

## El primer proyecto de Hernán Ruiz para la Catedral de Córdoba

Joaquín Lorda Iñarra  
M<sup>a</sup> Angélica Martínez R.

En Córdoba a inicios del siglo XVI se diseñaba una arquitectura de una calidad muy sobresaliente; son pocas las muestras conservadas. En Andalucía, y España en general, existen múltiples ejemplos que combinan elementos de lo hispano-musulmán con lo gótico (lo que denominamos, como un cajón de sastre, mudéjar). En Córdoba la combinación destaca por su originalidad y especial elegancia: se recurre principalmente a molduras finas, que se entrecruzan a veces con el alfiz o con el arco de herradura. Las fachadas de la catedral ofrecen varias muestras, pero destaca el Postigo de la Leche (figura 1), encargado por el obispo Juan Daza entre 1505 y 1510 (Molinero 2005, 218) donde la composición por ser más sencilla, límpida, es de un refinamiento exquisito. Con sus pequeñas dimensiones es uno de los diseños más delicados de su tiempo en la península.

No solo es belleza. Es también ingenio; sorprende cómo se interviene en las capillas de la mezquita convertida en catedral, y especialmente en los detalles de la nave abierta para servir de coro (Capilla de Villaviciosa), el diseñador hubo de atender a cada pilar: los dos lados difieren, y cada arco tiene sus variantes. Es una exhibición de diseño pretendidamente fuerte y redondo para contrastar con detalles de líneas agudas. Hacia 1520, Córdoba era un lugar interesante.

No se olvide además que entre 1512 y 1518 residió en Córdoba Enrique de Arfe para labrar la custodia de la catedral (Herráez 1994, Herráez 1988; Martín 1983). Arfe era un diseñador superlativo. Los maestros locales envidiarían su destreza para la geo-

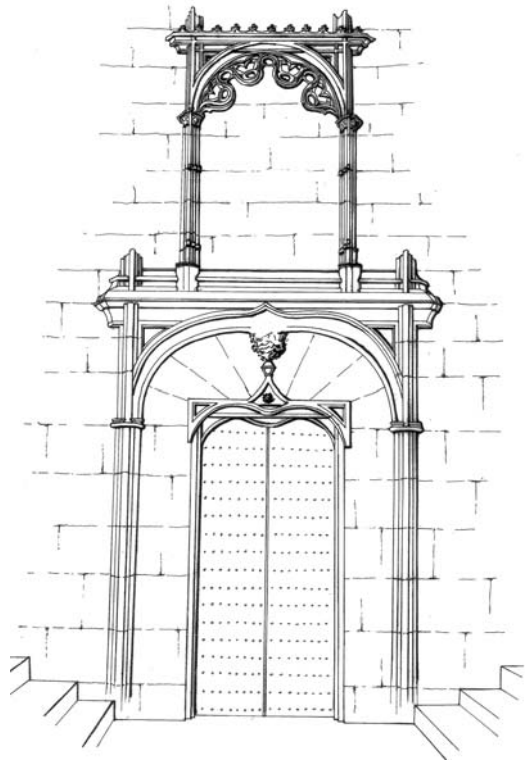


Figura 1  
Postigo de la Leche. Dibujado por Paula Izu, Elena Marcos, Arantxa Satrustegui. Alumnos de la E. T. S. A. Universidad de Navarra

metría y el dibujo, y también la información que extraía de sus manuscritos y de láminas impresas, que usó a todos los niveles en el diseño de la custodia. Hubo de impactar muchísimo en el reducido ambiente de los maestros de obra cordobeses.

## LOS PATRONOS

El obispo Manrique llegó a Córdoba en enero de 1519, tras haber buscado acomodo en el séquito del joven Carlos, en los Países Bajos (Nieto 2003, 103; Gómez 1778, vol. 1: 410). Conocía la esbelta y luminosa arquitectura de Brujas o Bruselas, tan diferente de su catedral pacense (antes era obispo de Badajoz). Para 1521 (quizá en cuanto tuvo dinero) ya se había resuelto, a pesar de su cabildo, a vaciar el centro de la mezquita cordobesa para introducir un alto coro catedralicio. Tras varias consultas, confió al maestro mayor Hernán Ruiz la ejecución de un proyecto. Y en la primavera de 1523 inició el derribo, con la oposición inmediata y declarada del cabildo municipal. Pero un inesperado golpe de fortuna (la muerte del candidato Deza), le colocó en el Arzobispado de Sevilla, en el verano de ese mismo año. Aunque suya fue la idea de edificarla, quizá el diseño de la catedral no le deba nada en particular: se atuvo a lo que encontró en Córdoba. Luego en Sevilla se avino con construcciones al modo romano.

El siguiente obispo se retrasó en tomar posesión y presentarse. Era un personaje todavía más notable: Don Juan Álvarez de Toledo, hijo del Duque de Alba. Intentó ser un pobre dominico. Estudió en París, donde se relacionó bien, y conoció los Países Bajos. Finalmente hubo de aceptar un episcopado. Era un ferviente partidario de la decoración a lo antiguo, que había visto en Francia. Lo que se deduce porque, nada más contar con las rentas de Córdoba, patrocinó la iglesia de San Esteban de Salamanca (que deseaba convertir -sin éxito— en Capilla funeraria de los Alba), y en su fachada hizo colocar los hermosos templete que había visto en París y alrededores, que labraron artistas franceses (Berty 1897, 249-254).

Y resulta todavía más indicativo que en tiempo cercano se ejecutaron idénticos templete en los pilares grandes que se levantan ante el trascoro de Córdoba. Y se labraron otros más en la nueva nave en el crucero (figura 2).

Templete hay de muchos géneros, pero estos se asemejan a los que diseñó Domenico da Cortona

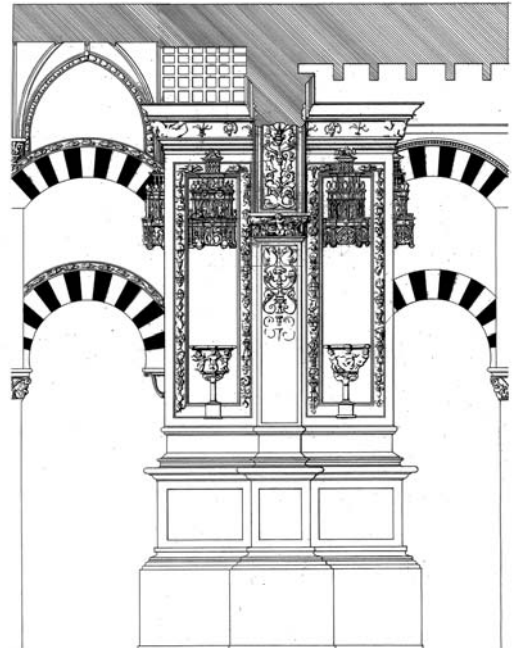


Figura 2  
Pilar escalera de Don Juan Álvarez de Toledo. Dibujado por Javier Ruiz, Ángel Almendáriz, Enrique García. Alumnos de la E. T. S. A. Universidad de Navarra.

para el Chateau de Blois (Baudot 1898-1903; Hoffbauer 1875-82; Thomson 1984; Pérouse 2003, 60-65). Y aunque sea anecdótico, merece la pena recordar que se relacionan con Leonardo (muerto allí en 1519).

Con ello se demuestra que Don Juan tenía una idea clara de lo deseaba, y llegó con sus proyectos y sus tallistas. A partir de un cierto momento —probablemente algo después de llegar en febrero de 1525— toda la decoración de la catedral de Córdoba fue paralizada y cambiada a este modo francés, según denuncian muchos detalles. En algunos casos, las ristas de hojas de las pequeñas cenefas de cardinas que enriquecen los trasdoses de los arcos de la catedral fueron interrumpidas y proseguidas a lo «romano». Aunque sea un poco exagerado, podríamos decir que en cuanto apareció Don Juan, en Córdoba no se labró una piedra más al modo anterior. Sin embargo debía quedar gran cantidad de material sin colocar, y se

mezcló con lo nuevo de un modo que dificulta determinar con precisión hasta donde se había construido antes.

### EL ARQUITECTO Y SU PROYECTO

En 1523 Hernán Ruiz frisaba en los 50 años, contaba con una amplísima experiencia, destacando varias intervenciones en la catedral (capillas y atrio). Pero este encargo fue el más importante y comprometido de su vida.

La mezquita, con sus pequeños arcos en naves paralelas, le imponía numerosas condiciones de ejes y distancias (bastante desiguales), a las que debía ajustarse. Y además, había que partir de que el Cabildo catedralicio era renuente, con miembros claramente en desacuerdo, y cabía sospechar que la ciudad con su cabildo municipal se opondría frontalmente a la intervención. Era pues una situación comprometida y apremiante. Por un lado, no se podían hacer preparativos para no despertar alarmas, por otro, una vez que el obispo se lanzara por la calle del medio, la obra se iniciaría y exigiría la mayor resolución para acabar, por lo menos una parte importante (en la que iniciar el culto), en un tiempo mínimo.

El arquitecto sabía que para lograr la conjunción de la obra nueva con la antigua, el derribo sería pavoroso: abarcó un área mucho mayor que la actual catedral con sus naves adyacentes, pues afectó a las arquerías inmediatas. En 1526, cuando Carlos V visitó la mezquita de paso a Granada (a propósito, dando un rodeo), las arquerías debían estar recuperadas pero no cubiertas con bóvedas: y en medio de la oscuridad de la mezquita, se abría un atroz boquete. Aunque el emperador no pronunciara sus famosas palabras a cualquiera le parecería un despropósito. Sin embargo, ese estadio fue circunstancial.

El maestro había contado con más de dos años para meditar una solución y planeó cuidadosamente la intervención hasta los detalles más mínimos (contra la costumbre, ya que un empeño de esta naturaleza reclamaría proyectos sucesivos que determinarían las formas arquitectónicas de mayor a menor escala).

No pretendemos describir el proyecto en detalle (figura 3).

Las líneas maestras del diseño aprovechaban las costuras paralelas que habían dejado las ampliacio-

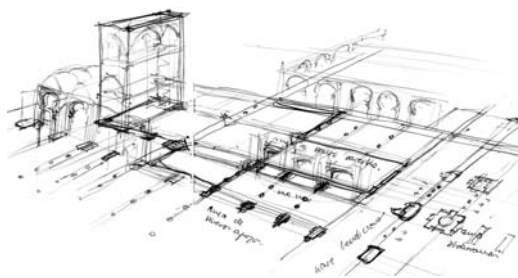


Figura 3

Croquis de la inserción de la catedral en la Mezquita: In situ, J. Lorda.

nes de Abderramán y Alhaquén y la perpendicular a la quibla que requirió la ampliación de Almanzor (el antiguo muro oeste).

Un nuevo ámbito reclamaba altura y luz; albergaría el coro, el crucero (llamado entrecoro) y el presbiterio (Nieto 1998, 499-523; Capitel 1988, 53-87). Tras él, como en Sevilla se levantaba el macizo bloque de las sacristías altas, que entre otras cosas, servía de sagrario.

La nave se definiría por dos arquerías paralelas, cuyos pilares se insertan en los ejes de las naves musulmanas.

Se disponían como su mayor decoración arquitectónica, gruesos pilares muy moldurados al inicio del coro y en los ángulos del crucero. Probablemente solo se preveía abovedar con piedra el presbiterio (con el contrarresto de la sacristía alta), y quizá en el crucero (que se hizo coincidir con el muro de Almanzor). Era imposible arriostrar los demás puntos, para que absorbieran empujes horizontales. Una techumbre de madera cubriría el resto.

La nave principal se completa, como era obligado, con naves laterales o procesionales. Están formadas por una sucesión de pequeños tramos o capillas perpendiculares al espacio central, dispuestas con tres arcos que continúan las naves de la mezquita, y coronadas con bóvedas de nervios, que anulan los esfuerzos laterales entre sí. Por delante del trascoro y por detrás del trasaltar se colocaron otras naves, con bóvedas góticas.

Sí merece la pena subrayar que la inserción original fue más cuidada de lo que hoy parece, pues los

refuerzos posteriores y las construcciones sucesivas emborronaron ese proyecto primero. Además, en origen se daba mayor cabida a las formas locales: arcos de herradura con un grueso alfiz al interior (que desaparecieron con los refuerzos que necesitó la obra en fechas de Hernán Ruiz II). Y es posible que los arcos que forman la nave principal fueran también en origen algo supracirculares: en tiempos de Don Juan se insertó un friso a lo romano, encima del friso de cardinas que servía de capitel, quizá para ocultar el arranque de herradura. En todo caso, cuando Hernán Ruiz I pudo reconstruir las arquerías alrededor del buque de la nave central, perfectamente integradas, el espacio ganaba manifiestamente en unidad, y permitía nuevas vistas interiores que atravesaban el espacio entero de la mezquita, antes obstaculizadas por el muro de Almanzor. Como paradoja, algunas de las mejores vistas de la mezquita en toda su extensión se deben a la catedral de Hernán Ruiz I.

#### EL PROBLEMA CONCRETO

La nueva fábrica no podía desmerecer, ni de las catedrales hermanas de Sevilla o Toledo, ni menos todavía de la propia mezquita, que desde siempre se consideraba un edificio de gusto y riqueza asombrosos, y aunque el edificio fuera frágil, y de edad varias veces centenaria y un tanto trastornado, lucía una maravillosa variedad de texturas.

Pero Hernán Ruiz no contaba con muchos medios. Aunque la economía diocesana era muy aceptable, en un primer momento no se podían esperar limosnas, ni contribución de los poderes públicos.

Por otro lado, el tiempo apremiaba: se precisaba concluir algo rápidamente.

Y lo peor de todo, es que es fácil advertir que Hernán Ruiz debía arreglárselas con obreros de baja cualificación (quizá numerosos y desde luego foráneos, que se alojaron en el viejo hospital); entre ellos no había tallistas ni escultores diestros. Como prueba irrefutable están los capiteles con toscas figuras destinados a las arquerías cercanas al altar, y especialmente unos ángeles realmente muy poco presentables, hoy dispersados (figura 4).

El obispo se decidió y las obras se iniciaron cautelosamente a mediados de abril de 1523; y, poco des-



Figura 4  
Ménsulas con ángeles. Fotografía J. Lorda.

pués, el 29 de abril se contrataron tanto cal como piedra, según dos de los pocos documentos que se conservan de la obra en marcha. Parece obvio que una obra requiera cal y piedra; y de la cal nada hay que decir. Pero el otro documento detalla la compra de cinco mil piedras, es decir piedras que existían ya labradas. Se ha argumentado que procederían de Medina Azahara. Y es lo más probable: pues los excelentes paramentos arruinados eran una cantera habitual, y Hernán Ruiz ya la había aprovechado, entre otros lugares, para el inmediato convento de San Jerónimo de Valparaíso, en donde había trabajado con su padre (Gracia 1973, 38-40).

Sin embargo, Hernán no sólo compró piedras, sino cinco mil piedras determinadas, que conocía de antemano.

Con esas cinco mil piedras en aparejo de dos caras (lo seguro en la mayor parte de los casos) podrían formarse dos paredones de unos 30 metros de largo y bastante por encima de los 5 metros de alto. Es decir, con esas piedras debería formarse el coro, la parte más antigua de la obra de la catedral. Y efectivamente las piedras están ahí, formando por lo menos 20 hiladas hasta la repisa (hasta la galería circundante: hoy a unos 4,30 metros del suelo). En ese punto el proyecto fue cambiado radicalmente con el nuevo obispo. Hasta ahí, las hiladas miden con asombrosa regularidad 25 cm de altura.

Por otro lado 25 cm es una medida rara: en la arquitectura cristiana cordobesa, la altura de los sillares

variaba entre 30 y 40 cm; sin embargo, los sillares de altura de 20 a 25 cm, de anchura de 35 a 44 cm, y de largo de 70 a 120 cm son comunes en las losas de la capital de Abderramán III (García 2009, vol. 61, nº 516, 37-52; García 2003, nº 5, 3-12; Jordano 1996, 169-179; López-Cuervo 1985, 53.)

Por supuesto que lo normal en cualquier fábrica es que las hiladas tengan alturas desiguales aprovechando los lechos de cantera. En el proyecto de Córdoba no sucede así por emplear piezas de expolio. Pero lo novedoso es que el arquitecto había previsto aprovechar la regularidad de las medidas de los sillares, y ajustar a ellas sus diseños.

El muro del coro discurre entre dos paralelas y en sus extremos que asoman al trascoro y al cruce-ro se labraron pilares con gran riqueza de bases macladas y fustes, sin salirse de las paralelas. También se ajustan con precisión a fajas de 25 cm: zócalos, bases, molduras, que nacen a distintas alturas (figura 5).

Más indicativos para nuestro propósito son los enriquecimientos parietales que trataban de disculpar la intervención. Hernán Ruiz necesitaba texturas ricas. Y preparó diseños que se ajustasen a la dimensión de los sillares. Es fácil imaginar a Hernán Ruiz ingeniando variaciones de estos motivos, procurando no sobrepasarse; y luego entrenando a sus canteros para que realizaran repetida y perfectamente estos sencillos diseños que sólo adquieren valor estético con una reiteración insistente.

En los exteriores, se dispusieron ristas verticales ornamentales a ambos lados de las columnas con las

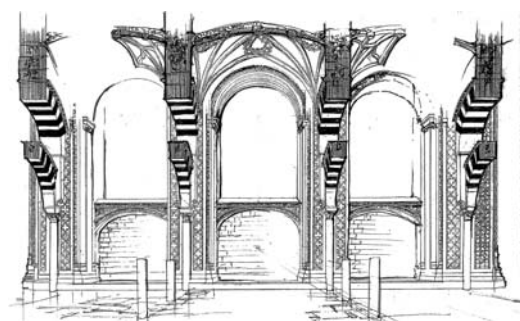


Figura 5  
Cerramiento del coro visto desde las naves laterales. Dibujado por Emilio López, Lucía Martín. Alumnos de la E. T. S. A. Universidad de Navarra.

que se entregan las arquerías. Se llenaron con cuadrilóbulos apuntados muy sencillos, cortados exactamente en dos piezas de veinticinco cm, y por ser tan pequeños y repetirse, aunque la labra es sumaria, logran su efecto (figura 6).

El exterior plano de los pilares del cruce-ro está enriquecido con ristas compuestas de esos mismos adornos de 25 cm, aunque mezclados con otras obtenidas con cuadrilóbulos girados (con dos variantes), de 30 cm. Es evidente que Hernán Ruiz contaba también con un buen número de piedras de 30 cm (en otros puntos aprovechó medidas intermedias, en hiladas siempre muy regulares). Lo cierto es que en este punto se dieron cambios sobre el proyecto inicial provocados por la llegada de Don Juan. Por encima de la vista ni siquiera se conserva la simetría entre los dos pilares que sostienen el arco toral, aunque apenas se nota.

#### LA LABOR DE GALLETA

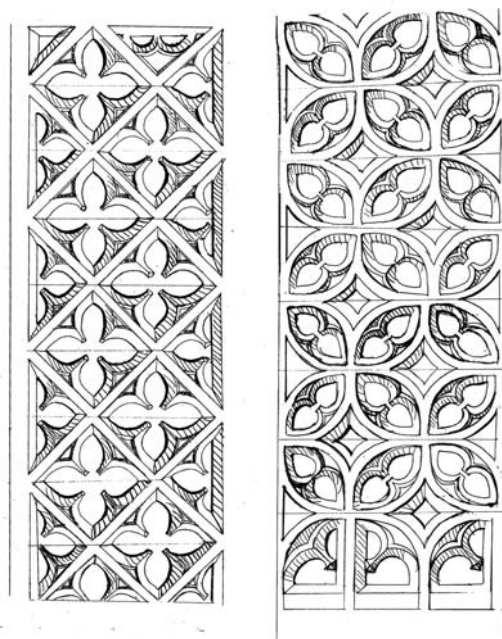


Figura 6  
Ornamentación modulada de tracerías en el coro 25 y 30 cm. Dibujado por Nere Herrera, Itxaso Larrañaga. Alumnos de la E. T. S. A. Universidad de Navarra.

Hernán Ruiz hubo de colocar una batería de contrafuertes delante y al lado de la nave principal. Los contrafuertes ocupan exactamente un intercolumnio, y presentan delante y detrás una columna empotrada para recibir las arquerías, como aparentando no interrumpirlas. Su diseño es bastante complicado para lo que se podía esperar de un volumen más bien simplón.

Los contrafuertes más expuestos a la vista, los frontales que anteceden al trascoro, y los del costado que enmarcan las entradas a la nave de bendiciones y al trasaltar (primera y última nave de la intervención) fueron decorados profusamente. Aquí también Hernán Ruiz recurrió a adornos modulados.

Los dibujos se ajustan exactamente a los 25 cm de altura. Se trata de perfiles o bastones de poco relieve que se entrecruzan dejando unos cuadrados hundidos; a veces se introducen puntas de pirámides o elementales rosetas. En las paredes traseras de los contrafuertes se dejaron los cuadrados excavados formando una retícula.

El diseño es grande y elemental y provoca un efecto un tanto basto: sin embargo los detalles de bases y encuentros son muy ingeniosos; y al mezclarse con los demás elementos de la mezquita, contribuyen a su originalidad y riqueza. Hernán Ruiz concibió estos diseños para que se ajustaran a las piedras, y pudieran ejecutarse por personal poco diestro.

Lo cierto es que la textura arquitectónica era acertada. Después de llegado el equipo de Don Juan, la idea se aprovechó para las pilares en las paredes superiores del coro, siguiendo con la modulación de 25 cm de altura, pero con dibujo más fino, con dos rosetas por sillar. Y para el presbiterio, de modo parecido en un punto pero también con otros diseños (sobre hiladas de 29 cm de altura). Los contrafuertes que abren la nave del trascoro son los más ricos, pero

contienen detalles del nuevo equipo (también están modulados casi a 25 cm) (figura 7 a 11).

Es difícil asegurar que estos diseños de la Catedral en 1523 fueran los primeros de este género en Córdoba y su provincia, donde tuvieron cierta difusión por estos años. Por lo menos son los más variados. Fernando Chueca, de feliz memoria, se referiría a «este motivo que podríamos denominar de manera gráfica, “motivo de galleta”» (Chueca 2001, 626). El motivo en sí mismo no es gran cosa, pero tratado con finura resulta elegantísimo. Y los varios ejemplos cordobeses son realmente bellísimos, más finos que los de la Catedral.

#### UNA NOTA FINAL SOBRE LAS TRACERÍAS SENCILLAS

Al hablar de modulación hay que aludir aunque sea de pasada a las tracerías ornamentales de Hernán Ruiz: en sus obras había usado y quizá abusado de este modo tan convencional aunque sus arquerías, sencillas y estrechas, dan una sensación de limpia densidad: tienen un toque personal. Es ejemplar cómo las aplicó a las paredes interiores del crucero. El listado se conjuga maravillosamente con las arquerías policromas anteriores. Este diseño permitía igualmente que canteros repitieran fácilmente numerosas piezas.

Esas tracerías no se ajustan a una modulación general. Las anchuras de los arquillos o calles de tracería se ajustaron a las necesidades del punto donde se insertan. En la sacristía alta, enteramente tapizada al exterior, los arquillos son de 29 cm de anchura en los laterales y de 26 cm de altura en el trasaltar (Aunque en el adorno de la puerta de esa zona usó hiladas de 26,5 cm lado, con decoración labrada).

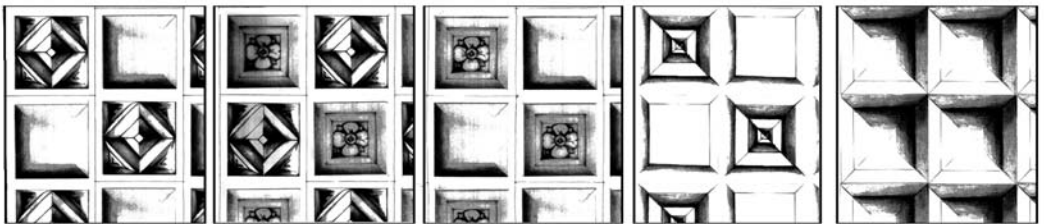


Figura 7 a 11

Diseño de «galleta» en contrafuertes frontales. Dibujado por Federico González, Xavier Aurtenetxe. Alumnos de la E. T. S. A. Universidad de Navarra.

En el crucero, los arquillos según los diferentes paños varían entre 35 y 39 cm de anchura. La elasticidad era importante: pues las medidas de los arcos que abren a la nave son muy desiguales. Y añadiendo o restando una calle de tracerías, Hernán Ruiz acomodó el reticulado a la diferente anchura de los arcos, disimulando la falta de simetría, sin que el truco se aprecie a simple vista (11 arquillos sobre un arco y 13 sobre otro en el testero del crucero). Sin embargo, Hernán Ruiz aprovechó piezas de 25 cm de altura para labrar los pocos diseños elaborados, con entrelazados curvos o cruces rectas, que enriquecen estos paños a media altura. La gruesa pintura que recubre las zonas de la catedral no permite adivinar algunos despieces. Pero, visto lo que antecede, es muy probable que el ingenio de Hernán Ruiz encontraría el modo de labrar con rapidez mecánica la mayoría de los adornos (figura 12).

#### LA MAESTRÍA DE HERNÁN RUIZ

Con todo ello, podemos volver y considerar una de las zonas más trabajadas: la que Hernán Ruiz destinaba a «fachada» o pórtico de introducción a la nueva obra: estaba formada principalmente por los gra-

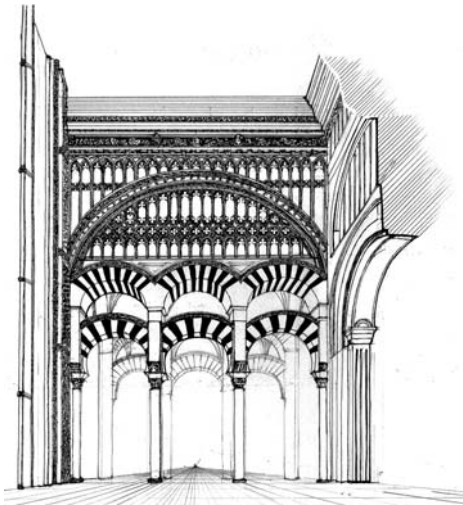


Figura 12  
Ornamentación de arquillos en el crucero. Dibujado por Amaya Lozano Guembe, Asier Mateo Castillejo y Borja Lorenzana Moreno. Alumnos de la E. T. S. A. Universidad de Navarra.

des contrafuertes que hemos citado antes. Los contrafuertes están manifiestamente inacabados y cortados por arriba y no es fácil adivinar cómo habían de terminarse y que techo debían sostener. Entre ellos se colocaron arquerías, a eje con las adyacentes, cuidando especialmente las entregas sobre los pilares.

En tiempos posteriores, con Don Juan, el empuje de los arcos del coro obligó a insertar delante de este pórtico los tremendos pero estupendos pilares escalera decorados con doseletes y a voltear arcos transversales para que ejercieran como contrafuertes. Y además el peso de la pared de cerramiento, en toda su altura, amenazaba la frágil arquería central, y al fin del siglo XVI fue sustituida por la antipática pero eficaz obra clásica de Juan de Ochoa. Con ello se perdió la noción del frente que debía anunciar la nueva obra.

Sin embargo, puede reconstruirse muy bien cuál fue la idea original, y lo hemos hecho. Hernán Ruiz había pensado en un frente importante, y lo confiaba a los poderosos pero sencillos salientes de los contrafuertes, las diversas labores de galleta en los cuerpos bajos, y las alargadas tracerías (con ochos) en la parte superior. En realidad, como hemos visto, la historia menuda de esta construcción, que apenas dejaban transparentar estas formas, estaba llena de limitaciones y apuros. Pero el resultado es excelente (figura 13).

Sin duda, el edificio catedralicio de Córdoba posee tal personalidad que ha requerido repetidamente un ingenio singular de sus diseñadores. Y la mayor parte de las intervenciones en ella se cuentan entre lo mejor de la Historia de la Arquitectura española. Gracias a la labor de los últimos años de múltiples investigadores, cabe acercarse cada vez más a una

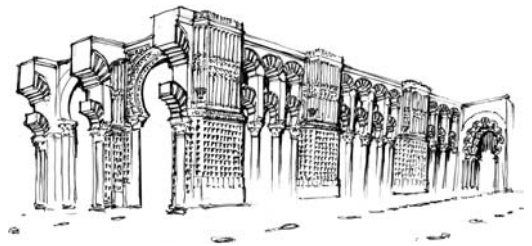


Figura 13  
Reconstrucción del frente original de la catedral de Hernán Ruiz. Croquis J. Lorda.

valoración personal. Hoy podemos superar las denominaciones usuales de gótico o renacentista que apenas resultan esclarecedoras, y aproximarnos a un maestro como Hernán Ruiz: y comprender que está haciendo un derroche de maestría.

#### LISTA DE REFERENCIAS

- Baudot, A. 1898-1903. *Archives de la Commission des monuments historiques pub. sous le patronage de l'Administration des beaux-arts par... A. de Baudot... [et] A. Perrault-Dabot... assistés d'une délégation de la commission... t.3. Orléanais*. Paris: H. Laurens.
- Berty, A. 1897. *Topographie historique du vieux Paris: Région Centrale de l'Université / par A. Berty; continuée par H. Legerand et complétée par L. M. Tisserand*. Paris: Imprimerie impériale.
- Capitel, Antón. 1988. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza.
- Chueca Goitia, Fernando. 2001. *Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua, Edad Media*. Tomo 1. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa.
- García Ortega, Antonio J. 2003. Mecanismos de Proyectos Medievales. El caso cordobés a partir de sus parroquias. En *Revista de Arquitectura*, N<sup>o</sup> 5: 3-12. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- García Ortega, Antonio J. 2009. Diseño y construcción de muros en el primer gótico cordobés. En *Informes de la Construcción*. Vol. 61, 516: 37-52. Madrid: Instituto Técnico de la Construcción.
- Gómez Bravo, Juan. 1778. *Catálogo de los Obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral y Obispado*. Vol. 1. Córdoba.
- Gracia Boix, Rafael. 1973. *El Real Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso en Córdoba*. Córdoba: Real Academia de Córdoba.
- Herráez Ortega, María Victoria. 1988. *Enrique de Arfe y la Orfebrería Gótica en León*. León: Universidad, Servicio de Publicaciones.
- Herráez Ortega, María Victoria. 1994. Orfebrería y Liturgia en la Baja Edad Media. El programa iconográfico de la custodia procesional de Córdoba. En *Anales de Historia del Arte. Homenaje al Prof. Dr. D. José M<sup>a</sup> de Azcárate*. N<sup>o</sup> 4. Madrid: Edición complementaria.
- Hoffbauer, M. F. 1875-82. *Paris à travers les ages: aspects successifs des monuments et quartiers historiques de Paris depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*. Paris: Firmin-Didot et cie.
- Jordano Barbudo, Ma. Ángeles. 1996 *Arquitectura Medieval Cristiana de Córdoba. Desde la Reconquista al inicio del Renacimiento*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- López-Cuervo, S. 1985. *Medina-Az-zahra. Ingeniería y Formas*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.
- Martín Ribes, José. 1983. *Custodia Procesional de Arfe*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros. Asociación de Amigos de Córdoba.
- Molinero Merchán, Juan Andrés. 2005. *La Mezquita-Catedral de Córdoba: Símbolos de Poder. Estudio Histórico Artístico a través de sus Armerías*. Córdoba: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Área de Servicios Culturales y Turismo del Ayuntamiento de Córdoba.
- Nieto Cumplido, Manuel. 1998. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur.
- Nieto Cumplido, Manuel (coord.). 2003. *Historia de las diócesis españolas. Iglesias de Córdoba y Jaén*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie. 2003. *Histoire de l'Architecture Française. De la Renaissance à la Révolution*. Paris: Éditions Mengès / Éditions du Patrimoine.
- Thomson, David. 1984. *Renaissance Paris. Architecture and Growth 1475-1600*. London: Zwemmer.