

# ABY WARBURG Y EL VIAJE DE LAS IMÁGENES. “PRÁCTICA HISPANO-ÁRABE” EN LA MEZQUITA-CATEDRAL DE CÓRDOBA

**Carlos Javier Díaz de la Sota**

Universidad Nacional de La Plata

## RESUMEN

El interés que Warburg demuestra por la transmisión y traducción de saberes realizados durante el reinado de Alfonso X, el sabio (1221 – 1284), puestos en evidencia en los paneles 21 y 22 (entre otros) de su Atlas Mnemosyne, coloca a España en un lugar crucial en el “mapa de rutas” de intercambio cultural entre Este y Oeste. A partir del análisis de la Mezquita-Catedral de Córdoba, intentaré demostrar que estos procesos de transmisión de temas y contenidos (metodología

warburguiana) también pueden ser aplicados a piezas arquitectónicas en las cuales es posible encontrar las huellas de la Antigüedad siguiendo el movimiento patético de la concepción del espacio y su materia conformante. En esta Mezquita sobreviven, entre otros, la iconografía de la arquitectura griega, la condición de campo de la arquitectura islámica y el carácter de objeto de la arquitectura renacentista en un verdadero “amasijo de serpientes en movimiento” eurítmico.

**Palabras clave:** Supervivencia. Montaje. Campo. Objeto. Dialéctica.

## 1. El viaje

En el panel Nº 21, “Antigüedad oriental. Dioses antiguos orientalizados”, y en el panel Nº 22, “Práctica hispano-árabe”, del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg aparecen imágenes de tres códices ilustrados: el libro de Astromagia, el Lapidarium y el libro del Ajedrez, procedentes del *scriptorium* de Alfonso X el Sabio. En ellos, Warburg hace referencia a una cadena de transmisión de los dioses de la Antigüedad clásica de origen griego, que se continúa en el Oriente helenizado y en la tradición arábica y que a través de la península ibérica islámica pasaron a la Italia del primer Renacimiento (Warburg, 2010, p. 32-35). Alfonso X, rey de Castilla y de León, creó la Escuela de Traductores de Toledo, integrada por judíos, musulmanes y cristianos. Allí tradujeron del árabe al castellano y al latín obras clásicas de astronomía, matemática y filosofía.

En el panel 22 podemos observar siete ilustraciones extraídas del libro de Astromagia que representan a los planetas, los signos zodiacales y los decanos. Estas imágenes muestran modelos antiguos orientalizados esenciales en la cadena de transmisión hasta el Renacimiento. Una de ellas actúa como traductor, comparando distintas miradas sobre un mismo objeto de estudio. Es la que Warburg titula como “Las constelaciones que salen a la vez que el signo de Leo, según la opinión de: 1 los judíos, 2 los persas, egipcios y caldeos, 3 Ptolomeo. De un códice español del S XIV” (Warburg, 2010, p. 34).

También, en el panel 27, junto con la conferencia sobre el ciclo astrológico de Francesco del Cossa en Ferrara de 1912, Warburg describe el complicado viaje de las imágenes mitológicas y astrológicas hasta el Renacimiento italiano. Deconstruye capa a capa el viaje que realizan las imágenes representando en su origen a las estrellas fijas del cielo griego, por la cultura hebrea, luego por su tránsito por Francia, para desembocar en la versión en latín de la cosmología de Pietro D’Albano del Renacimiento temprano, que es el referente directo de los frescos de Ferrara.<sup>1</sup>

Warburg interpreta la historia del arte renunciando al modelo del progreso histórico, al proceso lineal sin interrupciones donde los estilos nacen y mueren y vuelven a renacer –proceso que presupone un saber fijo convirtiendo a los hechos del pasado en cosas inertes, frutos exclusivos de su propio tiempo–, y lo reemplaza por el concepto de Memoria (Mnemosyne), en el que ese pasado está activo y se involucra con nuestro presente. El eje está puesto, entonces, no en el hecho del pasado en sí, sino en el movimiento que lo trae a la memoria. El presente, así, es capaz de reconfigurarse y de encontrar nuevas substanciaciones a partir de este nuevo enfoque del tiempo. Para Warburg existe una memoria doble, individual y colectiva, donde el pensamiento encuentra un lugar propicio para desarrollarse.

El trabajo que aquí expongo intenta demostrar que estos procesos de transmisión entre la Antigüedad clásica y el Renacimiento a través de Al-Ándalus y la España cristiana son verificables en una pieza arquitectónica como la Mezquita-Catedral de Córdoba.

Es a su vez un proceso de traducción de imágenes hacia la materia prima de la arquitectura: el espacio y la materia que lo conforma. Para ello nos centraremos en este tráfico de imágenes entre Oriente y Occidente y especialmente en la metodología de trabajo warburguiana. La intensidad que alcanzan la superposición y el

---

<sup>1</sup> En el texto “España en el Atlas Mnemosyne”, Karin Hellwig realiza un pormenorizado relato del papel de la península ibérica en el contexto de la transmisión cultural entre Oriente y Occidente (Warburg, 2010).

entrelazamiento de capas en la Mezquita-Catedral nos permite descender a las profundidades para hacer visible el combate anacrónico donde se debaten las emociones más primitivas del espíritu humano.

## 2. La Mezquita-Catedral

Al micro-universo arquitectónico denominado hoy Mezquita-Catedral de Córdoba no es posible considerarlo como un conjunto de elementos y espacios, porque de esa forma estaríamos ignorando el cambio, el movimiento, el flujo mnémico que atraviesa la materia y que provisionalmente se ha cristalizado en ella.

La construcción más primitiva data del siglo VIII dC y sufrió ampliaciones, actualizaciones, modificaciones y transformaciones en un proceso acumulativo, proceso que llega a la actualidad siendo su período más intenso de modificaciones los primeros ocho siglos de vida. En el siglo XIII, pasó de ser un espacio originalmente concebido para la práctica religiosa islámica a ser consagrado al culto católico.



Figura 1. Mezquita-Catedral de Córdoba. Vista aérea

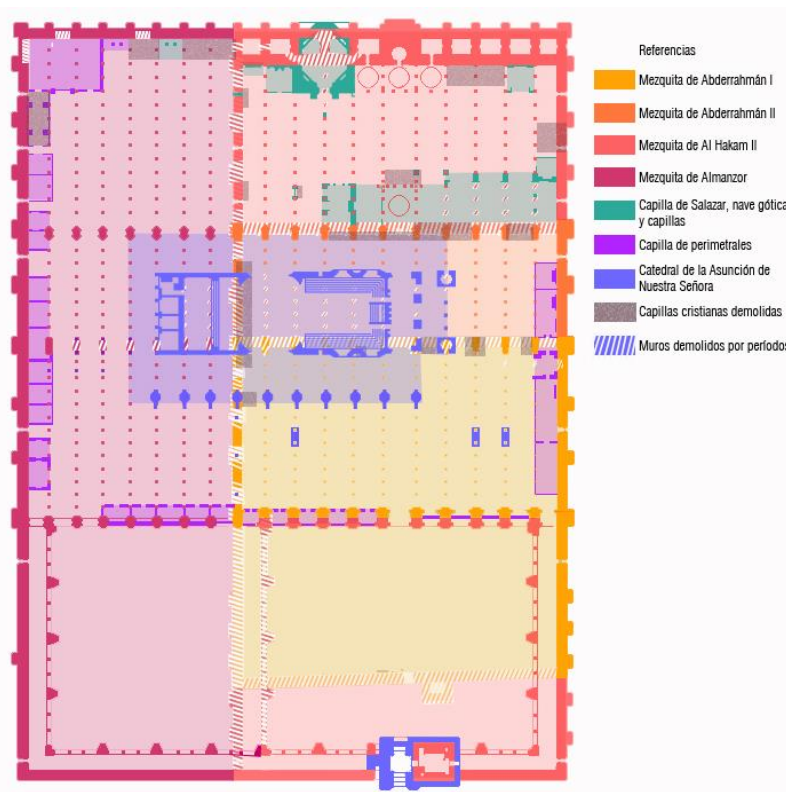
La primera mezquita edificada fue realizada por Abderrahmán I, “el inmigrado”, que arribó a Córdoba como el último descendiente de la dinastía de los Omeyas desplazado por la nueva dinastía reinante en Damasco, los Abasidas.

El tipo arquitectónico utilizado por la dinastía Omeya consistía en una pieza de arquitectura muy sencilla constituida por un patio o *shan*, una sala hipóstila destinada a la oración, el muro de la *qibla* (que junto con el señalamiento producido por el *mirhab* marcan la dirección a La Meca), un muro ciego que delimita su perímetro (sólo perforado por pequeñas puertas para ingresar) y un *alminar* o *minarete* que desde la altura se utilizaba para llamar a la oración. La mezquita de Córdoba es un ejemplo de dicho tipo genérico (el de los Omeyas) y su esquema original fue ampliado sucesivamente por Abderrahmán II, Abderrahmán III, y Al Hakam II, quien la extiende a su longitud máxima construyendo el *mirhab*, la *qibla* y la *maqsura* (sector privado destinado al uso del emir) que podemos ver en la actualidad. Finalmente, y concluyendo el período islámico, Almanzor ensancha toda la estructura preservando las características de cada uno de los sectores ampliados. Cada ampliación dejaba sectores de las mezquitas anteriores y rastros (retazos de muros, reciclado de columnas, etc.) que convirtieron al espacio interior de la mezquita en un espacio anacrónico.

En 1236, con la ocupación de Córdoba por las tropas del rey Fernando III de Castilla, la mezquita fue consagrada al catolicismo y se construye la capilla mayor y un panteón estilo mudéjar para la realeza castellana dentro del espacio musulmán.

Luego se agregan la capilla real y la nave gótica y una gran cantidad de capillas y espacios funerarios ubicados principalmente sobre el muro perimetral de la sala de oración. Durante los siglos XVI y XVII se implanta en el interior de la mezquita una catedral conformada por tres partes bien definidas: el Crucero, la Capilla Mayor y el Coro. En el siglo XVIII se completa la sillería del coro y a partir del XIX comienza el período de restauraciones, excavaciones arqueológicas e intervenciones museísticas, período que continúa hasta la actualidad. Una de las últimas intervenciones y tal vez más significativa desde el punto de vista político es la creación, en 2005, del Museo Visigodo de San Vicente, también en el interior de la mezquita. Sobre este punto volveremos más adelante.

Pero lo más extraordinario de este edificio es su carácter expansivo y acumulativo, presente desde su momento germinal y que marcó todo su desarrollo hasta la actualidad. En su génesis, la edificación incorporó a su ADN la idea de que no era un edificio completo, sino que más bien era un proceso infinito, indeterminado e incapaz de ser perfecto, ya que llegar a ese estado lo detendría, lo fijaría en el tiempo y lo convertiría en un objeto del pasado.<sup>2</sup>



**Figura 2.** Mezquita-Catedral de Córdoba. Mapa de construcciones y demoliciones.  
Fuente: dibujo digital de Carlos Díaz de la Sota, 2019

<sup>2</sup> En otros casos en la península ibérica, como en la Mezquita Aljama de Sevilla, la sala de oración fue demolida después de que fuera severamente dañada por un terremoto en 1356 para construir en ese solar la Catedral de Santa María de la Sede. Sólo se conservaron el *alminar* (la Giralda) y el *shan* (actual Patio de los naranjos). Otras, como las mezquitas de Granada y Toledo, fueron demolidas completamente y reemplazadas por grandes catedrales cristianas.

### 3. Estrategias proyectuales

#### Objetos y campos

Vamos a profundizar ahora sobre estas cualidades únicas que presenta la mezquita-catedral, para desentrañar qué es lo que hace que esta estructura se comporte tan peculiarmente.

En su texto “Del objeto al campo”, Stan Allen explica la condición de “objeto” y la condición de “campo” de una pieza arquitectónica (Allen, 1997, p. 1-3).

Define a un *objeto* como una totalidad con un rígido sistema geométrico proporcional, de carácter jerárquico con estrictas leyes compositivas basadas en la simetría, los ritmos y las secuencias espaciales. Es decir, un conjunto de elementos coherente, reunidos en torno a un centro. En palabras de León Battista Alberti: “la belleza es una armonía de las partes donde nada puede ser agregado o quitado” (Allen, 1997, p. 1-3). O en las de Palladio: “entiendo que los edificios deben parecer un entero y bien definido cuerpo en el que un miembro convenga al otro y todos los miembros sean necesarios a aquel que se quiere hacer” (Palladio, 2015).

Estas ideas hacen referencia a la condición antropomórfica de la arquitectura clásica occidental. El cuerpo humano, desde la Antigüedad clásica, adquirió el carácter de canon para las proporciones y composiciones edilicias, relación que se pone en evidencia, se hace explícita, con la incorporación de la figura humana tanto en los tímpanos de los frontis como en columnas (cariátides) o en bajorrelieves de frisos y metopas.

Por otra parte, un *campo* es una matriz formal o espacial con la capacidad de relacionar y unificar elementos a partir de sus conexiones particulares. Esto genera un esquema de conectividad múltiple que garantiza su fortaleza en la repetitividad de sus cualidades particulares. Su forma final no está predeterminada. Es por lo tanto abierta e indeterminada. Esto posibilita su crecimiento, su expansión en el espacio, sin afectar sus cualidades espaciales intrínsecas (Allen, 1997, p. 1). Dice Allen:

Si comparamos (la mezquita de Córdoba) con la arquitectura clásica tradicional, es posible identificar principios de combinación opuestos: uno algebraico que trabaja con unidades numéricas combinadas una detrás de la otra y otro geométrico que trabaja con figuras (líneas, planos y sólidos) organizadas en el espacio para formar grandes totalidades (Allen, 1997, p. 3).



**Figura 3.** Sala hipóstila de la mezquita de Almanzor.  
Fuente: fotografía de Pablo Remes Lenicov, 2019



Las estrategias de crecimiento implícitas en las leyes generatrices de la mezquita de Córdoba la convierten en un *campo* definido por elementos y leyes de combinatoria y propagación, lo que permite, al no tener jerarquías, expandirse indefinidamente sin desnaturalizarse. Esta condición también propicia que la obra arquitectónica nunca esté terminada y por ende sea imperfecta. La perfección implicaría la detención de su movilidad.

A su vez, la arquitectura islámica omite por motivos religiosos toda referencia a figuras humanas, y centra su modelo arquitectónico en la geometría abstracta, la epigrafía y las representaciones naturales. Dice Rafael Moneo:

El Islam enfatiza la presencia omnipotente de Dios, a quien se reserva el poder de creación. De ahí que la deliberada ausencia en la cultura islámica de imágenes creadas por el hombre haya que entenderla como un signo de respeto a Dios. La extensión de estas ideas a la arquitectura supuso el abandono de la unidad y singularidad que caracterizaba a la arquitectura tradicional de Occidente y la aparición, como contrapartida, de una arquitectura genérica y no particularizada (Moneo, 1985, p. 27).

### Rango e intensidad

El concepto de rango en el ámbito de la matemática y la estadística señala la amplitud de la dispersión de un fenómeno entre un límite menor y uno mayor. El rango no es un valor fijo, sino que es un conjunto de valores ordenado. Aplicado a la arquitectura, el concepto de rango permite describir estructuras conformadas por elementos no-iguales pero que sin embargo constituyen un conjunto coherente. Las dos primeras fases de la mezquita (la de Abderrahmán I y la ampliación de Abderrahmán II) se realizaron reutilizando alrededor de 360 piezas entre bases, fustes y capiteles provenientes de construcciones anteriores, romanas y visigodas, para conformar la sala hipóstila. Estas columnas, al provenir de diferentes edificios, poseían alturas disímiles, lo que generaba que muchas veces sus arranques quedaran bajo el nivel del pavimento o que tuvieran que ser completadas con un basamento en el caso de las de menor longitud. Con base en estas columnas, el sistema se completa con una doble arquería (la de abajo con arcos de herradura y la superior con arcos de medio punto) que descansa en pilastras cruciformes (cimacios) ubicadas por encima de los capiteles de las columnas reutilizadas, con la finalidad de elevar la altura del espacio. Los arcos superiores tienen la doble función de sostener la cubierta y de darle lugar a los canales de piedra que drenan el agua de lluvia. La parte superior de este conjunto de elementos es visualmente mucho más pesada que las columnas que la sustentan, provocando una sensación de ingravidez. El espacio resultante es diáfano, transparente y continuo. Los arcos se componen alternadamente de dovelas de piedras y ladrillos, reforzando la ligereza y dándole al espacio una de sus principales características identitarias.

La reutilización de columnas de edificios precedentes implica que el sistema no se sustenta en una repetición de piezas exactamente iguales, sino que éstas tienen un rango de variabilidad dentro de parámetros pre-establecidos no exactos.

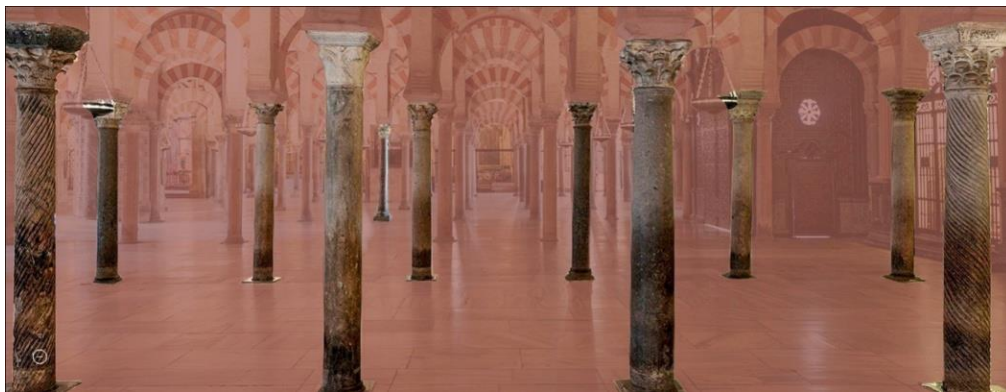


Figura 4. Reutilización de columnas en la mezquita de Abderrahmán I

Tenemos aquí, entonces, un conjunto de columnas en donde cada elemento despliega un abanico de *propiedades*, a la vez que presenta diferentes *capacidades*. Las *propiedades* son aquellas que fijan las condiciones de variabilidad dentro de un conjunto de objetos, mientras que las *capacidades* nos refieren a las condiciones inalterables que identifican al conjunto y son cruciales en la forma en que se relacionan. En el caso de la mezquita de Córdoba, por ejemplo, las *propiedades* cambiantes de las columnas son la altura, el color, el capitel, la textura, entre otras; mientras que su *capacidad* portante y posicional con respecto a las otras piezas se mantiene siempre estable.

En ampliaciones posteriores, los capiteles de origen romano y visigodo de estilo corintio de las primeras fases constructivas son imitados de manera simplificada y posteriormente esculpidos con cambios en el tipo de hojas, introduciendo especies arbóreas de la región de Al-Ándalus.

Lo variable y lo invariable también conviven en las arquerías. Los arcos de herradura tienen un rango de variabilidad, ya que las dovelas alternadas en piedra y ladrillo luego fueron realizadas con un solo material que lograba una representación ficticia de los ladrillos. También se utilizaron arcos de herradura de tipo 1/2 (más cerrados que los originales que eran 1/3), arcos poli-lobulados y arcos poli-lobulados entrecruzados.

Ahora bien, ¿podríamos aplicar esta teoría de conjuntos a los paneles del Atlas Mnemosyne que describen el viaje de las imágenes hasta el primer Renacimiento italiano? La serie de imágenes del Palacio Schifanoia se ordena de izquierda a derecha según los doce meses del año y de arriba a abajo en tres bandas horizontales. La superior muestra a los 12 dioses del Olimpo, la franja central corresponde a la representación de los dioses astrales y la inferior narra las actividades terrenales de la corte. Warburg demuestra a través de su análisis que los dioses astrales tienen rasgos y atributos que perviven en el tiempo desde su origen griego hasta el siglo XV. Serían estas sus *cualidades* inalterables, su esencia, que les permiten a Warburg identificarlos a través del viaje. Sin embargo, estos Dioses están cubiertos por “un complicado y fantástico simbolismo” (ropajes de otras culturas como árabes o hindúes, reemplazo de ballestas por cimitarras, etc.), que dan cuenta de su errancia temporal y espacial. Estas variaciones serían las *capacidades* que poseen esas imágenes, que les permiten vincularse temporariamente con una determinada cultura y un tiempo específico (Warburg, 2014, p. 236).

Ya profundizamos sobre el concepto de rango, ahora nos abocaremos a la intensidad. La intensidad es el nivel de fuerza con que se expresa una magnitud, una propiedad, un fenómeno, etc. Llevado este concepto a la arquitectura, la intensificación produce señalamientos jerárquicos dentro del sistema pero sin

contradecirlo. La superposición, la desmaterialización por tratamientos superficiales y colores, la hiperarticulación y las inscripciones cúficas podrían ser algunos ejemplos de intensificaciones en la mezquita de Córdoba.

Es el caso del *mirhab*, donde se agregan columnas (reutilizadas del *mirhab* anterior) y el muro se complejiza dividiéndose en un arco de herradura, el alfiz rectangular que lo contiene y arcos poli-lobulados adosados en el borde superior. Las decoraciones con mosaicos bizantinos brillantes de variados colores acompañadas con la caligrafía cúfica desmaterializan el muro descomponiéndolo en elementos cada vez más pequeños.

En la *maqura* que sirve de antesala al *mirhab*, la intensidad se logra por el uso de arcos poli-lobulados entrecruzados (estructuras que tienen lógicas similares a las de la geometría fractal) junto con la aparición de las tres cúpulas que despliegan un orden matemático y geométrico de gran trascendencia en construcciones posteriores tanto islámicas como cristianas.



**Figura 5.** Izquierda: dibujo del proyecto de restauración de la Capilla Villaviciosa. Dibujo: Ricardo Velázquez Bosco. Derecha: paneles del basamento del nicho del *mirhab*. Dibujo: Ricardo Arredondo. Fuente: Cat. 131. Museo de la Academia, MA/175. “El legado de Al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia”, edición de Antonio Almagro Gorbea, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Mapfre, Madrid, 2015

### Acumulación, señalamiento y multiplicidad

Con la llegada del cristianismo, el proceso de sobre-escritura en la mezquita precedente se intensifica, para incorporar al espacio netamente islámico la iconografía necesaria para poder practicar en ese mismo espacio el culto cristiano. Es aquí donde esa idea del “objeto arquitectónico” (anteriormente definido por Alberti y Palladio) como modelo espacial clásico interpela y lleva a sus límites al sistema de “campo” de la mezquita.

Las primeras intervenciones cristianas fueron producto de las tensiones suscitadas entre los que valoraban el edificio existente y los que pretendían adaptarlo drásticamente a la liturgia cristiana. En cuanto a las ideas arquitectónicas, respetaron tres estrategias básicas que ya estaban presentes en la mezquita: la acumulación, el señalamiento y la multiplicidad.

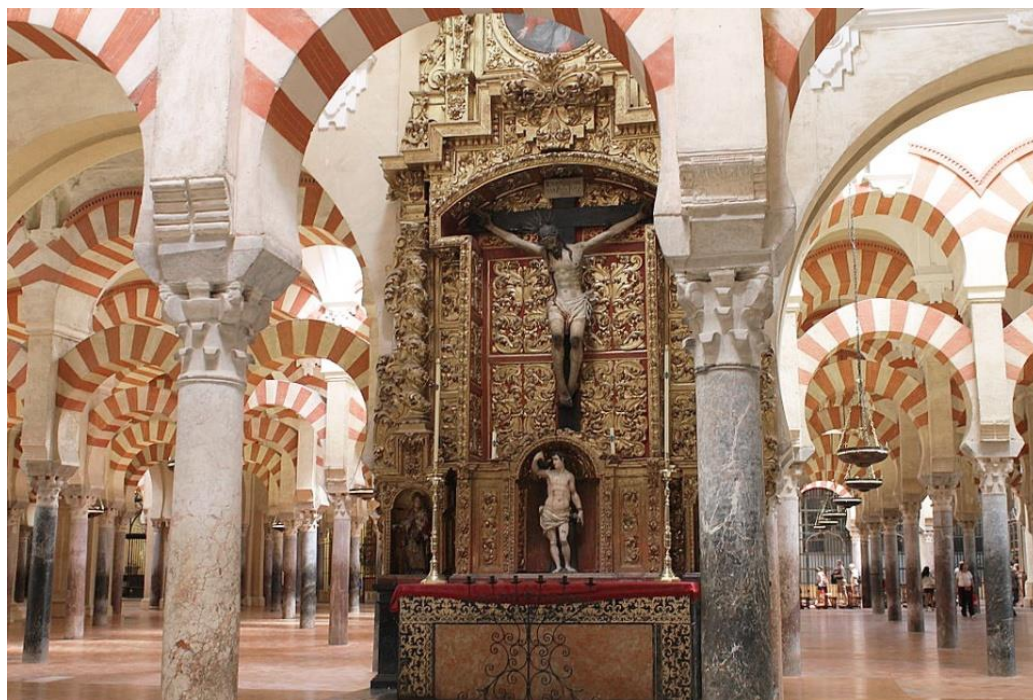


La acumulación refiere a la acción de incorporar materia sobre los elementos existentes de manera de complejizar o acentuar su carácter. Los cristianos, con las nuevas intervenciones, recurren a la acción de acumulación como método para dotar al espacio de un espíritu religioso nuevo sin resignar las cualidades arquitectónicas y artísticas precedentes. El Cristo en la cruz bajo el arco poli-lobulado islámico ubicado en la nave gótica marca la inédita aparición de la figuración en el paisaje abstracto de la mezquita. Los cuerpos se incorporan a una arquitectura que los había negado y resignifican así el sistema. Una lucha anacrónica de emociones se hace visible, sale a la luz. Es una “fórmula de la emoción” warburguiana que a partir del montaje acumulativo de imágenes permite un conocimiento dialéctico de la cultura occidental (Didi-Huberman, 2013).

El señalamiento es la creación de una singularidad dentro del espacio indiferenciado de la sala hipóstila de la mezquita. En el alargamiento que realiza Al Hakam II señala el lugar de comienzo de la ampliación con la capilla de Villaviciosa, un recinto virtual que marca el eje que conduce al *mirhab*, que a su vez sirve de lucernario para iluminar el interior del recinto (Moneo, 1985).

Antes de acceder al *mirhab* hay un sector diferenciado para el Emir (la *maqura*) conformado por tres módulos de ancho con sus respectivas cúpulas, que adelantan premonitoriamente una planta en forma de cruz latina.

Durante el período cristiano, sectores de la trama indefinida de la sala hipóstila se individualizan, adquieren nuevas cualidades que las diferencian del resto y le dan una decidida direccionalidad al espacio, como el Altar de San Sebastián o del Santísimo Cristo del Punto, que señala un lugar en la repetición sin fin de la arquería islámica planteando un fuerte contraste. Sin embargo, las figuras de Cristo en la cruz y la de San Sebastián se ubican sobre un retablo profusamente decorado a manera de un teselado de repeticiones isométricas de motivos naturales con las mismas lógicas geométricas que la fachada del *mirhab* islámico.



**Figura 6.** Altar de San Sebastián y del Santísimo Cristo del Punto.  
Fuente: fotografía de Pablo Remes Lenicov, 2019

Finalmente, la multiplicidad refiere al entendimiento del espacio de la mezquita como un espacio sistémico de carácter infraestructural, capaz de actuar como un sistema de organización universal, dentro del cual pueden ubicarse una multiplicidad de células funcionales independientes unas de otras. En su texto “Cómo reconocer y leer un mat-building. Evolución de la arquitectura actual hacia el mat-building”, Alison Smithson reconoce en el espacio de la mezquita y el de la ciudad islámica un antecedente de la arquitectura de sistemas que tuvo gran desarrollo en las décadas del 60 y 70 del siglo XX (Smithson, 1974).

Las intervenciones cristianas siempre tuvieron ese carácter celular, integradas al espacio totalizador de la sala hipóstila y autónomas unas de otras.

#### 4. Montajes dialécticos. Del campo al objeto

En el capítulo “Campo y vehículo de los movimientos supervivientes: la *pathosformel*”, Georges Didi-Huberman señala que para Warburg las imágenes laten, se debaten siempre en la polaridad de las cosas, siendo ese debate no un signo de debilidad conceptual sino una apuesta filosófica (la *pathosformel*), capaz de representar la “complejidad hormigueante de las cosas del espacio y la complejidad intervalar de las cosas del tiempo” (Didi-Huberman, 2013, p. 179).

Sigue Didi-Huberman:

¿Qué es una imbricación? Es una configuración en la que cosas heterogéneas y hasta enemigas se agitan juntas: nunca sintetizables, pero imposibles de separar. Nunca separables, pero imposibles de unificar en una entidad superior. Contrastes pegados, diferencias montadas unas con otras. Polaridades en amasijo, en montón, arrugadas, replegadas unas sobre otras; “fórmulas” con pasiones, “engramas” con energías, improntas con movimientos... (Didi-Huberman, 2013, p. 181).

Las asociaciones conflictivas que se producen con las intervenciones cristianas a la mezquita de Córdoba son producto de un montaje atemporal de fragmentos que imbricados resuenan con un nuevo concepto que se encuentra en la transición entre diferentes estados.

#### La supervivencia del objeto

En la hornacina del cuerpo central del retablo de la Capilla Mayor de la Catedral construida en el interior de la sala hipóstila de la mezquita durante los siglos XVI y XVII, se encuentra alojado un detallado templete manifestador del Santísimo Sacramento que oficia de sagrario. Es un edificio en escala, de planta centralizada y dos cuerpos de altura: el inferior de planta cuadrada y el superior de planta circular rematado por una cúpula con linterna, que responde fielmente a la condición de objeto descrita anteriormente. Un conjunto de elementos cerrado, reunido en torno a un centro, proporcionado y perfecto, de carácter antropomorfo, símbolo de la reconquista y ejemplo de los valores a incorporar al espacio islámico existente.



**Figura 7.** Izquierda: hornacina del cuerpo central del retablo de la Capilla Mayor de la Catedral. Derecha: transepto de la Catedral. Fotografía: Pablo Remes Lenicov, 2019

La primera intervención cristiana de envergadura fue la nave gótica (capilla mayor vieja) de 1489, que se organiza en dirección este-oeste como tradicionalmente se disponen las iglesias cristianas (el altar dirigido a Jerusalén), oponiéndose al eje norte-sur de la mezquita. Tanto aquí como en las sucesivas intervenciones, la decisión de hacer permeables los límites de los nuevos espacios no comprometió el carácter del espacio hipóstilo. Los accesos a estos espacios cerrados se hacen a través de puertas de rejas, de manera que es posible desde el interior ver las naves islámicas “puras” en el exterior y a su vez apreciar la articulación de ese lenguaje con el cristiano en el interior.

La transformación de sectores del perímetro de la mezquita en capillas se realizó de diferentes maneras y significó la consolidación de los límites de todo el conjunto, cercenando de esta manera las posibilidades de expansión que ya había demostrado el sistema con las sucesivas ampliaciones islámicas. En el caso de la Capilla del Sagrario, se reemplaza la cubierta por bóvedas de crucería de estilo gótico, y a través del estucado y los frescos se cambian las *propiedades* de las piezas de la mezquita, no así sus *capacidades*, conservando intacto el concepto de *campo* islámico.

La catedral realizada entre los siglos XVI y XVII es la obra cristiana más significativa llevada a cabo en el interior de la mezquita. También orientada este-oeste, emerge como un objeto con pilares de gran tamaño. Pero dado el alto grado de precisión con que se inserta en la sala ya existente, es posible concebirla como una transformación o deformación del sistema anterior. Posee una gran altura que contrasta con el desarrollo horizontal de la mezquita. Para su realización se demolieron sectores de la mezquita pero se acopiaron materiales de la misma para su reutilización posterior. La catedral está conformada por tres sectores bien diferenciados entre sí (el coro, el crucero y la capilla mayor), rodeados de un trascoro y naves laterales que se diluyen en el espacio-mezquita. Las diferencias de estilos y fechas de realización del cuerpo central de la catedral conspiran contra su unidad. Pareciera que siempre se delegó esa función (la unidad) a la condición infraestructural del *campo* de la mezquita.



Las intervenciones cristianas se relacionan fuertemente entre sí por la iconografía religiosa que comparten, pero como espacios arquitectónicos actúan individualmente, como una multiplicidad de objetos, con características propias, de manera celular, funcionando dentro del sistema infraestructural islámico. En el plano inferior de la catedral, el más cercano al suelo, el grado de tensión es máximo y los “objetos” se abren para permitir que el espacio no se interrumpa. Estamos así en presencia de un par dialéctico en tensión: la mezquita-catedral/islamismo-cristianismo. El carácter cristiano del espacio se impone al islámico sólo cuando gana altura y sobrepasa el nivel de las naves de la mezquita.

El proceso acumulativo, a través de montajes, es posible verlo en casi todo el espacio interior de la mezquita-catedral. Capas sobre capas de sobrevivencia de diferentes tiempos, diferentes espacios, diferentes religiones. Acumulación, señalamiento, multiplicidad.

Veamos algunos ejemplos:

- Bajo arcos de herradura, se montaron tímpanos para alojar escenas de la liturgia cristiana, como en el caso de la Pasión, con una gran profusión de cuerpos humanos.

- En el sector del tras altar, la disparidad de ritmos de la mezquita (4 módulos de arquerías) y de la catedral (3 capillas) se entrecruzan en un juego dialéctico donde ninguno prevalece sobre el otro y donde la contraposición entre la ligereza islámica y la pesadez cristiana estalla en verdaderos gestos patéticos arquitectónicos.



Figura 8. Capillas del tras altar de la Catedral

- En el arco que separa el trancoro del viejo eje de la mezquita de Al Kahem II, las dovelas rojas y blancas fueron reemplazadas por figuras corpóreas sin perder la rítmica precedente y estableciendo un diálogo atemporal con los arcos de la *maqsurá* ubicados más atrás.

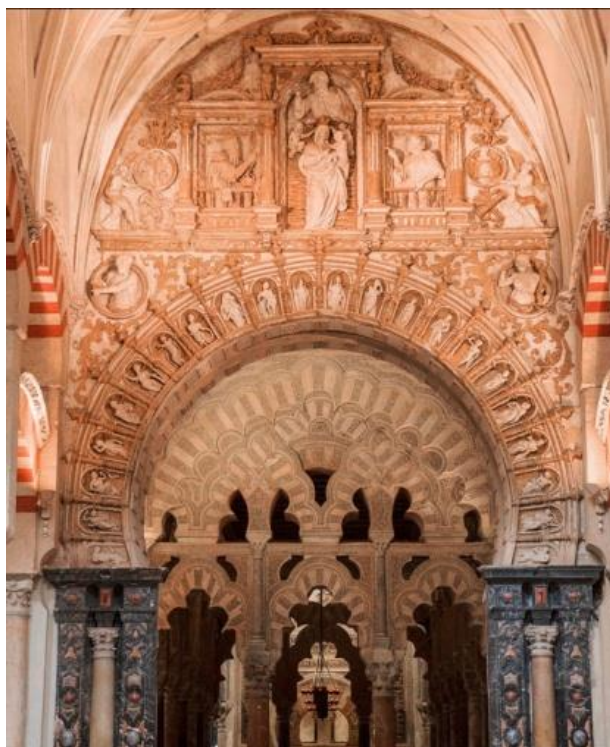


Figura 9. Trascoro de la Catedral

Después de las grandes intervenciones de los siglos XVI, XVII y XVIII, se han desarrollado otros trabajos como demoliciones, restauraciones (las de mayor importancia a cargo de Velázquez Bosco a principios del XX), excavaciones arqueológicas y la instalación de espacios museísticos como el Museo Visigodo de San Vicente, ubicado en el interior de la mezquita y que recuerda a la basílica visigoda cristiana que fue demolida por los musulmanes para construir la mezquita.

Este museo cobra importancia porque, además de su valor arqueológico, es una acción política ante la pretensión de la población musulmana de Córdoba de volver a profesar el culto islámico dentro del edificio. El museo pretende reforzar la idea de un espacio consagrado al culto cristiano previo a la mezquita de Abderrahmán I.

Actualmente todo el recinto es un espacio cristianizado, funcionalmente es la Catedral de la Asunción de Nuestra Señora y no está permitido profesar el culto islámico.

En el 1er Congreso Islamo-Cristiano en 1977, fue la última vez que se realizó entre dignatarios musulmanes de alto rango la oración musulmana del viernes dentro de la Mezquita-Catedral de Córdoba.

En 2004 y 2006 la Junta Islámica elevó una petición al Papa Juan Pablo II para que les permitiera orar en este recinto. Ambas fueron denegadas.

Las tensiones entre musulmanes y cristianos por las prácticas religiosas en el recinto, las luchas entre el Estado y la Iglesia por la propiedad del edificio, el destino de los fondos recaudados como patrimonio cultural de la humanidad (UNESCO 1984) son algunas de las disputas que continúan hasta la actualidad.

Volviendo a Warburg, el tráfico de imágenes que nos propone a través de la península ibérica a lo largo de la historia, sobre todo en la denominada Edad Media, pareciera tener un carácter político. Es decir, establece una mirada de entrecruzamientos que borra las purezas, donde las culturas cristiana, musulmana y también judía (reunidas en el *scriptorium* de Alfonso X) conforman un amasijo



cultural en movimiento complejo y no sintetizable. La Mezquita-Catedral de Córdoba es, por tanto, un edificio del presente que refleja fielmente esta idea, en donde pareciera no haber nada original, en donde nada nace (y por ende nada muere), en donde los tiempos se expresan como estratos, supervivencias o remanencias, donde nada tiende a cortarse o a reprimirse, donde todo es dinámico y las formas sobreviven superpuestas las unas sobre las otras. La Mezquita-Catedral de Córdoba no es un objeto arquitectónico, sino más bien un conjunto de relaciones, atemporal, contradictorio y cambiante.

Dice Rafael Moneo respecto a la Mezquita-Catedral de Córdoba:

No creo, sin embargo, que todas estas modificaciones hayan destruido la mezquita. Más bien pienso que el hecho de que la mezquita siga siendo ella misma después de todas las intervenciones constituye un homenaje a su propia integridad. Sus rasgos físicos generales, su arquitectura, han permanecido, a pesar de los avatares que aquí se han referido. El que la vida futura de un edificio esté implícita en su arquitectura no significa que la historia fluya a través de él, convirtiéndose en automático reflejo del paso del tiempo. La vida de un edificio es una carrera completa a través del tiempo, una carrera que soporta su arquitectura, aquellos rasgos formales que la caracterizan. Esto significa que, a partir del momento en el que el edificio surge como la realidad pretendida por el proyecto, tal realidad se mantendrá tan sólo en virtud de su arquitectura, experimentando ésta su propio y peculiar desarrollo a lo largo del tiempo (Moneo, 1985).

Podemos concluir entonces que los edificios están vivos y por lo tanto tienen propiedades de los seres vivos. Tienen memoria y su materialidad actúa como un soporte mediático, como una superficie donde los acontecimientos quedan inscriptos. Los edificios perciben, registran la proximidad de otros objetos y del entorno físico que los acoge, registran los impactos, las mutilaciones y los cercenamientos. También tienen la capacidad de expresar lo que les pasa, actúan como seres animados.

## 5. El panel de la Mezquita de Córdoba: flujo mnémico cristalizado en el espacio

De la Antigüedad griega a la actualidad. El campo y el objeto. Islamismo-cristianismo

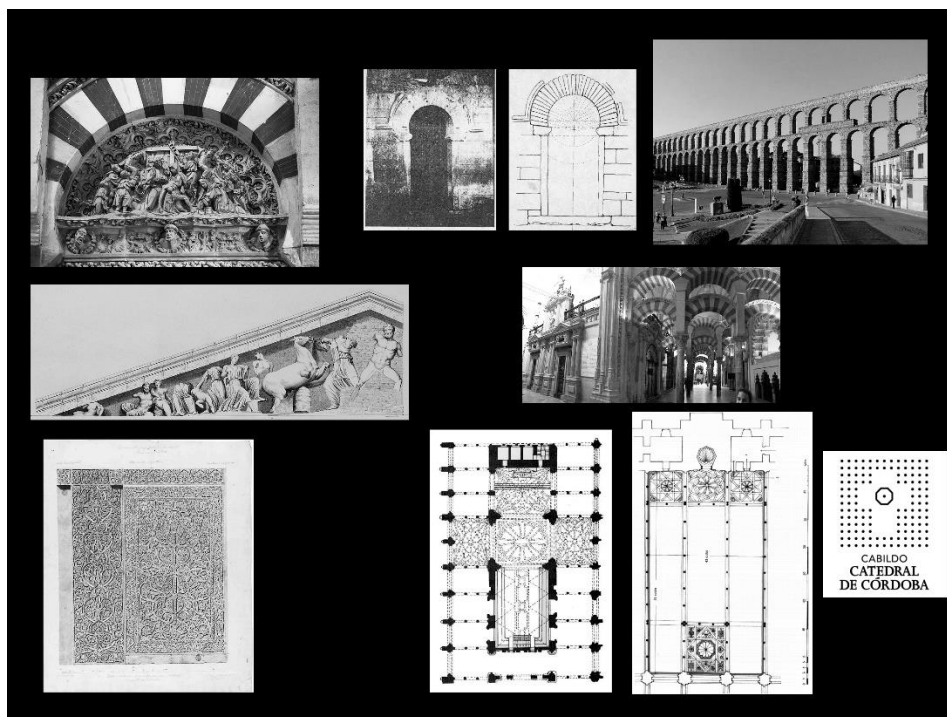


Figura 10.

1. Arco de herradura con tímpano cristiano.

Fuente: fotografía de Pablo Remes Lenicov, 2018.

2. Arco de herradura visigodo.

Fuente: Camps, Emilio, "Módulo, proporciones y composición en la arquitectura califal cordobesa", Editorial Instituto Diego Velásquez, Madrid, 1953, p. 3.

3. Dibujo Arco de herradura visigodo.

Fuente: Camps, Emilio, "Módulo, proporciones y composición en la arquitectura califal cordobesa", Editorial Instituto Diego Velásquez, Madrid, 1953, p. 3.

4. Acueducto romano en la península Ibérica.

Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Aqueduct\\_of\\_Segovia\\_02.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Aqueduct_of_Segovia_02.jpg)

5. Mitad izquierda del frontis del Partenón de Atenas.

Fuente: Stuart & Revett, *The antiques of Athens*, Vol. 2, 1787.

6. Interior de la Mezquita-Catedral de Córdoba. El trasero ampliación de Al Hakam II.

Fuente: fotografía de Pablo Remes Lenicov, 2018.

7. Panel de mármol labrado que cubre el basamento del nicho del *mirhab* en la mezquita de Córdoba, 1877.

Fuente: Monumentos Arquitectónicos de España. Dibujo de Ricardo Arredondo. Cat. 126. Museo de la Academia, MA/172. "El legado de Al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia", edición de Antonio Almagro Gorbea, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Mapfre, Madrid, 2015.

8. Planta de la Catedral de la Asunción de Nuestra Señora.

Fuente: <http://www.jdiezarnal.com/lamezquitadecordoba.html>

9. Sector principal de la ampliación de Al Hakam II.

Fuente: [https://www.researchgate.net/figure/Planta-del-oratorio-de-al-H-akam-II-1-Sa-ba-t-acceso-al-oratorio-de-al-H-akam\\_fig2\\_312191480](https://www.researchgate.net/figure/Planta-del-oratorio-de-al-H-akam-II-1-Sa-ba-t-acceso-al-oratorio-de-al-H-akam_fig2_312191480)

10. Logotipo del Cabildo Catedral de Córdoba.

Fuente: <https://mezquita-catedraldecordoba.es>

En su conferencia "The Atlas and the Skyscraper: On Aby Warburg and Louis Sullivan", Davide Stimilli hace una analogía muy interesante entre los paneles verticales del Atlas Mnemosyne de Warburg y los edificios en altura. Según Stimilli, los paneles se comportan como edificios, donde las imágenes son ventanas, dispuestas en composiciones libres y geometrías inesperadas. Ahora bien, ¿qué clase de edificios serían esos? Los paneles no tienen una forma final, ya que siempre es

posible agregar nuevas imágenes a los mismos. Se presentan en estado provisorio, como también lo hace la mezquita. Los paneles son montajes de imágenes de diferentes tiempos, y también en la mezquita conviven diferentes tiempos. La fuerza del panel radica en las relaciones entre las imágenes y no en su forma final, tal cual la lógica del campo de la mezquita. Entonces, los paneles de Warburg, si fueran edificios, no serían perfectos objetos renacentistas, sino más bien incompletas mezquitas infinitas.

## Referencias

Allen, Stan. "From object to field". En: *AD/architecture after geometry*, 76/ 5, 6, 1997.

Didi-Huberman, Georges. *Aby Warburg et l'archive des intensités, Études photographiques* 10. Noviembre, 2001, disponible en <http://etudesphotographiques.revues.org/268> (acceso 4 de octubre de 2016).

Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente*, Abada editores, Madrid, 2013.

Jiménez Martín, Alfonso. "La mezquita de Córdoba". En: *Historia 16*, Madrid, 1995.

Marfil Ruiz, Pedro. "Arqueología de la Mezquita de Córdoba", disponible en <https://www.ciberjob.org/suple/arqueologia/mezquita/mezqui.htm> y <https://www.unaventanadesdemadrid.com/otras-comunidades/catedral-mezquita-cordoba.html>.

Martínez Falero, Jesús. "La historia del arte de la mezquita de Córdoba". En: *Anales de la Real Academia de Doctores*, vol. 5, pp. 71-87, 2001.

Moneo, Rafael. "La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba". En: *Revista de Arquitectura* Nº 256, pp. 26-36, 1985.

Palladio, Andrea. *Los cuatro libros de la arquitectura*, Akal, 2015.

Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz. *Mitología clásica en el arte medieval*, Sans soleil ediciones, CABA, 2016.

Ruggles, Fairchild. "La estratigrafía del olvido: la Gran Mezquita de Córdoba y su legado refutado". En: *Antípoda* Nº 12. Traducción del inglés Juan Manuel Espinosa, pp. 19-37, enero-junio, 2011.

Smithson, Alison. "How to recognise and read mat-building". En: *Architectural Design* (AD 9/74), septiembre, 1974.

Souto, Juan A. "La Mezquita Aljama de Córdoba". En: *Artigrama* Nº 22, pp. 37-72, 2007.

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*, Ediciones Akal, 2010.

Warburg, Aby. *La pervivencia de las imágenes*, Miluno Editorial, CABA, 2014.