

El trono preparado: reflexiones sobre estética, cultura visual e imagen simbólica en el arte tardoantiguo y su proyección en la Hispania visigoda y al-Andalus

Manuel PARADA LÓPEZ DE CORSELAS
Universidad Complutense de Madrid
Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Instituto Catalán de Arqueología Clásica
manuel.paradalopezde@unibo.it

RESUMEN

Ensayo sobre las placas-nicho visigodas y el *mihrab* y *macsura* de la mezquita de Córdoba centrado en sus aspectos formales e iconológicos y sus referentes en la arquitectura de poder y la representación simbólica de la divinidad.

Palabras clave: Arquitectura de poder; *hetoimasia*; nicho; *mihrab*; venera.

The Prepared Throne: Reflections on Aesthetics, Visual Culture and Symbolic Image in Late Antique Art and Its Implication in Visigothic Hispania and al-Andalus

ABSTRACT

Essay on Visigothic niche-plaques. The *mihrab* and *macsura* of the Mosque of Cordoba are analyzed focusing on their formal and iconological aspects, their referents on the architecture of power and the symbolic representation of divinity.

Key words: Architecture of power; *hetoimasia*; niche; *mihrab*; scallop.

“ETIMASÍA”, UN CONCEPTO HISTORIOGRÁFICAMENTE LAXO

“El gran nicho de Mérida podría ser entendido mejor no como un trono real destinado a prestigiar la dignidad episcopal, sino puramente simbólico relacionado con la celebración ritual. En tal caso, su singular morfología y su iconografía de tema apocalíptico permitirían identificarlo con el trono vacío (*hetoimasía*) que espera la *parusia* del Señor [...] Su destino sería, pues, el de entronizar la Palabra de Dios [...] a la manera de un facistol de piedra que presidiera solemnemente la asamblea cristiana¹.”

“Entre las varias interpretaciones simbólicas de la Cúpula de la Roca, resulta convincente la que relaciona el edificio con el Trono de Dios y con el Templo de Salomón. La forma y la decoración convertirían al edificio construido por ‘Abd al-Malik a finales del s. VII en una evocación del grandioso baldaquino que cubre el Trono divino, ya que sobre esa roca [...] se posará el trono ocupado por Dios el día del Juicio. De esta forma se invoca la presencia de Dios, como si de una *Etimasía* se tratara [...] De la misma manera que la Cúpula de la Roca, la cúpula central de la macsura cordobesa sería la plasmación del baldaquino que cobija el Trono de Dios, una tienda enjorada y con simbología astral situada entre el cielo y la tierra. Ésta se convierte en el emblema no sólo de la presencia divina entronizada sino también del poder absoluto, terrenal y espiritual, del Califa cordobés, derivado del trono divino. Para materializarlo, en la Mezquita de Córdoba se recurre a unos medios visuales que desde la Antigüedad representaban la idea del trono divino².”

Dos contextos se ponen en relación por medio de un vacío aparente, la presencia invisible de la divinidad. La *hetoimasía* o etimasía ha servido para ejemplificar desde la arqueología y la historia del arte el deseo de hacer presente a Dios en dos culturas eminentemente “anicónicas” y que se sirven de medios heredados del mundo antiguo³. A pesar de dichas coincidencias, hemos de hacer una precisión. Aunque suele llamarse genéricamente “etimasía” o “*hetoimasía*” a todas las representaciones que muestran un trono “vacío” sobre el que se sitúan elementos simbólicos alusivos a Cristo, el tema no se define como tal hasta la segunda mitad del s. X y principios del XI en Bizancio en base a la interpretación escrituraria (especialmente de Sal. 9, 7)⁴.

¹ BARROSO CABRERA, Rafael y MORÍN DE PABLOS, Jorge, “Ensayo sobre el origen, funcionalidad e iconografía de los nichos y placas-nichos de época visigoda en la península ibérica”, en *Boletín de Arqueología Medieval*, nº 10, 1996, p. 59.

² CALVO CAPILLA, Susana, “La ampliación califal de la Mezquita de Córdoba: Mensajes, formas y funciones”, en *Goya*, nº 323, 2008, p. 98.

³ Para la iconografía, fuentes y antecedentes paganos y cristianos de la etimasía: GRABAR, André, *L'Empereur dans l'art byzantin*, London, Variorum Reprints, 1971 (1936), pp. 199-200; LECLERCQ, Henri, voz “Étimsasie”, en CABROL, Fernand y LECLERCQ, Henri, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. V.1, Paris, Letouzey et Ané, 1948, cols. 671-673; VON BOGYAY, Thomas, voz “Thron (Hetoimasía)” en KIRSCHBAUM, Engelbert (ed.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Freiburg, Herder, 1972, vol. IV, cols. 305-313; VON BOGYAY, Thomas, voz “Hetoimasía”, en RESTLE, Marcell (ed.), *Reallexicon zur Byzantinischen Kunst*, vol. II, cols. 1189-1202; TESTINI, Pasquale, “Il sarcofago del Tuscolo ora in S. Maria in Vivario a Frascati”, en *Rivista di Archeologia Cristiana*, nº 52, 1976, pp. 65-108; BEZZI, Matteo, *Iconologia della sacralità del potere: il tondo Angaran e l'etimasía*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2007, pp. 73-182.

⁴ VON BOGYAY, Thomas, “Zur Geschichte der Hetoimasía”, en DÖGLER, Franz y BECK, Hans-Georg (dirs.), *Akten des XI Internationalen Byzantinistenkongresses (München, 1958)*, München, Beck, 1960, pp. 58-



Fig. 1. *Trono venerable*, finales s. IV, mármol, 167 x 86 cm, SMB, Berlín, Inv. 3/72.

En el ámbito cristiano previamente a dicha elaboración bizantina existen numerosas variantes de lo que podemos llamar “trono venerable”, “trono preparado”, “trono apocalíptico” o “trono de Cristo”. Los primeros ejemplos más significativos a este respecto son el sarcófago de Tusculum (fines s. IV), el relieve del Trono venerable de Berlín (época teodosiana, fig. 1), los mosaicos de Santa María la Mayor de Roma (h. 430) y los del baptisterio Neoniano de Rávena (h. 450-470). Estos últimos representan tronos con diademas y cruces, así como mesas que acogen los evangelios, de modo semejante a como se había hecho en la rotonda de San Jorge de Salónica (h. 425-455), donde arquitecturas a modo de fachadas de teatro, templete y baldaquinos, acogerían cruces y mesas con libros⁵. Otras representaciones —habitualmente en sepulcros y placas funerarias— en las que se combinan arquitecturas, cruces, crismones y otros emblemas soteriológicos y triunfalistas se ponen en relación genéricamente con la

61. El tema reformulado toma como modelo principal la representación de Santa María la Mayor en Roma y atiende a toda una serie de razones teológicas y litúrgicas que enfatizan el componente escatológico, al tiempo que enriquecen el sustrato previo derivado del ceremonial bajoimperial.

⁵ Como referencia general para gran parte de las obras de arte citadas *vid.* WEITZMANN, Kurt (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, catálogo de la exposición (New York, 1977-1978), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1979; CARILE, Maria Cristina, *The Vision of the Palace of the Byzantine Emperors as a Heavenly Jerusalem*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2012.

Anástasis, el trono preparado, la *Parousía* o la Jerusalén celestial. Las placas-nicho visigodas son una más de las manifestaciones que participan de tales principios⁶.

UNA COMUNIDAD ESTÉTICA PROTAGONIZADA POR LA ARQUITECTURA

En todas estas manifestaciones artísticas la arquitectura actúa como elemento compositivo rector y como símbolo de civilización, magnificencia, prestigio y sacralidad. Además, se ha empleado en numerosas ocasiones como metáfora —literaria y visual— del trono o sede del poder. Retomando tradiciones helenísticas y orientales, en el bajo Imperio la arquitectura monumental se asociaba cada vez más a la imagen del emperador. Cuando el soberano o sus representantes se mostraban en público, siempre lo hacían en un contexto arquitectónico preciso, como la tribuna del circo, la exedra, la fachada del palacio o bajo el *ciborium*, lo cual se registra en múltiples dípticos consulares, el disco de Teodosio y el marfil de la emperatriz Ariadna. La pintura mural que representa un califa bajo un baldaquino en Qusayr-Amrá o el plato decorado con la imagen de un rey qazvin (Zandján, noroeste de Irán central, s. VII, Teherán, Museo Nacional, inv. 904) son equiparables a estas representaciones.

El éxito y difusión de modelos arquitectónicos que se desarrollaron a partir de elementos vinculados con la arquitectura de poder denota que resultaron fórmulas útiles y versátiles, en gran medida debido a que pertenecían a una cultura visual común que los imperios helenístico, seléucida, romano, bizantino y sasánida habían contribuido a pergeñar y difundir durante siglos por toda la cuenca mediterránea⁷. Dicho sustrato, reinterpretado en la Edad Media, permitía además una sencilla adaptación de sus fórmulas a discursos ideológicos y finalidades nuevas sobre preocupaciones

⁶ Tomamos la interpretación tradicional de las placas-nicho como obras visigodas (con el influjo hispanorromano que les corresponde), con todos los problemas que implica, pero aún vigente. No deseamos entrar en la polémica entre visigotistas y mozarabistas, pues existen voces más autorizadas para ello. No obstante, no descartamos que esta tipología de piezas perdurase, incluso hasta más allá del s. X. Como resumen del problema cfr. COLLINS, Roger, *La España visigoda 409-711*, Barcelona, Crítica, 2005 (2004), pp. 181-236; para la crítica al modelo tradicional destacamos CABALLERO ZOREDA, Luis y MATEOS CRUZ, Pedro (eds.), *Visigodos y omeyas. Un debate entre la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media (Mérida, 1999)*, Madrid-Mérida, CSIC-Consorcio de la ciudad monumental de Mérida, 2001; CABALLERO ZOREDA, Luis, MATEOS CRUZ, Pedro y UTRERO AGUDO, María de los Ángeles (coords.), *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura. Actas del congreso Visigodos y Omeyas 4 (Mérida, 2006)*, Madrid-Mérida, CSIC-Instituto de Arqueología de Mérida, 2009; CRUZ VILLALÓN, María, “El paso de la Antigüedad a la Edad Media. La incierta identidad del arte visigodo”, en LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.), *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, pp. 7-45. Para entender mejor la comunidad estética de la que hablamos vid. la nueva visión que ofrece GONZÁLEZ FERRÍN, Emilio, *Historia general de al-Andalus. Europa entre Oriente y Occidente*, Córdoba, Almuzara, 2007.

⁷ Sobre el impacto de la arquitectura de poder en la Hispania visigoda vid. GODOY FERNÁNDEZ, Cristina, “El escenario arquitectónico de la celebración de los concilios hispanovisigodos”, en *Arqueología y liturgia. Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)*, Barcelona, Universitat de Barcelona-Port de Tarragona, 1995, pp. 120-132; *ID.*, “El atrium en las *Vitas Sanctorum Patrum Emeretensium*. ¿Una fórmula de la llamada arquitectura de poder?”, *Ibid.*, pp. 133-147.

seculares como el poder, la divinidad y la otra vida⁸. La mayor o menor laxitud para tolerar dichas adaptaciones depende de cada caso y el problema principal en el que se vieron inmersas gira en torno a la idolatría y la “asociación”. En el cristianismo el debate fue constante, aunque se vislumbraba una solución de compromiso. No se rechazaba la imagen en sí, sino la imagen que no era apropiada. Se aceptaba aquella que —según el pensamiento neoplatónico cristianizado— reflejase el espíritu y permitiese la comunicación con lo trascendente. El islam, teóricamente, optó por negar la posibilidad de producir tal tipo de imágenes, pues el *Hadit* recuerda: “quien da forma a una imagen en este mundo, se le pedirá que le insufla alma el día del Juicio, pero no puede insuflar alma”⁹. El *shirk* o “asociación” es una de las desviaciones que con más fuerza combate el islam. Su significado puede aplicarse tanto a “hacer profano lo sagrado” como a “sacralizar lo profano”¹⁰. No obstante, resulta dificultoso concretar los límites y la permisibilidad hacia estos fenómenos, pues dice el mismo Profeta: “Dios no perdona que se Le asocie. Pero perdona lo menos grave a quien Él quiere” (*Corán* 4, 48)¹¹. De cualquier modo, como ha planteado Belting, el “aniconismo” es un mito y lo que en realidad interesaba era dominar desde el poder la visualidad y la imagen¹². Tales discusiones en los ámbitos cristiano e islámico favorecieron el empleo de recursos estéticos que buscaban la comunicación con Dios a través de su presencia “invisible”, y para el fiel, inteligible. La capacidad de la arquitectura como portadora de significados (iconografía arquitectónica e iconografía de la arquitectura) desempeñó un papel clave en este proceso.

UN EJEMPLO PARADIGMÁTICO: LA VENERA Y EL NICHO AVENERADO

La concha o venera es uno de los elementos formales y simbólicos que permiten vincular la Hispania visigoda y al-Andalus con esta comunidad estética. Ya sea como unidad independiente o formando parte de un nicho, la concha, venera o vieira es uno de los motivos más repetidos desde la Antigüedad, lo cual es índice de su éxito.

⁸ Sobre el impacto del modelo imperial romano en la imagen del califa y la *macsura* de Córdoba vid. CABAÑERO SUBIZA, Bernabé, “La representación del Califa en el arte islámico. Origen y desarrollo de una imagen creada en el arte de la antigüedad”, en *Difusión del arte romano en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 206ss.

⁹ PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel, *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la estética árabe clásica*, Madrid, Akal, 1997, p. 92.

¹⁰ AYA, Abdelmu'min, “Términos difíciles: el concepto de Shirk”, en *Verde Islam*, nº 8, 1998, p. 83.

¹¹ Premisas que no hacen sino oscurecer la cuestión, y más si se tiene en cuenta que el Profeta rechazaba que su Palabra se escribiera —debía ser transmitida por la tradición—, a lo que ha de sumarse que la versión definitiva del Corán no se redactaría hasta el s. VIII. Asimismo, entre los musulmanes hay tantas ortodoxias como escuelas religiosas. Lo que en al-Andalus era ortodoxo, en lugares como el Imperio fatimí resultaba intolerable y viceversa, como se evidenció en época de Abd al-Rahman III y al-Hakam II. Cfr. FIERRO, Maribel, “La política religiosa de ‘Abd al-Rahmān III (r. 300/912-350/961)”, en *Al-Qantara*, vol. XXV, fasc. 1, 2004, pp. 134-135; *ID.*, “Cosmovisión (religión y cultura) en el Islam andalusí (siglos VIII-XIII)”, en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio (coord.), *Cristiandad e Islam en la Edad Media hispana. XVIII Semana de Estudios Medievales (Nájera, 2007)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, pp. 31-79.

¹² En general vid. BELTING, Hans, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1994 (1990).

En latín “concha” significa “concha, perla, molusco del que se extrae la púrpura...”, mientras que por “veneror” se entiende “venerar, dar muestras de respeto o veneración, honrar (*signum v.*, reverenciar una estatua), rogar respetuosamente, suplicar humildemente” y por “veneratio”, “veneración, respeto (*venerationem habere*, ser muy bien considerado)”¹³. La relación con Venus, como diosa generadora y cósmica, identificada con su planeta como segunda “estrella” más brillante del cielo y referencia fundamental para viajeros, es igualmente importante¹⁴. Tales derivaciones generaron un sustrato arraigado en la cultura visual mediterránea que favoreció el uso de formas aveneradas en escultura, artes suntuarias o arquitectura, al menos desde época helenística y con un desarrollo especial en el ámbito judío¹⁵. Así, se emplearon en la arquitectura helenística, especialmente en la necrópolis de Alejandría; en lararios romanos, hornacinas para libaciones y sarcófagos que ponen en relación la concha con la “puerta al más allá”; el *aron* de sinagogas como la de Dura-Europos (h. 250) o la de Cafarnaúm (s. VI); placas funerarias, ábsides y el *haykal* de las iglesias coptas; sepulcros ravenáticos con temas escatológicos (ss. V-VI) y varios ejemplares de *fenestella confessionis*, pieza que pone en contacto al fiel con la reliquia manifestando su capacidad de permitir la comunicación con lo divino y de legitimar el altar bajo el que se sitúa¹⁶. La concha remata asimismo un “espacio capaz de imprimir un sentido sagrado a los personajes que alberga”¹⁷. Durando en su *Rational* define el hemiciclo,

¹³ Voces “concha”, “veneror” y “veneratio”, en MIR, José María (dir.), *Diccionario ilustrado latino-español, español-latino*, Barcelona, Spes, 1964 (1950), pp. 96-97 y 539.

¹⁴ Cfr. Vitruvio, *Arch.* 9,1,7 y San Isidoro, *Etym.* 3,71,18-19. El simbolismo de la venera también afecta a la diosa Nehalennia, protectora de navegantes comúnmente representada en altares con nicho avenerado y a la que se ofrecían conchas votivas en las costas del mar del Norte. Semejantes tradiciones podrían estar en el origen de historias como la del caballero al que unas vierias salvaron de morir ahogado en el mar según el conocido sermón del *Codex Calixtinus*. Ritos paganos ancestrales, como la introducción de conchas en la boca de los difuntos, se seguían practicando hasta bien entrada la Edad Media en lugares como Inglaterra, cfr: GILCHRIST, Roberta y SLOANE, Barney, *Requiem. The Medieval Monastic Cemetery in Britain*, London, Museum of London Archaeology Service, 2005, p. 79.

¹⁵ EL FAKHARANI, Fawzi, “Semi-Dome Decoration in Graeco-Roman Egypt”, *American Journal of Archaeology*, vol. LXIX, nº 1, 1965, pp. 57-62; HORNBOSTEL-HÜTTNER, Gertraut, *Studien zur römischen Nischenarchitektur*, Leiden, Brill, 1979, pp. 195-199; HACHLILI, Rachel, *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel*, Leiden, Brill, 1988, pp. 272-285; MCKENZIE, Judith, *The Architecture of Alexandria and Egypt c. 300 BC-AD 700*, New Haven-London, Yale University Press, 2007, pp. 261ss.

¹⁶ TORRES BALBÁS, Leopoldo, “Nichos y arcos lobulados”, en *Al-Andalus*, vol. XXI, 1956, pp. 147-172; CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, Enrique y CRUZ VILLALÓN, María, “La iconografía arquitectónica desde la Antigüedad a la época visigoda: ábsides, nichos, veneras y arcos”, en *Anas*, nº 1, 1988, pp. 187-203; *ID.*, “La iconografía arquitectónica de la Antigüedad al Medioevo”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. II, nº 3, 1989, pp. 60-66; FERBER, Stanley, “The Pre-Constantinian Shrine of St. Peter. Jewish Sources and Christian Aftermath”, en *Gesta*, vol. X, nº 2, 1971, pp. 3-32; NOGA-BANAI, Galit y SAFRAN, Linda, “A Late Antique Silver Reliquary in Toronto”, en *Journal of Late Antiquity*, vol. IV, nº 1, 2011, pp. 3-30; ANGIOLINI MARTINELLI, Patrizia, *Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna I. Altari, amboni, cibori, plutei con figure di animali e con intrecci, transenne e frammenti vari*, Roma, De Luca, 1968, nos. 1, 2, 7 y 8; VALENTI ZUCCHINI, Giselda y BUCCI, Mileda, *Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna II. I sarcofagi a figure e a carattere simbolico*, Roma, De Luca, 1968, nos. 28-31.

¹⁷ CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, Enrique y CRUZ VILLALÓN, María, “La iconografía arquitectónica de la Antigüedad al Medioevo”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. II, nº 3, 1989, pp. 60-66.

ábside o exedra como *conchula bematis*, lugar donde se situaba la cátedra del obispo¹⁸, que como el trono imperial, enfatiza el paralelismo entre las cortes terrestre y celeste y su comunicación directa¹⁹. En su descripción de Santa Sofía, Germán I (635-732), patriarca de Constantinopla, evidencia la tradicional confusión entre *abside* y *concha* y prefiere aplicar este último término a las bóvedas del ábside²⁰. La relación entre la concha y el ábside se pone de manifiesto en obras como la patena de la Comunión de los Apóstoles (Siria, 565-578) y el cetro de León VI del Museo de Berlín (Constantinopla, 886-912) con triple exedra que recuerda a Santa Sofía.

Con tales precedentes no extraña que algunos tradicionalistas musulmanes condenaran el *mihrab* de la mezquita por ser una “innovación” negativa, aversión relacionada con el doble temor de imitar el ábside o el altar cristiano y de introducir el lujo en los lugares de oración, como se desprende de Ibn Hazm²¹. A pesar de ello el éxito del *mihrab* es indiscutible y se ha destacado su carácter simbólico²². Existen ejemplos tempranos avenerados como el precedente de la mezquita de al-Mansur en Bagdad (h. 766, Museo de Bagdad). La concha se emplea igualmente en las puertas de la mezquita al-Aqsa (Jerusalén, s. VIII) y en los mosaicos de la gran mezquita de Damasco (s. VIII). En este último caso, las veneras forman parte de arquitecturas de carácter paradisiaco cuajadas de perlas, como ocurre con la Jerusalén celeste, donde “las doce puertas son doce perlas” (Ap. 21,21). La venera completa su significado porque se vincula con la perla que teóricamente produce en su interior. Ambos símbolos remiten tanto a la exterioridad espacial de lo mundano como al misterio creador desde “la nada”. La perla en ocasiones se representa sobre la charnela de la concha, como sucede en la placa votiva de San Simeón el Estilita (Siria, s. VI). Alude a propiedades apotropaicas, es la luz de lo eterno y la sabiduría recóndita, ideas que no sólo se encuentran en el ámbito cristiano, sino que afectan al oriental (“perla de la sabiduría”) e invaden la tratadística islámica²³. La importancia concedida a la perla en al-Andalus es tal, que se menciona una de gran tamaño regalada por el *basileus* bizantino, colgada en el salón de la alberca de mercurio de Madinat al-Zahra²⁴; y,

¹⁸ En general *vid.* LECLERCQ, Henri, voz “Abside”, en CABROL, Fernand y LECLERCQ, Henri, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. I.1, Paris, Letouzey et Ané, 1912, cols. 183-197; *ID.*, voz “Chaire épiscopale”, *Ibid.*, vol. III.1, 1913, cols. 19-75.

¹⁹ Este tipo de fenómenos se estudian en MAGUIRE, Henry, “The Heavenly Court”, en *ID.* (ed.), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington, Dumbarton Oaks, 1997, pp. 247-258.

²⁰ *Hist. eccl.*, *cf.* DU CANGE, Charles du Fresne, *In Paulum Silentiarium commentarius*, n. 50, P. G., vol. LXXXVI, col. 2208. Para más precisiones *cf.* DU CANGE, Charles du Fresne, voz “concha” (4ª entrada), en *ID. et al.*, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, Léopold Favre, 1883-1887 (1678), vol. II, col. 477c.

²¹ *Cfr.* PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (1997), *op. cit.*, pp. 257-258.

²² Entre ellos tienen especial relevancia las contribuciones dentro de PAPADOPOULO, Alexandre (dir.), *Le mihrab dans l'architecture et la religion musulmanes. Actes du colloque international tenu à Paris en mai 1980*, Leiden-New York, Brill, 1988.

²³ CALVO CAPILLA, Susana (2008), *op. cit.*, pp. 94-95.

²⁴ *Cfr.* FIERRO, Maribel, “Pompa y ceremonia en los califatos del occidente islámico (s. II/VIII-IX/XV)”, en *Cuadernos del CEMyR*, n° 17, 2009, pp. 138-139. Sobre veneras, perlas y huevos en relación con el contexto que nos interesa *cf.* FLOOD, Finbarr Barry, *The Great Mosque of Damascus. Studies on the Makings of an Umayyad Visual Culture*, Leiden, Brill, 2001, pp. 47-56; BOCK, Sebastian, *The “Egg” of the Pala Montefeltro by Piero della Francesca and its symbolic meaning*, Freiburg im Breisgau-Heidelberg, 2002



Fig. 2. *Mezquita de la alcazaba*, Mérida, 835, vista exterior del *mihrab* (en el piso inferior, entrada al aljibe).

junto al aljófár, constituyó un *topos* literario que se aplicó a la arquitectura áulica y al Paraíso, como ocurre en las inscripciones de la Alhambra²⁵.

Multitud de veneras y formas aveneradas o gallonadas decoran el interior de la zona de la *macsura* y el *mihrab* de al-Hakam II, modelo que a su vez repercutió en la Aljafería de Zaragoza. El uso reiterado de la venera, que en el arte visigodo podría cumplir una función “heráldica y apotropaica, como talismanes [...] y símbolos en sí mismos del propio poder imperial”²⁶ no es gratuito. En Toledo, Abd al-Rahman III había remodelado el tramo de la muralla más importante desde el punto de vista militar

²⁵ La presencia de veneras en lugares destacados de las yeserías podría tener que ver con este tipo de significados más allá de su valor decorativo. Se emplean veneras con sentido análogo en la sinagoga del Tránsito (concentradas en su mayor parte hacia la zona del *aron*) y Santa María la Blanca de Toledo. El carácter emblemático de la venera en época almohade se ha destacado en CRESSIER, Patrice, “Les portes monumentales urbaines almohades: symboles et fonctions”, en *ID.*, FIERRO, Maribel y MOLINA, Luis (eds.), *Los almohades: problemas y perspectivas*, Madrid, CSIC, 2005, vol. I, pp. 164-167 y 171.

²⁶ BARROSO CABRERA, Rafael, CARROBLES SANTOS, Jesús y MORÍN DE PABLOS, Jorge, “Arquitectura de poder en el territorio toledano en la Antigüedad tardía y época visigoda. Los palacios de Toledo como referente en la edificación medieval”, en VV. AA., *La ciudad medieval. De la casa principal al palacio urbano*, Toledo, Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha, 2011, p. 28.

(puerta del Puente) y simbólico (acceso al antiguo pretorio visigodo), reutilizando un grupo de *spolia* visigodos procedentes del pretorio, como demostración de su poder y como medida de legitimación, pues tras dominar la ciudad rebelde “decidió asumir la plena soberanía y hacer patente la doble legitimidad que le asistía como heredero al mismo tiempo de los califas omeyas, por linaje de sangre, y de los reyes visigodos, por voluntad del pacto suscrito durante la conquista entre toledanos e invasores”²⁷. Se hizo algo similar en la mezquita de la alcazaba de Mérida (835, fig. 2), cuyo *mihrab* se destacó desde el exterior con una venera reutilizada²⁸. Este carácter emblemático de la venera parece haberse retomado con al-Hakam II, recurriendo a piezas de nueva factura. En Madinat al-Zahra, una placa de mármol procedente de una zona próxima al Salón de Abd al-Rahman III vinculada con el baño unipersonal del califa, atestigua la conexión entre la venera y los espacios relacionados con el poder²⁹.

LAS PLACAS-NICHO Y EL PROBLEMA DE CÓRDOBA. LA PUERTA DEL CIELO Y EL TRONO DIVINO

La puerta o el arco como elemento focalizador es un motivo frecuente tanto en el ámbito áulico como en el específicamente religioso o funerario. Emparentando con la tradición clásica de piezas como el sarcófago romano llevado a Córdoba h. 260 y hoy conservado en el alcázar de los Reyes Cristianos³⁰, multitud de ladrillos y placas funerarias coptas, bizantinas y visigodas recurren a dichos recursos entendidos como “puertas al más allá”, abstrayéndolos y simplificándolos en línea con la nueva estética “desmaterializadora”. Entre tales piezas destaca el epitafio visigodo de Andreas (525) procedente de Mértola, en el que se ha empleado un amplio arco de herradura que acoge un crismón y que se apoya sobre columnas que delimitan el espacio destinado a la inscripción funeraria³¹. Piezas islámicas evidencian asimismo el carácter de puerta simbólica, como un *mihrab* conservado en el Museo de Bagdad (ss. IX-X) y el de la mezquita de Ibn Tulun (s. IX). Sea posible o no precisar el contenido simbólico del *mihrab*, en todo caso este elemento parece ser algo más que un mero signo dentro de la mezquita. “*Mihrab*” es un término polisémico cuyo significado preciso depende del contexto, pero que siempre se aplica como metáfora de superioridad o en alusión

²⁷ *Ibid.*, p. 33.

²⁸ CALVO CAPILLA, Susana, “Analogies entre les grandes mosquées de Damas et Cordoue: mythe ou réalité?”, en *Umayyad Legacies. Medieval Memories from Syria to Spain (Damascus, 2006)*, New York-Leiden, Brill, 2010, p. 301.

²⁹ VALLEJO TRIANO, Antonio, *La ciudad califal de Madinat al-Zahra. Arqueología de su arquitectura*, Córdoba, 2010, pp. 242-247 y lám. 198 (p. 251).

³⁰ BELTRÁN FORTES, José, *Los sarcófagos romanos de la Bética con decoración de tema pagano*, Universidad de Málaga-Universidad de Sevilla, Málaga-Sevilla, pp. 93-111 (con bibliografía). En general vid. HAARLØV, Britt, *The Half-Open Door. A Common Symbolic Motif within Roman Sepulchral Sculpture*, Odense, Odense University Press, 1977.

³¹ SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de, “Materia y elementos iconográficos en las inscripciones cristianas de Mértola”, en *Documentia & Instrumenta*, nº 2, 2004, p. 198; *ID.*, “La documentación epigráfica cristiana de Mértola: su datación”, en *Revista general de Información y Documentación*, vol. XIII, nº 1, 2003, p. 100.

a un espacio privilegiado³², como el nicho destinado al trono en la sala de audiencias³³. A este respecto resulta significativo que el espacio destinado al trono de Abd al-Rahman III en Madinat al-Zahra se denomine *mihrab* en las fuentes³⁴.

En el ámbito visigodo destacan los nichos y placas-nicho, piezas caracterizadas por su venera —habitualmente sostenida por columnas— y en cuyo espacio central se sitúa un crismón u otros elementos simbólicos (el árbol de la vida, referencias al Templo de Salomón o a la Anástasis del Santo Sepulcro y decoración figurada)³⁵. La función de estas piezas aún resulta controvertida, pues ninguna se ha encontrado en su emplazamiento original, aunque todo indica que se relacionaban con la zona del altar. Se han interpretado como altares pervivencia de los lararios romanos, como elementos para guardar las especies sagradas o los libros litúrgicos a modo del *aron* hebreo, o bien como soportes de mesa de altar o meros canceles. En todo caso, la hipótesis más aceptada sostiene que estarían al fondo del ábside³⁶ y que serían “la culminación simbólica de una iconografía programada en el interior de la iglesia con fines al culto divino”³⁷, en ocasiones relacionado con la consagración del templo. La más ambiciosa de esta serie de piezas es el gran nicho de Mérida (fig. 3), que se ha propuesto como uno de los principales centros productores³⁸. El nicho emeritense se ha interpretado como *credentia*³⁹, respaldo de cátedra episcopal⁴⁰, o como una “*hetoimasia*” que podría aludir a contenidos bautismales puestos en relación con el

³² KHOURY, Nuha N. N., “The Mihrab: From Text to Form”, en *International Journal of Middle East Studies*, vol. XXX, nº 1, 1998, pp. 11-18.

³³ AMIR-MOEZZI, Mohammad Ali (dir.), voz “Mihrâb”, en *Dictionnaire du Coran*, Paris, Robert Laffont, 2007, pp. 555-556; también informa sobre la relación del mihrab con objetos luminosos.

³⁴ ABAD CASTRO, Concepción, “El “oratorio” de al-Hakam II en la mezquita de Córdoba”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XXI, 2009, nota 27, p. 27.

³⁵ ANDRÉS ORDAX, Salvador, “Simbolismo en la escultura altomedieval: la Anástasis y los relieves hispanovisigodos de nichos y placas-nicho”, en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños (1983)*, Badajoz-Cáceres, Institución Cultural El Brocense-Institución Cultural Pedro de Valencia, 1983, vol. I, pp. 23-39; BARROSO CABRERA, Rafael y MORÍN DE PABLOS, Jorge (1996), *op. cit.*, pp. 56-87; *ID.*, “La organización del santuario en las iglesias hispánicas de los siglos VI-VII (I): el problema de los nichos y placas-nicho visigodos”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XI, 1999, pp. 13-25.

³⁶ CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, Enrique, “Los relieves de época visigoda decorados con grandes crismones”, en *Zephyrus*, vol. XXV, 1974, p. 452; *ID.*, “Iconografía del relieve de Montánchez: acerca de un posible programa decorativo en las iglesias del siglo VII”, en *Estudios dedicados a Carlos Callejo*, Cáceres, Diputación Provincial, 1979, pp. 204ss. El hecho de que dos de estos elementos se hayan conservado reutilizados como ventanas en la Vera Cruz de Marmelar y San Pedro de la Nave reforzaría dicha hipótesis; por su parte, la pieza moderna encastrada en el ábside de Nuestra Señora de Portera (Garciaz, Cáceres) podría testimoniar el lugar del nicho original, *cf.* BARROSO CABRERA, Rafael y MORÍN DE PABLOS, Jorge (1996), *op. cit.*, pp. 12-15.

³⁷ CRUZ VILLALÓN, María, *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1985, p. 210.

³⁸ CRUZ VILLALÓN, María (1985), *op. cit.*, pp. 425-435; BERMÚDEZ CANO, José Manuel, “Una placa-nicho cordobesa de prototipo emeritense”, en *Anales de Arqueología Cordobesa*, nº 16, 2005, pp. 181-192.

³⁹ AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Monumentos arquitectónicos de España. Monumentos latino-bizantinos de Mérida*, Madrid, José Gil Dorregaray, 1877, p. 64.

⁴⁰ PUERTAS TRICAS, Rafael, *Iglesias hispánicas (siglos IV-VIII). Testimonios literarios*, Madrid, 1975, pp. 82-83 y 154; CRUZ VILLALÓN, María (1985), *op. cit.*, pp. 210-215.



Fig. 3. *Gran nicho de Mérida*, ss. VI-VIII (?), mármol, 94 x 72 cm, Museo Visigodo de Mérida, Inv. CE37040 (foto: © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012. José María Murciano Calles).

Juicio Final⁴¹. Su fundamento escatológico está en los comentarios al Apocalipsis de Apringio de Beja y se refleja particularmente en los dos olivos y los dos candeleros representados (los “testigos” de *Ap.* 11,4) que, junto con el Crismón, para nosotros enfatizan su contenido eucarístico frente al bautismal propuesto. No encontramos en el ámbito visigodo otras representaciones vinculables al “trono preparado” más allá del gran nicho de Mérida y piezas semejantes, excepto la imagen literaria de la

⁴¹ BARROSO CABRERA, Rafael y MORÍN DE PABLOS, Jorge, “Materiales visigodos de la excavación de San Pedro Mártir (Toledo)”, en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, n° 2, 1995, p. 211; y *cf.*: nota 1. Contenidos semejantes a los presentes en los baptisterios Neoniano y de los Arrianos en Rávena, así como en el trono venerable de Berlín, en el que dos cérvidos asociados al bautismo se aproximan al trono del Salvador, sobre el cual descende el Espíritu Santo desde la venera que remata la obra. Tampoco se conoce la función del relieve berlinés, que destaca por su volumetría, por sus elementos clasicistas y por el cuidado puesto en el referente imperial (trono, diadema y clámide con broche), *vid.* BRANDENBURG, Hugo, “Ein frühchristliches Relief in Berlin”, en *Römische Mitteilungen*, n° 79, 1972, pp. 123-154; SEVERIN, Hans-Georg, “Beobachtungen am Berliner Thronrelief”, en *Jahrbuch für Antike und Christentum*, n° 27-28, 1984-1985, pp. 134-137; EFFENBERGER, Arne y SEVERIN, Hans-Georg, *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst*, Mainz, Staatliche Museen zu Berlin, 1992, pp. 108-109; WAMSER, Ludwig (dir.), *Die Welt von Byzanz, Europas östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur*; catálogo de exposición (Munich, 2004-2005), München, München Archäologische Staatssammlung, 2004, p. 82. Una sugerente propuesta vincula la legendaria Mesa de Salomón —tomada por los musulmanes en Toledo— con la hipotética función de los nichos o placas-nicho visigodos como trono simbólico destinado a acoger los libros sagrados, *vid.* BARROSO CABRERA, Rafael y MORÍN DE PABLOS, Jorge, “La *ciuitas regia toletana* en el contexto de la Hispania de la séptima centuria”, en CARROBLES SANTOS, Jesús, BARROSO CABRERA, Rafael, MORÍN DE PABLOS, Jorge y VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando, *Regia sedes toletana I. La topografía de la ciudad de Toledo en la Antigüedad tardía y la alta Edad Media*, Toledo, Diputación de Toledo-Real Fundación de Toledo, 2007, pp. 142-146.

preparación del banquete de Dios en la visión paradisíaca de Augusto en las Vidas de los Santos Padres de Mérida:

“He estado en un lugar agradable donde había muchas flores olorosas, plantas muy verdes, rosas y lirios, y muchas coronas de gemas y oro, innumerables telas de seda pura y una brisa suave de aromático frescor que lo refrescaba todo con su soplo; también vi allí innumerables asientos dispuestos a derecha e izquierda. Pero, colocado en el centro, sobresalía un trono mucho más elevado. Y allí había incontables niños, todos engalanados y hermosos, preparando mesas y un banquete extraordinario (...) y aguardaban la llegada de su señor y rey⁴².”

La reflexión sobre el trono —o bien mesa o atril con connotaciones litúrgicas— y el libro en el ámbito visigodo, pudo inspirar obras posteriores como la miniatura de la conversación entre el *lector* y el *codex* entronizado del Códice Albeldense (El Escorial, ms. d.I.2, fol. 20v).

Pasando al ámbito andalusí, aún no conocemos suficientemente el primer *mihrab* (785-788) de la mezquita aljama de Córdoba, de época de Abd al-Rahman I. Se ha sugerido que los restos de una venera pétreo hallados por Félix Hernández serían parte de la obra, un posible nicho escultórico adosado a la pared. No obstante, la zona está a la espera de una excavación sistemática que permita determinar si hubo *mihrab* habitacional o simplemente escultórico. Resulta complicado determinar si el esquema de la pieza hallada se ha tomado del arte hispanovisigodo o si procede del acervo omeya. Quizás ambas opciones sean compatibles, lo que incidiría en la idea de comunidad estética relacionada con la arquitectura de poder⁴³. Además en Córdoba —y actualmente en la propia mezquita— se conservan algunas placas-nicho. Del citado primer *mihrab* se evolucionaría hacia el habitacional de la ampliación de Abd al-Rahman II (833-848), del que solamente se conservan los dos pares de columnas y capiteles reutilizados en el actual, perteneciente a la ampliación de al-Hakam II (962-971)⁴⁴. Dicha ampliación sorprende por el inusitado desarrollo que adquiere el

⁴² VSPE I, 7-8 (ed. por VELÁZQUEZ, Isabel, Madrid, Trotta, 2008, p. 52). El texto recuerda los antecedentes del “trono preparado” en el *pulvinar* y en los asientos dispuestos en los banquetes ofrecidos a los dioses y a los difuntos en el ámbito etrusco y en Roma, así como su impacto en la liturgia cristiana. Es significativo que se destaque como “señor y rey” al que ha de venir, y para el que se preparan la mesa (connotación eucarística) y un asiento de honor. Por otro lado, la referencia a las coronas, las sedas y el jardín resulta elocuente por su vinculación con las arquitecturas palaciegas y eclesiásticas. Hasta el nombre del muchacho Augusto participa de la imagen de prestigio y trascendencia.

⁴³ Motivos decorativos, esquemas de representación y fórmulas de la arquitectura de poder reinterpretadas bajo el signo de la religión nutren esta comunidad estética. Cfr. BARROSO CABRERA, Rafael y MORÍN DE PABLOS, Jorge, *Regia sedes toletana II. El Toledo visigodo a través de su escultura monumental*, Toledo, Diputación de Toledo-Real Fundación de Toledo, 2007, pp. 29, 75-78 y 97-98.

⁴⁴ En general, para las fases de la mezquita de Córdoba *vid.* MOMPLET MÍGUEZ, Antonio Eloy, *El arte hispanomusulmán*, Madrid, Encuentro, 2004, pp. 26-59 (con bibliografía). Para las propuestas sobre la configuración del *mihrab* de Abd al-Rahman I *cfr.* FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio, “II. Mezquita de Córdoba: Abd al-Rahman I (169/785-786). El trazado proporcional de la planta y alzado de las arquerías del oratorio. La «qibla» y el «mihrab» del siglo VIII”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXI, n° 324, 2008, pp. 349-356 (puesta al día de lo aportado por el autor en 1979). Se propone otra teoría, controvertida, que interpreta una pieza descontextualizada con un posible *mihrab* de esta fase, en SÁNCHEZ VELASCO, Jerónimo, *Elementos arquitectónicos de época visigoda en el Museo Arqueológico de Córdoba. Arquitectura y Urbanismo en la Córdoba visigoda*, Córdoba, Junta de Andalucía, 2006, pp. 183-195.



Fig. 4. Mezquita aljama, Córdoba, 962-971, detalle del *mihrab*.

nuevo *mihrab*, de planta octogonal y cubierto por una gran vena de yeso. La decoración del conjunto explota elementos clasicistas pasados por la estilización omeya y que pueden proceder de referentes hispanorromanos o visigodos, aunque también se percibe cercanía con otros modelos tardoantiguos como el constantinopolitano relieve de Berlín.

Siguiendo metodologías empleadas por Krautheimer y Bresc-Bautier al analizar las “copias” medievales del Santo Sepulcro, resulta atractivo comparar las líneas generales del *mihrab* cordobés con la planta de la Cúpula de la Roca. Ambos edificios comparten en planta el octógono que encierra una forma circular en su interior (en la Roca, la sección de la cúpula; en Córdoba, el borde de la vena). El famoso domo es el lugar sagrado por antonomasia para cristianos, musulmanes y judíos. A todos une el recuerdo del Templo de Salomón, que se alzó en ese mismo lugar o en sus proximidades⁴⁵. Las alusiones a la Roca en Córdoba enlazarían no solamente con el prestigio regio de dicho modelo omeya, sino también con el ascenso de Mahoma desde allí

⁴⁵ Al parecer, se tenía más presente la idea del Templo de Salomón que la de la Roca al construir el edificio, *cfr.* GRABAR, Oleg, “The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem”, en *Ars Orientalis*, vol. III, 1959, pp. 40ss.

a los cielos, donde vio el Paraíso y llegó ante la invisible presencia divina⁴⁶. En el fondo del *mihrab* cordobés, en el vértice del octógono que hace fluir todo el espacio hacia el exterior, como si tratara de continuar, se colocó un motivo aparentemente decorativo que sirve a modo de “broche” de la superdesarrollada moldura superior síntesis de contario, friso de ovas y dardos y collar de gran empaque. Se trata de una estrella de ocho puntas formada por dos cuadrados perlados y entrelazados, que acoge un motivo vegetal en su interior (fig. 4). Resultaría atractivo identificarlo con el Sello de Salomón, pero éste está formado por una estrella de seis puntas; se asemeja, no obstante, al símbolo *Rub el hizb* o Sello de Melquisedec (☉), que se emplea en el Corán para indicar el fin de un capítulo y que simboliza el Paraíso rodeado por ocho montañas. Dicho símbolo también aparece en las puertas metálicas de la mezquita de Damasco. Su ubicación en un lugar tan significativo de la mezquita de Córdoba no parece casual y su forma quizás enlace con una de las pocas insignias de poder que el califa podía permitirse: el anillo o sello⁴⁷.

Es notoria la conexión simbólica paradisíaca entre el *mihrab* de Córdoba y su *macsura*⁴⁸. La bóveda de la *macsura* está pensada como baldaquino con “red astronómica” que acoge el trono de Dios, evidenciado —como sugirió Ewert— en el cupulín con una estrella —elementos de tradición clásica asimilados por los omeyas— rodeado de velos y rayos luminosos⁴⁹. La fachada del *mihrab* simbolizaría la puerta paradisíaca hacia la que corren los fieles, incitados a su vez por las inscripciones. La meta sería el Paraíso prometido por la Palabra escrita en el Corán, cuyo símbolo es la perla, aludida por la venera⁵⁰. La alusión al Paraíso se reforzaría por los árboles tallados en las placas marmóreas que flanquean la puerta del *mihrab*, como las presentes en el Salón Rico de Madinat al-Zahra. La relación Corán-Paraíso se expresa también con el *Rub el hizb*. El conjunto *macsura-mihrab* manifiesta el papel del califa como representante o “sombra” de Dios en la tierra, situado bajo el trono divino en su gloriosa *qubba*. El protocolo empleado en dicho espacio acentuaba la puesta en escena del orden cósmico regido por el califa⁵¹. A este respecto, el término coránico “*kursī*” se refiere al trono de Dios que engloba cielo y tierra, así como el trono de

⁴⁶ MORENO ALCALDE, María, “El paraíso desde la tierra. Manifestaciones en la arquitectura hispanomusulmana”, en *Anales de Historia del Arte*, nº 15, 2005, p. 73.

⁴⁷ FIERRO, Maribel (2009), *op. cit.*, pp. 148-149.

⁴⁸ Cfr: SILVA SANTA-CRUZ, Noelia, “El paraíso en el Islam”, en *Revista digital de Iconografía Medieval*, nº 3, 5, 2011, p. 40.

⁴⁹ EWERT, Christian, “Tipología de la mezquita en occidente: de los Omeyas a los Almohades”, en *Arqueología medieval española. II Congreso (1987)*, Madrid, Asociación Española de Arqueología Medieval, 1987, vol. I, pp. 187-188; *ID.*, “Precedentes de la arquitectura nazarí. La arquitectura de al-Andalus y su exportación al Norte de África hasta el siglo XII”, en *Arte islámico en Granada. Propuesta para un museo de la Alhambra*, Granada, Comares, 1995, p. 56. Un cupulín con sentido análogo se utiliza después en el centro del salón de Comares en la Alhambra.

⁵⁰ MORENO ALCALDE, María (2005), *op. cit.*, pp. 69ss.

⁵¹ BARCELÓ, Miquel, “El califa patente: el ceremonial omeya de Córdoba o la escenificación del poder”, en *Estructuras y formas del poder en la historia. II Jornadas de estudios históricos (1990)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991, pp. 51-72; CABAÑERO SUBIZA, Bernabé (1996), *op. cit.*, p. 208; ABAD CASTRO, Concepción (2009), *op. cit.*, pp. 22-26.

Salomón, modelo para el buen gobernante islámico⁵². La tienda o *qubba* es otro de los atributos del poder califal, derivado de aquellas en las que los jefes tribales árabes guardaban piedras sagradas⁵³. Dichos modelos configuraron una edificación de carácter textil, “colgante”, que altera la lógica constructiva del mundo clásico y que el islam contribuyó a difundir en ejemplos como la mezquita de Córdoba, cuyos elementos suntuarios ponen de manifiesto “un fenómeno típico de la estética islámica: la *mineralización* de la naturaleza viva y de la arquitectura con el fin de dotarlas de cualidades trascendentales”⁵⁴. Pese a ello, sorprende la presencia de dos diademas o coronas representadas en la bóveda de la *macsura*, pues eran un símbolo vedado al monarca islámico⁵⁵. El modelo artístico podría explicarse por la tradición tardoantigua y visigoda de las coronas votivas, y por la presencia del musivara enviado desde Bizancio. Coronas y espacios semejantes se asociaban con la representación del poder desde la Antigüedad tardía hasta al menos el s. XII como atestigua Benjamín de Tudela⁵⁶. En los ámbitos cristiano e islámico también podría pensarse en las coronas dadas a los bienaventurados en el Paraíso⁵⁷. Tales coronas en Córdoba juegan a ese discurso ambiguo entre lo terrenal y lo sobrenatural, aprovechando el recurso al trono de Dios, la prestigiosa cita a los mosaicos de la Roca y “licencias” en competencia con el boato del Imperio fatimí.

El enfrentamiento de la Córdoba suní con la gran potencia rival chií, muy significativo durante los reinados de Abd al-Rahman III y al-Hakam II, favoreció la condena del masarrismo —apoyado por los fatimíes—, de modo que los califas cordobeses defendieron las tesis contrarias, principalmente: predestinación, no creación del Corán; intercesión de Mahoma e imposibilidad de la profecía después del Profeta. La más significativa para el caso que nos ocupa es la afirmación de la existencia real del Trono de Dios⁵⁸. En definitiva, la *macsura* cordobesa es un conjunto acorde con las más vanguardistas reflexiones sobre el trono divino en ámbito musulmán, pero también en ámbito cristiano, puesto que, como hemos visto, es contemporánea a la definición de la *hetoimasía* en el Bizancio del s. X. Tal vez para realzar la conexión entre la corte celestial y la terrenal, en torno al cupulín central se han representado pequeñas botellas y una especie de piñas o racimos, símbolos asociados al Paraíso y al

⁵² FIERRO, Maribel (2009), *op. cit.*, p. 148; sobre Salomón y los omeyas *vid.* GÓMEZ MUÑOZ, Guadalupe, “El rey-profeta Salomón y la imagen del soberano islámico a partir de una pieza inédita cordobesa”, en *SPAL: Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla*, nº 16, 2007, pp. 225-234.

⁵³ CALVO CAPILLA, Susana (2008), *op. cit.*, p. 94; ABAD CASTRO, Concepción (2009), *op. cit.*, p. 24.

⁵⁴ CALVO CAPILLA, Susana (2008), *op. cit.*, p. 95.

⁵⁵ FIERRO, Maribel (2009), *op. cit.*, pp. 125-129.

⁵⁶ TUDELA, Benjamín de, *Libro de viajes* (ed. por MAGDALENA, José Ramón, Barcelona, Riopiedras, 1989, p. 67): “...el rey Manuel construyó un gran palacio, para el trono de su reino, sobre la orilla del mar, a más de los que edificaron sus antecesores, y lo llamó Blanchernes [...] Allí hay un trono de oro y piedra noble, hizo prender una corona áurea de una cadena de oro sobre el trono, estando situado su asiento precisamente bajo ella; en la corona hay incontables piedras preciosas, tantas que, por la noche, no es necesario poner allí lámparas, pues todos ven la luminaria que desprende la luz de las piedras preciosas. Y hay tantos edificios allí que no pueden ser enumerados”. Tópico equiparable a *Ap.* 21,22-23 y *Flav. Corip.*, *Juanide*, 1,96-104.

⁵⁷ *Cfr.* PÉREZ HIGUERA, Teresa, “El jardín del Paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval”, en *Archivo Español de Arte*, vol. LXI, nº 241, 1988, p. 44.

⁵⁸ FIERRO, Maribel, *La heterodoxia en al-Andalus durante el periodo Omeya*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1987, p. 146.

califa en obras como la arqueta de Leyre⁵⁹. El gran valor del conjunto de Córdoba es, en efecto, crear un discurso simbólico ambivalente divino-paradisíaco y monárquico, mismo recurso de tradición clásica que afecta a la *hetoimasía*.

Por otro lado la “mineralización” de las arquitecturas concebidas desde un punto de vista textil podría, hipotéticamente, explicar la inusitada agrupación de bóvedas empleada en la *macsura* y su relación con el *mihrab*. Quizás ciertas imágenes de tiendas agrupadas en un contexto religioso, o las tiendas reales a las que éstas aludirían, se hallan detrás de semejante esquema⁶⁰. Pensamos en miniaturas como las que representan las tiendas (pabellón rectangular o *tentoria*, tienda circular o *papilio* y *tentoria* con función de *tabernaculum* portátil) de los asistentes a un concilio de Toledo en el códice Vigiliano (ms. d.I.2, fol. 142r)⁶¹ o la tienda del arca de la Alianza —flanqueada por otras dos— del Pentateuco Ashburnham (Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat., ms. 2334, fol. 76r). Pese a que son modelos cristianos, formarían parte de la cultura visual al menos del norte de África y de la Hispania visigoda. No pudiéndose precisar por el momento un edificio construido que explique la riqueza de soluciones desplegadas en la nueva fase de la aljama cordobesa, baste con sugerir, como hipótesis de trabajo, la “mineralización” de dichos modelos visuales a nivel simbólico, unida a su monumentalización imperial a manos posiblemente de algún arquitecto extrapeninsular (¿bizantino?) llegado a la obra de al-Hakam II. Las tiendas visigodas serían un elemento regio que los conquistadores islámicos tratarían de superar —arrebataando la idea imperial a Toledo y a los fatimíes—, mientras que la levantada por Moisés en el desierto podría entenderse como antecedente del Templo de Salomón.

Todos los elementos citados —coronas, Trono de Dios, venera, sello— están alineados en un mismo eje compositivo y simbólico (fig. 5) que se desvela poco a poco —los elementos de unión (y al mismo tiempo, separación) son los espacios delimitados por la bóveda de la *macsura* y la fachada del *mihrab*—, que marca la direccionalidad del vértice central del *mihrab* y que recorre la nave central de la ampliación de al-Hakam II⁶². El conjunto se realza por su juego de luces⁶³, así como por la entonación rojiza original del *mihrab* —se aprecian trazas bajo la venera y en el interior de los arcos—; y la dorada y verdosa de la bóveda de la *macsura* bajo la cual se situaba

⁵⁹ Cfr. GÓMEZ MUÑOZ, Guadalupe (2007), *op. cit.*, pp. 229-230; PÉREZ HIGUERA, Teresa (1988), *op. cit.*, p. 42.

⁶⁰ Sobre el concepto de tienda en la arquitectura tardoantigua y altomedieval vid. CORONEO, Roberto, “La tenda di pietra. Storia di un’idea”, en *Medioevo. Immagini e ideologie. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Parma 2002), Milano, Electa, 2005, pp. 165-177.

⁶¹ GARCÍA TURZA, Claudio, *Las glosas del Códice Albeldense (Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, Ms. D.I.2). Edición y estudio*, Logroño, Fundación San Millán de la Cogolla, 2003, pp. 233-234; GALTIER MARTÍ, Fernando (2001), *op. cit.*, p. 99

⁶² HILLENBRAND, Robert, “The Use of Spatial Devices in the Great Mosque of Córdoba”, en *Islão e arabismo na península Ibérica. Actas do XI congresso da União Europeia de Arabistas e Islamólogos (1982)*, Évora, Universidade de Évora, 1986, pp.181-193; SOUTO LASALA, Juan Antonio, “La Mezquita Aljama de Córdoba”, en *Artígrama*, nº 22, 2007, pp. 59 y 61.

⁶³ Juego mucho más complejo si existió la “fachada luminosa” propuesta por RUIZ SOUZA, Juan Carlos, “La fachada luminosa de Al-Hakam II en la mezquita de Córdoba. Hipótesis para el debate”, en *Madridider Mitteilungen*, nº 42, 2001, pp. 432-445.



Fig. 5. *Mezquita aljama*, Córdoba, 962-971, eje simbólico *mihrab-macsura*. (Foto de Laura M^a Palacios Méndez)

el califa y posiblemente el famoso Corán de Utman⁶⁴. Calvo pone en relación la *maqsura* y el *mihrab* de Córdoba con el recuerdo de la mezquita de Damasco, como medida legitimadora de al-Hakam II. La estudiosa vincula el *mihrab* cordobés con el de los Compañeros, que tenía una lámpara que parecía una perla, en correspondencia con la Sura de la Luz (Corán 24,35)⁶⁵. A este juego de significados se añadiría el minbar móvil empleado en la proclamación de Hisham como heredero al trono y con el que se buscaba una vinculación directa con el Profeta⁶⁶. Este elemento enfatizaría nuevamente las relaciones cielo-tierra y el poder califal como garante y defensor de la Palabra.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El referente visual “cotidiano” que representaba la arquitectura de poder (regio y episcopal) era más fuerte en la Península que la liturgia del Imperio y su vanguardia

⁶⁴ La presencia del Corán de Utman próximo al *mihrab* se sostiene en base a la descripción de al-Idrisi, *cf.*: CALVO CAPILLA, Susana (2008), *op. cit.*, p. 98. Sobre el posible carácter simbólico de la banda de cerámica verde y manganeso de la bóveda *cf.*: FIERRO, Maribel, “Madinat al-Zahra, el paraíso y los fatimíes”, en *Al-Qantara*, vol. XXV, fasc. 2, 2004, pp. 314-315.

⁶⁵ CALVO CAPILLA, Susana (2010), *op. cit.*, pp. 299ss.

⁶⁶ FIERRO, Maribel, “The mobile ‘minbar’ in Cordoba: how the Umayyads of al-Andalus claimed the inheritance of the Prophet”, en *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, n° 33, 2007, pp. 149-168.

teológica; por otra parte, la fuerte romanización de Hispania y su alto nivel cultural en la Antigüedad tardía permitieron el desarrollo de obras como las placas-nicho y la conservación de vocablos como “venera”. Dichas piezas pueden interpretarse como soluciones hispanovisigodas dentro de la diversidad de variantes anteriores a la codificación de la etimasía en los ss. X-XI, cuya práctica inexistencia como tal en territorios occidentales se justifica por la lejanía con los centros donde el ritual imperial subsistía (Bizancio). La carga eucarística propuesta se relacionaría con la liturgia del culto y con las necesidades de reivindicar el dogma.

Con la llegada de los omeyas se reactivaron elementos visigodos (arco de herradura, nichos avenerados), presentes en las primeras fases de la mezquita de Córdoba. En el s. X la influencia de Bizancio llegada a al-Andalus —evidente en los mosaicos de la aljama cordobesa— sumada a la potencia creativa del califato, promovería el desarrollo de modelos arquitectónicos de amplia significación y la reactivación del sustrato hispanorromano, hasta culminar en obras como el *mihrab* y la *macsura* de al-Hakam II, donde se asiste a la “monumentalización imperial” de modelos precedentes y de otros posiblemente traídos por algún arquitecto bizantino. Los fenómenos estudiados participan de la comunidad estética heredera del arte antiguo y de la concepción de ciertas arquitecturas —como la *qubba* y el nicho absidado— como trono simbólico. La *macsura* de Córdoba participa de la reflexión general coetánea sobre el trono divino en ámbito islámico (debate sobre la existencia real del Trono de Dios) y cristiano (fijación de la *hetoimasía*).