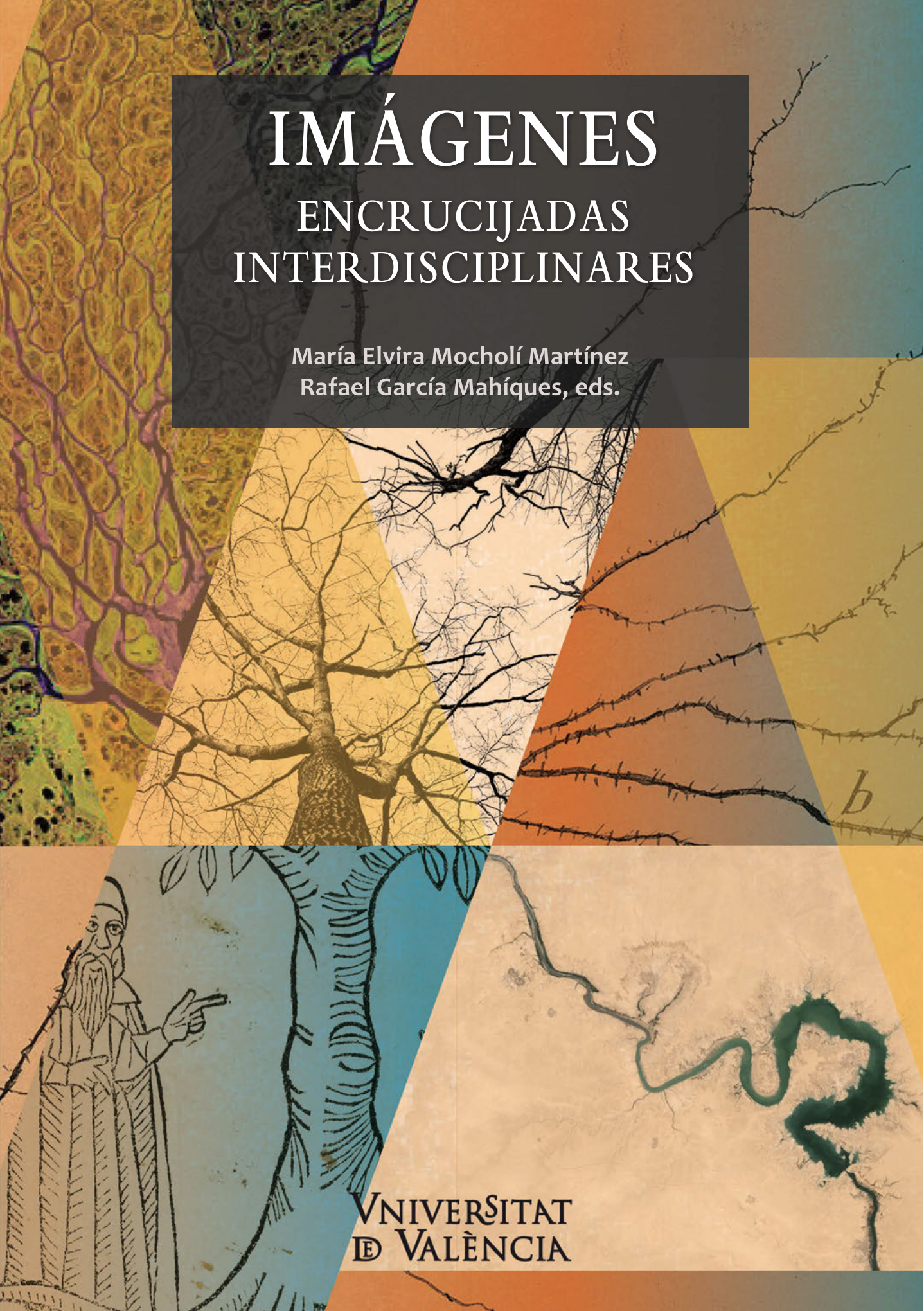


IMÁGENES

ENCRUCIJADAS INTERDISCIPLINARES

María Elvira Mocholí Martínez
Rafael García Mahiques, eds.




VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

IMÁGENES.
ENCRUCIJADAS INTERDISCIPLINARES

MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ
RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES, EDS.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Financiado por la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital (AORG/2021/050).

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  Facultat de Geografia e Història

 GENERALITAT VALENCIANA
Conselleria d'Innovació,
Universitats, Ciència
i Societat Digital

ANEJOS DE
IMAGO
REVISTA DE EMBLEMÁTICA Y CULTURA VISUAL [N.º 9]

DIRECCIÓN

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)
SERGI DOMÈNECH GARCÍA (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

CONSEJO EDITORIAL

FILIPA MARISA GONÇALVES MEDEIROS ARAÚJO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA), JAVIER AZANZA LÓPEZ (UNIVERSIDAD DE NAVARRA), PEDRO CAMPA (UNIVERSITY OF TENNESSEE AT CHATTANOOGA), MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO (UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA), JAIME CUADRIELLO (UNAM - MÉXICO), JOHN T. CULL (UNIVERSITY OF VIRGINIA), REYES ESCALERA PÉREZ (UNIVERSIDAD DE MÁLAGA), JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA), DAVID GRAHAM (CONCORDIA UNIVERSITY - MONTREAL), PEDRO GERMANO LEAL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO), CARMÉ LÓPEZ CALDERÓN (UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA), ALEJANDRO MARTÍNEZ SOBRINO (UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO / EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA), VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES (UNIVERSITAT JAUME I), MARÍA NIEVES PENA SUEIRO (UNIVERSIDADE DA CORUÑA), JESÚS UREÑA BRACERO (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA).

SECRETARÍA

MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

EDITORES DE ESTE VOLUMEN

MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)
RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

© Los autores, 2023

© De esta edición: Universitat de València, 2023

Coordinación editorial: Rafael García Mahiques

Diseño y maquetación: Celso Hernández de la Figuera

Cubierta: Diseño: Celso Hernández de la Figuera

Imagen: SEyTA. Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes

ISBN: 978-84-9133-620-4

ISBN (PDF): 978-84-9133-621-1 (OA)

<http://dx.doi.org/10.7203/PUV-OA-621-1>

Depósito legal: V-3436-2022

Impreso en Valencia

Índice

PRESENTACIÓN. La interdisciplinariedad en el estudio de la imagen, MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ, RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES	11
--	----

1.

LA INTERDISCIPLINARIEDAD EN EL ESTUDIO DE LA IMAGEN

1. Icons of Virtue: Women in the Literary and Artistic Imagery of Early Modernity, HILAIRE KALLENDORF.....	13
--	----

2.

IMAGEN Y PENSAMIENTO

2. Imagen y pensamiento en la práctica terapéutica: la experiencia de Carl Gustav Jung en <i>El Libro Rojo</i> , ELENA ÁLVAREZ-OSSORIO BAS.....	41
3. Contaminación y heterogeneidad: <i>Documents</i> y su propuesta de una experiencia visual, VALERIA BIONDI.....	51
4. Las siete cabezas de Glauber Rocha. Observaciones sobre la naturaleza de la imagen cinematográfica a partir de algunos filmes del líder del <i>Cinema Nuovo</i> , ANTONIO CASTILLA CEREZO	63
5. Hacer durar la experiencia. Imágenes fotográficas de una ciudad ocupada, FELIPE CORVALÁN TAPIA	73
6. Lo abyecto en el imaginario religioso de santa Mariana de Jesús, CARMEN DE TENA RAMÍREZ.....	83
7. Simbolismos y significados tejidos y bordados. La construcción de una cultura visual religiosa a partir de motivos decorativos en el arte textil histórico, SANTIAGO ESPADA RUIZ.....	95
8. Fordlândia: una ciudad habitada, YURI FIRMEZA	107
9. «Y el color Nada se dirigió a mí»: Nelly Sachs, Paul Celan, Heinz Holliger, Anselm Kiefer, ANTONI GONZALO CARBÓ.....	117
10. Resignificar el sacrificio de Isaac. Una aproximación filosófica al Génesis 22, ANDRÉS HERRAIZ LLAVADOR	127
11. La <i>Pathosformel</i> Ninfa: ¿un método en la obra de Georges Didi-Huberman?, ADA NAVAL GARCÍA	139

12. «Hacia una iconología de las connotaciones» en arquitectura. Continuidad del legado de Aby Warburg en la obra de Juan Antonio Ramírez, MIGUEL ÁNGEL NAVARRETE SANTANA 147
13. Philosophy, Pedagogy and Visual Art, DAN O'BRIEN 153
14. La imagen superviviente: san Rafael en Córdoba, devoción y promoción política, CLARA SÁNCHEZ MERINO, MANUEL PÉREZ LOZANO 163
15. The aesthetic sensitive and feminist semantics of Marliete Rodrigues' figurative arts, ILZY GABRIELLE SOARES DA SILVA, MARIO FARIA DE CARVALHO 175

3.

IMAGEN Y PALABRA

16. Espelhos de papel: «Vidas» de santos em imagens (séculos XVI-XVII), PAULA CRISTINA ALMEIDA MENDES 187
17. El corazón del obispo entre la pluma y el pincel. Correspondencias del texto a la imagen en el retrato del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, MONTSERRAT A. BÁEZ HERNÁNDEZ 199
18. El mapa al revés. Usos de la imagen técnica en la producción y reconfiguración de territorios-red, PAULO COQUEIRO, RODRIGO ROSSONI 211
19. El grabado de retrato en los primeros libros impresos. La valoración de la persona como profesional en algunos ejemplos del Humanismo español, MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO 223
20. La visualidad artística de la entrega de las insignias en el ritual de la ordenación presbiteral, PASCUAL GALLART PINEDA 235
21. *Qui legit, intelligat*. La palabra escrita en la pintura medieval y moderna valenciana, JULIO MACIÁN FERRANDIS 249
22. La fotobiografía del artista: las herramientas del análisis literario al servicio del análisis visual, PIERRE-EMMANUEL PERRIER DE LA BÂTHIE 259
23. Un estudio interdisciplinar del signo jeroglífico maya **HIX**, DIEGO RUIZ PÉREZ 269
24. Imagen y texto en las escaleras jeroglíficas mayas. Una aproximación desde la retórica visual, ELENA SAN JOSÉ ORTIGOSA 279

4.

IMAGEN, MÚSICA Y ESPECTÁCULO

25. Deconstruyendo al macho. Del imaginario visual de C. Tangana a la confrontación con las masculinidades de El Madrileño, RAQUEL BAIXAULI ROMERO, ESTHER GONZÁLEZ GEA 291
26. Simbología mariana en los bailes procesionales de la Virgen de la Salud de Algemés (Valencia), ANDRÉS FELICI CASTELL 301
27. La festa medieval del 9 d'Octubre: el cerimonial i l'activació de les imatges, FRANCESC GRANELL SALES 315
28. Inserciones: la pintura en el encuadre, JOSÉ ENRIQUE MONTERDE LOZOYA, MARTA PIÑOL LLORET 327

29. Origen y configuración de la visualidad de la alegoría de la Música, MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA	337
30. Bailar la pintura. Análisis de la imagen identitaria y la representación de <i>tableaux vivants</i> en los espectáculos folklóricos valencianos, ENRIC OLIVARES TORRES.....	349
31. «Todo en el mismo sitio y al mismo tiempo». <i>The Exploding Plastic Inevitable</i> . Cuando The Velvet Underground era la banda de Andy Warhol. Un proyecto de reconstrucción, F. JAVIER PANERA CUEVAS.....	363
32. Arte, objeto y consumo. Una relación basada en el uso, la recreación y la apropiación de la imagen artística, SONIA RÍOS MOYANO	373
33. Referencias iconográficas de la historia del arte en el universo del cineasta Zack Snyder, MIGUEL ÁNGEL RIVAS ROMERO	385
34. Neobarroco y convergencia cultural. Una aproximación a las lógicas del entretenimiento contemporáneo a través de <i>Dallas</i> (CBS, 1978-1991), JOSÉ ANTONIO ROCH ORTEGA.....	397
35. El tratamiento de los personajes femeninos en los videojuegos, SANDRA SÁNCHEZ GARCÍA	407
36. El emblema musical de Luis Venegas Henestrosa en paralelo al <i>Infierno</i> de Dante, MONTIEL SEGUÍ BALAGUER	419
37. La «imagen musicada»: una estética conjunta de la música y la imagen en los filmes, JOSEP TORELLÓ, JOSEPHINE SWARBRICK	427

5.

IMAGEN Y CULTURA MATERIAL

38. De-construyendo el espacio: el cerro del Castillo de Lebrija (Sevilla), MARÍA DEL CASTILLO GARCÍA ROMERO.....	439
39. Patrimonio cultural y entornos virtuales. Aportes teóricos desde los estudios de la imagen y la estética experimental, MARINA GUTIÉRREZ DE ANGELIS, GORKA LÓPEZ DE MUNAIN	447
40. Formación y pervivencia de la identidad artística omeya y su significado en la morfología de la cultura visual de al-Andalus, VÍCTOR RABASCO GARCÍA	457
41. From the Image to the Illustrated Page: The Illustrated Book in Lyon (1480-1600), BARBARA TRAMELLI.....	469

6.

IMAGEN Y NATURALEZA

42. Física Moderna, Formas Modernistas. Arte e ciência em Thomas Kuhn e E. M. Hafner, THIAGO COSTA, ARIADNE MARINHO	477
43. La imagen del caracol en la Edad Media (siglos XIII-XV). Contextos, tipos iconográficos y aproximaciones al significado, EMILIO JESÚS DÍAZ GARCÍA	487
44. La diversidad geográfica de las plantas ornamentales en un bodegón de José Genovés Llansol (Valencia, 1850-1931) o la necesidad de un estudio multidisciplinar, MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA	499

45. La cigüeña y el cocodrilo. La simbología animal en la medallística de Napoleón Bonaparte, ANTONIO MECHÓ GONZÁLEZ	511
46. El paisaje habla, nosotros lo vemos. Semiótica del paisaje a través del medio cinematográfico, ALICIA PALACIOS-FERRI	521

FORMACIÓN Y PERVIVENCIA DE LA IDENTIDAD ARTÍSTICA OMEYA Y SU SIGNIFICADO EN LA MORFOLOGÍA DE LA CULTURA VISUAL DE AL-ANDALUS¹

VÍCTOR RABASCO GARCÍA
Universidad de León

PUNTO DE PARTIDA METODOLÓGICO

Desde las primeras representaciones en las cavernas el ser humano ha evidenciado un deseo de expresarse mediante imágenes.² Aún hoy resulta complejo descifrar su grado de iconicidad, es decir, si tenían un carácter referencial en mayor nivel que otro simbólico o viceversa. Sea como sea, lo cierto es que ambas funciones (que no son excluyentes) deben considerarse inherentes a esa necesidad expresiva. Estas imágenes fueron semantizándose y configurándose visualmente mediante formas icónicas. Ya en la Antigüedad se codificaron símbolos que eran reconocibles no solo por las culturas que las crearon, sino también por otras que no participaban de ellos. Uno de los más universalmente conocidos es el símbolo de la cruz, cuyo significado ha ido permutando a lo largo de la historia.³ Este iconograma debió entenderse como un canal transmisor de unos conceptos básicos que conllevaban un significado más profundo y complejo: la religión cristiana. Por lo tanto, el símbolo ya no solo pasó a representar unas ideas, sino a todos los fieles que profesaban dicha confesión.

Las imágenes, como parte de la comunicación visual, precisan que el observador posea una base cultural o conocimientos previos que hagan posible la correcta interpretación y comprensión del significado generado por el creador. Ante esta premisa, el paisaje monumental se convirtió en uno de los mejores vehículos a la hora de diseminar un mensaje determinado, ya que su exposición pública hizo que su alcance fuera máximo.⁴ La reiteración de determinados códigos visuales en los múltiples espacios de la ciudad y su proyección en el tiempo en un territorio concreto llevaron a la consagración de ciertas formas icónicas (bien arquitectónicas, bien decorativas) como símbolos representativos, incluso identitarios.⁵ De este modo, la función de los edificios, además de determinar su estructura y ornato,

1. El presente estudio recoge parte de los resultados alcanzados en la tesis doctoral de Rabasco García (2020) y se enmarca en el Proyecto I+D+i «Al-Andalus, arte, ciencia y contextos en un Mediterráneo abierto. De Occidente a Egipto y Siria» (RTI2018-093880-B-I00), así como en el Grupo de Investigación «Arquitectura e integración de las artes en la Edad Media» (UCM 941.377).

2. La mirada de Hockney y Gayford (2016) sobre las imágenes proporciona interesantes reflexiones conceptuales en torno a su origen y evolución histórica.

3. En los primeros siglos del cristianismo, cuando aún no era una religión permitida en el imperio romano, las representaciones de la cruz no eran usuales, puesto que se asociaba al modo en el que morían los penados. Fue más tarde cuando el significado cambió, pasando entonces a considerarse la cruz como una representación icónica del sacrificio, la salvación y la redención (Rodríguez Peinado, 2010).

4. En el acto intencionado de dotar a una imagen de un significado está la génesis de la cultura visual (Mirzoeff, 1999: 22-27).

5. El campo de la cultura visual (entendida como la conexión entre el espectador y el medio en el que vive) ha estudiado la relación entre la imagen y la ideología, especialmente a partir de la Edad Moderna europea (ver Mitchell, 1986: 151-159 para un breve estado de la cuestión). Creemos que se trata de un terreno que aún no ha sido investigado con la profundidad que merece.



Fig. 1. Mezquita de Córdoba desde el ángulo suroeste. Fotografía del autor.

también proclamaba un mensaje (generalmente político o religioso) concebido por el promotor que sufragaba la obra, de forma que se convertía al edificio en un motor de propaganda [fig. 1].

La semantización de estructuras arquitectónicas con una finalidad concreta es una constante a lo largo de la historia. Así, la hipótesis sobre el modelo y copia propuesta por Krautheimer (1942: 2-20)

contribuiría a comprender cómo la difusión del binomio forma-función determinó la configuración de una cultura visual mediterránea compartida.⁶ En este sentido, hay trabajos que abordan el estudio de elementos arquitectónicos muy concretos.⁷ La explotación reiterada de ciertas estructuras contribuyó a la creación de arquetipos que, al mismo tiempo, adoptaban un sentido de iconicidad, es decir: lo que inicialmente era una mera solución arquitectónica fue adquiriendo una doble funcionalidad estructural y simbólica o discursiva, como sucedió con el arco de dovelas alternas en al-Andalus.⁸ Por ello, consideramos fundamental llevar a cabo una reflexión sobre la cultura visual andalusí, la cual permitirá conocer en qué medida el impacto de una construcción como la mezquita de Córdoba pudo, por un lado, generar un modelo de paisaje monumental y, por otro, crear un icono de significado identitario cuya continuidad alcanza nuestros días. Este análisis del patrimonio arquitectónico conservado no solo permitirá comprender la construcción y evolución de un símbolo desde sus inicios en la Península hasta la actualidad (percibiendo al mismo tiempo las modificaciones y pervivencias tanto formales como simbólicas), sino también la conformación y reconfiguración de la cultura visual andalusí y la continuidad histórica del lenguaje artístico omeya.

EL ORIGEN DE UN SÍMBOLO: EL ARCO DE DOVELAS ALTERNAS

Si hubiera que definir con un único icono representativo al conjunto de la producción artística andalusí ese sería, sin duda alguna, el arco de herradura de dovelas rojas y blancas. Realmente se trata de dos elementos (el arco y la alternancia cromática de su despiece) que

6. Complementariamente, Grabar (1988: 58) señaló que, además, cada obra debe analizarse individualizadamente para comprender su significado. Esto evitaría colectivizar el arte islámico, una tendencia que aún predominaba en las últimas décadas del siglo xx.

7. El vano de triple arcada en la arquitectura cristiana altomedieval peninsular podría ser un ejemplo (Moráis Morán, 2007).

8. El germen de esta idea puede encontrarse en Grabar (1988: 59) y se ejemplifica con las inscripciones coránicas o los mocárabes.

previsiblemente cohesionaron en Córdoba a mediados del siglo VIII, fueron cargándose paulatinamente de significado y acabaron por convertirse en un símbolo que aún hoy es ampliamente conocido gracias no solo al importante número de monumentos que lo incorporaron como solución estructural o decorativa, sino también a la proyección histórica que tuvo tanto dentro como fuera de la Península. En este sentido, cabría destacar que ninguna otra cultura islámica del Mediterráneo y Próximo Oriente medieval fue capaz de generar y codificar visualmente un arquetipo de similar entidad.

Lo cierto es que ni el arco de herradura ni la alternancia de las dovelas son originales del arte omeya, sino que fueron progresivamente apareciendo y dispersándose por el Mediterráneo gracias al imperio romano.⁹ En concreto, el arco de herradura tiene un origen complejo de rastrear, pero las apariciones más antiguas atestiguadas en Hispania datan de los siglos II y III, como las dos estelas custodiadas en el Museo de León que fueron halladas en la muralla de la ciudad (Gómez-Moreno, 1906: 792). Aunque su carácter era decorativo, sin duda alguna estarían representando estructuras ya existentes, lo que revela que entonces el arco de herradura ya estaba presente en la península ibérica.¹⁰ Desde entonces, esta estructura tuvo un amplio desarrollo a partir de la época visigoda, con numerosas variantes formales tanto en las artes de los reinos hispanos como, de manera muy especial, en las de los reinos andalusíes.¹¹

En paralelo a la aparición y diseminación del arco de herradura por toda la órbita romana también surgía un tipo de aparejo que combinaba la piedra y el ladrillo mediante una superposición de hiladas, lo que podría entenderse como una de las variantes del antiguo *opus mixtum*. Dicha técnica tuvo una notable dispersión geográfica y temporal por todo el Mediterráneo gracias a sus



Fig. 2. Fortaleza de Babilonia. Fotografía del autor.

ventajas estructurales, pudiendo encontrar ejemplos tanto en la cuenca occidental, como el acueducto emeritense de los Milagros de Mérida,¹² hasta la cuenca oriental, como la fortificación tardorromana de Babilonia (hoy el barrio copto de El Cairo) [fig. 2]. Esta mixtura de materiales seguiría evolucionando con el tiempo para adaptarse a nuevas necesidades, trasladándose con posterioridad a otros elementos arquitectónicos, como los

9. Terrasse (1963) llevó a cabo un breve estudio donde señalaba cuáles fueron aquellas técnicas, estructuras, motivos decorativos, etc. del mundo romano que tuvieron continuidad con los omeyas andalusíes.

10. Un ejemplo temprano, cuya cronología actualmente está en debate, es Santa Eulalia de Bóveda.

11. Hace más de un siglo, King (1916) ya destacó la particularidad de la proliferación y continuidad del arco de herradura en la Península, algo que no sucedió en otras zonas de Europa.

12. Se ha considerado que, incluso, sería modelo de inspiración para el sistema de volteo de arcos de la mezquita de Córdoba (Dodds, 1992: 14-15). Sin embargo, otros estudios proponen que no pudo servir de ejemplo, al menos desde el punto de vista del sistema de fuerzas (Marinetti Fuentes, 2009).



Fig. 3. Naves de la mezquita de 'Abd al-Raḥman I. Fotografía del autor.

arco, por encima de todos los demás colores, como el amarillo», según dejó por escrito Abū Hilāl al-'Askarī (m. h. 1009) y reiteró posteriormente el andalusí Abū al-'Abbās al-Šarīšī (1161/2 o 1181/2-1223). Por lo tanto, la cohesión del arco de herradura con la alternancia de material bicromo en las naves de la primera gran mezquita de Córdoba [fig. 3] no se trataba ni de una técnica innovadora ni importada, sino que pertenecía al amplio paisaje monumental del Mediterráneo clásico y tardoantiguo (Torres Balbás, 1957: 365-366). En cambio, lo que sí resultó especialmente notable fue la predilección por parte de los omeyas por esta solución y su explotación más allá del ámbito constructivo.

LA EDIFICIA OMEYA: LA CONSOLIDACIÓN DE LAS FORMAS CORDOBESAS COMO PROPAGANDA VISUAL

El arco de dovelas alternas fue una estructura que, en continuidad con el mundo clásico, tuvo un amplio impulso en la península ibérica a partir de la construcción de la aljama cordobesa de 'Abd al-Raḥman I (r. 756-788).¹³ A partir de entonces, las posteriores intervenciones en la mezquita conllevaron el desarrollo de un proceso que, si bien debió comenzar siendo una mera solución arquitectónica, fue adquiriendo paulatinamente un carácter representativo para el poder emiral.¹⁴ Ante la falta de vestigios previos, el primer referente arquitectónico en suelo hispano para esta tipología de arco fueron las primeras naves de la mezquita cordobesa, construidas en torno a 785-786.¹⁵ La combinación material en

13. Acerca de la recuperación del pasado clásico en el arte omeya: Grabar (1971) y Calvo Capilla (2012).

14. Probablemente otros edificios de carácter oficial como el alcázar fueran emprendidos con el mismo lenguaje arquitectónico y decorativo, por lo que habría que pensar que la mezquita no fue la única gran construcción que impulsó este proceso, aunque sí se trata del único vestigio del siglo VIII andalusí que ha quedado en pie y que, gracias a ello, permite reconstruir las fases que fueron consolidando al arco bicromo como un símbolo de autoridad.

15. El hecho de que desconozcamos en buena medida cómo era la arquitectura monumental visigoda no debe implicar que las soluciones emprendidas por los omeyas fueran inéditas en la Península. Sin embargo, la construcción en sillería de los pequeños edificios hispanos que sí se han conservado puede ser indicio de que, efectivamente, 'Abd al-Raḥman I utilizó una tradición arquitectónica que, si bien no era novedosa, sí pudo ser diferente respecto a la convención.

las dovelas era una técnica ya experimentada según se ha visto, por lo que el lenguaje arquitectónico emprendido continuaba una herencia mediterránea que se prolongó durante los dos siglos y medio en los que siguió ampliándose la mezquita. La primera de ellas fue llevada a cabo por 'Abd al-Raḥman II (r. 822-852), quien mantuvo la técnica constructiva y siguió explotando



Fig. 4. Bāb al-Wuzarā' de la mezquita de Córdoba. Fotografía del autor.

este recurso en la prolongación de las naves (833-848). La continuidad de este lenguaje bicromo, más allá de buscar la armonía en el interior del edificio, contribuía a reforzar la idea por la cual la umma debió relacionar visualmente el espacio arquitectónico con la autoridad, pues era el único lugar en el que el emir se hacía visible a la comunidad.¹⁶ Entre tanto, este recurso no solo se volcaría en el interior del templo, sino que también se utilizó el mismo sistema en una de las puertas más antiguas conservadas, el Bāb al-Wuzarā' [fig. 4]. Al desconocer cuál era el aspecto de los dos primeros mihrabs este caso resulta especialmente importante, pues se trata del ejemplo más antiguo de fachada monumentalizada en al-Andalus (Brisch, 1965; Marfil Ruiz, 2009). Aquello que despierta más interés es el tratamiento que se le dio a las dovelas pétreas, ya que en ellas se tallaron decoraciones vegetales. De este modo, la técnica constructiva empleada en el interior de la mezquita salía al exterior con una intencionalidad esencialmente decorativa.¹⁷ Además, gracias a la inscripción cúfica que se aloja bajo dicho arco se ha podido conocer que en el año 855/6 Muḥammad I (852-886) emprendió la reforma que dio el aspecto final a esta puerta (Marfil Ruiz, 2009: 28-30). Por lo tanto, este espacio monumentalizado quedaba asociado al nombre del emir con una evidente intención propagandística, pasando a ser una manifestación artística constantemente visible en el edificio religioso más importante del emirato. Este hecho supuso que ya el arco adovelado se utilizara tanto como elemento sustentante, de ornato y, si no de representación, al menos sí como símbolo propagandístico del poder.¹⁸

A partir de este momento el arco de dovelas alternas asumió también una función decorativa, pasando a utilizarse como recurso expresivo fácilmente vinculable con la arquitectura desarrollada por la dinastía omeya. Prueba de ello es el testimonio que ofrece el alminar de la actual iglesia de San Juan de los Caballeros en Córdoba, fechado a finales de siglo IX e inicios del X. En sus cuatro fachadas se abren sendos arcos geminados cuyo aspecto

16. Además de personarse físicamente, el nombre de los gobernadores era proclamado en la *juḥba* del viernes. Pero la mezquita también era el lugar donde se reconocían como emires y califas, por lo que este espacio se convertía en un lugar de representación y consolidación del poder (Calvo Capilla, 2009: 90-92).

17. Para Dodds (1990: 52) este hecho resulta fundamental, puesto que marca la diferencia respecto a los arcos de la arquitectura visigoda.

18. Lo que al inicio se configuró como una alternancia cromática acabará convirtiéndose con el tiempo en una diferencia ornamental, bien a través de diferentes motivos o por los resaltes en volumen de las dovelas.



Fig. 5. Arquería del aljibe de San Juan de los Caballeros. Fotografía del autor.

actual no responde al original, ya que al menos las rosas de sus arcos estaban estucadas y pintadas con una simulación de dovelaje rojo y blanco que, incluso, no coincidía con la disposición real del ladrillo y la piedra (Calvo Capilla, 2014: 566-569) [fig. 5]. Este enlucido revela dos cuestiones determinantes en el proceso de formación de la identidad artística andalusí: por un lado, efectivamente, la técnica de combinar piedra y ladrillo

había sobrepasado su función estructural para adquirir también un valor estético y, por otro, que al menos en los primeros años del siglo X la construcción de la mezquita de Córdoba era ya modelo de inspiración.¹⁹ Lo que sí resulta claro es que los omeyas habían iniciado, intencionada o casualmente, el proceso de consolidación de un lenguaje artístico que probablemente la memoria colectiva ya no vinculaba a los edificios tardoantiguos o visigodos, sino a un nuevo sistema político que utilizaba las formas decorativas para legitimarse ante toda la población andalusí y los reinos vecinos.²⁰ En este sentido el paisaje monumental jugó un papel esencial en el que el arco de dovelas alternas tendría un importante protagonismo en la construcción de la identidad artística.

Con 'Abd al-Raḥman III (r. 912-961) y el inicio de la construcción de Madīnat al-Zahrā' en 936 puede considerarse que el arquetípico arco quedó plenamente configurado como un motivo simbólico con entidad propia, dado el notable número de ejemplos que conservamos. Además de aparecer las primeras variaciones tipológicas, en edificios como el salón de 'Abd al-Raḥman III se prescindió de la alternancia de piedra y ladrillo, y se pasó a emplear únicamente sillares para luego enlucir y formar la decoración bicroma a base de pintura y piedra adherida mediante yeso (Vallejo Triano, 2010: 421). El abandono del ladrillo implicaba un cambio en la técnica, lo cual resulta determinante para la comprensión de la iconografía del arco de dovelas alternas, puesto que la combinación de rojo y blanco aún pervivió en los edificios representativos de la autoridad califal. Se trataba, por tanto, de una apuesta por dar continuidad a lo que a partir de ahora puede entenderse como la consolidación de un modelo visual que venía gestándose a partir del siglo VIII y cuyo centro de irradiación fue el paisaje monumental de la Córdoba omeya.

19. Probablemente este hecho ocurrió con anterioridad, pero la falta de restos materiales de los primeros siglos andalusíes imposibilita argumentar dicha afirmación.

20. Dodds (1990: 94-106) ya indicó que la arquitectura de los omeyas andalusíes hacía explícita una ideología legitimadora. De un modo similar, Calvo Capilla (2018), a partir de una relectura de las inscripciones de la ampliación de al-Ḥakam II, propone que esta obra conllevaba un mensaje apologético de carácter político-religioso con el fin de legitimar su autoridad sobre todo respecto a los fatimíes, el otro califato del Mediterráneo, pero también ante los abasíes, usurpadores y califas ilegítimos a ojos de los omeyas.

El paso definitivo en la configuración de esta estética identitaria vino de la mano de al-Ḥakam II (r. 961-976) y la nueva intervención en la gran mezquita. Al igual que sus predecesores, siguió del mismo modo prolongando la longitud de sus naves entre 961 y 965. De esta nueva obra habría que destacar el nuevo mihrab, el arco de dovelas alternas más lujoso e históricamente admirado de todo al-Andalus [fig. 6]. Para este caso el alarife tampoco empleó la piedra y el ladrillo como materiales decorativos, sino que fueron las teselas del mosaico las que dieron forma a las dovelas y su decoración vegetal, alternándose en dorado, azul y rojo. De este modo se reincidía en la idea de que lo que originalmente fue un recurso técnico para la construcción de edificios pasó a configurarse como un símbolo de ostentación y poder, pues, como bien es sabido, este mihrab supuso ser una manifestación artística única y, por ello, durante muchos siglos, objeto de imitación.

Este recorrido por los hitos arquitectónicos mejor conservados de época emiral y califal sirve como evidencia del proceso de legitimación emprendido por los omeyas andalusíes. A lo largo de esta evolución histórica y artística, lo que originalmente fue una técnica constructiva acabó convirtiéndose en un motivo ornamental, el cual, dada su dispersión y explotación, entró a formar parte de la cultura visual de toda la Península. De este modo, este arco adovelado ya se había convertido en un símbolo que, por un lado, era representativo de la arquitectura del poder omeya y, por otro, de la identidad andalusí.

DE PROPAGANDA IDEOLÓGICA A SIGNO IDENTITARIO

Tras varias generaciones formando parte de las referencias visuales cotidianas, en el siglo x la imagen del arco bicromo ya estaba tan integrada en la memoria colectiva que su significado original trascendió y comenzó a ser entendida, además, como una forma autóctona y tradicional del arte de al-Andalus. Este hecho significaba que, utilizando la cultura visual como herramienta y las construcciones monumentales como medio, la propaganda ideológica emprendida por los omeyas había triunfado. A ello contribuyó la dispersión de estas formas desde Córdoba hacia el resto de la geografía peninsular a través de otros edificios sufragados por el estado, como fue el caso de la monumental puerta de la fortaleza de Gormaz, fechada hacia 965.²¹ Indudablemente, con su construcción se pretendía demostrar

21. Su alfiz conserva restos de enlucido, lo que indica que, probablemente, su rosca estaba también pintada (Almagro Gorbea, 2008: 64).



Fig. 6. Mihrab de la mezquita de Córdoba. Fotografía del autor.



Fig. 7. Mezquita de Bāb al-Mardūm. Fotografía del autor.

Pero, en este caso, la recepción de este lenguaje artístico no pretendía secundar la imagen de la dinastía, sino emular o imitar sus monumentos. El ejemplo más paradigmático es la mezquita de Bāb al-Mardūm en Toledo (999-1000), cuyo pormenorizado estudio desveló una clara intencionalidad de reproducir a escala el gran templo cordobés (Ewert, 1977). Este oratorio dispuso en su fachada noroccidental tres arcos de herradura que apeaban otros tantos de medio punto, reproduciendo así el modelo de las naves de Córdoba (Gómez-Moreno, 1951: 207). Además, sobre esta estructura se desarrollaba un friso de arcos de herradura cuya rosca se había decorado con la habitual alternancia de rojo y blanco [fig. 7]. Por lo tanto, el impacto generado por la ampliación de al-Ḥakam II, que podría haber llegado a Toledo a través de esta iniciativa particular de Aḥmad ibn al-Ḥadīdī (Calvo Capiella, 1999), se materializaba en forma de edificio que trataba de emular al eterno referente arquitectónico andalusí, pero ya no como espacio representacional de la autoridad, sino por pretender asimilarse a la vanguardia artística del momento.²²

Como se ha visto, la alternancia de dovelas, tanto en cuestiones decorativas como arquitectónicas, tuvo su máximo desarrollo durante el califato, momento determinante en el desarrollo tipológico para lo que ya podría considerarse como un símbolo iconográfico. No obstante, durante el resto de la historia andalusí (y también en buena parte de la de los reinos hispanos) el arco bicromo seguirá teniendo un notable peso y repercusión, aunque con un significado diferente respecto al que tuvo originalmente. Si en los albores del siglo XI este arquetipo ya estaba plenamente consolidado en la cultura visual peninsular, fue en el transcurso de esta centuria cuando, en determinadas taifas, se inició su declive como símbolo o, al menos, perdió en cierto modo su significado original vinculado al poder omeya (Rabasco García, 2019).

LA GRAN MEZQUITA COMO ESPACIO REFERENCIAL

A partir de la caída del califato cordobés, el lenguaje decorativo se fue transformando debido a la multiplicidad de poderes. Ante las nuevas necesidades de legitimación

22. Ewert (1995) abordó el impacto de la arquitectura de la aljama de Córdoba sobre la arquitectura del islam occidental.

la autoridad del califato y el control militar de la zona, pues el castillo se emplazaba en plena Marca Media y su elevación sobre una amplia llanura permitía ser vista desde varios kilómetros de distancia.

Al mismo tiempo que esta decoración se desarrollaba en la arquitectura oficial, las iniciativas privadas también formaron parte de este proceso de consolidación del símbolo bicromo.

surgieron diferentes maneras de interpretar el patrimonio omeya heredado. Si bien el arco de dovelas alternas tuvo una proyección más o menos continuada hasta el siglo xv, lo cierto es que había perdido todo tipo de connotación alusiva a la formación de una identidad universal omeya, puesto que todo indica que los nazaríes ya únicamente lo utilizaban (de manera mucho más limitada) como reminiscencia del paisaje monumental andalusí. Desde entonces, el icono que se había constituido como símbolo de emires y califas servirá a las posteriores sociedades como base visual para la construcción de nuevas identidades o discursos políticos y religiosos.

Durante el siglo xix e inicios del xx la arquitectura neoárabe fue recurrente para edificios y espacios de divertimento, como plazas de toros, casinos, teatros y otros espacios de reunión y ocio (Rodríguez Domingo, 2006: 159-164). Sin embargo, actualmente, esta arquitectura historicista se ha reinterpretado para adaptarse a unas nuevas necesidades, como el caso de las actuales mezquitas, en las que la inspiración en el pasado ya no está basada en ciertas formas descontextualizadas, sino en edificios que han entrado a formar parte del canon histórico y/o político, como la aljama de Córdoba. Por ejemplo, la mezquita 'Omar de Madrid (inaugurada en 1992 y desde entonces popularmente conocida como «la de la M-30») replica sintéticamente la estructura edilicia del monumento cordobés mediante la alternancia de fustes azules y rojos (característica de la ampliación de al-Hakam II) y el tradicional volteo de las arcadas según la estructura del edificio omeya.²³ En la mezquita Mayor de Granada (2003) se representa el mihrab de Córdoba de una manera simplificada [fig. 8], mientras que en la mezquita de al-Andalus de Málaga (2006) lo llevaron a un nivel de imitación.²⁴ El último ejemplo reseñable sería la mezquita de los Andaluces (2001), situada a escasos 100 metros del gran oratorio cordobés y cuya arquitectura, a pesar de ser austera, mantiene el sempiterno arquetipo del arco de herradura de dovelas alternas. Sin embargo, el nivel de arraigo hacia este icono no se restringe a la comunidad musulmana, sino que, al haber tenido tal difusión geográfica y temporal, pertenece al paisaje monumental peninsular y, por tanto, a la memoria colectiva de todos sus habitantes. De este



Fig. 8. Mihrab de la mezquita Mayor de Granada. Fotografía del autor.

23. Promovida también por la familia real saudí, la Gran Mezquita de Roma voltea una gran cúpula de nervios entrecruzados tomando como referente las de la mezquita cordobesa.

24. Bush (2015) recientemente planteó la construcción de la mezquita de Granada en consonancia con la memoria histórica de los nuevos musulmanes españoles. Además, puntualiza que la comunidad islámica en España (promotora de la obra) pretendía desligarse de la cultura nazarí por tratarse del último reino andalusí derrotado, y escogieron, por tanto, el símbolo de los legítimos herederos del califato, la mezquita de Córdoba (Bush, 2015: 113).

modo hay que entender la actual portada de la feria de Córdoba, obra monumental en la que se integran numerosas estructuras y formas del templo califal y símbolo representativo de un pueblo que lo exhibe con orgullo. Al fin y al cabo, la mezquita de Córdoba ha sido y es uno de los símbolos más importantes, mejor conservados y de mayor impacto de toda la historia de al-Andalus.

Todas estas referencias sirven como sugerentes ejemplos en los que se ha buscado la asimilación de espacios comunitarios contemporáneos con formas artísticas pasadas universalmente reconocibles. Se trataría, por tanto, de diferentes colectividades que tratan de establecer lazos identitarios (bien religiosos, bien geográficos) no con la dinastía omeya, sino con el impacto visual que esta generó a través de sus edificios más monumentales, focalizando especialmente en la Gran Mezquita. Así pues, el programa de propaganda visual que pusieron en marcha los omeyas basado en un símbolo arquitectónico ha sido transformado, consumido y reinterpretado por las diferentes sociedades a lo largo de la historia en función de las diversas necesidades. Es aquí donde radica la importancia del logro conseguido por los omeyas andalusíes: crear un mensaje identitario a partir de una solución artística cuyo significado original aún sigue siendo perceptible, a pesar de haber ido variando durante casi mil trescientos años.

BIBLIOGRAFÍA

- Almagro Gorbea, A. [2008]. «La puerta califal del castillo de Gormaz», *Arqueología de la Arquitectura* 5, pp. 55-77, en línea: <<https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2008.89>>.
- Brisch, K. [1965]. «Zum Bāb al-Wuzarā' (Puerta de San Esteban) der Hauptmoschee von Córdoba», en *Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Professor K. A. C. Creswell*, Londres, The American University in Cairo Press, pp. 30-48.
- Bush, O. [2015]. «Entangled Gazes: The Polysemy of the New Great Mosque of Granada», *Muqarnas* 32, pp. 97-133, en línea: <<https://doi.org/10.1163/22118993-00321P07>>.
- Calvo Capilla, S. [1999]. «La mezquita de Bab al-Mardum y el proceso de consagración de pequeñas mezquitas en Toledo (s. XI-XIII)», *Al-Qanṭara* 20(2), pp. 299-330, en línea: <<https://doi.org/10.3989/alqantara.1999.v20.i2.468>>.
- Calvo Capilla, S. [2009]. «Los símbolos de la autoridad emiral (138/756-300/912): Las mezquitas aljamas como instrumento de islamización y espacio de representación», en A. Jiménez Martín (ed.): *De Hispalis a Isbiliya*, Sevilla, Aula Hernán Ruiz de la Catedral de Sevilla, pp. 87-110.
- Calvo Capilla, S. [2012]. «Madīnat al-Zahrā' y la observación del tiempo: el renacer de la Antigüedad Clásica en la Córdoba del siglo X», *Anales de Historia del Arte* 22(2) (n.º esp.), pp. 131-160, en línea: <https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.41563>.
- Calvo Capilla, S. [2014]. *Las mezquitas de al-Andalus*, Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes.
- Calvo Capilla, S. [2018]. «The Visual Construction of the Umayyad Caliphate in Al-Andalus through the Great Mosque of Cordoba», *Arts* 7(3), pp. 1-21, en línea: <<https://doi.org/10.3390/arts7030036>>.
- Dodds, J. [1990]. *Architecture and ideology in Early Medieval Spain*, University Park / Londres, Pennsylvania State University Press.
- Dodds, J. [1992]. «La Gran Mezquita de Córdoba», en J. Dodds (ed.): *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, El Viso, pp. 11-25.
- Ewert, C. [1977]. «Die Moschee am Bāb al-Mardūm in Toledo: eine 'Kopie' der ehemaligen Moschee von Córdoba», *Madridrer Mitteilungen* 18, pp. 287-354.

- Ewert, C. [1995]. «La mezquita de Córdoba: santuario modelo del occidente islámico», en R. López Guzmán (coord.): *La arquitectura del islam occidental*, Barcelona, El Legado Andalusi y Lunwerg, pp. 53-68.
- Gómez-Moreno, M. [1906]. «Excursión á través del arco de herradura», *Cultura española* 3, pp. 785-811.
- Gómez-Moreno, M. [1951]. *Ars Hispaniae. El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe*, Madrid, Plus-Ultra.
- Grabar, O. [1971]. «Survivances classiques dans l'art de l'Islam», *Annales Archéologiques Arabes Syriennes* 21, pp. 371-380.
- Grabar, O. [1988]. «The Iconography of Islamic Architecture», en P. Soucek (ed.): *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, University Park, The College Art Association of America, pp. 51-65.
- Hockney, D. y Gayford, M. [2016]. *Una historia de las imágenes. De la caverna a la pantalla del ordenador*, Madrid, Siruela, 2018.
- King, G. G. [1916]. «A note on the so-called horse-shoe architecture of Spain», *American Journal of Archaeology* 20(4), pp. 407-416, en línea: <<https://doi.org/10.2307/497316>>.
- Krautheimer, R. [1942]. «Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture'», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, pp. 1-33, en línea: <<https://doi.org/10.2307/750446>>.
- Marfil Ruiz, P. [2009]. *La puerta de los Visires de la mezquita omeya de Córdoba*, Córdoba, Pedro Marfil Ruiz.
- Marinetti Fuentes, L. [2009]. «Manera en que trabajan tanto el arco de herradura como el de medio punto en la mezquita de Córdoba», en A. Fernández Puertas y P. Marinetti Sánchez (eds.): *Arte y cultura. Patrimonio hispanomusulmán en al-Andalus*, Granada, Universidad de Granada, pp. 133-142.
- Mirzoeff, N. [1999]. *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona / Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Mitchell, W. J. T. [1986]. *Iconology: imagen, text, ideology*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press.
- Moráis Morán, J. A. [2007]. «Un arquetipo arquitectónico de la Antigüedad clásica en al edificación altomedieval astur-leonesa: el vano de triple arcada», en J. M. Fernández Catón (ed.): *Monarquía y sociedad en el reino de León. De Alfonso III a Alfonso VII*, vol. II, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, pp. 563-598.
- Puerta Vilchez, J. M. [1997]. *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la estética árabe clásica*, Granada, Universidad de Granada / Patronato de la Alhambra y Generalife, 2018.
- Rabasco García, V. [2019]. «Art, legitimacy and identity during Taifa Kingdoms», *Revista de História da Arte. Série W* 8, pp. 209-216.
- Rabasco García, V. [2020]. *La arquitectura áulica de las taifas andaluses. Configuración y evolución de nuevos espacios de poder en el siglo XI mediterráneo*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez Domingo, J. M. [2006]. «El medievalismo islámico en la arquitectura occidental», en *Mudéjar hispano y americano: itinerarios culturales mexicanos*, Granada, Fundación El Legado Andalusi, pp. 147-165.
- Rodríguez Peinado, L. [2010]. «La crucifixión», *Revista Digital de Iconografía Medieval* 2(4), pp. 29-40.
- Terrasse, H. [1963]. «Le traditions romaines dans l'art musulman d'Espagne», *Bulletin Hispanique* 65(3-4), pp. 199-205.
- Torres Balbás, L. [1965 (1957)]. «La arquitectura durante los primeros gobernadores y los emires (710-929)», en É. Lévi-Provençal y L. Torres Balbás: *Historia de España Menéndez Pidal. España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 de J. C.)*. *Instituciones y vida social e intelectual*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 331-788.
- Vallejo Triano, A. [2010]. *La ciudad califal de Madīnat al-Zahrā'. Arqueología de su excavación*, Jaén, Almuzara.



La Historia del Arte, en su orientación iconológica, pretende una aproximación a la historia cultural desde el estudio de la imagen. Para tal propósito es necesario poner en relación una amplia variedad de disciplinas, como ya hiciera Panofsky; sin embargo, pese al tiempo transcurrido desde que este publicara sus trabajos, no siempre se ha logrado una integración real entre la Historia del Arte, ocupada específicamente del estudio de la imagen en el arco temporal desde la Antigüedad hasta el tiempo actual, y otras disciplinas vinculables a este proceso. Tampoco han logrado plenamente la perspectiva interdisciplinar los llamados Estudios Visuales, limitados esencialmente a la imagen contemporánea, presidida por el contexto de la globalización.

En ningún caso debe entenderse la interdisciplinariedad como producto de un pluralismo disciplinar. Se opone, por tanto, a otras categorías relacionales, como la multidisciplinariedad, en la que dos o más disciplinas cooperan, pero sin llegar a integrarse metodológicamente. Por el contrario, el propósito de este volumen es reflexionar y promover la interrelación entre disciplinas para el estudio de la imagen. Concretamente, proponemos una aproximación tanto al significado de esta como a su función cultural en diferentes contextos desde perspectivas innovadoras.

Ante la vastedad de las materias tratadas, los trabajos que lo conforman se han agrupado en varios ejes temáticos en los que la imagen vertebrada la construcción de los distintos discursos propuestos en cada uno de ellos: «La interdisciplinariedad en el estudio de la imagen», «Imagen y palabra», «Imagen y pensamiento», «Imagen, música y espectáculo», «Imagen y cultura material» y, por último, «Imagen y naturaleza».

Así pues, pese a la amplitud temática de los estudios que presentamos, así como su diversidad disciplinar, todos ellos tienen en común distintas indagaciones al margen de los fosilizados sesgos estilístico-formales, excesivamente asentados en la Historia del Arte tradicional, para ofrecer una más ajustada y creativa interpretación de las imágenes –o de las obras artísticas si se prefiere– que son objeto de estudio.

ANEJOS DE

IMAGO

REVISTA DE EMBLEMÁTICA Y CULTURA VISUAL [N.º 9]

