



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.6.2018>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: ERIH PLUS, ISOC (CINDOC), DICE, FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, Bibliography of the History of Art, REDIB, RESH, IN-RECH, LATINDEX, MIAR, Dialnet, e-spacio UNED, CIRC 2.0 (2016), DULCINEA (VERDE), Emerging Sources Citation Index (ESCI), CARHUS Plus + 2018 y Directory of Open Access Journals (DOAJ). En octubre de 2015 ocupa el puesto 10 en el Google Scholar Metrics (revistas de Arte en España).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2018

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 6, 2018

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

PERVIVENCIA DE MOTIVOS ISLÁMICOS EN EL RENACIMIENTO: EL LEMA «'IZZ LI-MAWLĀNĀ AL-SULṬĀN» EN LAS PUERTAS DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

PERVIVENCE OF ISLAMIC DESIGNS IN THE RENAISSANCE: MOTTO «'IZZ LI-MAWLĀNĀ AL-SULṬĀN» AT THE DOORS OF THE MAIN ALTARPIECE OF THE CATHEDRAL OF VALENCIA

Araceli Moreno Coll*

Recibido: 20/12/2017 · Aceptado: 21/02/2018
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.20711>

Resumen²

El aprecio que se tuvo por los tejidos islámicos desde el Medievo es patente en la pintura religiosa. A través de estas líneas se analiza la pervivencia de motivos ornamentales en el Renacimiento, en concreto, el uso de letras árabes a partir del estudio de tres escenas de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia pintadas por los Hernandos. En ellas los maestros copiaron un tejido nazarí con una inscripción cuya traducción ha pasado inadvertida hasta este momento y que plantea distintas hipótesis sobre su utilización en la obra.

Palabras clave

Renacimiento; Hernandos; retablo; tejido; nazarí; Alhambra; inscripciones; lema.

Abstract

The appreciation of Islamic textiles since the Middle Ages is evident in religious painting. The aim of this paper is to analyze the survival of ornamental motifs

1. Universitat de València. C. e.: araceli.moreno@uv.es

Trabajo realizado gracias a la beca predoctoral Atracció de Talent de la Universitat de València. Se enmarca dentro del Proyecto I+D «Memoria, imagen y conflicto en el arte y la arquitectura del Renacimiento: la Revuelta de las Germanías de Valencia» (HAR2017-88707-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Industria e Innovación y la Agencia Estatal de Investigación, cuyo IP es Luis Arciniega García.

2. Agradezco a María Gómez, profesora de la Universitat de València, por cederme las diapositivas del proceso de restauración de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia. A Luis Bernabé, catedrático de Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad de Alicante, por confirmar nuestras sospechas referentes al significado de las inscripciones representadas en las tablas de los Hernandos. También a Anabella, Joaquín e Indalecio Pozo del Museo de la Vera Cruz, así como a la Cofradía de la Vera Cruz de Caravaca por autorizarme a fotografiar la casulla de Ginés Pérez Chirinos.

in the Renaissance, specifically, the use of Arabic letters from the study of three scenes of the doors of the main altarpiece of the cathedral of Valencia painted by the Hernandos. In them the Masters copied a Nasrid fabric with an inscription whose translation has gone unnoticed until now and that raises different hypotheses about its use in this masterpiece.

Keywords

Renaissance; Hernandos; altarpiece; textile; Nasrid; Alhambra; inscriptions; motto.

.....

BIEN CONOCIDA es la alta estima que se tuvo desde el Medievo de los tejidos islámicos por las abundantes referencias y descripciones que aparecen en los inventarios tardomedievales y modernos. Estos llegaron a manos cristianas de diversas maneras: intercambios comerciales, regalos, compras en zocos y mercados, tributos o como botín de guerra al conquistar los reyes zonas de al-Ándalus bajo el dominio musulmán.³ Algunas piezas fueron ofrecidas como presentes a iglesias, monasterios o catedrales, y por eso entre su documentación es fácil encontrar indumentaria litúrgica confeccionada con textiles islámicos.⁴ Las telas se utilizaron para forrar relicarios, confeccionar paños de altar y para envolver restos orgánicos, considerándose estas posteriormente reliquias en sí mismas. Los nobles se vistieron con ellas y su uso se convirtió en una manifestación de poder social por ser un lujo reservado a una minoría.⁵ Aunque muchas prendas cristianas tenían inscripciones árabes, Feliciano considera que estos textos no fueron siempre portadores de un significado islámico para sus consumidores y las eligieron por su singularidad, calidad técnica de hilado y la riqueza de sus materiales.⁶ Es muestra de ello su presencia en los ajueres funerarios del Panteón Real del Monasterio de las Huelgas (Burgos).⁷ El aprecio por las sedas andalusíes perduró hasta el Renacimiento. Como apunta Urquizar, aunque las costumbres y la estética islámica pudieron resultar en ese momento un tanto extrañas, continuaron siendo vínculos de exhibición social.⁸ A pesar de las numerosas prohibiciones, legislaciones y cédulas contra la vestimenta «mora», la élite cristiana siguió utilizándola hasta el siglo XVI.⁹ La gran consideración que gozaron los tejidos también es patente en la pintura religiosa, ya que se convirtieron desde el Medievo en un recurso del pintor para caracterizar a personajes y ayudar a recrear determinadas escenas.

En este trabajo prestaremos atención a la pervivencia de motivos ornamentales islámicos en diversos textiles que aparecen en la pintura valenciana de Edad

3. RUIZ SOUZA, Juan Carlos: «Botín de guerra y tesoro sagrado», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, vol. 1, 31-40; OREJA ANDRÉS, Sila: «El obsequio de tejidos como gesto de munificencia en el tardomedievo castellano: testimonios literarios», *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), 389-400 y RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: «Los textiles como objetos de lujo e intercambios», en CALVO CAPILLA, Susana (ed.): *Las artes en al-Ándalus y Egipto: contextos e intercambios*. Madrid, Colección Arte y Contextos, 2017, vol. 2, 187-206.

4. SHALEM, Avinoam: *Islam Christianized-Islamic portable objects in the medieval church treasuries of the Latin West*. Frankfurt, Peter Lang, 1996.

5. Irigoyen aborda el uso de prendas «moriscas» como privilegio reconocido a las clases altas. IRIGOYEN GARCÍA, Javier: *Moors dressed as moors: clothing, social distinction, and ethnicity in early modern Iberia*. Toronto, University of Tonto Press, 2017. Cuando se habla de este vocablo en la indumentaria se aparta de la definición de persona musulmana convertida al cristianismo tras los bautismos del territorio granadino y durante las Germanías valencianas. El término aparece anteriormente para referirse a prendas o labores de origen «moro». BERNIS MADRAZO, Carmen: «Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 144 (1959), 199-226.

6. FELICIANO CHAVEZ, M^a Judith: «Muslim Shrouds for Christian Kings? A reassessment of Andalusí textiles in Thirteenth-century Castilian life and ritual», en ROBINSON, Cynthia y ROUHI, Leyla (ed.): *Under the Influence. Questioning the Comparative in Medieval Castile*. Leiden, Brill, 2005, 101-131.

7. YARZA LUACES, Joaquín: *Vestiduras ricas: Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2005.

8. URQUIZAR HERRERA, Antonio: *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2007, 34.

9. Un buen ejemplo es el uso de la marlota en los juegos de cañas donde los caballeros cristianos vistieron a la «morisca». Ver nota n^o 5.

Moderna. Para ello estudiaremos las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia realizadas por Fernando Yáñez de Almedina (fl. 1506-1537) y Fernando de Llanos (fl. 1506-1525).¹⁰ Los Hernandos además de vestir a la Virgen con almaizar en el *Descanso en la huida a Egipto*,¹¹ motivo por el cual Ibáñez le otorgó el apelativo de «morisca»,¹² representaron un tejido con letras árabes. Usaron como modelo una tela andalusí incluida en el grupo de las «sedas de la Alhambra», de las que encontramos fragmentos en distintas instituciones. El tema reviste interés precisamente por la fidelidad con que fueron copiadas las bandas epigráficas con el lema «Gloria a nuestro señor el sultán», texto reproducido en la seo valenciana. El objetivo del presente artículo será, principalmente, ofrecer la lectura de las mismas, ya que la historiografía no se ha preocupado de este asunto y simplemente las ha calificado como «pseudo-grafías». ¹³ Además, estudiaremos la procedencia de esta fórmula propiciatoria, así como su asimilación de formas y significados en el contexto cristiano medieval.

Los Hernandos firmaron el 1 de marzo de 1507 el compromiso para dorar y pintar con doce escenas las puertas batientes del retablo mayor de la catedral de Valencia.¹⁴ En el contrato se estableció que en la cara externa se pintarían seis gozos de la Sacratísima Virgen María (la Natividad de Jesucristo, la Adoración de los Reyes, la Resurrección del Señor, la Ascensión del Señor a los cielos, la Venida del Espíritu Santo y la Muerte y Asunción de la Virgen) y en la cara interna se dispondrían seis «hechos» (Abrazo ante la Puerta Dorada, la Natividad de María, la Presentación de María en el Templo, la Visitación de María a Isabel, la Presentación del Niño en el Templo y el Descanso en la huida a Egipto). Las puertas terminadas en 1510 guardaban un retablo fabricado en plata que representaba los Gozos de la Virgen, fundido por el gobierno español para acuñar moneda en 1812. Este venía a sustituir otro de madera con una plancha de plata incendiado en 1469. En 1867 se labró un nuevo retablo de cobre dorado que fue destruido durante la Guerra Civil. Actualmente, cuando las puertas se abren, muestran una imagen de la Virgen realizada por Ignacio Vergara (1715-1776).

A pesar de las abundantes referencias bibliográficas hacia los Hernandos, pocas centran su atención en las sedas andalusíes recreadas en las puertas del retablo.

10. La asignación de las tablas a uno u otro pintor ha generado un amplio debate, para las atribuciones: BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*. València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, 23-42. Consideramos que trabajarían «al alimón» e incluso participarían otras personas del obrador. Para ampliar sobre estos maestros: BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Idem*; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Fernando Yáñez de Almedina: (La incógnita Yáñez)*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999 y GÓMEZ-FRECHINA, José: *Los Hernandos: pintores 1505-1525/c. 1475-1536*. Madrid, Arco-Libros, 2011.

11. Banda de tela con cenefa a punto de tapiz en los extremos y rematada por flecos enrollada a la cabeza a modo de turbante. Fue usada por musulmanes y posteriormente por cristianos. BERNIS MADRAZO, Carmen: «Tapicería hispano-musulmana (siglos IX-XI)», *Archivo Español de Arte*, 27, 107 (1954), 192.

12. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Fernando Yáñez de Almedina...*307. Ver nota nº 5.

13. Podemos encontrar esta denominación, por ejemplo, en GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: «Letreros y letroides en la temática artística», *Archivo español de Arte*, 44, 175 (1971), 272.

14. CHABÁS Y LLORENS, Roque: «Las pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia», *El Archivo*, 5 (1891), 376-402. Para profundizar en los distintos retablos: SANCHIS SIVERA, José: *La catedral de Valencia: guía histórica y artística*. Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909, 161-176 y 179-191 para las puertas pintadas por los Hernandos.

La mayoría coincide en destacar el uso que hacen estos artistas de tejidos «orientales»,¹⁵ sin llegar a profundizar en los caracteres árabes representados. Garín fue uno de los pocos autores que abordó este tema, siendo consciente en ese momento del desinterés que ofrecía dentro del ámbito académico.¹⁶ Si bien es cierto que en los últimos años asistimos al aumento de publicaciones que profundizan en el análisis de la incorporación de espacios y motivos ornamentales islámicos en construcciones cristianas de la península ibérica, sobre todo las que se centran en la arquitectura palatina,¹⁷ son menores los estudios sobre la adaptación y pervivencia de estos elementos en el arte pictórico.¹⁸ En Italia por el contrario se le otorga mayor relevancia con trabajos que analizan inscripciones y pseudo-inscripciones árabes en la pintura religiosa.¹⁹

Por lo que se refiere a la representación textil en los diferentes tipos de soportes artísticos, esta es visible a lo largo del tiempo. Los tejidos se convirtieron en un recurso imprescindible del pintor, utilizados tanto para caracterizar determinados individuos como para recrear escenas, componiendo ambientes preestablecidos.²⁰ Estos debieron ser propiedad del taller, que copiaron y adaptaron a superficies y

15. Consideramos que el apelativo «oriental» usado por autores como Benito hace referencia a tejidos islámicos procedentes de Oriente que se caracterizaron por su exotismo, BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Op. Cit.* 85. Puede que en las tablas valencianas la utilización de tejidos andalusíes resulte extraña porque conviven con novedades artísticas traídas de Italia por los Hernandos. Quizá sea este el motivo por el que los autores que las han tratado ven en ellas elementos foráneos. No tuvieron en cuenta el contexto de la España medieval, ni que Valencia en el momento en que se gestó la obra fue uno de los territorios con mayor presencia musulmana. Por tanto, no responden a un orientalismo real, pues para los propios habitantes peninsulares el arte islámico no era algo relacionado con Oriente sino con su propia historia.

16. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: «Las inscripciones pseudo-arábigas en la pintura valenciana primitiva, especialmente en la de Yáñez de la Almedina», en *Actas del I Congreso de estudios árabes e islámicos*, Córdoba, 1962, Madrid, Comité Permanente del Congreso de Estudios Árabes e Islámicos, 1964, 345-356 y GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Letreros y letroides...275*. Cuenca estudia el uso de inscripciones árabes en la pintura gótica, pero alude a obras de Yáñez donde aparecen. CUENCA MONTAGUT, Robert: «L'escritura àrab en la pintura gòtica», *Saitabi*, 43 (1993), 95-112. Rodríguez Peinado apuntó que el cobertor de la *Dormición* presentaba un diseño similar al fragmento del Museo Lázaro Galdiano, Madrid (inv. 1730). Aunque no es el tejido copiado por los Hernandos se lee la misma frase laudatoria. RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: «Engalanamiento textil en la pintura gótica hispana», en MIQUEL JUAN, Matilde; PÉREZ MONZÓN, Olga y MARTÍNEZ TABOADA, Pilar (eds.): *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas gòtica*. Madrid, Ed. Complutense, 2017, 302.

17. Elementos formales y decorativos islámicos fueron emulados por cristianos, ver RUIZ SOUZA, Juan Carlos: «Castilla y Al-Ándalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16 (2004), 17-43; MARQUER, Julie: «Epigrafía y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)», *e-Spania* [en línea], 13 junio 2012, <http://e-spania.revues.org/21058> [01/08/2017]; MARQUER, Julie: «El poder escrito: problemáticas y significación de las inscripciones árabes de los palacios de Pedro I de Castilla (1350-1369)», *Anales de la Historia del Arte*, 23 (2013), 499-508; RUIZ SOUZA, Juan Carlos: «Al-Andalus e Hispania en la identidad del arte medieval español. Realidad y desenfoque historiográfico», en FRANCO LLOPIS, Borja et alii: *Identidades cuestionadas: Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Valencia, Universitat de València, 2016, 375-395; PAULINO MONTERO, Elena: «El alcázar de Medina de Pomar y la Casa del Cordón. La creación de un palacio especializado nobiliario», *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), 521-536 y PAULINO MONTERO, Elena: «¿Identidad religiosa e identidad artística? Las yaserías de Medina de Pomar y el papel mediador del ornamento», en FRANCO LLOPIS, Borja et alii: *Op. Cit.* 395-408.

18. RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: *Engalanamiento textil...283-304*. Para la pintura valenciana: GÓMEZ-FRECHINA, José: «Modelos textiles en la pintura valenciana (ca.1390-1440): Importancia y significación», en FRECHINA, José: *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2004, 73-83.

19. NAGER, Alexandre: «Twenty-five notes on pseudoscript in Italian art», *RES*, 59-60 (2011), 228-248 y SCHULZ, Vera-Simone: «From Letter to Line: Artistic Experiments with Pseudo-Script in Late Medieval Italian Painting, Preliminary Remarks», en WOL, Gerhard y FAIETTI, Marzia (eds.): *The Power of Line: Linea III*. München, Hirmer, 2015, 144-161, entre otros.

20. RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: *Engalanamiento textil...287*.

técnicas (seda, terciopelo, brocado) sirviendo una misma tela para vestir paredes, suelos o personajes.²¹ Es lo que sucede en las tablas valencianas. Los Hernandos usaron como modelo una seda andalusí en tres de los doce paneles de la catedral: *Visitación* (indumentaria), *Presentación de Jesús en el Templo* (personaje y contra-huella) y *Dormición de la Virgen* (pañó mortuorio). Tela que también se advierte en la *Virgen del huso* del Museo Nacional del Prado (MNP, s. XVI), atribuida a Llanos.

La primera escena donde fue copiado el tejido es en la *Visitación*.²² A la derecha de María uno de los personajes femeninos viste una seda ornamentada con registros verticales, alternándose inscripciones árabes y motivos vegetales sobre fondo oscuro (Fig. 1). Garín consideró que esta «tela letreada» fue propiedad del taller de los Hernandos y la utilizaron adaptándola a la superficie del vestido; según el autor, incluso con una disposición «un poco forzada» y de «incómoda lectura, de ser posible esta». ²³ Si bien es cierto que los artistas realizaron los caracteres un tanto desfigurados, la inscripción es legible como se demostrará adelante.



FIGURA 1. VISITACIÓN (DETALLE). PUERTAS DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.
Foto: María Gómez Rodrigo.

21. *Idem*, 292, nota nº 11.

22. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Op. Cit.* 102-105; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Fernando Yáñez de Almédina...274-278* y GÓMEZ-FRECHINA, José: *Los Hernandos: pintores...73-75*.

23. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Letreros y letroides...272*.

La siguiente obra en la que se aprecia la tela es en la *Presentación de Jesús* (Fig. 2).²⁴ En esta tabla que recrea el interior del Templo de Jerusalén coexisten elementos renacentistas, que remiten a la Antigüedad clásica (esfinges, hipocampos, *putti*), con otros islámicos. Aparecen letras árabes en la alfombra que cubre las contrahuellas de la escalera y en la indumentaria de la profetisa Ana, personaje del extremo izquierdo de la obra. Según Benito, la función de estas inscripciones es «puramente decorativa puesto que nada dicen y más parecen referencias de gusto oriental».²⁵ Por otro lado, al atribuírsele esta pintura a Llanos, autores como Garín, vieron en ella «los paños moriscos con letras o letroides, menos ‘sentidos’, más bien aceptados por compromiso con el gusto del colega aficionado a ellos [Yáñez], o efecto de una colaboración secundaria de éste».²⁶ No compartimos esta opinión puesto que aquí es donde mejor se aprecian los caracteres árabes, siendo esta escena la que nos permite afirmar que estas inscripciones tienen una correcta lectura. Así pues, tiene razón en pensar que no es un trabajo de Llanos en solitario.²⁷

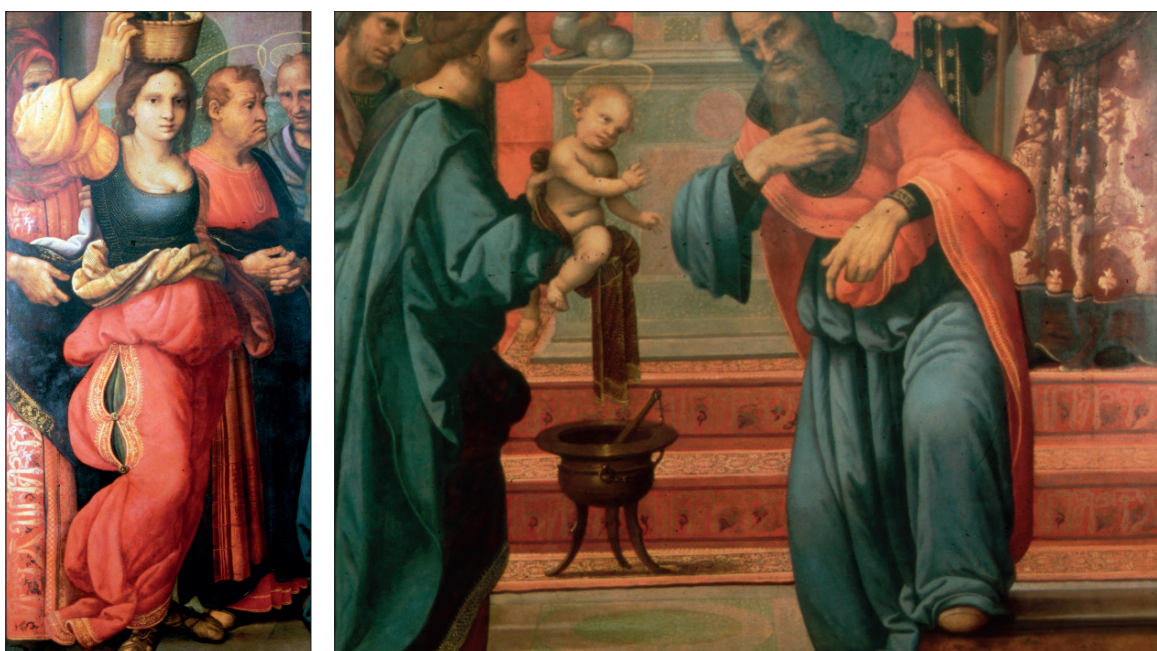


FIGURA 2. PRESENTACIÓN DE JESÚS EN EL TEMPLO (DETALLE). PUERTAS DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE VALENCIA. Foto: María Gómez Rodrigo.

En la última tabla en la que se advierte el tejido es en la *Dormición* (Fig. 3).²⁸ En primer término, aparece la Virgen tendida en el lecho rodeada de apóstoles. Aquí también destaca entre elementos renacentistas la seda andalusí del paño funerario

24. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Ibidem*, 82-85; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Ibidem*, 300-304 y GÓMEZ-FRECHINA, José: *Ibidem*, 61-63.

25. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Idem*, 85.

26. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Las inscripciones pseudo-arábigas...* 351.

27. Ver nota nº 10.

28. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Op. Cit.*, 114-117; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Fernando Yáñez de Almédina...* 288-292 y GÓMEZ-FRECHINA, José: *Los Hernandos: pintores...* 81-83.



FIGURA 3. *DORMICIÓN DE LA VIRGEN* (DETALLE). PUERTAS DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE VALENCIA. Foto: María Gómez Rodrigo.

que cubre el túmulo donde descansa María. La ornamentación se distribuye en registros horizontales que alternan: una banda sobre fondo rosa con letras árabes en blanco y un ajedrezado enmarcado en tres cintas (blanca, negra y amarilla). Como en los casos anteriores se ha dicho poco sobre el uso que hacen los Hernandos de este tipo de tejido. Autores como Garín, destacaron el «carácter oriental» de la lujosa tela con «letreros moriscos» que no tenían para él significado alguno.²⁹ Se ha querido relacionar su uso con la sensibilidad visual de Yáñez. Según Tormo, pudo estar en contacto con productos textiles como las alfombras que se tejían en pueblos manchegos, y este sería uno de los posibles motivos que incitó al maestro a reproducir telas de estas características en sus obras.³⁰ Otra de las hipótesis es que pudieron comprar estos tejidos en Valencia. No debemos olvidar que a finales de la Edad Media se encontraba entre los puertos más importantes de escala en el itinerario del comercio de la seda.³¹ Seguramente estas telas procedentes de Granada estuvieron circulando por la capital durante mucho tiempo y fue fácil que alguna muestra textil cayera en manos de su taller. Además, como ciudad portuaria mantuvo estrechos vínculos culturales

y artísticos con Italia. Teniendo en cuenta esto, sería factible que los Hernandos hubieran mantenido contacto durante su estancia allí con un modelo similar, ya que son numerosas las muestras pictóricas italianas en las que se representan inscripciones árabes.

Nuestro estudio de tejidos islámicos en catálogos y en diversas instituciones, indica que los Hernandos utilizaron como modelo para la catedral una tela incluida en el grupo de las denominadas «sedas de la Alhambra». Hasta el momento se ha mantenido que los caracteres representados en las tablas son «pseudo-grafías». Sin embargo, podemos asegurar que no es así, ya que nuestra investigación demuestra que ofrecen una correcta lectura. Los pintores reelaboraron un mismo tejido para adaptarlo tanto al mobiliario (colcha y alfombra) como al vestuario (indumentaria)

29. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Yáñez de la Almedina, pintor español*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1953, 119; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Letreros y letroides...275* y BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Op. Cit.* 114.

30. TORMO MONZÓ, Elías: «Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 32 (1924), 34.

31. NAVARRO ESPINACH, Germán: «La seda entre Génova, Valencia y Granada en época de los Reyes Católicos», en *Actas del Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (S.XIII-XVI): Lorca-Vera, 22 a 24 de noviembre de 1994*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1997, 477-483.

de determinadas escenas. A pesar de que el texto es el mismo en las tres tablas, su disposición dificultó la interpretación de las secuencias gráficas, ya que aparecen en espejo (*Dormición*), invertidas (*Presentación*) o parcialmente cercenadas y deformadas (*Visitación*). Pero su confrontación con inscripciones bordadas en tejidos conservados permite su lectura como: «*’Izz li-mawlānā al-sulṭān*», cuya traducción es «Gloria a nuestro señor el sultán» (Fig. 4 y 5).³²



FIGURA 4. LAMPAS DE SEDA, S. XV, ESPAÑA. Foto: Philadelphia Museum of Art (inv. 1936-14-1).

FIGURA 5. LEMA GLORIA A NUESTRO SEÑOR EL SULTÁN. CALCO DE LA INDUMENTARIA DEL PERSONAJE DE LA PRESENTACIÓN. Dibujo: Jesús Romero del Hombrebueno.

Por otro lado, no es la única vez que los Hernandos usaron estas grafías. A Llanos se le atribuye la *Virgen del huso*,³³ tabla que representa a María y el Niño. Este último situado sobre una superficie en la que se vislumbran letras árabes.³⁴ El artista parece plasmar la misma inscripción de la catedral de Valencia (Fig. 6). La descripción que ofrece Ibáñez de la obra donde expone que el letrado arábigo no es tan habitual en Llanos como en su tocayo, nos invita a reflexionar.³⁵ En Caravaca de la Cruz (Murcia) se encuentran seis tablas pintadas por Llanos (c. 1520). En cuatro se representa la aparición de la Cruz y las conversiones que tuvieron lugar allí, entre

32. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid (inv. CE20983); Instituto Valencia de Don Juan, Madrid (inv. 2101, inv. 2106 e inv. 2107); Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Tarrasa (inv. 39 e inv. 65); Museu del Disseny de Barcelona (inv. MTIB 32916); Museu Episcopal de Vic, Barcelona (inv. MEV 2079 e inv. MEV 9198); virgen vestidera de la iglesia de Cabrejas (Valladolid); The State Hermitage Museum, San Petersburgo (inv. EF-1187); Victoria & Albert Museum, Londres (V&A, inv. 1105-1900); Cleveland Museum of Art (CMA, Fondo Wade 1939.36); Philadelphia Museum of Art (inv. 1936-14-1); Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, Nueva York (inv. 1902-1-225 e inv. 1902-1-302, antes Colección Miguel y Badía); Rijksmuseum, Amsterdam (inv. BK-16490); Museum Fines of Arts, Boston (inv. 35.638) y Museo Nazionale del Bargello, Florencia (inv. 141).

33. Ruiz Manero la atribuye con interrogante a Yáñez. RUIZ MANERO, José María: «Pintura italiana del siglo XVI en España. I Leonardo y los leonardescos», *Cuadernos de arte e iconografía*, 5, 9 (1992), 21.

34. Las referencias a la plasmación de caracteres en esta obra son escasas, ver LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: «Una tabla leonardesca en Murcia», *Archivo Español de Arte*, 32, 128 (1995), 325-326; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Letreros y letroides...273*; BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Op. Cit.* 144 y GÓMEZ-FRECHINA, José: *Los Hernandos: pintores...104*.

35. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *La huella de Leonardo en España: los Hernandos y Leonardo*. Madrid, Canal de Isabel II-Comunidad de Madrid, 2012, 326.



FIGURA 6. VIRGEN DEL HUSO (DETALLE), S. XVI. ATRIBUIDA A FERNANDO LLANOS.
Foto: Museo Nacional del Prado, Madrid.



FIGURA 7. CASULLA DE GINÉS PÉREZ CHIRINOS (DETALLE). SEDA NAZARÍ, S. XIV. MUSEO SANTUARIO DE LA VERA CRUZ, CARAVACA DE LA CRUZ, MURCIA. Foto: Autor.

ellas la de Abu Zayd (c. 1195-1268).³⁶ A pesar de que algunos personajes llevan almazar, ni el *sayyid* ni su corte visten tejidos con inscripciones árabes. En el momento de pintarla pudo estar en contacto con la casulla de Ginés Pérez Chirinos (Fig. 7) ornamentada a base de registros en los que se disponen el lema «Gloria a nuestro señor el sultán» y el nombre de Yusuf I (1318-1354).³⁷ Resulta extraño que el artista pudiendo copiar estos motivos para dotar de mayor historicidad a la obra no lo haga, y sí en la *Virgen del huso*. Consideramos que esta última —pese a su innegable parecido con los *Desposorios de la Virgen* (catedral de Murcia, 1516) de Llanos, y sus diferencias con la *Virgen del huso* de Yáñez (Colección particular)— podría ser una obra efectuada por los Hernandos, y no de modo individual.³⁸ Esa podría ser la razón del uso de estos caracteres, puesto que Llanos no vuelve a utilizarlos en sus obras y en cambio Yáñez sí. El de Almedina vistió con ellos a dos de los soldados de la *Resurrección de Cristo* del Museo de Bellas Artes de Valencia (MBAV, c. 1515-1525),

36. BAS, Quintín: *Historia de Caravaca*. Caravaca, Tipografía de La Luz, 1985, 73-75. Garín pone en tela de juicio que todas fueran pintadas por Llanos. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Yáñez de la Almedina...130*.

37. POZO MARTÍNEZ, Indalecio: «Donantes y limosnas a la Santa Vera Cruz de Caravaca (ss. XIV-XIX)», *Murgentana*, 118 (2008), 55-59. Según la tradición es la que portaba el sacerdote en la misa cuando se le apareció la Cruz. Sin embargo, la tela es de cronología posterior.

38. LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: *Op. Cit.* 324-326. La obra estuvo durante generaciones en la casa de Rojas, Orihuela (Alicante) propiedad de los Bernabeu. Se ha atribuido a Llanos por características formales relacionadas con una obra del mismo asunto de Da Vinci.

a *Santa Catalina* (MNP, c. 1505-1510) y en la catedral de Cuenca al rey Baltasar en la *Epifanía* de la capilla de los Caballeros y a un personaje de la *Adoración de los pastores* de la capilla Peso (1531-1536). Cabe decir que los motivos ornamentales que reprodujo Yáñez en estos personajes son distintos a los representados en la seo de Valencia, aunque también utiliza como modelo seda nazarí.

Como se ha dicho, los Hernandos copiaron en la catedral una tela andalusí incluida en el grupo de las «sedas de la Alhambra». Se denomina de este modo a los tejidos nazaríes que se asemejan a la decoración de los palacios granadinos. Su cronología se establece por comparación con otras artes contemporáneas y se dividen en dos grupos. Uno con ornamentación geométrica: anchos registros de lacerías, medallones o estrellas, separados por franjas más estrechas con almenas, cartelas y atauriques. Otro con bandas de cenefas vegetales, lacerías e inscripciones cúficas que se entremezclan con elementos de la flora nazarí (palmas de perfil y hojas asimétricas) y vegetales de tipo gótico (clavellinas y espigas) relegados en segundo término.³⁹ Aquí se incluye el tejido con el lema «Gloria a nuestro señor el sultán» representado en las tres tablas. Este diseño formó parte de una serie de telas creadas para el uso de la casa real del sultanato nazarí de Granada. Un ejemplo de su utilización en un contexto cristiano lo proporciona la *Capa de los condestables de Castilla* (Fig. 8).⁴⁰ Pedro Fernández de Velasco (1425-1492) y su esposa Mencía de Mendoza (c. 1421-1499) regalaron tela andalusí para confeccionar un terno para su capilla en la catedral de Burgos.



FIGURA 8. CAPA DE LOS CONDESTABLES, S. XV. CAPILLA DE LOS CONDESTABLES (BURGOS).
Foto: «Alet Restauración». En: <http://aletrestauracionyconservacion.com> [03/09/2007].

39. PARTEARROYO LACABA, Cristina: «Tejidos andalusíes», *Artigrama*, 22 (2007), 371-419 y PARTEARROYO LACABA, Cristina: «Los tejidos nazaríes», en VIGUERA MOLINS, M^a Jesús (coord.): *Málaga: entre Malaca y Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga, 2009, 147-172.

40. PARTEARROYO LACABA, Cristina: «Capa pluvial de tejido nazarí para la capilla de los Condestables en la catedral de Burgos», en DODDS, Jerrilynn (ed.): *Al-Andalus: las artes islámicas en España*. Madrid, El Viso, 1992, 336-337. Moreno y Platero exponen los resultados de su restauración, así como datos de los inventarios de la catedral de Burgos donde parece figurar. MORENO GARCÍA, Mónica y PLATERO OTSOA, Aranzazu: «Gloria al sultán en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos», *Akobe*, 8 (2007), 36-43.

Cabe señalar que el lema «Gloria a nuestro señor el sultán», que se aprecia tanto en la decoración mural (Alcázar Genil, Puerta del Vino, palacio de Comares y de los Leones) como en los tejidos nazaríes, se utilizó en la epigrafía islámica desde el siglo XII. Fue una de las fórmulas más reproducidas en el arte mameluco y llegó seguramente a la corte de Granada gracias a las continuas conexiones que mantuvo con Egipto.⁴¹ Fueron las transacciones comerciales y relaciones diplomáticas las que propiciaron la llegada de objetos suntuarios a la península. Rosser-Owen sugiere que embajadas del gobierno de Yusuf I y de su hijo Muhammed V (1338-1391), imploraron ayuda al sultanato de Egipto para frenar contingentes cristianos y el acto protocolario concluiría con intercambio de presentes (objetos de latón, cristal, cerámica y tejidos).⁴² Estas piezas compartían temas ornamentales que posteriormente se reprodujeron en el arte nazarí.⁴³ Conocemos por Ibn Jaldún (1332-1406) que precisamente una de las manifestaciones de poder y soberanía, consistió en inscribir los nombres dinásticos y lemas en los bordes de las prendas de vestir.⁴⁴ Como se ha dicho, las telas islámicas fueron apreciadas entre la comunidad cristiana por su suntuosidad, y el siguiente ejemplo lo demuestra. En los fondos del CMA (inv. 1939.40) se encuentra un tejido procedente de Egipto y que según Mackie, antigua conservadora de textiles y arte islámico, sirvió de manto para una virgen de una iglesia cercana a Valencia (Fig. 9). Inserto en medallones lanceolados y con disposición especular se lee: «Gloria a nuestro señor el sultán, el rey».⁴⁵ El pintor Miquel Alcanyís (doc. 1407-1447) usó este diseño para vestir a uno de los personajes del retablo de la *Santa Cruz* (MBAV, c. 1410) (Fig. 10). Fue común entre artistas valencianos reproducir estos textiles, ya que muchos de ellos estuvieron bordados con hilos de oro, y su uso dotó de magnificencia a la obra. En este contexto no es extraño encontrar a la virgen vestida con ricas sedas con inscripciones árabes como sucede en *Nuestra Señora de Gracia y los grandes maestros de la Orden de Montesa* (MNP, c. 1412). En la obra pintada por Antoni Peris (c. 1365-1422) se aprecian caracteres cúficos insertos en cartelas.

Las inscripciones árabes de los tejidos pasaron a la decoración mural y viceversa. La mayor parte de la epigrafía que aparece en la arquitectura áulica son eulogias, frases doxológicas y fórmulas propiciatorias.⁴⁶ No obstante, lo más interesante es su uso en la decoración de edificios religiosos⁴⁷ y civiles medievales como respuesta a

41. PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. «La epigrafía en las cortes nazarí y mameluca. Tratadística y epigrafía», en CALVO CAPILLA, Susana (ed.): *Op. Cit.*, 175-177.

42. Influencias mamelucas en los tejidos nazaríes en ROSSER-OWEN, Mariam: *Arte islámico de España*. Sevilla, Tres Culturas, 2010, 58-63.

43. NASSER, Rabat: «In Search of a triumphant image: The experimental quality of Early Mamluk art», en BEHRENS-ABOUSEIF, Doris (ed.): *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria: Evolution and Impact*. Bonn, University Press, 2012, 30-31.

44. PARTEARROYO LACABA, Cristina: *Los tejidos nazaríes...*157.

45. Se atribuye al sultanato de Barsbay (1422-1438). El trabajo de Mackie se centra en textiles mamelucos donde en muchos de ellos aparece el lema «Gloria a nuestro señor el sultán», en MACKIE, Louise W.: «Toward an Understanding of Mamluk Silks: National and International Considerations», *Muqarnas*, 2 (1984), 127-146.

46. MARQUER, Julie: *Epigrafía y poder...*párrafo 12.

47. Las Huelgas (Burgos), San Román y Santa Cruz (Toledo), en DODDS, Jerrilynn; MENOCA, M^a Rosa y KRASNER, Abigail: *The Arts of Intimacy: Christians, Jews, and Muslims in the Making of Castilian Culture*. London, Yale University Press, 2008, 159-161 y 163-190.

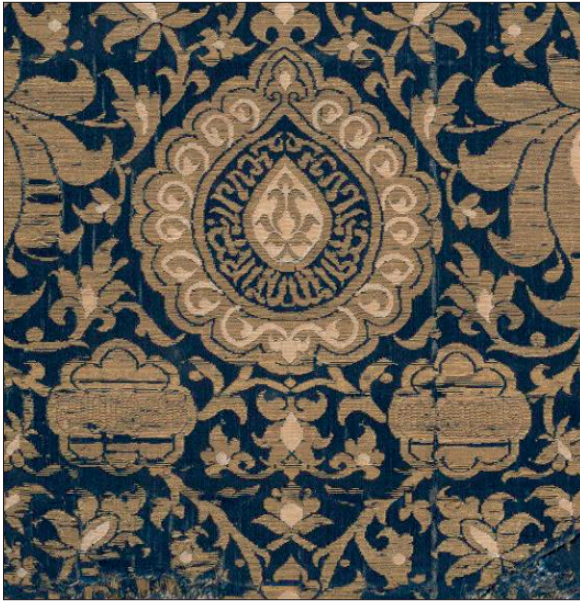


FIGURA 9. LAMPAS DE SEDA, S. XV, EGIPTO. Foto: Cleveland Museum of Art (Inv. 1939.40).

FIGURA 10. RETABLO DE LA SANTA CRUZ (DETALLE TABLA DE LA CRUCIFIXIÓN). MIGUEL ALCAÑIZ, C. 1410. MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA. Foto: Autor.

las alianzas, préstamos e intercambios entre musulmanes y cristianos. Se debe tener en cuenta que, a pesar de los continuos enfrentamientos, convivieron y se influenciaron mutuamente. La utilización de modelos islámicos dio lugar a un hibridismo arquitectónico⁴⁸ donde coexistieron elementos que en principio podrían resultar contradictorios si se tiene en cuenta las creencias religiosas de los promotores de las obras. Pedro I de Castilla (1334-1369) hizo suya la loa «Gloria a nuestro señor el sultán» para su palacio de Sevilla.⁴⁹ El monarca se inspiró en parte de la simbología islámica en la cual las inscripciones ocuparon un lugar preponderante como instrumento de propaganda y legitimación.⁵⁰ Incluso se atrevió en la fachada de la Monería a figurar en el mismo plano que Dios y *Al-lāh*.⁵¹ Para Marquer la utilización y asimilación de estos motivos ornamentales respondió a la permeabilidad cultural que caracterizó la península ibérica en la segunda mitad del siglo XIV y que se vio favorecida por el contacto entre grupos confesionales. Según el mismo autor, la utilización de estos modelos en el Alcázar de Sevilla se entiende dentro de un contexto político concreto donde funcionaron como representación simbólica de poder.⁵² Lo mismo aconteció con Pedro Fernández de Velasco (†1384) al incorporar en su alcázar de Medina de Pomar inscripciones en latín, castellano y árabe. Estas últimas según Paulino, muestra de su autoridad y dominio.⁵³

48. Para profundizar en este concepto BURKE, Peter: *Hibridismo cultural*. Trad. CHAPARRO MARTÍNEZ, Sandra. Madrid, Akal, 2010, 73-88, en especial 74.

49. MARQUER, Julie: *El poder escrito...*599-508.

50. MARQUER, Julie: *Epigrafía y poder...*párrafo 3.

51. RUIZ SOUZA, Juan Carlos: *Al-Andalus e Hispania...*386.

52. MARQUER, Julie: *Epigrafía y poder...*párrafo 14. MARQUER, Julie: *El poder escrito...*500.

53. PAULINO MONTERO, Elena: ¿Identidad religiosa...405.

El gusto por la estética islámica continuó hasta el siglo XVI. Por consiguiente, no es extraño observar la pervivencia de motivos ornamentales islámicos en algunas obras religiosas del Renacimiento. Los pintores continuaron usando tejidos andalusíes como modelos. No obstante, desconocemos si su uso respondió a una demanda manifiesta de los promotores. Hay que mencionar que, los Hernandos no fueron los únicos artistas que incluyeron sedas nazaríes en sus trabajos. En las tablas de *Cristo ante Pilatos* y *Pilatos lavándose las manos* (MNP, c. 1500) del taller de los Osona vemos una seda listada decorada con «pseudo-inscripciones» y diseños geométricos similar a la que se advierte en *San Dionisio entronizado* (catedral de Valencia, c. 1500-1502). Adele Condorelli relacionó el uso de caracteres árabes en el trabajo de artistas como el alemán Joan de Burgunya (†1525) con un fenómeno pictórico que denominó «*influsso di Yáñez de la Almedina*».⁵⁴ El tejido del baldaquino de la *Virgen, el Niño y el infante San Juan* del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC, c. 1515-1525) recrea las coloridas telas listadas andalusíes y se asemeja a la casulla de Chirinos (Fig. 11). Quizá este gusto por reproducir textiles hispanomusulmanes se debió al vínculo que tuvo este artista con Yáñez⁵⁵ o como hemos dicho anteriormente a que Valencia fue uno de los puertos clave en el itinerario comercial de la seda granadina. Hipótesis aplicables al Maestro de Alcira, pintor del siglo XVI.⁵⁶ En la tabla incompleta de la *Santa Estirpe* (Colección Laia Bosch, 1528) vemos una cortina confeccionada con un tejido similar al usado por el taller Yáñez-Llanos en la catedral (Fig. 12). A base de registros horizontales se alterna motivos vegetales e inscripciones que Toló estima «*podrien bé ser hebrees*».⁵⁷ Consideramos que, aunque este pintor recreó con menor precisión los caracteres de los Hernandos, son árabes puesto que reproduce una tela nazarí con el lema «Gloria a nuestro señor el sultán» como la que se encuentra en el V&A (inv. 1105-1900, Fig. 13) y con la que se confeccionó la *casulla de santa Eufemia*. Otra tela similar se utilizó en la *Epifanía* del Museo de Bellas Artes de Salamanca (c. 1535-1540).⁵⁸ Francisco de Comontes (†1565) —último miembro de una saga de pintores toledanos vinculados al taller de Juan de Borgoña— vistió al rey Baltasar con un tejido andalusí (Fig. 14). La prenda presenta bandas que alterna motivos vegetales y lo que parece ser caracteres arábigos, semejantes a los utilizados por los Hernandos y el Maestro de Alcira. Vemos que este gusto por modelos ornamentales islámicos, en concreto por las inscripciones árabes, pervivió en el tiempo escapándose del ámbito geográfico valenciano.

54. Ver GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Letreros y letroides...274*, nota 29.

55. LÓPEZ AZORÍN, M^a José y SAMPER EMBIZ, Vicente: «Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental», en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.): *De pintura valenciana (1400-1600): estudio y documentación*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, 138-139.

56. Para profundizar sobre este artista ver TOLÓ LÓPEZ, Elena: *El Mestre de Sixena i el Mestre d'Alzira: dos enigmes de la pintura del Renaixement*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de Lleida, 2015.

57. *Idem*, 164.

58. Tabla atribuida anteriormente a Juan de Borgoña (fl. 1494-1536). Fiz basándose en características formales la considera de Comontes. FIZ FUERTES, Irune: «Atribución a Francisco de Comontes de una Epifanía y una Anunciación en el Museo de la Universidad de Salamanca», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 64 (1998), 283-287.



FIGURA 11. VIRGEN Y NIÑO CON EL INFANTE SAN JUAN (DETALLE). JOAN DE BURGUNYA, C. 1515-1525. Foto: Museu Nacional d'Art Catalunya.



FIGURA 12. SANTA ESTIRPE (DETALLE). ATRIBUIDA AL MAESTRO DE ALCIRA, 1528. Foto: Colección Laia Bosch.



FIGURA 13. LAMPAS (DETALLE), GRANADA, C. 1330-1450. Foto: Victoria & Albert Museum (inv. 1105-1900).

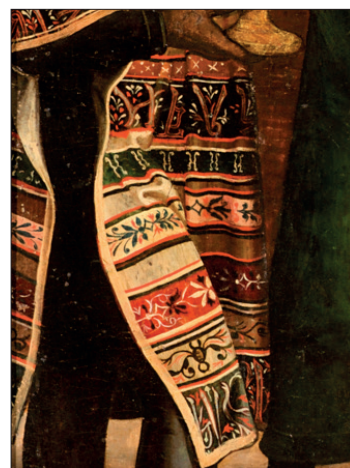


FIGURA 14. EPIFANÍA (DETALLE). ATRIBUIDA A FRANCISCO COMONTES, C. 1535-1540. Foto: Museo de Bellas Artes, Salamanca.

A través de estas páginas se ha visto el aprecio que se tuvo desde el Medievo por las sedas islámicas. Debido a la fragilidad de los tejidos son pocas las muestras materiales que han llegado hasta nuestros días. No obstante, la pintura religiosa se convierte en una fuente documental que nos ayuda a entender los intercambios culturales, ya que en cierto modo son el reflejo de la época en que se gestaron. Hemos resuelto la legibilidad de las inscripciones de las puertas del retablo de la catedral de Valencia y mostrado la pervivencia de modelos ornamentales islámicos en el Renacimiento. Los Hernandos representaron en la seo un tejido nazarí caracterizado por el lema «Gloria a nuestro señor el sultán». Esta fórmula propiciatoria que llegó a al-Ándalus a través de relaciones diplomáticas, no solo fue usada por la dinastía nazarí. Durante el Medievo parte de la élite castellana utilizó esta frase laudatoria en sus construcciones palaciegas como respuesta a la permeabilidad artística y cultural del momento, apropiándose en algunos casos de sus connotaciones. También se realizaron prendas litúrgicas con sedas andalusíes que incluyeron la misma inscripción. El uso de estas telas en la pintura de los Hernandos y de artistas coetáneos pudo responder al gusto de los promotores de las obras, principalmente porque las dotaban de magnificencia. Partiendo de este contexto, que demuestra un hibridismo cultural y que permite trabajar el conjunto de las artes como una historia de transferencias y de elementos comunes como se ha visto en el texto, se nos plantean distintas hipótesis para la utilización de estos tejidos en las tablas de la catedral.

En primer lugar, podríamos pensar que los Hernandos como propone Rodríguez Peinado intentaron proporcionar una ambientación a las escenas⁵⁹ y en este caso dotarlas de un elemento historicista, esto es, situarlas en un espacio y tiempo concreto —Tierra Santa— y reverenciar así las raíces orientales del cristianismo, pensando que las inscripciones podrían ser hebreas.⁶⁰ Se debe considerar que existía la falsa creencia de que la lengua árabe se utilizó en la península antes de la llegada de los musulmanes (711).⁶¹ En este contexto no es extraño que la comunidad cristiana asimilara las letras árabes siendo frecuente encontrarlas en indumentaria, arquitectura o cerámica, aspecto al que no le hemos prestado atención para no desviarnos del tema. Podría ser que los artistas no conocieran el significado de las inscripciones y simplemente copiaron del natural telas o pinturas cercanas donde aparecían. Igual que reprodujeron modelos fisonómicos leonardescos, hicieron lo propio con otras figuras o formas comunes de la cultura hispánica y el uso del tejido como patrón justificaría que en ocasiones la disposición de las letras no figure correctamente como sucede en la *Virgen del Huso* atribuida a Llanos.

Como segunda hipótesis, cabría la posibilidad de que en su taller trabajase algún musulmán conocedor de la lengua árabe y esto podría explicar la legibilidad de las

59. RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: *Engalanamiento textil...*287-307.

60. SHALEM, Avinoam: *Islam Christianized-Islamic...*136-137 y 171.

61. Uno de los argumentos para legitimar la autenticidad de los *Libros Plúmbeos* fue que habitaron en España «cristianos arábigos» en el siglo I antes de Cristo. Ver GARCÍA-ARENAL, Mercedes y RODRÍGUEZ MEDIANO, Fernando: *Un Oriente español: Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*. Madrid, Marcial Pons, 2010, 23-44.

inscripciones.⁶² No solo copiaría un modelo, sino que además se asegurarían de hacerlo correctamente. Este hecho no sería extraño por el alto número de conversos que habitaban el territorio valenciano y que además se dedicaron a los oficios artísticos. El jesuita y morisco Ignacio de las Casas (1550-1608) tras su paso por la catedral de Segorbe advertía de la lectura desapercibida para los cristianos de palabras árabes insertas en un retablo de almas testimonio para él de la fe musulmana:

«[...] en el altar que tiene aquella iglesia, privilegiado de las ánimas, ay una imagen de las que pintan, alçando el sacerdote la ostia y del un lado y del otro de la ostia están unas labores pintadas que parecen lazos, y son letras arábigas bien hechas y formadas y dicen —No ay otros Dios— y del otro —sino Dios— que es la sentencia que an usado y usan oy los mahometanos y arrianos para negar la divinidad de Jesuchristo nuestro Señor y todos los sacramentos [...] y leyendo aquellas letras, se burlan de nosotros [...]».⁶³

A pesar de que las inscripciones de la catedral de Valencia sean legibles, no quiere decir que fueran comprensibles para el espectador, si bien formaron parte de la cultura visual compartida que se desarrolló en el Medievo. Como en el caso de Segorbe, tal vez los prelados no fueron conscientes de su significado, considerándolas mera decoración (algo que ha hecho parte de la historiografía de los siglos XIX y XX) y no otorgándole la consideración que se merece. A diferencia de los casos de Pedro I de Castilla o Pedro Fernández de Velasco, en las fuentes textuales que rodean la gestación de estas obras no tenemos datos que nos ayuden a entender el trasfondo ideológico de la representación de un lema islámico. Esta ausencia de fuentes tampoco nos permite plantear otras hipótesis que estarían vinculadas con el caso de Segorbe donde, como apunta Franco,⁶⁴ el texto que pasó inadvertido a los cristianos era un signo de humillación ante la sociedad que sometía al islam, por su mensaje de alabanza hacia la religión de Mahoma. Podría tratarse de una burla de criptomusulmanes que practicaron la *taqiyya* tras haber sido obligados a abrazar la fe de Cristo. Cabe recordar la situación que se vivía en aquellos momentos en la península ibérica. En 1492 se arrebató a los musulmanes el último territorio que les quedaba, a los pocos años los Reyes Católicos dictaron un edicto por el que los musulmanes de Castilla debían ser bautizados o expulsados (1502), algo que se repitió en Valencia durante las Germanías (1519-1522), siendo justamente este territorio uno de los que tenía mayor presencia andalusí. Aunque cabría la posibilidad

62. En el reino de Valencia la lengua árabe se usó con carácter público hasta mediados del siglo XVI cuando se suprimió oficialmente. BARCELÓ TORRES, Carmen: «Una lengua 'oficial' en un mundo cristiano», en *Minorías islámicas en el País Valenciano. Historia y dialecto*, València: Universitat de València-Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1984, 136-151. Sin embargo, siguió utilizándose en el siglo XVII pese a las disposiciones que se redactaron en su contra debido a dos factores. Por un lado, mucha población mudéjar y morisca permaneció aislada en zonas de difícil acceso y con escasa presencia cristiana. Por otro, algunos de sus señores cristianos les permitieron mantener sus signos de identidad. Para ampliar este tema BERNABÉ PONS, Luis y RUBIERA MATA, M^a Jesús: «La lengua de mudéjares y moriscos. Estado de la cuestión», *Actas del VII Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, 599-631. BARCELÓ TORRES, Carmen y LABARTA GÓMEZ, Ana: *Cancionero Morisco*. Valencia, Ángeles Carrillo Baeza, 2016.

63. Texto extraído de FRANCO LLOPIS, Borja: «Ignacio de las Casas y el arte como método de evangelización», *Travaux et Documents Hispaniques*, 3 (2012), 44. Retablo desaparecido, actualmente en el Museo Catedralicio de Segorbe hay otro con el mismo asunto realizado por el Maestro Perea (ss. XV-XVI).

64. *Idem*, 42.

que fuera la opción contraria y que los Hernandos usaron los tejidos nazaríes en las puertas de la catedral como respuesta a una representación visual de la victoria de la Iglesia frente al islam.⁶⁵

En nuestro texto se han tratado de plantear las distintas hipótesis sobre la pervivencia de motivos ornamentales islámicos en el Renacimiento, en concreto a través del uso que hacen los Hernandos de las inscripciones árabes copiadas de una seda nazarí. La elección de estos motivos no es casual, principalmente por su legibilidad y cuidado con el que fueron usados, de ahí la necesidad de reflexionar sobre los mismos y continuar profundizando en el hibridismo cultural que se dio en la corona hispánica durante este periodo. Hemos propuesto nuevas vías de análisis de este hecho, siendo un primer escalón en la reconsideración del uso de elementos islámicos en la cultura visual cristiana de la Edad Moderna valenciana.

65. SHALEM, Avinoam: *Islam Christianized-Islamic...81*.

BIBLIOGRAFÍA

- BARCELÓ TORRES, Carmen: «Una lengua 'oficial' en un mundo cristiano», en BARCELÓ TORRES, Carmen: *Minorías islámicas en el País Valenciano. Historia y dialecto*, València: Universitat de València-Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1984, 136-151.
- BARCELÓ TORRES, Carmen y LABARTA GÓMEZ, Ana: *Cancionero Morisco*. Valencia, Ángeles Carrillo Baeza, 2016.
- BAS, Quintín: *Historia de Caravaca*. Caravaca, Tipografía de La Luz, 1985.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando (com.): *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*. València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- BERNABÉ PONS, Luis y RUBIERA MATA, M^a Jesús: «La lengua de mudéjares y moriscos. Estado de la cuestión», *Actas del VII Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, 599-631.
- BERNIS MADRAZO, Carmen: «Tapicería hispano-musulmana (siglos IX-XI)», *Archivo Español de Arte*, 27, 107 (1954), 189-211.
- BERNIS MADRAZO, Carmen: «Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 144 (1959), 199-226.
- BURKE, Peter: *Hibridismo cultural*. Trad. CHAPARRO MARTÍNEZ, Sandra. Madrid, Akal, 2010.
- CHABÁS Y LLORENS, Roque: «Las pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia», *El Archivo*, 5 (1891), 376-402.
- CUENCA MONTAGUT, Robert: «L' escriptura àrab en la pintura gòtica», *Saitabi*, 43 (1993), 95-112.
- DODDS, Jerrilynn; MENOCA, M^a Rosa y KRASNER, Abigail: *The Arts of Intimacy: Christians, Jews, and Muslims in the Making of Castilian Culture*. London, Yale University Press, 2008.
- FELICIANO CHAVEZ, M^a Judith: «Muslim Shrouds for Christian Kings? A reassessment of Andalusí textiles in Thirteenth-century Castilian life and ritual», en ROBINSON, Cynthia y ROUHI, Leyla (ed.): *Under the Influence. Questioning the Comparative in Medieval Castile*. Leiden, Brill, 2005, 101-131.
- FIZ FUERTES, Irune: «Atribución a Francisco de Comontes de una Epifanía y una Anunciación en el Museo de la Universidad de Salamanca», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 64 (1998), 283-287.
- FRANCO LLOPIS, Borja: «Ignacio de las Casas y el arte como método de evangelización», *Travaux et Documents Hispaniques*, 3 (2012), 39-45.
- GARCÍA-ARENAL, Mercedes y RODRÍGUEZ MEDIANO, Fernando: *Un Oriente español: Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*. Madrid, Marcial Pons, 2010.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Yáñez de la Almedina, pintor español*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1953.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: «Las inscripciones pseudo-arábigas en la pintura valenciana primitiva, especialmente en la de Yáñez de la Almedina», en *Actas del I Congreso de estudios árabes e islámicos*, Córdoba, 1962, Madrid, Comité Permanente del Congreso de Estudios Árabes e Islámicos, 1964, 345-356.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: «Letreros y letroides en la temática artística», *Archivo español de Arte*, 44, 175 (1971), 259-282.
- GÓMEZ-FRECHINA, José: «Modelos textiles en la pintura valenciana (ca.1390-1440): Importancia y significación», en GÓMEZ-FRECHINA, José: *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2004, 73-83.

- GÓMEZ-FRECHINA, José: *Los Hernandos: pintores 1505-1525/c. 1475-1536*. Madrid, Arco-Libros, 2011.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Fernando Yáñez de Almedina: (La incógnita Yáñez)*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *La huella de Leonardo en España: los Hernandos y Leonardo*. Madrid, Canal de Isabel II-Comunidad de Madrid, 2012.
- IRIGOYEN GARCÍA, Javier: *Moors dressed as moors: clothing, social distinction, and ethnicity in early modern Iberia*. Toronto, University of Tonto Press, 2017.
- LÓPEZ AZORÍN, M^a José y SAMPER EMBIZ, Vicente: «Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental», en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.): *De pintura valenciana (1400-1600): estudio y documentación*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, 133-148.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: «Una tabla leonardesca en Murcia», *Archivo Español de Arte*, 32, 128 (1995), 325-326.
- MACKIE, Louise W.: «Toward an Understanding of Mamluk Silks: National and International Considerations», *Muqarnas*, 2 (1984), 127-146.
- MARQUER, Julie: «Epigrafía y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)», *e-Spania*, [en línea], 13 junio, 2012 <http://e-spania.revues.org/21058> [01/08/2017].
- MARQUER, Julie: «El poder escrito: problemáticas y significación de las inscripciones árabes de los palacios de Pedro I de Castilla (1350-1369)», *Anales de la Historia del Arte*, 23 (2013), 499-508.
- MORENO GARCÍA, Mónica y PLATERO OTSOA, Aranzazu: «Gloria al sultán en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos», *Akobe*, 8 (2007), 36-43.
- NAGER, Alexandre: «Twenty-five notes on pseudoscript in Italian art», *RES*, 59-60 (2011), 228-248.
- NASSER, Rabat: «In Search of a triumphant image: The experimental quality of Early Mamluk art», en BEHRENS-ABOUSEIF, Doris (ed.): *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria: Evolution and Impact*. Bonn, University Press, 2012, 21-35.
- NAVARRO ESPINACH, Germán: «La seda entre Génova, Valencia y Granada en época de los Reyes Católicos», *Actas del Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (S. XIII-XVI): Lorca-Vera, 22 a 24 de noviembre de 1994*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1997, 477-483.
- OREJA ANDRÉS, Sila: «El obsequio de tejidos como gesto de munificencia en el tardomedievo castellano: testimonios literarios», *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), 389-400.
- PARTEARROYO LACABA, Cristina: «Capa pluvial de tejido nazarí para la capilla de los Condestables en la catedral de Burgos», en DODDS, Jerrilynn (ed.): *Al-Andalus: las artes islámicas en España*. Madrid, El Viso, 1992, 336-337.
- PARTEARROYO LACABA, Cristina: «Tejidos andalusíes», *Artigrama*, 22 (2007), 371-419.
- PARTEARROYO LACABA, Cristina: «Los tejidos nazaríes», en VIGUERA MOLINS, M^a Jesús (coord.): *Malaqa: entre Malaca y Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga, 2009, 147-172.
- PAULINO MONTERO, Elena: «El alcázar de Medina de Pomar y la Casa del Cordón. La creación de un palacio especializado nobiliario», *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), 521-536.
- PAULINO MONTERO, Elena: «¿Identidad religiosa e identidad artística? Las yeserías de Medina de Pomar y el papel mediador del ornamento», en FRANCO LLOPIS, Borja et alii. *Identidades cuestionadas: Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Valencia, Universitat de València, 2016, 395-408.

- POZO MARTÍNEZ, Indalecio: «Donantes y limosnas a la Santa Vera Cruz de Caravaca (ss. XIV-XIX)», *Murgetana*, 118 (2008), 55-74.
- PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. «La epigrafía en las cortes nazarí y mameluca. Tratadística y epigrafía», en CALVO CAPILLA, Susana (ed.): *Las artes en al-Ándalus y Egipto: contextos e intercambios*. Madrid, Colección Arte y Contextos, 2017, vol. 2, 175-177.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: «Engalanamiento textil en la pintura gótica hispana», en MIQUEL JUAN, Matilde; PÉREZ MONZÓN, Olga y MARTÍNEZ TABOADA, Pilar (eds.): *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas gótica*. Madrid, Ed. Complutense, 2017, 283-304.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: «Los textiles como objetos de lujo e intercambios», en CALVO CAPILLA, Susana (ed.): *Las artes en al-Ándalus y Egipto: contextos e intercambios*. Madrid, Colección Arte y Contextos, 2017, vol. 2, 187-206.
- ROSSER-OWEN, Mariam: *Arte islámico de España*. Sevilla, Tres Culturas, 2010.
- RUIZ MANERO, José María: «Pintura italiana del siglo XVI en España. I Leonardo y los leonardescos», *Cuadernos de arte e iconografía*, 5, 9 (1992), 1-109.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos: «Botín de guerra y tesoro sagrado», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir. cient.): *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, vol. 1, 31-40.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos: «Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16 (2004), 17-43.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos: «Al-Andalus e Hispania en la identidad del arte medieval español. Realidad y desenfoque historiográfico», en FRANCO LLOPIS, Borja et alii: *Identidades cuestionadas: Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Valencia, Universitat de València, 2016, 375-395.
- SANCHIS SIVERA, José: *La catedral de Valencia: guía histórica y artística*. Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909.
- SCHULZ, Vera-Simone: «From Letter to Line: Artistic Experiments with Pseudo-Script in Late Medieval Italian Painting. Preliminary Remarks», en WOL, Gerhard y FAIETTI, Marzia (eds.): *The Power of Line: Linea III*. München, Hirmer, 2015, 144-161.
- SHALEM, Avinoam: *Islam Christianized-Islamic portable objects in the medieval church treasuries of the Latin West*. Frankfurt, Peter Lang, 1996.
- TOLÓ LÓPEZ, Elena: *El Mestre de Sixena i el Mestre d'Alzira: dos enigmes de la pintura del Renaixement*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de Lleida, 2015.
- TORMO MONZÓ, Elías: «Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 32 (1924), 32-39.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio: *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2007.
- YARZA LUACES, Joaquín: *Vestiduras ricas: Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2005.

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Dossier by Diane Bodart: *Wearing Images?* · *Imágenes portadas?* por Diane Bodart

- 15** DIANE BODART (GUEST EDITOR)
Wearing Images?. Introduction · Imágenes portadas. Introducción
- 33** MARIANNE KOOS (GUEST AUTHOR)
Concealing and revealing pictures 'in small volumes': Portrait miniatures and their envelopes · Ocultando y mostrando imágenes en «pequeños volúmenes»: las miniaturas retrato y sus envoltorios
- 55** LAURENT HABLOT (GUEST AUTHOR)
Revêtir l'armoirie. Les vêtements héraldiques au Moyen Âge, mythes et réalités · Vestir el escudo de armas. Los vestidos heráldicos de la Edad Media, mitos y realidades
- 89** FELIX JÄGER
Body of Knowledge: Renaissance Armor and the Engineering of Mind · Cuerpos del conocimiento: armaduras del Renacimiento y la ingeniería de la mente
- 119** GUIDO GUERZONI
Devotional tattoos in Early Modern Italy · Tatuajes devocionales en la Italia de la Edad Moderna
- 137** KATHERINE DAUGE-ROTH
Prêt-à-porter: Textual Amulets, Popular Belief and Defining Superstition in Sixteenth and Seventeenth-Century France · *Prêt-à-porter*: amuletos textuales, creencias populares y definición de las supersticiones en la Francia de los siglos XVI y XVII
- 169** CRISTINA BORGIOLI
Wearing the Sacred: Images, Space, Identity in Liturgical Vestments (13th to 16th Centuries) · Vistiendo lo sagrado. Imágenes, espacio e identidad de las vestiduras litúrgicas (Siglos XIII al XVI)
- 197** JULIA MAILLARD
Les transports du masque. Pratiques et performativité de l'imaginaire (et) du paraître à la fin du XVI^e siècle · Medios del uso de las máscaras. Práctica y desarrollo de la imaginaria y su representación a finales del siglo XVI

Miscelánea · Miscellany

- 237** ARACELI MORENO COLL
Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: El lema «'Izz Li-Mawlānā Al-Sultān» en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia · Pervivence of Islamic Designs in the Renaissance: Motto «'Izz Li-Mawlānā Al-Sultān» at the Doors of the Main Altarpiece of the Cathedral of Valencia

- 259** RAÚL ROMERO MEDINA
Plateros tardogóticos de Valladolid al servicio de la Casa Ducal de Medinaceli. A propósito de ciertas joyas para Doña María de Silva y Toledo · Late Gothic Master Silversmiths from Valladolid at the Service of the Ducal House of Medinaceli: Jewels for Doña María de Silva and Toledo
- 281** RAFAEL CASUSO QUESADA
Las vidrieras de la Catedral de Jaén · Stained Glasses in Jaén Cathedral
- 301** JUAN ISAAC CALVO PORTELA
La representación de San Norberto en las estampas flamencas del siglo XVII · Saint Norbert in some Flemish Engravings of the Seventeenth Century
- 331** ISABEL M^a RODRÍGUEZ MARCO
Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato · Definition, Uses and Historiography of Portrait Miniature
- 349** CARMEN DE TENA RAMÍREZ
El comercio de antigüedades en España a comienzos del siglo XX: el caso de José Gestoso y Pérez (1852-1917) · The Trading of Antiques in Spain at the Beginning of the 20th Century: The Case of José Gestoso y Pérez (1852-1917)
- 367** INOCENTE SOTO CALZADO
Una historia española del aguatinata · A Spanish History of Aquatint
- 389** RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ
Tradición, modernidad y transgresión en las artes escénicas españolas durante el franquismo: Víctor Cortezo y la escenografía de *La cena del rey Baltasar* (1939-1954) · Tradition, Modernity and Transgression during Francoism: Víctor Cortezo and the Scenography of *La Cena del Rey Baltasar* (1939-1945)
- 413** ROCÍO GARRIGA INAREJOS
El silencio como límite: en torno a la afirmación estética de la memoria traumática · Silence as a Limit: Regarding the Aesthetic Affirmation of Traumatic Memory
- 429** DIANA ANGOSO DE GUZMÁN
La materia viva: oro, alquimia y sanación en Elena del Rivero y Joseph Beuys · Live Matter: Gold, Alchemy and Healing in Elena del Rivero and Joseph Beuys
- 451** LUIS D. RIVERO MORENO
La industria cultural necesita máquinas. La Alhambra: patrimonio, turismo y producción económica · Cultural Industry Needs Machines. Alhambra: Heritage, Tourism and Economic Production

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Reseñas · Book Review

475 SONSOLES HERNÁNDEZ BARBOSA
MICHAUD, Éric: *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*. Traducción de Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017 [ed. Gallimard, 2015].

479 BORJA FRANCO LLOPIS
STAGNO, Laura, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606). Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*. Génova: Genova University Press, 2018.

483 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
AGÜERO CARNERERO, Cristina (dir.), *Carreño de Miranda. Dibujos*, Madrid, Biblioteca Nacional de España y CEEH, 2017.