza, Uscatescu Barrón 2014), pero con especial relevancia en el acceso monumental a la *maqṣūra* califal de al-Ḥakam II (Ruiz Souza 2001). Esta entrada fue definida por Ruiz Souza (2001) como «fachada luminosa».

En primer lugar, la entrada principal a la *maqṣūra* marca una diferencia con respecto al antiguo edificio ya ampliado por el emir ‘Abd al-Raḥmān II, destacando por su monumentalidad y profusión decorativa. Resulta interesante volver sobre el artículo de Ruiz (2001) donde se planteó la posibilidad de que esta entrada pudiera estar reproduciendo en sus inicios un arco de triunfo de tres luces de tradición romana,<sup>13</sup> con sentido político y transformado a un canon estético islamizado (Ruiz Souza 2001, 440). Cada uno de los tres accesos se comunicaría con

<sup>13</sup> El arco de triunfo romano de tres luces se reproduce en algunas basílicas cristianas tardoantiguas coincidiendo con la distribución tripartita del muro Este donde se sitúa el *Sancta Sanctorum* flanqueado por prótesis y diaconicon. Esto podría estar vinculado, en lectura neoplatónica, al ascenso tripartito de Moisés al



las tres naves de la *maqṣūra*, las cuales finalizan en las tres salas del muro de alquibla. Estos accesos, según Ruiz, darían paso a una sala tipo *qubba*, cupulada, a modo de nártex a los pies, como los que se localizaban en las antiguas basílicas mediterráneas (Dodds 1994, 29). La llamada Capilla de Villaviciosa, con su majestuosa bóveda de crucería califal, es la única que se conserva; sin embargo, existen motivos para pensar que podría haber estado flanqueada por otras dos (Ruiz Souza 2001, 438-441).

En segundo lugar, la *maqṣūra* de al-Ḥakam II desarrolla en la antigua nave principal de la vía sacra de la ampliación de ‘Abd al-Raḥmān II una continuación de esta que finaliza en el monumental *miḥrāb*, ceñida por dos naves laterales. Dodds destacó las similitudes que este espacio del siglo X presenta con la estructura las antiguas basílicas peninsulares de tres naves (Dodds 1992, 21-22; 1994, 29, 131), creando casi por completo un edificio nuevo dentro de la aljama cordobesa (fig. 2). Ejemplo

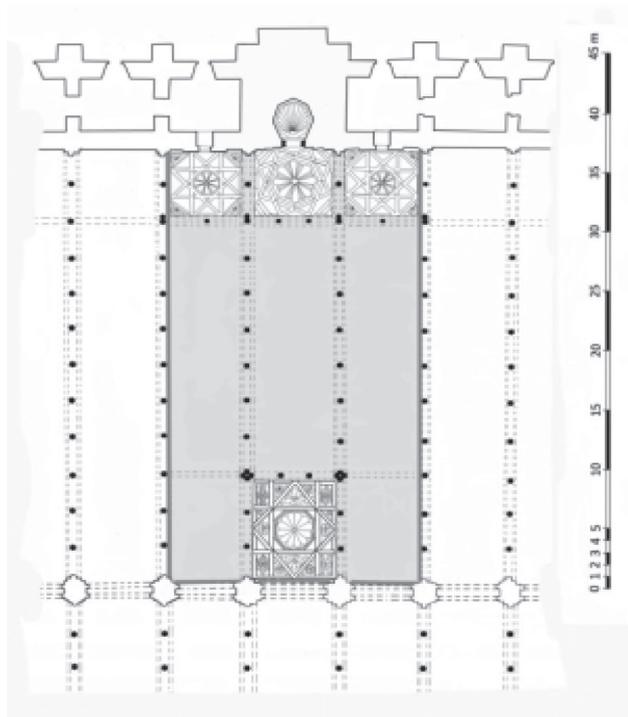


Fig. 2. Esquema de la planta de la *maqṣūra* de al-Ḥakam II. [recuperado de Abad Castro 2009, 11]

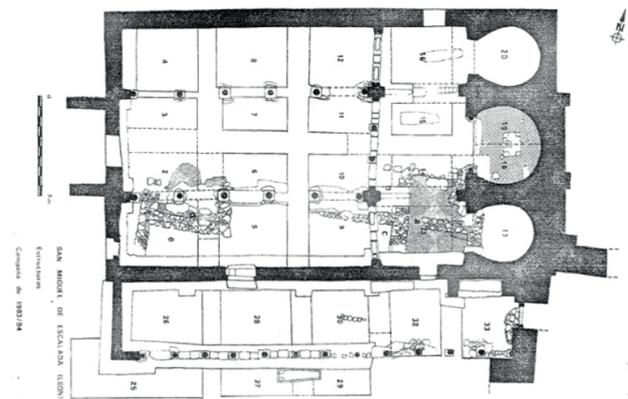


Fig. 3. Esquema de la planta de la iglesia de San Miguel de Escalada. [recuperado de <https://viajarconelarte.blogspot.com/2015/11/san-miguel-de-escalada-en-gradefes-de.html>]

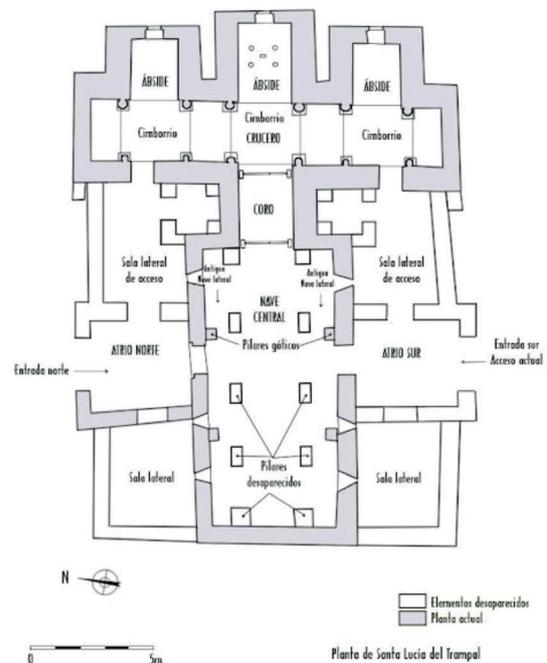


Fig. 4. Esquema de la planta de la iglesia de Santa Lucía del Trampal. [recuperado <https://www.pinterest.es/pin/491736853057514124/>]

Sinaí, que permitió su unión mística con la Gloria de Dios. (Ver Elsner 1994, 81-83). En el caso de la *maqṣūra*, el perímetro reproduce constantemente el número tres.



de ello podrían ser las basílicas hispanas de San Juan de Baños en Palencia o Santa Lucía del Trampal en Cáceres (figs. 3 y 4).

En tercer lugar, merece destacar el espacio que antecede al muro de alquibla: las naves desembocan de nuevo en tres espacios cuadrados cubiertos por cúpulas de crucería califal, donde la central delante del *mihrāb* es más alta y ancha que las laterales. Debajo de dicha cúpula se situaría el califa, en su papel de Príncipe de los Creyentes (ver Calvo Capilla 2008; Fierro Bello 2009), para presidir la oración comunitaria del viernes, ante el *mihrāb*, tal y como se ha explicado que habrían hecho Justiniano y Teodora, y los soberanos siguientes ante el *Sancta Sanctorum*.

En cuarto lugar, la solución del muro de alquibla dividido en tres salas parece recordar la división del presbiterio, precedido por el iconostasio (Dodds 1994, 29, 88; Momplet Míguez 2012, 249), en sala del santuario flanqueada por los pastoforios, una estructura que desde el siglo VI se reitera en las basílicas cristianas mediterráneas y que comienza a estandarizarse a partir de Santa Sofía de Constantinopla. Por último, la monumentalidad que adquiere la sala del *mihrāb* de la ampliación del califa al-Ḥakam II no parece haber sido usual en la arquitectura islámica precedente (Ruiz Souza 2001, 444).

Los elementos artísticos que ayudan a reforzar la conexión de la *maqṣūra* de al-Ḥakam II con el antiguo templo microcósmico y con la lectura neoplatónica de las antiguas tradiciones religiosas van más allá de la propia iconografía de la arquitectura, que ya muestra por sí misma estrechas similitudes. Así pues, además de la composición de la arquitectura, es fundamental atender a los mensajes iconográficos que se reflejan en la decoración musivaria y en la selección cromática desplegada en el muro de alquibla. El color es otra de las fuentes esenciales de comprensión del pasado, tal y como argumenta Cristina Expósito de Vicente (2020). Schibille (2014, 2-6) señala que todos estos elementos concentrados en el espacio de culto y de representación del poder se codifican al servicio de una experiencia estética, que se consigue por medio de un uso específico en términos físicos y espirituales de la luz y de los materiales que se eligen expresamente para ello. Este aspecto entronca con otro aspecto importante: la concepción de lo sagrado por medio de su abstracción y no tanto de su figuración explícita.

La corporeidad de aquello que es trascendente, sagrado, divino, se revela gracias a la utilización de materiales suntuosos trabajados con una perfección tal que reflejan a la divinidad con características que superan la similitud con lo meramente humano (ver en Janes 2000; Cox Miller 2009). Este hecho quedaba reflejado en los versos de la literatura hímica citada, y, a nuestro juicio, vuelve a visualizarse del mismo modo en la *maqṣūra* califal de al-Ḥakam II.

El dorado es uno de los colores característicos de la decoración musivaria que se reitera en estos espacios de culto, desde Santa Sofía hasta la *maqṣūra* de al-Ḥakam II. Según Procopio de Cesarea (s. VI), el dorado se encarga de representar simbólicamente la presencia de lo sagrado por la potencia de la luz (Schibille 2014, 118). Si se presta atención a la cúpula que antecede al *mihrāb* en la *maqṣūra* cordobesa, así como a la totalidad de la fachada del muro de alquibla, se pueden observar similares efectos. Este espacio concreto de la *maqṣūra* producía, gracias a los mosaicos, un brillo extraordinario cuando se accionaban los mecanismos visuales que ayudaban a recrear la representación del alcance del Paraíso Celestial. En el centro de la cúpula se sitúa el Trono de Dios (Calvo Capilla 2008, 98; Parada López de Corselas 2013, 105-122), desde donde los rayos del sol se expanden hacia todos los lados del mundo (fig. 5). La gran lámpara que pendía del centro mismo de la cúpula hacía rebotar la su luz hacia todo



Fig. 5. Cúpula ante el *miḥrāb*. *Maqṣūra* de al-Ḥakam II. [imagen de la autora]

el perímetro de la *maqṣūra*, potenciándose gracias a la oscuridad de las naves de la antigua mezquita. Conforme se desciende desde el centro de la cúpula, se observa una expansión del propio firmamento (Ewert 1995, 55) -elemento que también adquiere protagonismo en el Himno Siríaco de Edesa-, cuajado de perlas, vegetación, flores de lis y piedras preciosas. La literatura hímica, seguramente conocida por los literatos y poetas árabes (Calvo Capilla 2008, 98), se hace eco del significado de las perlas y de las piedras preciosas como fuentes de luz ligadas a la representación del Paraíso Celestial, acompañadas de una naturaleza en toda su plenitud (Silva Santacruz, 2011, 39).

A continuación, es esencial profundizar en la iconografía del Trono de Salomón y su presencia como mecanismo de legitimación y asociación del califa al-Ḥakam II con este antiguo soberano (Parada López de Corselas 2013, 105-122). Algo que, por otra parte, había sido utilizado por Justiniano<sup>14</sup> (Ousterhout 2010, 241). La presencia de la literatura salomónica en los relatos poéticos árabes presislámicos es constante (Puerta Vílchez 2018, 63), utilizada para definir al soberano justo y constructor de la definitiva -y perfecta- Morada Sagrada. Por tanto, en íntima conexión con la iconografía salomónica se encuentra la sala del *miḥrāb* de la ampliación de al-Ḥakam II, donde es fundamental atender a la policromía. El paso hacia el interior del *miḥrāb* se realiza mediante un gran arco de herradura profusamente decorado,<sup>15</sup> flanqueado en las albanegas por dos árboles que aludirían a la puerta del Paraíso Celestial (fig. 6).

<sup>14</sup> En los himnos de Rómulo el Mélodo, siglo VI, se aprecia esta comparativa y se refuerza la idea de Justiniano como nuevo Salomón: promotor y embellecedor de edificios para proteger la fe.

<sup>15</sup> La decoración musivaria de esta fachada reproduce la misma riqueza ornamental que se puede observar en la cúpula que la precede. La trilogía cromática azul, dorado y rojo merece la pena ser destacada en este punto, por los paralelos que presenta con los mosaicos que se generalizan a partir de la decoración de Santa Sofía. Estos colores quedan salpicados de elementos vegetales coloreados con teselas verdes, pigmento que aporta cierto naturalismo y que Aristóteles ya había señalado como el color original de las plantas (ver Schibille 2014, 11). Recordemos que la mencionada paleta cromática se reitera, destacando los fondos dorados ligados a la luz sagrada y al alcance de la sabiduría, en la mayor parte de los templos de culto cristiano a partir del siglo VI, y también en las primeras mezquitas.

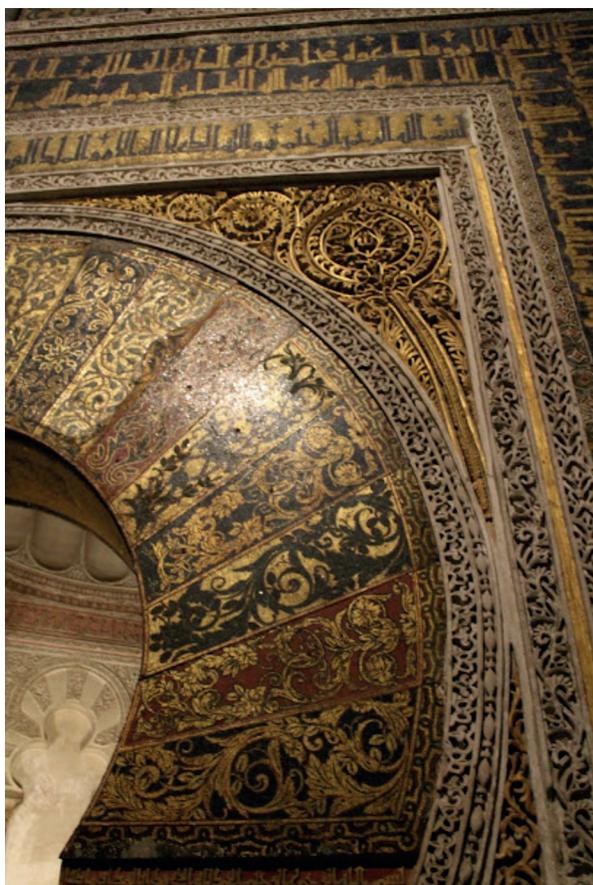


Fig. 6. Detalle de la albanega derecha del arco de acceso al mihrāb. Maqṣūra de al-Ḥakam II. [imagen de la autora]

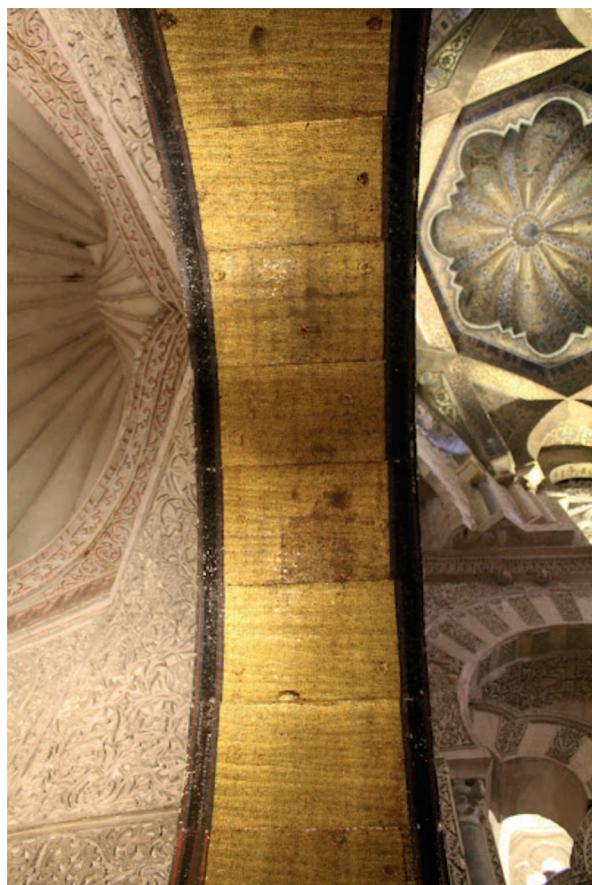


Fig. 7. Detalle del intradós del arco de acceso al mihrāb. Maqṣūra de al-Ḥakam II. [imagen de la autora]

El intradós del arco está cuajado de pequeñas teselas doradas (fig. 7), sin ningún elemento iconográfico más que la abstracción que proporciona el brillo uniforme del oro, y da paso a un espacio que cambia sustancialmente y parece mostrar algo más que un nicho hacia el que dirigir las plegarias (Papadopoulo 1988, 20-34).

Las descripciones que ofrecen los relatos del Éxodo y del Libro de Reyes acerca de la suntuosidad del Templo de Salomón, que forman parte de la revelación de cómo debe ser su Morada, parecen tener una clara influencia en la forma de concebir el espacio de la *maqṣūra* califal. Es interesante observar cómo en el interior de la sala del mihrāb la combinación cromática elegida está estrechamente relacionada con los colores que componían el Tabernáculo y el *Sancta Sanctorum* del Templo de Jerusalén, destinados a salvaguardar el Pacto entre Dios y su Pueblo, facilitado por dos intermediarios: Moisés y Salomón. Esta tradición podría haberse islamizado, como ya se registra en la literatura árabe previa.

El color rojo, además de ser importante en la *qubbat al-ḥamrā'* o pabellón rojo de la tradición de los hadices musulmanes (Calvo Capilla 2008, 94), forma parte de relatos previos que pudieron ejercer su influencia en las tradiciones coránicas y del Profeta posteriores. La llamada Tienda del Encuentro, donde se produce parte de la revelación a Moisés, se describe como de color rojo carmesí, escarlata y púrpura violeta, toda ella enchapada en oro (Roitman 2016, 42). La gama cromática cálida, según Schibille (2014, 144), sustituyó al color azul como



símbolo de divinidad para asimilarse con más fuerza a la realeza imperial a partir del siglo VI, realeza que actuaba como intermediaria.

El monumental *miḥrāb* de al-Ḥakam II podría constituir un magnífico ejemplo de la asimilación de estas tradiciones en la pluralidad del contexto islamizado de la Península Iberica -*al-Ándalus*. Para los fieles representa el camino de los bienaventurados que alcanzarán el Paraíso gracias al sometimiento a la voluntad de Dios y a la de su intermediario, el califa, el Príncipe de los Creyentes, el gobernante justo. La inscripción en lengua árabe y con letras doradas que recorre el zócalo así parece confirmarlo.<sup>16</sup>

Este papel del califa de Córdoba como Príncipe de los Creyentes e identificado con la noción de sombra de Dios en la Tierra (Parada López de Corselas 2013, 118) queda reforzado no solamente por las inscripciones en árabe que hacen alusión a la obediencia a la ley de Dios por medio del soberano, sino que también se refleja en otro símbolo, particular, presente en la sala del *miḥrāb*. En una de las bandas decorativas sobre las que se asienta la cúpula del *miḥrāb* aparece un collar cuyo broche es una estrella de ocho puntas (fig. 8) que podría identificarse con el Sello de Melquisedec (Parada López de Corselas 2013, 118) el primer sacerdote del Pentateuco y cuyo nombre, en hebreo, significa rey de justicia. La estrella de ocho puntas también se asimiló en la tradición islámica con el sello de Salomón.



Fig. 8. Estrella de ocho puntas, sala del *miḥrāb* de la *maqṣūra* de al-Ḥakam II. [imagen de la autora]

<sup>16</sup> «En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso. ¡Observad las oraciones y estad con devoción ante Dios! El imán al-Mustanṣir bi-Llāh, siervo de Dios, al-Ḥakam, 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 Ÿa'far ibn 'Abd al-Raḥmān, ¡Dios esté satisfecho de él!, con la inspección de Muḥammad ibn Tamliḥ, Aḥmad ibn Naṣr y Jālid ibn Hāšim, jefes de la policía, y de Muṭarrif ibn 'Abd al-Raḥmān, el secretario, sus siervos, en la luna de *ḍū l-ḥiḡya* 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» (ver [https://cvc.cervantes.es/actcult/mezquita\\_cordoba/fichas/mezquita\\_c/inscripciones.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/mezquita_cordoba/fichas/mezquita_c/inscripciones.htm))



## 5. Consideraciones finales

La *maqṣūra* del califa al-Ḥakam II en la Mezquita de Córdoba, así como el arte islámico desde sus inicios, mantienen un lenguaje formal vinculado al pasado de la Antigüedad Tardía, tal y como demostraron a lo largo de los años 90 los investigadores e investigadoras citados. Continuando con esta línea, nuestro propósito objetivo era sumar a ese lenguaje arquitectónico formal todo el despliegue de una nueva lectura simbólica, más abstracta en la idea de concebir lo sagrado en su espacio, y que arranca a partir del siglo VI. Las transformaciones simbólicas mencionadas y que afectan al espacio de culto a lo largo de la cuenca mediterránea se producen en el seno de un espacio y tiempo de herencia romana y tardorromana, con una recuperación de ciertos elementos y personajes del pasado que convergen para crear un nuevo lenguaje vinculado al poder y a la religión del Estado, unidos en la figura del soberano. Estos hechos, en el caso del califato Omeya de al-Ándalus, no podían explicarse únicamente con las fuentes escritas, sagradas, propias de la tradición islámica, las cuales son paralelas al desarrollo artístico. Se ha podido observar que la incorporación de otras fuentes, sí anteriores, como los mensajes contenidos en los himnos siríacos y que se reflejan en la nueva forma de concebir el lugar de culto, podría ayudar a comprender mejor el funcionamiento del espacio ritual islámico -la mezquita- y su evolución en el contexto mediterráneo.

La conclusión principal a la que se ha llegado, a pesar de que queda mucho trabajo de investigación por delante, es que se puede confirmar no solamente una continuidad artística en el plano formal, sino también simbólico, que permite incluir lo islámico como parte esencial y consecuencia de lo que estética y visualmente había sido el arte romano en toda su pluralidad y con toda su capacidad de absorción.

La segunda conclusión, más específica, es que las conexiones que hemos hallado entre la *maqṣūra* de al-Ḥakam II con la estructura y significado del templo microcósmico, que había sido comprendido sólo en el contexto bizantino, explican de una forma mucho más clara la apertura y el conocimiento de las tradiciones pasadas de los califas cordobeses, elemento que utilizan para reforzar su propia legitimidad. En su proclamación como soberanos independientes y legítimos, buscaron su particular cultura visual y ceremonial en relatos del pasado, no solamente de tradición musulmana, sino que eran comprendidos por el conjunto de la comunidad de creyentes que compone el Estado califal de al-Ándalus.

## Bibliografía

- Abad Castro, Concepción. 2009. “El oratorio de al-Ḥakam II en la Mezquita de Córdoba.” *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 21: 9-30.
- Al-Fārābī, Abū Naṣr, 2011. *La Ciudad Ideal*, presentación por Miguel Cruz Hernández, traducción por M. Alonso. Madrid: Tecnos.
- Ayyad, Essam. 2013. “The House of the Prophet? Or the Mosque of the Prophet?” *Journal of Islamic Studies* 24 (3): 273-334. <https://doi.org/10.1093/jis/ett053>



- Ayyad, Essam. 2019. “An Historiographical Analysis of the Arabic Accounts of Early Mosques: with special references to those at Madina, Baṣra and Kūfa.” *Journal of Islamic Studies* 30 (1): 1-33. <https://doi.org/10.1093/jis/ety030>
- Bango Torviso, Isidro. 2013. “711/842. Siglo y medio de la cultura material de la España cristiana desde la invasión. Musulmanes y cristianos determinantes de una mistificación ‘histórico-cultural’ que no cesa.” *Anales de Historia del Arte* 22 (2): 57-90.
- Bango Torviso, Isidro and Gonzalo Borrás Gualis. 1996. *Arte Bizantino y Arte del Islam*. Madrid: Historia 16.
- Binns, John. 2009. *Las iglesias cristianas ortodoxas*. Madrid: Akal.
- Briquel Chatonet, François and Muriel Debié. 2017. *Le monde syriaque. Sur les routes d’un christianisme ignoré*. Paris: Les Belles Lettres.
- Brown, Peter. 1989. *El mundo en la Antigüedad Tardía (de Marco Aurelio a Mahoma)*. Madrid: Taurus (ed. or. *The world of Late Antiquity*. London: Harcourt Brace Jovanovich).
- Calvo Capilla, Susana. 2008. “La ampliación califal de la Mezquita de Córdoba: mensajes, formas y funciones.” *Goya: Revista de Arte* 323: 89-107.
- Calvo Capilla, Susana. 2014. *Las Mezquitas de al-Ándalus*. Almería: Fundación Ibn Tufayl.
- Cameron, Averil. 1998. *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía (395-600)*. Barcelona: Crítica.
- Cortés Arrese, Miguel. 1999. *El arte bizantino*. Madrid: Historia 16.
- Cox Miller, Patricia. 2009. *The corporeal imagination. Signifying the holy in Late Ancient Christianity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Creswell, K.A.C. 1979. *Compendio de arquitectura paleoislámica*. Sevilla: Publicaciones Universidad de Sevilla.
- Cuenca Abellán, Belén. 2024. “The experimentation of the sacred in al-Ḥakam II’s maṣūra. An architecture based on emotions.” *Religions* 15 (242): 1-26. <https://doi.org/10.3390/rel15020242>
- Dodds, Jerrilynn. 1992. “The Great Mosque of Cordoba.” In *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, edited by Jerrilynn Dodds, 11-25. Nueva York: Metropolitan Museum.
- Dodds, Jerrilynn. 1994. *Architecture and Ideology in Early Medieval Spain*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Donner, Fred. 1998. *Narratives of Islamic origins: the beginnings of Islamic historical writings*, Princeton: The Darwin Press.
- Elsner, Jas. 1994. “The viewer and the vision: the case of the Sinai apse.” *Art History* 17: 81-102.
- Ewert, Christian. 1995. “La Mezquita de Córdoba: santuario modelo del Occidente islámico.” In *La arquitectura islámica del Islam occidental*, editado por Rafael Jesús López-Guzmán Guzmán, 53-68. Madrid: Lunwerg.
- Fierro Bello, María Isabel. 2009. “Pompa y ceremonia en los califatos del Occidente Islámico.” *Cuadernos del Cemyr* 7: 125-152.
- González Ferrín, Emilio. 2013. *La angustia de Abraham. Los orígenes culturales del islam*. Córdoba: Almuzara.
- Grabar, André. 1947. “Le témoignage d’une hymne syriaque sur l’architecture de la cathédrale d’Édesse au Vie siècle et sur la symbolique de l’édifice chrétien.” *Cahiers Archéologiques* 2: 41-67.



- Grabar, André. 1967. *The art of byzantine empire: Byzantine art in the Middle Ages*. Nueva York: Greystone Press.
- Grabar, Oleg. 1959. "The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem." *Ars Orientalis* 3: 33-62.
- Halbwachs, Maurice. 2013. *Topografía legendaria de los Evangelios en Tierra Santa*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Ibn Jaldún, Abd al-Rahmán b. Muhammad. 1977. *Introducción a la Historia Universal. Al-Muqaddimah*, traducido por E. Trabulse. México: Fondo de Cultura Económica.
- Janes, Dominic. 1998. *God and Gold in Late Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Khoury, Nuha. 1996. "The meaning of the Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century." *Muqarnas* 13: 80-98.
- Krautheimer, Richard. 2009. *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid: Cátedra.
- Lehman, K. 1945. "The dome of heaven." *The Art Bulletin* 27: 1-27.
- Manzano Moreno, Eduardo. 1999. "Las fuentes árabes sobre la conquista de al-Ándalus: una nueva interpretación." *Hispania* 202: 389-432.
- Martínez Capdevila, Pablo. 2023. "Representing the unrepresentable: the Mosque of Cordoba and the ideal Islamic temple." *The Journal of Architecture* 28 (8): 1409-1441.
- McVey, Kathleen. 1983. "The domed church as a microcosm: literary roots and architectural symbol." *Dumbarton Oaks Papers* 37: 91-121.
- Momplet Míguez, Antonio Eloy. 2012. "De la fusión a la difusión en el arte de la Córdoba califal: la ampliación de al-Ḥakam II en la Mezquita de Córdoba." *Anales de Historia del Arte* 22 (2): 237-258.
- Ousterhout, Richard. 2010. "New Temples and New Solomons: The Rethoric of Byzantine Architecture." In *The Old Testament in Byzantium*, edited by Paul Magdalino and Robert S. Nelson, 223-255. Washington DC: Dumbarton Oaks.
- Palmer, Andrew and Lyn Rodley. 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* 12: 117-168.
- Papadopoulo, Alexandre. 1988. *Islam and Muslim art*. Nueva York: Mullen Books.
- Parada López de Corselas, Manuel. 2013. "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* 23 (2): 105-122.
- Pentcheva, Bissera. 2011. "Hagia Sophia and multisensory aesthetics." *Gesta* 50 (2): 93-111.
- Puerta Vílchez, José Miguel. 2018. *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Ándalus y la estética árabe clásica*. Granada: Edilux.
- Roitman, Adolfo. 2016. *Del Tabernáculo al Templo. El espacio sagrado en el judaísmo*. Madrid: Verbo Divino.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2001. "La fachada luminosa de al-Ḥakam II en la Mezquita de Córdoba. Hipótesis para el debate." *Madridier Mitteilungen* 42: 432-445.
- Ruiz Souza, Juan Carlos and Alexandra Uscatescu Barrón. 2013. "Orientalismos y `entangle-ment´ cultural. Estímulos y desenfoces historiográficos." *Anales de Historia del Arte* 22: 297-308.



- Schibille, Nadine. 2014. *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*. Farnham: Ashgate.
- Shoemaker, Stephen. 2010. *The death of a Prophet. The end of Muhammad's Life and the beginnings of Islam*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Silva Santacruz, Noelia. 2011. "El Paraíso en el Islam." *Revista Digital de Iconografía Medieval* 3 (5): 39-49.
- Vázquez de Ágredos Pascual, Marisa, Zapata Meza, Marcela and Expósito de Vicente, Cristina. 2020. "Colour and Culture in Ancient Judaism Study of the mural paintings preserved in Archaeological site of Magdala, 1st Century CE (Lower Galilee)." *European Journal of Science and Theology* 16 (2): 145-155.
- Yarza Luaces, Joaquín. 1982. "Textos y documentos para la Historia del Arte II." *Arte Medieval*, vol. I: *Alta edad media y Bizancio*, editado por Milagros Guardia, Teresa Vincens, Joaquín Yarza Luaces. Barcelona: Gustavo Gili.