

STVDIOSE LITTERAS IN PICTVRIS ATTENDERE

Estudi i edició de les inscripcions de la pintura valenciana (1238-1579)

Autor
Julio Macián Ferrandis

Director
Francisco M. Gimeno Blay



UNIVERSITAT ID VALÈNCIA

Programa de Doctorat en Geografia i Història del Mediterrani
des de la Prehistòria a l'Edat Moderna

Juny, 2022

*A la meua iaia,
perquè sense els relats de la seua vida mai m'hauria enamorat de la Història.*

AGRAÏMENTS

Ara que em trobe en l'etapa final d'aquest viatge, puc observar amb més lucidesa que la realització d'una tesi doctoral no consisteix en dur a terme un exercici d'erudició extrema. No únicament, almenys. També és un període de trànsit, de maduresa i de creixement personal, on el doctorand es posa a prova d'una manera contínua, aprenent les seues limitacions, les seues capacitats i com gestionar les seues emocions —*Nosce te ipsum*—. Així mateix, aquest trajecte fa patent la importància de les persones, sense les quals, d'una manera o d'una altra, l'arribada al punt de destinació haguera sigut impossible. Algunes han format part de la meua vida des de temps immemorials; altres s'han convertit en essencials per a mi durant aquest trànsit; mentre que altres han decidit abandonar el camí, afortunadament. No es pot oblidar, però, la gran quantitat de persones anònimes, que pel seu treball o d'una manera altruista, han tractat d'ajudar-me davant qualsevol adversitat, des d'aconseguir un llibre de difícil localització o participar en la maquinaria burocràtica, fins a obrir-me les portes d'una perduda església, explicar-me la seua història i ensenyar-me els seus tresors.

Malgrat que estic agraït a totes elles, és de justícia dedicar algunes paraules als més propers. A un nivell personal, tot li ho dec als meus pares, Bruno i Cristina, sense els quals res haguera sigut possible i que m'han inculcat l'amor pel coneixement i el valor del sacrifici. També mereixen una especial menció els meus familiars, de sang o elegits, en especial el meu tio Javi i Conchín, sempre tan orgullosos de mi. Quant als meus amics, han sigut una part fonamental en aquests darrers anys, causa d'incomptables alegries i dipòsit de no menys llàgrimes. Alguns els conec des de la més tendra infantesa; alguns altres passaren a formar part de la meua vida gràcies a la universitat, com Blanca i Elena en la carrera o Karolus i Bárbara durant el doctorat; i altres feren suportables les meues estades lluny de les voreres de la Mediterrània, com Andrés i Patricia en Londres, o Sara, Maru, Celia, Laura i Javi en París. Si bé tots ells són importantíssims per a mi, voldria esmentar d'una manera més concreta a alguns d'ells: Rocío, perquè des de fa deu anys som inseparables malgrat la distància i sempre em fa sentir com en casa; Quique, part indispensable de la meua existència, company de vivències i de viatges a la caça d'inscripcions; Sandra, perquè sense el riure i els viatges pel país no haguera sigut el mateix; Alberto, altre dissortat doctorand que, segurament, és qui millor em comprén i amb qui sempre puc esplaiar-me fent libacions a Dionís; Pablo, qui va aparèixer d'una manera sobtada per quedar-se per a sempre; i Alfred, amic imprescindible i tutor en les ombres, a més de magnífic editor. Aprofite l'avinentesa per agrair de tot cor als filòlegs que, d'una manera o d'una altra, han contribuït a l'elaboració d'aquesta tesi: per un costat, a Lourdes, la meua professora de Llatí en l'institut, qui va aconseguir infondre'm el seu amor incondicional per les lletres clàssiques; per l'altre, a Silvia i a Petrus, traductors generosos i correctors indulgents de les meues ínfules compositives.

I, a un nivell acadèmic, encara que no es pot deslligar completament d'allò personal, estic i estaré agraït *ad aeternum* al catedràtic Francisco M. Gimeno Blay, per confiar sempre en mi, inclús quan jo mateix era incapaç de fer-ho. Si bé als papers figura com a director i tutor d'aquesta tesi doctoral, des d'aquell ja llunyà febrer de 2016, quan em va dir *àgraf* per no prendre notes el primer dia de la seua assignatura, és per a mi un *magister* en tots els sentits de la paraula, del qual no deixaré mai de ser un *indignus faumulus*, malgrat que, amb els anys, he adquirit el títol de *discipulus exercitatus*. Els seus ensenyaments no s'han reduït als límits de la Història de la cultura escrita, sinó que s'estenen des de la demostració del valor de l'erudició —imbatible quan es combina amb la humilitat— i de la importància del correcte ús de les paraules, fins a la conveniència de dur sempre una americana en els viatges. També mereixen una menció especial els professors M.^a Luz Mandingorra, Vicent Pons i José Vicente Boscá, els quals no solament van ser els meus introductors en el món de la Paleografia i de l'Acadèmia, sinó que sempre han fet patent el seu interès i estima cap a mi, la meua investigació i l'incert futur. També he de fer esment de Silvia Villaplana, per acollir-me des d'un primer moment en les sessions de catalogació i per l'extrema cura que sempre ha mostrat cap a mi i els meus companys. Així mateix, com a demostració de què en el dur àmbit universitari la qualitat humana és el bé més preuat, voldria agrair a Carmen que cada dia em dedicara un somriure i unes paraules amables.

Per últim, i no per això menys important, la meua gratitud es fa extensible als membres del tribunal, titular i suplent, als quals espere no avorrir en excés i confie en què jutgen el meu treball d'una manera benèvola.

A tots vosaltres, gràcies.

L'objectiu principal que ha guiat la transcripció i edició de les inscripcions ha sigut el manteniment absolut de l'aspecte original del text, sempre i quan això no condicione la seua lectura i comprensió.

En l'estudi, hi apareixen entre cometes les cites de fonts literàries o quan es parla d'inscripcions en termes generals, mentre que en cursiva es presenten les cites de fonts primàries o d'inscripcions en particular. Per exemple: «Sant Joan sempre es representa amb un "Ecce agnus Dei"», però, «El sant Joan del retaule de la Mare de Déu dels Àngels hi apareix amb la inscripció *Ecce agnus Dei*». La resta de les normes són compartides amb el catàleg, que descriurem a continuació.

En el calc paleogràfic s'ha tractat de transcriure tots i cadascun dels elements de la inscripció original —dobles lletres, signes abreviatius, punts d'interpunció i altres elements decoratius—, dins de les possibilitats oferides pel processador de textos.

Les lletres que no hi apareixen a la inscripció, perquè estan ocultes per altres elements, perquè s'han perdut o perquè no les hem pogudes llegir, estan indicades entre parèntesis quadrats amb un punt si es tracta d'una, dos si en són dues o tres si en són aquesta xifra o més.

Una barra recta (|) indica un canvi de línia dins de la inscripció i una barra inclinada (/) indica un canvi de pàgina o un salt al suport.

Pel que respecta a l'edició de les inscripcions, s'han mantingut dins del possible les errades ortogràfiques i gramaticals, així com les maneres particulars d'escriure certes paraules, indicant el mot correcte en una nota al peu. Quan la deformació de la paraula és extrema, s'ha editat directament de forma correcta.

Les abreviatures es presenten sempre desenvolupades.

Als textos llatins, s'ha mantingut l'ús de *u/v* segons hi apareix a la inscripció, però s'ha mantingut l'ús de *i* en compte de *j*, ja que no pot dificultar la lectura.

Quant als textos en valencià i castellà, s'ha seguit la normativa actual d'ambdues llengües, adoptant, en aquest cas, l'ús correcte de *u/v* i de *i/j*.

Cada fitxa la tanca una bibliografia amb els principals estudis on es fa menció de l'obra en qüestió. Malgrat que algunes peces són esmentades en diverses investigacions, hem tractat de presentar una bibliografia somera però completa, citant solament els textos més recents —que ja inclouen una relació bibliogràfica més ampla— o aquells que incideixen d'una manera més profunda en la pintura. Així mateix, per estalviar espai, al catàleg i a la relació bibliogràfica es consignen les referències seguint el model d'autor-any. En el cas en què no hi haja un autor clar, s'ha posat la institució —per exemple, La Luz de las Imágenes— o el títol de l'obra —*Madonnas y Vírgenes*—.

S'ha tractat d'il·lustrar cada fitxa amb una fotografia. Això no obstant, no sempre ha sigut una tasca fàcil per diverses raons. A vegades, comptem amb una fotografia de mala qualitat, que ens ha permés la lectura dels textos, però que no reuneix les condicions adequades per a la seua publicació. Així mateix, en el cas dels retaules molt grans o farcits d'inscripcions, es presenta una fotografia general de l'obra quan els epígrafs no ofereixen cap tret característic o, si resulta interessant, s'ha inclòs una fotografia de detall. En qualssevol dels casos, en la bibliografia sempre es fa referència a alguna obra amb reproduccions fotogràfiques de la peça en qüestió o, si no són satisfactòries, es poden trobar algunes còpies digitals en les pàgines web de les institucions que conserven les pintures. Finalment, una gran majoria de les imatges les hem hagut d'extraure de catàlegs i monografies d'art i de les quals no posseïm cap dret. A la fi, hom trobarà una relació de la procedència de totes les fotografies, tan les presents a l'estudi com al catàleg.

TABVLA

1. Introducció	9
1. 1. Tema d'estudi i estat de la qüestió	10
1. 2. Motivacions i objectius.....	13
1. 3. Metodologia i fonts.....	14

PARS PRIMA

2. Suports.....	23
2. 1. Filacteri	24
2. 2. Titulus.....	27
2. 3. Cartel·la	29
2. 4. Llibre.....	31
2. 4. 1. Esquematisme	33
2. 4. 2. Vers el realisme.....	35
2. 4. 3. Conquesta del naturalisme.....	37
2. 4. 4. Sobrietat renaixentista.....	41
2. 4. 5. Interacció amb els llibres	43
2. 5. Aurèola	44
2. 6. Vestits.....	46
2. 7. Altres.....	48
2. 8. Sense suport.....	51
3. Escriitures.....	53
3. 1. Majúscules gòtiques	54
3. 2. Minúscules gòtiques i la conquesta de l'espai gràfic exposat	58
3. 2. 1. Primeres minúscules gòtiques	60
3. 2. 2. Consolidació.....	63
3. 2. 3. Auge i caiguda	72
3. 3. Breu existència de les prehumanístiques.....	81
3. 4. Escriitures humanístiques	86
4. Fonts.....	94
4. 1. Bíblia i Litúrgia.....	97
4. 1. 1. Himnes	101
4. 1. 2. Antífones	103
4. 1. 3. Oracions	106
4. 1. 4. Credo	111
4. 2. Patrística.....	112
4. 3. Textos literaris	115
4. 4. Textos <i>ad hoc</i>	120
5. Llengües	126
6. Funció de les inscripcions	132
6. 1. Inscripcions identificatives	134
6. 2. Inscripcions informatives	136
6. 3. Inscripcions invocatives.....	138
6. 4. Inscripcions discursives	138
6. 5. Inscripcions al·legòriques	139
6. 6. Inscripcions decoratives.....	140

PARS SECUNDA

7. Inscripcions en la pintura i l'Epigrafia.....	146
7. 1. Definicions	146
7. 2. Conceptes	155
7. 2. 1. Iconicitat.....	155
7. 2. 2. <i>Agentivité</i>	157
7. 2. 3. Intenció epigràfica	160
7. 2. 4. Canvis de paradigma	162
8. Intervinents.....	170
8. 1. Clients.....	171
8. 2. Intermediaris culturals.....	176
8. 3. Pintors.....	183
9. Documents	190
9. 1. Contractes	191
9. 1. 1. Contingut	191
9. 1. 2. Paper dels intermediaris.....	198
9. 1. 3. Vigilància	199
9. 1. 4. Inscripcions pictòriques.....	199
9. 2. Mostres	202
9. 3. Llibres de dibuixos	205
9. 4. Models de lletres	208
10. Elaboració de les inscripcions	211
10. 1. Minuta	212
10. 2. <i>Ordinatio</i>	216
10. 2. 1. <i>Impaginatio</i>	217
10. 3. <i>Translitteratio</i>	227
11. Funcions de les inscripcions en el seu context.....	229
11. 1. Públic	230
11. 2. Funcions	239
11. 2. 1. Funció pedagògica?	240
11. 2. 2. Suport a la predicació?	243
11. 2. 3. Funció devocional i litúrgica	245
11. 2. 4. Intenció epigràfica.....	247
12. Resultats i conclusions	265
13. Bibliografia.....	272
14. Riassunto.....	297
15. Annex.....	324

ABREVIATURES

- ACCV: Arxiu del Corpus Christi de València.
ACS: Arxiu Capitular de Sogorb.
ACV: Arxiu Capitular de València.
AEM: Arxiu Eclesiàstic de Morella.
AHMV: Arxiu Històric Municipal de València.
AHNob: Archivo Histórico de la Nobleza.
APNVV: Arxiu de Protocols Notarials de València.
ARV: Arxiu del Regne de València.
BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana.
BCCS: Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla.
BHUS: Biblioteca Històrica de la Universidad de Salamanca.
BHUV: Biblioteca Històrica de la Universitat de València.
BL: The British Library.
BLOx: The Bodleian Library of Oxford.
BML: Biblioteca Medicea Laurenziana.
BNE: Biblioteca Nacional de España.
BNF: Bibliothèque National de France.
BS: Bayerische Staatsbibliothek.
CT: *Corpus Thomisticum*.
PL: *Patrologia Latina*.

INCIPIIT SCRIPTIO THESIS DOCTORALIS IN DIE FESTIVITATIS SANCTI IVDÆ THADDÆI
VIDELICET IN DIE MERCVRII ·XXVIII^A· MENSIS OCTOBRIS A. D. ·MMXX·
MENSE ·VII· SVB PESTE

1. INTRODUCCIÓ*

*Accipite disciplinam per sermones meos, et proderit vobis*¹. Durant cinc-cents anys, la Mare de Déu de la Sapiència ha dirigit aquestes paraules a tot aquell alumne, professor o curiós que s'apropés a la seua imatge de l'altar de la capella universitària de València. La Verge, representada com a *sedes sapientiæ* amb el Xiquet assegut sobre la falda, apareix envoltada per un conjunt d'àngels i sants. Aquesta composició podria ser una *sacra conversazione* més, temàtica tan pròpia de l'art del Renaixement, si no fos per certs elements que compten amb un gran protagonisme dins de la pintura: els textos presents en ella. Efectivament, els diferents personatges sostenen a les seues mans sengles filacteris amb tota una sèrie d'inscripcions bíbliques que complementen i matisen l'escena. El missatge transmés, adaptat a un públic acadèmic, és clar: el coneixement, la Saviesa, sols es pot obtenir mitjançant l'esforç i l'exercici de la virtut². Així, l'element gràfic aconsegueix en aquesta obra una funció clau. Sense ell, els valors que la pintura pretén difondre a la comunitat universitària serien pràcticament indesxifrables.

Sense cap mena de dubte, la relació entre l'obra d'art i l'espectador va molt més enllà dels mers aspectes estilístics, estètics o tècnics, és a dir, d'allò que podríem denominar «artístic». En la percepció d'una peça pictòrica entren en joc tota una sèrie d'elements, des de la pròpia localització de l'obra fins al rerefons cultural del receptor. En aquest sentit, tenen un paper notori les inscripcions que el pintor disposa al costat dels personatges o objectes. Aquests textos expliquen, acoten o amplien allò que està representat mitjançant la imatge i condicionen la visió i la comprensió de l'obra. Per consegüent, ja estiguen dirigits a un públic concret o a la divinitat, ja siguen llegibles o imperceptibles, les inscripcions en la pintura són una part fonamental de la composició.

* La realització d'aquesta tesi doctoral ha estat possible gràcies a les Subvencions per a la contractació de personal investigador de caràcter predoctoral (ACIF) de la Generalitat Valenciana i del Fons Social Europeu.

1. Sap 6, 27. Es tracta de la imatge que orna la portada. Hom pot trobar una altra reproducció en la fig. 42.

2. L'iconògraf Santiago Sebastián arriba a similars conclusions en l'anàlisi i interpretació d'aquesta obra. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, «La inscripción como clave y aclaración iconográfica», *Fragmentos. Revista de arte*, n. 17-18-19, 1991, pp. 135-136.

1. 1. TEMA D'ESTUDI I ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Els epígrafs pictòrics són, doncs, el nucli d'aquesta investigació. Malgrat que interessant, seria ambiciós estudiar l'ús de l'escriptura en l'art en un àmbit geogràfic massa extens o en un període cronològic excessivament dilatat. És per aquesta raó que decidírem circumscriure la nostra investigació a les inscripcions de la pintura gòtica i renaixentista valenciana, concretament la realitzada entre els anys 1238 i 1579³.

Però, on rau l'interés d'aquestes escriptures? Què és el que aporten a la comprensió de l'escena perquè siga tan necessari estudiar-les? Què diuen i com eren apercebudes pels seus coetanis? Certament, si ens apropem a les inscripcions de la pintura des d'un punt de vista utilitari, aquesta investigació conclouria ací. En primer lloc, perquè pràcticament no existeixen fonts directes que parlen ni d'elles, ni de les seues funcions, ni del seu ús per part de la societat que les va concebre. I, en segon lloc i com a conseqüència del punt anterior, hem de guiar-nos pel que ens suggereixen els nostres propis sentits a partir de les peces d'art que s'han conservat, com una mena de treball d'arqueologia experimental. El cas és que els nostres sentits ens indiquen que una aclaparadora majoria d'aquestes inscripcions són de difícil lectura, per no dir de difícil visualització, inclús fent servir els avanços tecnològics actuals. Llavors, si un epígraf és imperceptible a la vista humana, implica que la seua lectura no era la seua raó de ser o, almenys, no la principal.

Açò, que en principi sembla un panorama d'estudi desencoratjador, obre tota una sèrie d'opcions i vies d'investigació. Si aquestes inscripcions no tenen una funció utilitària evident, és a dir, la transmissió d'un missatge textual mitjançant la seua lectura, convé explorar el seu valor simbòlic i al·legòric, el poder que les societats pretèrites concedien a l'escriptura. És ací on s'incardina aquesta investigació. Aleshores, a les següents pàgines hom trobarà una anàlisi completa de les inscripcions a la pintura gòtica i renaixentista valenciana, tant dels epígrafs en sí, com de l'ús social que es feia d'ells.

Es podria considerar que un tema tan interessant —almenys, a títol personal— tindria una dilatada tradició historiogràfica al darrere sobre la qual sustentat-se. Ans al contrari, resulta molt cridaner el fet que aquest siga un camp d'investigació pràcticament inèdit. En efecte, les disciplines que en principi haurien de mostrar interès per l'anàlisi de les inscripcions pictòriques, és a dir, les que estudien el fenomen gràfic —Paleografia i Epigrafia— i la Història de l'Art, han obviat sistemàticament aquests elements a les seues respectives investigacions.

Pel que fa als estudiosos de l'escriptura, deixant a una banda els debats entre els àmbits d'actuació de la Paleografia i de l'Epigrafia⁴, cap d'aquestes disciplines s'ha interessat per les inscripcions de la pintura. Els arguments dels paleògrafs són comprensibles, ja que argüeixen que el seu objecte d'estudi són els escrits sobre suports blans, és a dir, els documents i els llibres. Les raons de l'Epigrafia són més complexes i les desgranarem convenientment més endavant⁵. Tanmateix, pel moment sí que podem avançar que l'Epigrafia medieval, com a disciplina autònoma, compta amb poc més de mig segle d'existència. Així doncs, durant les primeres dècades cercava el seu propi àmbit d'actuació i el seu objecte d'estudi predilecte. Aquest era el de les inscripcions que reunien les característiques de

3. En l'apartat 1. 3 s'explicaran amb deteniment les raons d'aquesta elecció.

4. DE NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín María, *El concepto de la Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación*, Madrid, Aldus, 1953, pp. 73-78.

5. *Vid.* apartat 7. 1.

publicitat, solemnitat i durabilitat⁶. En tant que els nostres epígrafs no s'adapten completament a aquestes rígides categories, durant molt de temps s'han vist excloses dels estudis epigràfics. Si bé no és excusa per a obviar-les, és comprensible que els investigadors centren els seus esforços en altres tipologies d'inscripcions.

Quant a la Història de l'Art, aquesta disciplina no ha contribuït a esmenar aquest panorama. Als estudis historicoartístics, la gran part de les mencions a les inscripcions pictòriques es limita a l'anàlisi d'algun breu text o a notícies sobre el possible significat —a vegades en clau esotèrica— d'una o d'altra paraula dins de l'obra d'un pintor destacat. No cal dir que aquestes referències no tenen en compte els aspectes gràfics del text ni solen anar més enllà de l'anècdota⁷. Així mateix, encara que la present investigació no entre en qüestions purament artístiques, l'estudi de les inscripcions pictòriques no pot deslligar-se completament del suport que les acull, les pintures. En aquest sentit, hom troba a faltar l'existència de treballs amplis i profunds o de bases de dades que recopilen totes les pintures pertanyents a un estil concret. Crida poderosament l'atenció que una escola historicoartística com la valenciana, tan conscient del seu llegat patrimonial i tan activa en la seua difusió, es limite a oferir treballs centrats en una visió genèrica d'un estil artístic determinat, a catàlegs d'exposicions que recullen i expliquen peces concretes o a una infinitat d'articles que són estudis de cas o notícies amb les últimes dades relatives a una obra⁸.

Malgrat tot, front aquest context historiogràfic general que acabem de traçar, sembla que la situació d'abandonament de les inscripcions pictòriques comença a revertir-se. Epígrafistes, paleògrafs i historiadors de l'art mostren un interès creixent en les escriptures exposades de qualsevol tipus i en la relació entre el text i la imatge. Això s'ha materialitzat en la celebració de nombrosos congressos i en l'aparició de diverses investigacions en els quals el punt central és la correspondència entre allò gràfic i la figuració: ja siga la influència de la literatura en la creació d'obres d'art, ja siga la pròpia paraula escrita com a element decoratiu o ja siga la inclusió de textos dins d'un programa iconogràfic o constructiu⁹. Encara que es tracta d'un bon començament, hem d'esperar que el desenvolupament d'aquestes línies d'investigació conduïska a resultats més concloents.

Pel que respecta a l'estudi concret de les inscripcions en la pintura, l'esgotament dels epígrafs més tradicionals, en el sentit que aquells que aconsegueixen les característiques de publicitat, solemnitat i durabilitat ja han sigut analitzats i classificats, ha afavorit que els investigadors comencen a centrar la seua atenció en altres tipologies d'inscripcions, com aquelles sobre tèxtils, vitralls o pintures. En aquesta renovació han sigut determinants dos corrents.

6. GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ, Manuel, «Discurso», en Joaquín María DE NAVASCUÉS Y DE JUAN, *El concepto de la Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación...*, p. 93.

7. A tall d'exemple donem els següents títols: GOODGAL, Dana, «The central inscription in the Ghent altarpiece», en Dominique HOLLANDERS i Roger VAN SCHOUTE (eds.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture: Colloque IV*, Lovaina, Université Catholique de Louvain, 1982, pp. 74-89; CUTTLER, Charles D. «Holbein's inscriptions», *Sixteenth Century Journal*, vol. 24, n. 2, 1993, pp. 369-382; HAITOVSKY, Dalia, «A new look at a lost painting: the Hebrew inscription in Lorenzo Costa's "Presentation in the Temple"», *Artibus et historiae*, n. 29, 1994, pp. 111-120; o DOLEZALEK, Isabelle, *Arabic script on Christian kings: textile inscriptions on Royal Garments from Norman Sicily*, Berlín-Boston, De Gruyter, 2017.

8. Açò mateix denuncia la historiadora de l'art Llanes Domingo en «L'inici de la pintura gòtica al País Valencià. Presència dels mestres del gòtic a Alzira», *Afers*, n. 92, 2019, p. 198.

9. Els següents títols poden ser una petita mostra de l'ampla bibliografia existent: BURCHMORE, David W. (ed.), *Text and image*, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1986; JAMES, Liz (ed.), *Art and text in Byzantine culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; BARKAN, Leonard, *Mute poetry, speaking pictures*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2013.

D'una banda, l'escola epigràfica de Poitiers, fundada per Robert Favreau. Malgrat que ell és considerat un dels pares de l'Epigrafia medieval i, per tant, un dels difusors de la concepció més clàssica d'«epígraf», ja va dedicar treballs a les inscripcions de la pintura¹⁰. Conscient de les seues particularitats, Favreau tracta d'explicar-les més enllà de la seua lectura. Tanmateix, la «revolució historiogràfica» en aquest camp, demostrant un creixent interès en la tipologia d'inscripcions que ens ocupa, ha sigut el resultat de les investigacions dels deixebles de Favreau, en especial de Vincent Debais, de qui parlarem més llargament. D'una altra banda, trobem la Història de la Cultura Escrita, el màxim exponent de la qual és Armando Petrucci. Aquest corrent es defineix com «el espacio interdisciplinar [...] que estudia los procesos de producción de los testimonios escritos, las diferentes formas de uso, así como los dispositivos que han garantizado su conservación a lo largo del tiempo»¹¹. Així doncs, treballant des de la interdisciplinarietat, Petrucci pretén estudiar el fenomen gràfic en la seua totalitat, superant els antics límits entre Paleografia i Epigrafia i connectant els productes gràfics —documents, llibres, inscripcions, notes, etc.— amb la seua producció i ús, és a dir, amb la societat del moment. És des d'aquesta perspectiva oberta des de la qual s'ha construït la present investigació.

Voldríem destacar alguns treballs concrets que han tingut una gran transcendència en el desenvolupament d'aquest estudi. En primer lloc, destaquen els treballs del professor Gimeno Blay dedicats a la representació de la Cultura Escrita en l'art, antecedents naturals d'aquest treball. En especial, remetem a l'article dedicat a les pintures baixmedievales amb rètols en català¹². La transcendència d'aquest estudi no radica tant en l'inventari com que es tracta d'un dels primers treballs científics de l'àmbit espanyol en què es reclama la importància dels textos exposats en la pintura. Així mateix, Gimeno Blay defineix ací els principals objectius que una investigació d'aquestes característiques ha de perseguir i la metodologia a emprar: cal recopilar la totalitat dels textos d'un període cronològic ampli i tindre en compte tant el procés creatiu com els actors que hi intervenen i les fonts de procedència de les inscripcions, és a dir, el context sociocultural¹³.

En segon lloc, ens han sigut de gran ajuda els estudis centrats en la recepció dels missatges exposats. Es podria dir que no existiria l'epígraf —o inscripció en la pintura— sense un destinatari que interaccione amb ell, independentment del mode d'aproximació a l'escrit i al seu contingut. La nòmina de títols seria massa extensa per a citar-la ací, però han sigut molt profitoses les conclusions extretes d'obres com l'assaig d'Armando Petrucci

10. Reunits en FAVREAU, Robert, *Études d'épigraphie médiévale*, Limoges, Pulim, 1995.

11. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita*, ed. de María Luz MANDINGORRA LLAVATA i José Vicente BOSCA CODINA, Granada, Universidad de Granada, 2008, p. 129.

12. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «"[...] e féu vot de ell scriure lo seu nom en les portes de la ciutat": mensajes en catalán en las filacterias de la pintura bajomedieval», en Claudio CIOCIOLA (dir.), *"Visibile parlare". Le scritte esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Nàpols, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp. 101-133. Això no obstant, trobem altres importants com *idem*, «Escritura: palabra e imagen (Reflexiones sobre la cultura escrita reproducida)», *Anales de la Universidad de Alicante: Historia Medieval*, n. 4-5, 1986, pp. 359-378; *idem*, «De la "Luxurians litera" a la "Castigata et clara": del orden gráfico medieval al humanístico (ss. XV-XVI)», en Rafael NARBONA VIZCAÍNO (COORD.), *La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI & VII Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004: XVIII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó*, València 2004, 9-14 setembre, vol. II, València, Universitat de València, 2005, pp. 1519-1564; el capítol «Capitales renacentistas, libros humanísticos. Representaciones de la cultura escrita en la pintura valenciana (XV-XVI)», en *idem*, *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita...*, pp. 171-191; *idem*, «Joan Reixach y el retablo de la iglesia mayor de Valdecristo», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. XCV, 2019, pp. 891-906.

13. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «"[...] e féu vot de ell scriure lo seu nom en les portes de la ciutat": mensajes en catalán en las filacterias de la pintura bajomedieval...», pp. 102-109.

*La scrittura: ideologia e rappresentazione*¹⁴, en què s'estudien les inscripcions públiques com a representació del poder; les ponències presentades al congrés *Visibile parlare*, a les quals s'analitza la repercussió de les inscripcions en llengua vulgar en la societat receptora¹⁵; o el treball de Vincent Debiais *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*, amb uns objectius força similars als de la present investigació¹⁶.

En tercer i darrer lloc, trobem la tesi doctoral de Dario Covi, qui recopila i estudia els textos de la pintura florentina del *Quattrocento*¹⁷. Aquest treball planteja una sistematització de les inscripcions tot atenent a la seua funció, característiques externes i procedència. Malgrat que l'ús de l'escriptura exposada estava molt més estés a la Florència del primer Renaixement que al regne de València, les classificacions de les inscripcions i les categories d'anàlisi emprades per Covi foren determinants per al nostre treball.

1. 2. MOTIVACIONS I OBJECTIUS

Al llarg de la primera fase de la nostra labor heurística, en què començarem a aprofundir en el tema elegit i a entrar en contacte amb la bibliografia existent, foren sorgint diferents preguntes. Com eren rebuts aquests missatges escrits en l'art? Eren llegits directament o indirecta pels receptors? O, ans al contrari, eren ignorats, tal i com succeeix en l'actualitat en la nostra societat alfabetitzada amb la majoria de les escriptures exposades que trobem quotidianament? És més, eren aquests textos realitzats per a ser llegits o complien la seua funció pel simple fet d'existir? I, en aquest cas, quines eren les raons per a ser inclosos a les pintures? Qui els seleccionava i dissenyava la *mise en page*? Responien a modes?

Aquestes qüestions, a les quals la historiografia no havia donat una resposta satisfactòria, afavoriren que ens reafirmàrem en la nostra convicció de la necessitat d'un estudi profund i sistemàtic que posés en valor les inscripcions de la pintura. Sols d'aquesta manera podríem comprendre en la seua totalitat l'art medieval i modern, així com la seua relació amb la societat. Per això, és necessari estudiar de forma global tots els seus elements: imatge, text, públic receptor, nivell d'alfabetització, rerefons cultural, context d'exposició, etc.

Pel que correspon al vessant historicoartística de la present investigació, es poden esmenar errors generats per lectures incorrectes dels textos i, d'aquesta manera, assignar encertadament autories, personatges i escenes. Pot servir com a exemple una taula que representa la Llegendada del Cavaller de Colònia, custodiada a la col·lecció Lladró (n. 139)¹⁸. Ací, la Mare de Déu està envoltada per sants, dels qual sols un sosté un filacteri, un frare dominic. El religiós va ser identificat com fra Alain de la Roche, difusor del culte del rosari en l'Orde de Predicadors¹⁹. Contràriament, la lectura del text *Timete Deum et date illi honorem*²⁰, que acom-

14. PETRUCCI, Armando, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torí, Giulio Einaudi, 1986.

15. CIOCIOLA, Claudio (dir.), "*Visibile parlare*". *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento...*

16. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 277-287.

17. COVI, Dario A., *The inscription in Fifteenth Century Florentine painting*, Nova York, Garland Publishing, 1986.

18. Per tal d'estalviar al lector les referències museístiques i les abundats cites bibliogràfiques de cada obra, remetem amb aquest nombre a la fitxa pròpia de cadascuna dins del catàleg, on hom trobarà tota la informació relativa a la pintura en qüestió.

19. BENITO DOMÉNECH, Fernando i GÓMEZ FRECHINA, José (dirs.), *La memoria recuperada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV y XV*, València, Generalitat Valenciana-Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005, pp. 132-133.

20. Apoc 14, 7.

panya el personatge, ens indica que és el valencià sant Vicent Ferrer, sempre representat amb aquesta cita apocalíptica.

Així doncs, per a donar resposta a les preguntes formulades i satisfer els nostres interessos i motivacions particulars, hem establert uns objectius concrets sobre els quals articular la investigació. El principal és comprendre íntegrament les inscripcions pictòriques, tant en el seu vessant material com en el social. Per tal d'aconseguir-ho s'han fixat els següents ítems. Primer, la creació d'un catàleg que reculla la totalitat dels epígrafs de la pintura valenciana del període cronològic pres en consideració (1238-1579). Sols podem construir un retrat sòlid de la situació gràfica en aquest territori si utilitzem com a fonament un catàleg de textos ampli i complet, atenent a les paraules de Jean Durliat: «seuls des corpus spécialisés et exhaustifs aboutiraient à des conclusions sûres»²¹. Llavors, aquest catàleg, on s'hi contenen en fitxes individualitzades tots els elements constitutius de cada inscripció, així com la seua transcripció i edició crítica, serà la base sobre la qual s'elaborarà l'estudi. A més a més, pretenem pal·liar l'absència d'una recopilació general de la pintura valenciana amb un catàleg que, per la seua magnitud, oferirà una visió ampla i diacrònica de l'art valencià dels segles XIII al XVI. Segon, estudiar les inscripcions en si mateixes. Partint de les dades recopilades al corpus, se cercarà analitzar i classificar aquells aspectes que les constitueixen: els suports que les acullen, els tipus gràfics en què es materialitzen, les fonts emprades i els idiomes de redacció. Tercer, posar en relació els epígrafs pictòrics amb la societat que els va concebre o, el que és el mateix, establir els usos i funcions donades a les inscripcions de les pintures per les persones que visqueren entre els segles XIII i XVI. Per a tal fi, és fonamental observar el context sociocultural, corporatiu i escripturari en què s'elaboraren les obres. Devem conèixer qui eren els comitents, els artistes i els intermediaris culturals que intervingueren en la preparació del programa iconogràfic —entés com la suma de la imatge i dels textos presents— i en la posterior elaboració de les pintures. Paral·lelament, devem estudiar la difusió de la cultura escrita en la societat valenciana baixmedieval i moderna. D'aquesta manera, podem plantejar els diferents nivells d'aproximació que es donarien entre els missatges escrits en la pintura i aquelles persones que repararen en ells.

1. 3. METODOLOGIA I FONTS

Després de l'elecció del tema d'estudi, el següent pas va ser fixar les coordenades geogràfiques i cronològiques on s'ubicaria la investigació. Consideràvem que un estudi d'aquestes característiques es presta a establir uns límits amplis, cobrint diferents territoris i períodes artístics per a afavorir una anàlisi comparativa de l'ús dels textos en la pintura. Així doncs, decidírem que ens ajustàriem a les fronteres de l'antic regne de València durant el període comprés entre 1238 i 1579. Cenyir la nostra investigació a les fronteres medievals valencianes és una decisió pragmàtica: es tracta d'un àmbit territorial prou ampli, de manera que el volum d'obres estudiades és significatiu i representatiu; al mateix torn, és suficientment reduït perquè els materials recopilats no ens siguen impossibles de processar²². A més a més, la gran majoria de les obres valencianes s'hi troben custodiades en l'actualitat en institucions i temples del propi territori, cosa que facilita la visita i l'examen *in situ* de les peces.

21. DURLIAT, Jean, «Épigraphie et société. Problèmes et méthode», en Guglielmo CAVALLO i Cyril MANGO (eds.), *Epigrafia medievale greca e latina. Ideologia e funzione*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1995, p. 194.

22. FAVREAU, Robert, *Épigraphie médiévale*, Turnhout, Brepols, 1997, p. 58.

Quant als límits cronològics, s'han elegit dues fites temporals d'un marcat caràcter simbòlic. En l'any 1238, la medina de Balansiya es rendeix al rei Jaume el Conqueridor. A banda de l'evident transcendència d'aquesta data per a la nostra història, l'establiment d'un nou estat cristià va suposar la integració d'aquest territori al sistema gràfic occidental, dominat en l'època per les diferents escriptures gòtiques en ús, restaurant-hi, de bell nou, l'escriptura llatina. Pel que fa als límits cronològics finals, hem decidit detindre la nostra investigació en 1579. Es tracta de l'any de la mort del pintor valencià Joanes, un dels principals impulsors dels pressupostos estètics i gràfics del *Cinquecento* en aquest regne. Si bé és cert que son pare Vicent Macip fou un dels introductors de les escriptures clàssiques en l'àmbit pictòric, amb l'obra de Joanes quedà establida la humanística, tant la majúscula com la minúscula, com l'única escriptura exposada en ús.

Tanmateix, els límits fixats són matisables. La nostra mirada no pot aturar-se a les fronteres del regne si el nostre objectiu és l'estudi de l'escriptura. València no fou mai un estat aïllat i impermeable a les influències externes: estava en un contacte permanent amb la resta de la Corona d'Aragó i la seua ampla frontera amb Castella afavoria els intercanvis amb el regne veí. Per tant, també hem tingut en compte algunes obres de pintors naturals del regne de València, però encomanades per a altres indrets, en tant que les seues característiques les fan interessants per al nostre estudi. Alguns exemples podrien ser el retaule major de la catedral de El Burgo de Osma (n. 74), encarregat cap a 1430 a Gonçal Peris i finalitzat per Jaume Mateu, o el retaule de Santa Úrsula del monestir de Santa Maria de Poblet (n. 129), realitzat el 1468 per Joan Reixach. Aquesta demanda d'obres valencianes revela la fama de què gaudiren alguns dels nostres pintors. També incloem ací les obres d'artistes forans que s'establiren a València durant alguns anys²³ —Gherardo Starnina o Bartolomé Bermejo, per exemple— o les peces que s'importaren a aquest regne des d'altres territoris, com el tríptic flamenc de la Crucifixió (n. 83). D'aquesta manera, disposem d'altres models gràfics i podem comparar la seua influència —o l'absència d'aquesta— al gust valencià.

El límits cronològics tampoc estan exempts d'explicació. Evidentment, no conservem cap obra d'una època tan antiga com és l'any 1238, malgrat el seu simbolisme. Hem considerat prudent, però, mantindre aquesta data per si, durant el transcurs de la investigació, apareixia alguna peça inèdita o que desconeguérem i que haguérem d'incloure. Així mateix, hem tingut en compte algunes obres realitzades al voltant de la data de la mort de Joanes, el que implica que poden ser un poc anteriors o posteriors. Front a l'absència d'un estudi més profund d'aquestes pintures que les assigne una data concreta d'execució, creiem convenient incloure-les al corpus.

Centrant-nos ja en la metodologia pròpiament dita, el catàleg s'ha elaborat a partir del buidatge sistemàtic d'estudis sobre art valencià i hispànic, com obres generals, monografies, catàlegs de museus i exposicions o articles científics. Així mateix, l'experiència ens demostrà que era recomanable la visita *in situ* de les pintures. Com va assenyalar George Duby, «il arrive que l'historien découvre inopinément beaucoup de ce qu'il cherche lorsqu'il sort de sa chambre et regarde autour de lui»²⁴. Moltes vegades, les reproduccions fotogràfiques aportades per la bibliografia són antigues, de mala qualitat o de detall. És per això que l'anàlisi

23. No podem considerar com a forasters a pintors com Llorenç Saragossà, Marçal de Sas, Paolo de San Leocadio o Martí Torner. Les seues estades al regne de València foren llargues —inclús per a tota la seua vida— i els seus nombrosos encàrrecs conformaren el gust local per part dels pioners, com Saragossà o de Sas, o generaren estil híbrids, com és el cas de Sant Leocadio.

24. DUBY, Georges, *L'Histoire continue*, París, Éditions Odile Jacob, 2001, p. 50.

directe de les peces és fonamental per a comprovar que les transcripcions realitzades són correctes o esmenar els errors, així com per a descobrir altres inscripcions en aquestes obres. A més a més, recórrer museus i esglésies sempre ens proporciona alguna sorpresa, en localitzar pintures que no s'havien tingut en compte en la bibliografia al ser considerades menors i no representatives o en ser noves adquisicions. Evidentment, açò sols és factible realitzar-ho al territori valencià, per qüestions de temps, mobilitat i recursos. S'han aprofitat, però, viatges acadèmics i personals per a visitar pintures valencianes custodiades en ciutats com Madrid, Barcelona, Múrcia, Londres o París. Per a la resta, com Bilbao, Nova York, Budapest o, inclús, Santiago de Xile, s'ha recorregut a les noves tecnologies. D'aquesta manera, als museus que compten amb un catàleg en xarxa s'han estudiat les pintures mitjançant l'ampliació digital de les fotografies. En aquells casos en què açò no ha estat possible, hem contactat amb la institució pertinent per a demanar informació o reproduccions fotogràfiques.

Les fitxes catalogràfiques que formen el catàleg recullen la informació tècnica referent a l'obra —títol, autor, cronologia—, la seua història —lloc d'origen, lloc de conservació—, la transcripció i l'edició dels textos i les principals referències bibliogràfiques sobre ella. Per a la nostra investigació, resulta de gran interès l'apartat de l'edició crítica. La fitxa contempla una doble secció per a aquest aspecte: el del calc paleogràfic del text, on s'ha mantingut la disposició original de la inscripció junt amb els errors gramaticals i ortogràfics; i l'edició crítica, on s'actualitzen els textos per a facilitar la seua lectura, seguint els preceptes de l'ecdòtica, sense, però, que el text perda la seua essència original. Així mateix, un dels principals objectius de la crítica textual és la localització de les fonts. Al nostre cas, la majoria de les inscripcions recopilades són cites bíbliques, per la qual cosa la seua troballa és relativament senzilla si s'empren les eines apropiades, com les concordances bíbliques. En altres casos, les fonts no són tan fàcils de localitzar. Per exemple, hi apareixen missatges elaborats a partir de cites bíbliques, però que no coincideixen amb el text original o parteixen d'una versió llatina de la Bíblia diferent a la Vulgata o que es prenen dels llibres litúrgics. Altres, en canvi, procedeixen de diverses fonts de la literatura cristiana, com la Patrística llatina, la poesia i els himnes religiosos o la *Legenda Aurea*²⁵. A més a més, l'edició compta amb un aparat crític en què es recullen les variants textuales trobades, les lectures alternatives d'abreviatures i mancants, aclariments, etc.

En un darrer punt, s'enquadren els textos recopilats dins d'alguna de les següents etiquetes: majúscula gòtica, minúscula gòtica²⁶, prehumanística, majúscula humanística, minúscula humanística rodona i minúscula humanística cursiva. Malgrat no existir un consens unànim dins de la comunitat científica sobre com denominar a cadascun d'aquests tipus gràfics, hem considerat oportú utilitzar la nomenclatura més clara i senzilla, que no simple, de les escriptures²⁷.

25. FISCHER, Bonifatius (ed.), *Novæ concordantiæ bibliorum sacrorum iuxta Vulgatam versionem critice*, V vols., Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1977; MIGNE, Jacques-Paul (ed.), *Patrologia Latina* [recurs electrònic]; HESBERT, René-Jean, *Corpus antiphonalium officii*, VI vols., Roma, Herder, 1963-1979; CHEVALIER, Ulysse, *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, VI vols., Lovaina (etc.), Imprimerie Lefever (etc.), 1892-1921.

26. En el cas de l'escriptura gòtica minúscula no especifiquem si es tracta de textuales o cursives davant la manca general d'exemples d'aquestes darreres a la pintura.

27. Sobre les problemàtiques relacionades amb la denominació de les diferents variants de l'escriptura gòtica, que en no pocs casos condueixen a la confusió, recomanem DEROLEZ, Albert, *The Palaeography of Gothic manuscript books. From the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 13-24.

L'estudi sociocultural sobre la funció, recepció i lectura d'aquests missatges es construeix a partir de diverses fonts. D'una banda, ens hem servit de la literatura contemporània a les pintures, de la qual es poden extraure comptades referències sobre les escriptures exposades. Tanmateix, és interessant l'estudi de la literatura homilètica, ja que és conegut que en ocasions els predicadors mencionaven les obres d'art als seus sermons. A més a més, els religiosos també intervindrien com a intermediaris, explicant i fent accessible el contingut dels retaules a la seua audiència. D'una altra, comptem amb les fonts arxivístiques. Curiosament, l'abundant documentació notarial valenciana d'aquests períodes no aporta massa llum sobre el procés compositiu de les pintures. Els contractes notarians, tan específics en les seues clàusules, resulten prou lacònics a l'hora de definir les escenes a representar, per la qual cosa en són pocs els contractes de pintura en què es detalle quins textos deuen aparèixer, com sí que hem vist en documents relatius a altres productes, com vitralls o tapissos²⁸. En aquest sentit, sempre es pot recórrer a les referències a altres suports per a plantejar hipòtesis sobre el procés creatiu d'una pintura. Així mateix, als contractes també es menciona l'existència de traces i de dibuixos previs proporcionats pel client, el pintor o el delineant del programa iconogràfic²⁹. Encara que no se'n conserven moltes en l'àmbit valencià, sí que comptem amb algunes d'aquestes mostres procedents del veí regne d'Aragó, pel que podem suposar que el costum seria similar a València.

28. AEM, *Protocol de Guillem Esteve*. 1385. Morella. COMPANY CLIMENT, Ximo et al. (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, I (1238-1400), València, Publicacions de la Universitat de València, 2005; ARV, *Notal de Jaume Rosinyol*, n. 2.685. 1390, juny, 30. València. *Ibidem*, pp. 333-335.

29. MONTERO TORTAJADA, Encarna, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2015.

PARS PRIMA

EX VISIBILI AD INVISIBILE

EX VISIBILI AD INVISIBILE

Per a estudiar les funcions i usos de les inscripcions pictòriques és precís conèixer els diferents elements que les conformen i com condicionen la seua percepció i significació al si de la societat que les va concebre. Així, al llarg d'aquesta primera part de la investigació s'analitzaran els diferents components de les inscripcions seguint el mètode de Navascués: partint d'allò físic, com són els suports i les escriptures, per a arribar a allò abstracte i intangible, com són les fonts utilitzades, les llengües de transmissió o les funcions exercides pels textos³⁰.

Cal, però, encetar aquesta part amb una breu contextualització de l'ambient en què s'hi localitzaven la majoria de les pintures i, en conseqüència, de les inscripcions estudiades: les esglésies pretridentines. Efectivament, l'aspecte dels temples del període comprés en aquesta investigació diferia molt de l'actual, arran dels canvis en la litúrgia propiciats pel Concili de Trento, on es va prioritzar la visió de l'altar major sobre la resta dels espais. El procés va culminar amb les últimes modificacions del Concili Vaticà II, que crearen un ambient totalment diàfan als antics i als nous temples. Aquest s'hi troba a les antípodes de l'aspecte que oferien les esglésies al segle previs. Paradoxalment, la *High Church* anglicana ha conservat nombrosos elements de la litúrgia i de l'ornamentació medievals, pel que qualsevol catedral d'aquesta confessió manté l'aspecte, *mutatis mutandis*, d'un temple del nostre període d'estudi³¹.

30. «El proceso del estudio epigráfico ha de ser inverso al de la producción del hecho. El método racional y científico será investigar por este orden: materia, escritura, lengua, pensamiento», DE NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín María, *El Concepto de la Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación...*, p. 81.

31. En la nostra visita a la catedral de Canterbury, poguérem parlar per casualitat amb el degà del temple, el Reverendíssim Robert Willis, a qui comentàrem que ens sorprenia veure una església protestant tan carregada d'altars, retaules i estàtues i que, llavors, quina era la diferència entre Anglicanisme i Catolicisme. El clergue ens respongué que les diferències eres mínimes i que es reduïen sobretot a aspectes teològics com la virginitat de Maria o la transsubstanciació de les espècies, assumptes que es desenvoluparen amb posteritat a la ruptura d'Anglaterra amb Roma. A banda d'açò, comentà que la principal raó de ser d'aquesta Església fou el desitjat divorci d'Enric VIII, rei, per altra part, extremadament conservador. Per aquest fet, la nova Fe va mantindre gran part del cerimonial i del ritual tradicional. Contràriament, el Catolicisme ha perdut molts d'aquests elements en la seua cerca de la senzillesa litúrgica.

Les esglésies amb anterioritat a les Reformes —enteses tant com les reformes protestants com la resposta catòlica— estaven repletes d'altars. A partir de les centúries centrals de l'Edat Mitjana i, sobretot, des dels segles XIV i XV amb la *devotio moderna*, el patrocini laic va ser cada vegada més intens. Les famílies benestants construïen capelles i les dotaven amb bells altars i amb objectes i paraments litúrgics com una forma de conservar la memòria del seu llinatge i de demostrar el seu poder i prestigi social³². A més a més, no sols s'alçaven retaules a l'espai delimitat de les capelles, sinó que s'aprofitava qualsevol lloc per a emplaçar altars: des dels murs entre les capelles o el rerecor fins a les columnes de les naus³³. Per a poder fer-nos una idea de com lluiria una església medieval amb tots els seus altars, podem prendre com a exemple el temple de Sant Gil, en la petita localitat eslovaca de Bardejov³⁴. Allí encara se'n conserven onze retaules tardomedievals, amb les seues corresponents taules d'altar, en la localització original a les columnes de les naus. A la península Ibèrica no ha perdurat gairebé cap retaule fora de les preceptives capelles, però podem citar l'altar de Sant Segon de la catedral d'Àvila, situat en una de les columnes de la nau central del temple.

Per desgràcia, les esglésies valencianes medievals no han conservat el seu aspecte primigeni degut a les remodelacions barroques i neoclàssiques o a l'enderrocament dels edificis medievals per a construir de nous en aquests estils. Així mateix, aquelles a les quals s'ha retornat el seu estil gòtic inicial, com les de Santa Caterina i Sant Joan de l'Hospital de València o la pròpia catedral, no han recuperat la seua dotació moble i decorativa, generant un espai artificial buit de qualsevol tipus d'ornamentació³⁵. La documentació d'arxiu pot, això no obstant, ajudar-nos a reconstruir mentalment aquests interiors. En la seua obra sobre la Seu valenciana, el canonge José Sanchis Sivera donà a conèixer un interessant document trobat al *Llibre de Fàbrica* de l'any 1429³⁶, on es descriuen les trenta-quatre capelles existents a la catedral en eixe moment. A aquesta xifra convindria sumar els altars disseminats pel temple, les seues dependències i, inclús, a l'exterior³⁷.

32. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *Art i societat a la València medieval*, Catarroja-Barcelona, Afers, 2011, pp. 17-70, 191-213.

33. «Al igual que hubo más de un altar en el presbiterio, en el resto de la iglesia podían colocarse por doquier. Cualquier superficie era susceptible de recibir la instalación de un altar, con su ara y su correspondiente imagen pintada o esculpida. Eran simples capillas que muchas veces estaban apoyadas en un soporte o en un espacio disfuncional entre otras capillas. [...] Son las que, en el intento de simplificar el escenario celebrativo que la Iglesia Católica ha perseguido desde fechas previas al Concilio de Trento, sufrieron con mayor fuerza el principio de limpieza espacial que se buscaba», CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico*, Bellaterra, Edicions UAB, 2019, pp. 45-46. Per la seua part, Andreu Garcia, beneficiat de la Seu de València, qui va tindre una estreta relació amb pintors coetanis com Joan Reixach, ordenà al seu testament l'elaboració d'una taula amb la imatge de santa Maria Egipcíaca, que fora *un palm major que lo drap que està prop la cappella de Senta Maria de Esperança en hun pilar de la Seu*. ACCV, *Protocol d'Ambrosi Alegret*, núm. 1.118. 1450, juny, 10. València. MONTERO TORTAJADA, Encarna, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*, p. 440.

34. KROESEN, Justin E. A., «Recentring side altars in Medieval church interiors», en Justin E. A. KROESEN i Victor M. SCHDMIT, (eds.) *The altar and its environment. 1150-1400*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 149, fig. 2.

35. «En las catedrales de Valencia, Segorbe, Albaracín o la Seo de Urgel, las intervenciones fueron concienzudas obras de ocultamiento del edificio previo que, en el siglo XX, las restauraciones de Valencia y Urgel se encargaron de eliminar dejando a la vista sus descarnados muros y soportes como nunca fueron pensados, pasando de una revisión estética moderna a una impostura intelectual: la presunta recuperación historicista de un edificio que nunca existió», CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico...*, p. 24.

36. ACV, *Llibre de Fàbrica 1478*, any 1429. Per a la transcripció del document, on es dona compte de les capelles i de les seus advocacions i propietaris: SANCHIS SIVERA, José, *La Catedral de Valencia: guía histórica y artística*, vol. I, València, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909, ed. facsímil, València, Librerías París-Valencia, 1990, p. 125, n. 2.

37. *Ibidem*, pp. 67-70.

Les capelles comptaven amb reixes que delimitaven l'espai privat i, junt amb la resta d'altars, disposaven de retaules, cortines per a cobrir-los, llànties i objectes d'altar de metalls preciosos, estovalles, etc. D'aquesta manera, l'interior dels temples presentava un caràcter unitari —dins de la seua heterogeneïtat— on tots els elements complien una funció determinada dins de la litúrgia i del culte, i estaven estretament interrelacionats entre si³⁸.

Així i tot, podem fer un exercici de reconstrucció de l'aspecte original d'una església valenciana del període estudiat gràcies al Museu Catedralici de Sogorb, que custodia una de les millors col·leccions d'art sacre medieval del territori. Aquesta minúscula catedral enclavada a les muntanyes de l'Alt Palància ha aconseguit conservar gran part del seu patrimoni artístic a través dels segles. A causa, en gran mesura, dels seus escassos recursos³⁹, aquest conjunt monumental ha sortejat els canvis als gustos estilístics, les desamortitzacions i les guerres que s'han anat succeint. Passejant per les seues sales —les antigues capelles del claustre gòtic i altres dependències catedralícies annexes— hom es pot fer una idea de com estarien dotades les diferents estàncies d'una catedral medieval. A l'antiga aula capitular de la Seu es custòdia l'imponent retaule de la Mare de Déu dels Àngels i de la Institució de l'Eucaristia (n. 110), obra realitzada per Joan Reixach al voltant de l'any 1454. Davant d'aquesta pintura, farcida de textos, observem la importància que assolí l'escriptura dins del conjunt pictòric, a la mateixa vegada que comprovem que els textos pintats no són elements uniformes ni homogenis (fig. 1). Admirant les múltiples escenes de l'obra, hom troba textos que identifiquen els personatges transmetent el seu nom o una cita bíblica associada a ells; els localitza sobre filacteris o el cartell de la creu; escrits en diferents tipus gràfics —minúscula gòtica i prehumanística— i llengües —llatí i valencià—; i pràcticament situats en qualsevol punt del retaule, siguen perceptibles amb facilitat o no. Així, les inscripcions pictòriques se'ns poden presentar baix múltiples formats i escriptures, acomplint funcions diferents dins de l'escena.

Una de les qüestions principals sobre la qual es fonamenta aquest estudi és què veurien els coetanis de les pintures en situar-se davant d'elles i observar el textos representats a les imatges. Davant d'un retaule, posem-ne, per exemple, el de la Mare de Déu dels Àngels adés citat, un fidel medieval veuria com en moltes de les escenes es disposen textos inscrits sobre objectes diversos, amb escriptures diferents i que, de segur, tenen funcions variades dins de la narrativa pictòrica. En la descodificació del missatge transmés, aquesta persona passaria per tota una sèrie d'estadis. Primer reconeixeria el text pel suport que el conté, per a, a continuació, identificar les lletres i poder llegir la inscripció⁴⁰. Seguint el seu camí, partirem d'allò que es veu primer, d'allò tangible, és a dir, el suport del text i l'escriptura mitjançant la qual es materialitza el missatge, de manera que sistematitzarem els suports identificats al llarg de la investigació —filacteris, llibres, vestits, etc.— i realitzarem un estudi de les escriptures emprades, observant l'evolució de les escriptures exposades de l'art valencià dins del context gràfic occidental. Una vegada analitzat allò concret, passarem a allò immaterial, el missatge transmés i la funció complida dins del conjunt. Ací el que veurem seran les fonts emprades i realitzarem un acarament de les diferents versions que apareixen d'un mateix text. També explicarem la funció exercida per les inscripcions, partint de la classificació que hem comentat amb anterioritat.

38. KROESEN, Justin E. A., *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Lovaina, Peeters, 2009, p. 273; CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico...*, pp. 35-209.

39. BORJA CORTIJO, Helios, «La diócesis de Segorbe-Albarracín», en LA LUZ DE LAS IMÁGENES, *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, València, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 42-44, 45-46; JOSÉ I PITARCH, Antoni, «Los primeros tiempos (siglo XIII-último tercio del siglo XIV)», en LA LUZ DE LAS IMÁGENES, *La Luz de las Imágenes. Segorbe...*, p. 97.

40. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)...*, pp. 277-287.

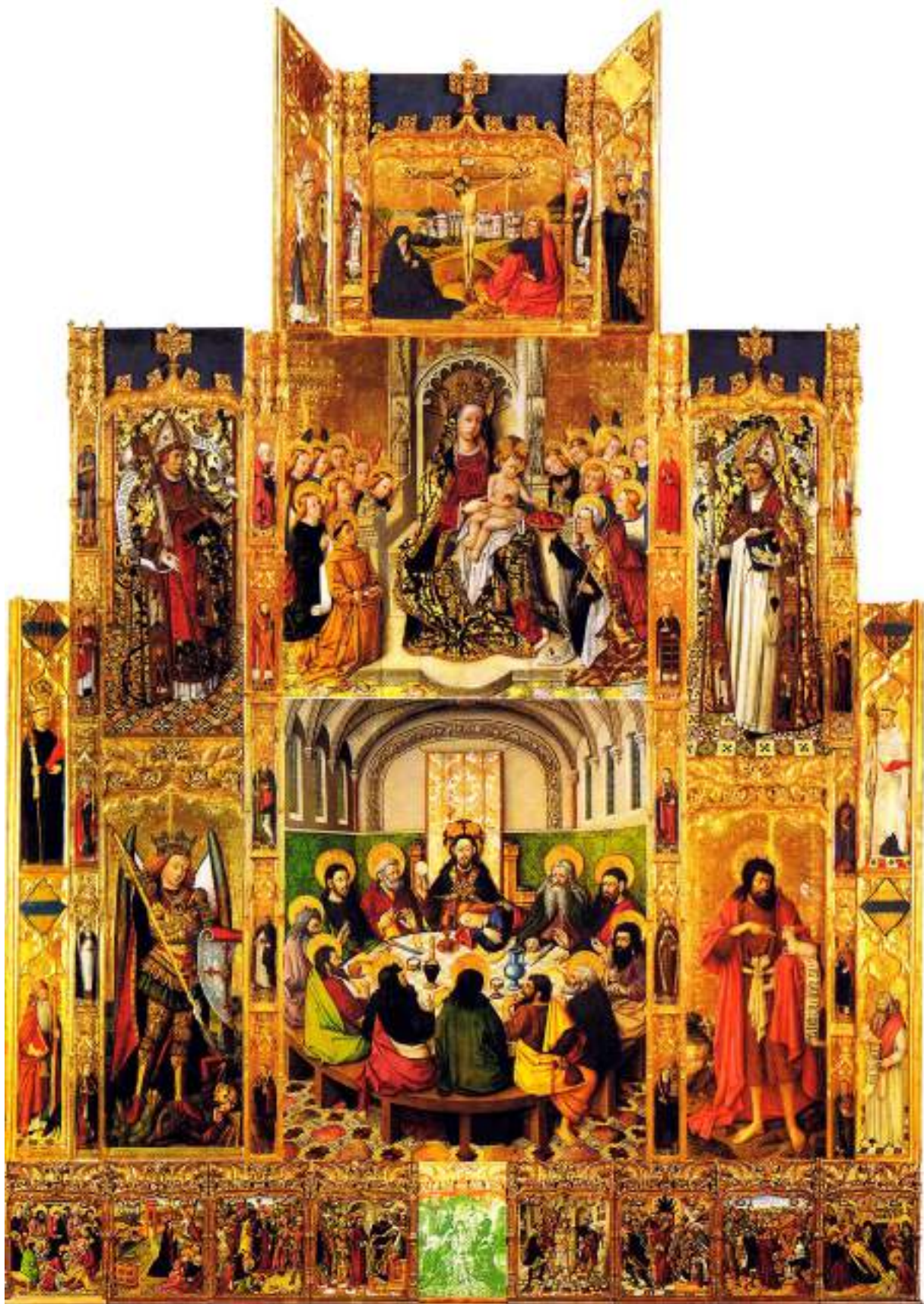


Fig. 1. Sogorb, Museo Catedralicio. *Retaul de la Mare de Déu dels Àngels*, Joan Reixach (ca. 1454).

2. SUPORTS

Per a nosaltres, com ja hem tingut l'oportunitat d'assenyalar, el terme «suport» s'aplica a tot aquell objecte o superfície —evidentment simulat a la pintura— sobre el qual s'inscriuen els textos⁴¹. En la majoria dels casos analitzats, és el suport el que crida l'atenció del públic sobre la presència d'un text, el que ens el presenta i ens convida a emprendre la seua lectura. És, per tant, un element fonamental, ja que permet la concreció física dels missatges escrits. D'una banda, acota l'espai destinat a l'escriptura, oferint una àrea delimitada a la inscripció. Açò, però, no sempre és així i trobarem casos en què l'escriptura no està constreta dins d'una superfície determinada. De l'altra, i estretament relacionat amb això, el suport condiona la fisonomia, l'aspecte, de la inscripció. L'escriptura s'adapta, doncs, a les condicions «físiques» oferides per l'element que la sustenta, és a dir, s'adequa a l'espai disponible, la forma del suport o, inclús, a la seua materialitat. Per exemple, no és el mateix delinear un text amb un pinzell que cisellar-lo sobre l'or. Tanmateix, la natura del suport exigeix en moltes ocasions l'ús d'una tipologia d'escriptura i d'una *mise en page* determinades. Gairebé qualsevol objecte pot contindre escriptura. Davant aquesta multiplicitat d'elements, hem establert una sèrie de categories fixes amb la finalitat de classificar-los i analitzar-los: filacteri, *titulus*, cartel·la, llibre, aurèola, vestits, altres i sense suport⁴².

41. Diversos autors han fet classificacions similars partint d'exemples de l'art europeu, pel que els seus resultats són més generals. Trobem unes descripcions de suports més succintes a WALLIS, Mieczysław, «Inscriptions in paintings», *Semiotica (English Supplement)*, n. 9, 1973, pp. 6-7; SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, «La inscripción como clave y aclaración iconográfica»..., p. 136; i a MOLINA DE LA TORRE, Francisco J., «Escritura e imagen. Una aproximación paleográfica a la obra de Nicolás Francés»..., pp. 457-458, entre d'altres.

42. Favreau recomana fer els estudis d'inscripcions tenint en compte els diferents tipus de suports que les acullen. FAVREAU, Robert, *Épigraphie médiévale...*, p. 58.

2. 1. FILACTERI

Els filacteris són el recurs més freqüentment emprat pels pintors gràcies a la seua versatilitat i dinamisme⁴³. Per norma general, aquestes bandes de tela, que llisquen per l'espai amb un missatge escrit al seu interior, s'utilitzen per a representar l'oralitat quan estan situades al costat de la boca del personatge. Contràriament, quan la figura les sosté entre les mans, solen indicar un text escrit o associat a la seua persona⁴⁴. En aquest sentit, es pot diferenciar entre filacteri —la banda que conté la paraula pronunciada— i el rotllo —la representació d'un text sobre aquest suport d'escriptura⁴⁵—. Tanmateix, no és una norma fixa que sempre es respecte. Són nombrosos els casos en què les figures sostenen a les seues mans filacteris que contenen les paraules que pronuncien. Per exemple, els àngels de diverses escenes del Naixement, que canten el *Gloria in excelsis* (n. 134, 143), o sant Joan Baptista amb el seu text identificatiu (n. 110).

Les investigacions al respecte marquen una distinció en l'ús dels filacteris: aquests són per als personatges veterotestamentaris i els llibres per als sants cristians⁴⁶. En última estància, però, aquesta afirmació derivaria de les pròpies fonts medievals i de les distincions simbòliques entre el rotllo, associat a l'Antic Testament i, per tant, als profetes; i el llibre, propi dels sants cristians. Guillem Durand, al capítol sobre les imatges i altres elements decoratius dels temples del seu *Rationale Divinorum Officiorum*⁴⁷, diu:

«Et adverte quod patriarchæ et prophetæ pinguntur cum rotulis in manibus, quodam vero apostoli cum libris, et quodam cum rotulis. Nempe quia ante Christi adventum fides figurative ostendebatur, et quod ad multa, in se implicita erat. Ad quod ostendendum patriarchæ et prophetæ pinguntur cum rotulis, per quos quasi quedam imperfecta cognitio designatur; quia vero apostoli a Christo perfecte edocti sunt, ideo libris, per quos designatur perfecta cognitio, uti possunt».

Així mateix, el savi francès establia una altra diferenciació: malgrat que el llibre queda associat als sants cristians, solament s'han de representar amb ell aquelles persones els textos dels quals hagen estat acceptats per l'Església —«Sed quia quidam illorum quod dicerunt ad doctrinam aliorum in scriptis redegerunt, ideo illis congrue tanquam doctores cum libris in manibus depinguntur, sicut Paulus, evangelistæ, Petrus, Jacobus et Judas»—, mentre que la resta han d'anar acompanyats amb filacteris, com a mostra de la seua predicació —«Alii vero, qui nihil stabile seu ab Ecclesia approbatum scripserunt, non cum libris, sed cum rotulis, in signum suæ predicationis, pinguntur»—⁴⁸. L'art valencià també participa d'aquestes disposicions, com podem observar a les imatges de sant Pere (n. 122), sant Pau (n. 354) o sant Bernardí (n. 120), on els personatges hi apareixen amb sengles llibres que

43. WALLIS, Mieczysław, «Inscriptions in painting»..., p. 6.

44. POZZI, Giovanni, «Dall'ordo del 'Visibile Parlare'», en Claudio CIOCIOLA (dir.), «Visibile parlare». *Le scritte esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento...*, p. 19.

45. DEBIAIS, Vincent, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, París, Les Éditions du Cerf, 2017, pp. 206-207.

46. COVI, Dario A., *The inscription in Fifteenth Century Florentine painting...*, p. 15; MÂLE, Émile, *El gòtico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Encuentro, 1986, p. 20; FAVREAU, Robert, *Épigraphe médiévale...*, p. 52.

47. DURAND, Guillem, *Rationale Divinorum Officiorum*, Venècia: Gulielmus de Tridino, 20 de novembre de 1487, lib. I, cap. III, f. 5v.

48. *Ibidem*.

mostren fragments dels seus escrits. Altres personatges, però, es representen amb filacteris, com sant Vicent Ferrer (n. 128).

Això no obstant, els filacteris, a banda de representar l'oralitat o l'autoria de determinades sentències, s'empren en l'art per a la identificació dels personatges que acompanyen, permetent que aquell que conegués els textos els associés ràpidament amb el seu autor⁴⁹. En aquest sentit, solen contindre altres inscripcions que directament identifiquen el personatge que acompanyen designant el seu nom i no reproduïxen cap discurs. Per norma general, aquests se situen al costat de figures sense uns atributs iconogràfics específics que permeten el seu fàcil reconeixement, com pot ser el cas de profetes o de sants bisbes. N'és una bona mostra el retaule de la Mare de Déu dels Àngels de Sogorb (n. 110), on trobem tant filacteris amb els noms dels profetes, com altres que identifiquen els dos sants bisbes presents amb la fórmula *Iste episcopus est* seguit del seu nom, o a sant Hilarió amb un filacteri en què figura, directament, el nom del sant eremita.



Fig. 2. València, Museu de la Catedral. *Sant Vicent Ferrer*, Joan Reixach (1455-1459).

Existeixen, però, determinades cites, personatges o escenes que s'hi representen sempre amb un filacteri. Depenent de la seua grandària, el missatge inscrit pot aparèixer complet o reduït a les paraules essencials per a la seua comprensió. En el cas valencià, l'exemple paradigmàtic és el dominic sant Vicent Ferrer, conegut per la seua incansable predicació per

49. Sobre les funcionalitats dels filacteris i com a recull de les posicions al respecte de diferents investigadors, FLETT, ALISON R., «The significance of texts scrolls: towards a descriptive terminology», en Margaret M. MANION i Bernard J. MUIR (eds.), *Medieval texts and images. Studies of manuscripts from the Middle Ages*, Chur (etc.), Harwood Academic Publishers, 1991, pp. 43-56.

l'Europa occidental (fig. 2). Des de la seua canonització l'any 1455 se'l representa amb un ample filacteri, que es desenrotlla al seu voltant, amb la cita bíblica «Time Deum, et date illi honorem, quia venit hora iudicii eius»⁵⁰. Així apareix a la taula pintada per Joan Reixach del Museu de la Catedral de València (n. 112) o a la de Sant Antoni i Sant Vicent Ferrer del Museu de Belles Arts de la mateixa ciutat (n. 234). Igualment, mitjançant aquest recurs es reflecteix la seua faceta com a predicador i anunciador de l'Anticrist i de la fi dels temps.

En altres ocasions, els filacteris estableixen un diàleg intern. El més destacat seria, sense cap dubte, l'episodi de l'Anunciació. En aquest passatge evangèlic, la paraula pronunciada juga un paper fonamental. El Verb, el *Logos* diví, s'encarna en Maria a través de l'Esperit Sant, després de l'aparició de l'arcàngel Gabriel, qui exclama les següents paraules: «Ave gratia plena: Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus»; i l'acceptació per part de la Verge amb la seua resposta «Ecce ancilla Domini: fiat mihi secundum verbum tuum»⁵¹. Així doncs, les representacions pictòriques d'aquest episodi mostren l'arcàngel anunciador amb un filacteri en què es lligen les dites paraules, com al díptic de l'Anunciació del Museu del Prado (n. 70)⁵². Evidentment, la longitud del fragment escrit dependrà de l'espai disponible a l'escena. En la majoria dels casos, l'Anunciació queda reservada als àtics dels retaules o als compartiments de la predel·la, és a dir, llocs de visibilitat reduïda o amb un espai força limitat. En conseqüència, les paraules de sant Gabriel se solen restringir a les elementals: «Ave gratia plena» o «Ave gratia plena: Dominus tecum». Disposem d'un conjunt important de mostres, entre les que podem destacar l'Anunciació de l'ermita del Bon Pastor de Lliria (n. 28), la del retaule dels Set Gojos del Museu de Belles Arts de València (n. 47) o la de Miquel Esteve d'aquesta mateixa institució (n. 225). També cal destacar que en no poques ocasions s'empra la fórmula litúrgica⁵³ de la Salutació Angèlica, que és la pròpia de l'oració de l'avemaria: «Ave Maria, gratia plena», des del retaule de la Verge d'Alpont (n. 12), on figura l'oració gairebé sencera, fins al *Christus patiens* del Museu del Patriarca (n. 184). Curiosament, la resposta de la sorpresa jove, qui dirigeix a l'arcàngel les paraules ja citades, no sol ser representada sobre un filacteri, sinó que apareix en un llibre.

També acompanya sempre un filacteri a sant Joan Baptista, normalment entre les seues mans. En ell hi apareixen les paraules «Ecce agnus Dei» o la cita sencera, que prossegueix amb «qui tollit peccata mundi»⁵⁴, amb què reconegué la divinitat del seu cosí Jesús. Alguns exemples que ho il·lustren són el retaule de Sant Joan de la Iessa (n. 87), el de Sant Miquel de Vicent Macip (n. 175) o la taula de la Sagrada Família amb Sant Joanet de Rocafort (n. 248). Així mateix, és comú representar les minúscules figures de profetes veterotestamentaris, recloses als espais entre els arquets o a les filloles dels retaules, amb sengles filacteris en què s'inscriuen fragments dels seus vaticinis —tal com els de l'Abraç davant la Porta Daurada de Sogorb (n. 19) o els de les polseres del retaule de Sant Llorenç i Sant Pere Màrtir de Catí (n. 116, fig. 3)— o amb els seus noms —com a les claus de volta de la capella del Salvador de la Seu de Sogorb (n. 13)—.

50. Apoc 14, 7. CALVÉ MASCARELL, Óscar, *La configuración de la imagen de san Vicente Ferrer en el siglo XV*, II vols., tesi doctoral inèdita, València, Universitat de València, 2016.

51. Lc 1, 28 i Lc 1, 38.

52. A les pintures de finals del període gòtic i a les renaixentistes, el filacteri sol aparèixer enrotllat al voltant d'una vara o d'un ram de lliris sostingut per sant Gabriel.

53. FAVREAU, Robert, «L'apport des inscriptions à la compréhension des programmes iconographiques», en Robert FAVREAU, *Études d'épigraphie médiévale...*, p. 339.

54. Io 1, 29.



Fig. 3. Catí, església parroquial de la Mare de Déu de l'Assumpció.
 Retaule de Sant Llorenç i Sant Pere Màrtir, Jacomart i Joan Reixach (ca. 1460). Detall.

2. 2. TITULUS

El següent tipus de suports identificats és el del «titulus», l'escrit que Ponç Pilat manà col·locar en la creu de Crist amb el text «Iesus Nazarenus, Rex Iudæorum»⁵⁵, que comunament es plasma amb les sigles *INRI*. Sobre aquesta categoria caldria comentar alguns aspectes abans d'il·lustrar-la amb exemples. Al *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, es defineix *titulus*⁵⁶ com «tabulas inscriptas»⁵⁷, segons la primera de les accepcions donades. Com podem veure, dins d'aquest terme queda englobat pràcticament qualsevol escrit exposat, de manera que, *de facto*, tots els textos ací recopilats són *tituli*. De fet, en llatí és preferible emprar aquest mot «per definire qualsiasi tipo di pubblica scritta»⁵⁸.

Llavors, quin és el nostre interès en singularitzar l'escrit de la creu de Crist quan podria ser inclòs en la categoria de les cartel·les? En primer lloc, perquè aquest també és conegut com *titulus* arran del fragment evangèlic en què es descriu la crucifixió: «Scripsit autem et titulum Pilatus, et posuit super crucem»⁵⁹. Per això mateix, hem volgut individualitzar aquesta

55. Io 19, 19.

56. En lletra rodona escriurem la paraula *titulus* o *tituli* quan parlem del cartell de la creu de Crist, mentre que utilitzarem la cursiva en parlar del *titulus* de manera genèrica, en el sentit d'«inscripció».

57. DU CANGE, Charles du Fresne, senyor, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, t. VIII, Graz, Akademische Druck, 1954, p. 114.

58. SUSINI, Giancarlo, *Epigrafia romana*, Roma, Jouvence, 1982, p. 15.

59. Io 19, 19.

categoria utilitzant el nom pel qual és conegut el suport, ja que la resta de tipus de *tituli* pot rebre altres noms més adients. En segon lloc, perquè es tracta d'un grup d'inscripcions molt nombrós. Hem de tindre en compte que a la majoria de les pintures recopilades apareix, com a mínim, una escena en què es representa la creu. De fet, moltes de les pintures estudiades són calvaris. Per tant, si incloguérem els tituli de la creu en la categoria de les cartel·les —on per qüestions de format es deuria incorporar—, aquesta es veuria innecessàriament desproporcionada i altres textos més complexos o suggestius quedarien ocults per una munió d'*INRI*. En tercer lloc, la inscripció de la creu és un text fossilitzat per l'ús i el costum. Les sigles, com se sol representar el text, han adquirit una entitat independent del fragment bíblic original i s'han convertit en un símbol més que en una paraula, de la mateixa forma que *IHS XPS* per *Iesus Christus*⁶⁰.

En qualsevol cas, resulta interessant analitzar de quina forma es representa el text del titulus en l'art valencià. La fórmula més estesa és amb les sigles *INRI*. Les lletres que la componen poden estar escrites de manera senzilla, sense decoració, com al díptic de l'Anunciació i el Baró de dolors (n. 39) i a la predel·la de la Passió de Reixach (n. 107); encara que de manera general apareixen amb signes d'interpunció amb forma d'asterisc, de punt simple o de tres punts. Això es pot comprovar al retaule de la Vida de la Verge del Museu de Belles Arts de València (n. 85), a una pietat procedent de Sant Joan de l'Hospital (n. 97) o al retaule de la Crucifixió d'Onofre Falcó (n. 290). Així mateix, és prou comú que al principi i al final de la paraula es disposen elements decoratius florals, com al retaule de Santa Clara i Santa Eulàlia de Sogorb (n. 45).

Evidentment, açò varia depenent de l'estil artístic de la pintura. Als exemples més antics del gòtic, com al retaule de Sant Llorenç i Sant Esteve de Vilafermosa (n. 10), el text apareix en majúscula, sense decoració. Segons ens apropem al segle XV i a l'esplendor dels tallers pictòrics valencians, la decoració es fa cada vegada més profusa. L'escriptura passa a ser minúscula i les lletres s'ornamenten amb elegants traços i signes d'interpunció de motius florals, tal i com s'aprecia a les peces citades adés. L'arribada del Renaixement va traure amb si la sobrietat de les formes majúscules clàssiques, on l'única decoració existent era la pròpia harmonia i proporció de les grafies, com al Crist en la Creu del Museu del Patriarca (n. 138) o el Davallament del retaule de Sant Esteve de Joanes (n. 314).

En un menor nombre d'ocasions, les lletres compten amb signes d'abreviació en forma de jou. Resulta interessant aquest aspecte en tant que la presència dels signes recalca el fet que el públic espectador es troba davant d'unes sigles i no d'una paraula pròpiament dita (fig. 4). Alguns dels escassos testimonis amb què comptem d'aquesta forma de representar el text de la creu són els següents: el retaule del Sagraments o de fra Bonifaci Ferrer (n. 21), el Tríptic dels Roís de Corella (n. 83) o la Crucifixió de Montesa (n. 155). Sols en un Calvari de Joanes, datat per l'artista en 1578 (n. 353), s'escriu el text íntegre. A l'ampli titulus, el mestre valencià no sols desenvolupà completament les sigles del text llatí, sinó que també va incloure-hi el text en grec i en hebreu, tot atenent el relat de l'evangeli de sant Joan, que diu «erat scriptum hebraice, græce, et latine»⁶¹.

60. DEBIAIS, Vincent, «Au-delà de l'efficacité. Figurer les paroles de Dieu et du Christ dans les images monumentales romanes», en Michelle FOURNIÉ i Daniel LE BLÉVEC (eds.), *La parole sacrée. Formes, fonctions, sens (XIe-XVe siècle)*. Cahiers de Fanjeaux 47, Toulouse, Privat, 2013, pp. 27-48.

61. Io 19, 20.



Fig. 4. València, Museu de Belles Arts.
Retaule dels Sagraments, Gherardo Starnina (1396-1398). Detall.

2. 3. CARTEL·LA

La tercera de les categories està integrada per les cartel·les. Amb aquest terme, o amb el seu sinònim rètol, ens referim a tots aquells suports de format generalment rectangular, d'aspecte similar al d'un full. Encara que en l'art valencià no són molt nombrosos, són junt amb els filacteris els suports bàsics dels textos de la pintura. Amb tot, les diferències entre les cartel·les i els filacteris són vàries. En primer lloc, la funció dels missatges que transmeten. Mentre que els filacteris contenen textos que simulen l'oralitat o que identifiquen de manera directa o indirecta un personatge o una escena, els missatges escrits en cartel·les són de caràcter didascàlic, és a dir, que expliquen l'assumpte representat, o invocatius, com poden ser els passatges d'oracions o precis. Per a il·lustrar aquest fet comptem amb alguns casos paradigmàtics. Als fragments conservats del retaule del Gremi de Fusters de València (n. 5) es mostren episodis de la vida de sant Lluç, a qui està dedicada la pintura. Les escenes, que són difícilment identificables, es comenten i s'expliquen amb un rètol que conté un text en valencià (fig. 5). Per exemple, en una d'elles, el sant està escrivint el seu evangeli quan se li apareix la Verge amb un llenç a les mans amb el seu rostre. En la cartel·la corresponent s'explica la situació amb les paraules *Com feu la verònica, la que la Verge Maria se posà en la cara*. Per tant, l'escena representa el moment de l'aparició de la Mare de Déu a l'evangelista amb la seua verònica.

Respecte als rètols amb textos invocatius, destaquen, precisament, les Veròniques elaborades per Joan Reixach, com la del Palau Arquebisbal de València, procedent de Puçol (n. 113), o una altra que pertany a una col·lecció particular (n. 114). Totes segueixen el mateix format: el bust de la Mare de Déu sobre un fons daurat i, als peus de l'obra, una cartel·la allargada, que ocupa tot l'ample de la pintura. Els textos que es transmeten als casos citats són: *Magnificat anima mea* i *Ave, Regina celorum. Ave, Domina angelorum*, respectivament. Com podem veure, en ambdós casos ens trobem davant de textos procedents d'oracions i himnes religiosos, com són el *Magnificat* i l'*Ave Regina*. Tanmateix, no sempre són obres devocionals de caràcter privat les que compten amb textos invocatius, sinó que també estan presents en altres formats. És el cas de la pintura dels Improperis del mestre d'Alzira (n. 288). Als peus

de Jesús, hi apareix una cartel·la amb un format que recorda les *tabulæ ansatæ* de l'epigrafia clàssica, fixada sobre una tarima, on podem llegir *Sit nomen Domini benedictum*, el segon versicle del salm 112⁶². El missatge transmés, una lloança a Déu, tracta de contrarestar l'episodi narrat, on Crist rep les burles i injúries dels soldats.

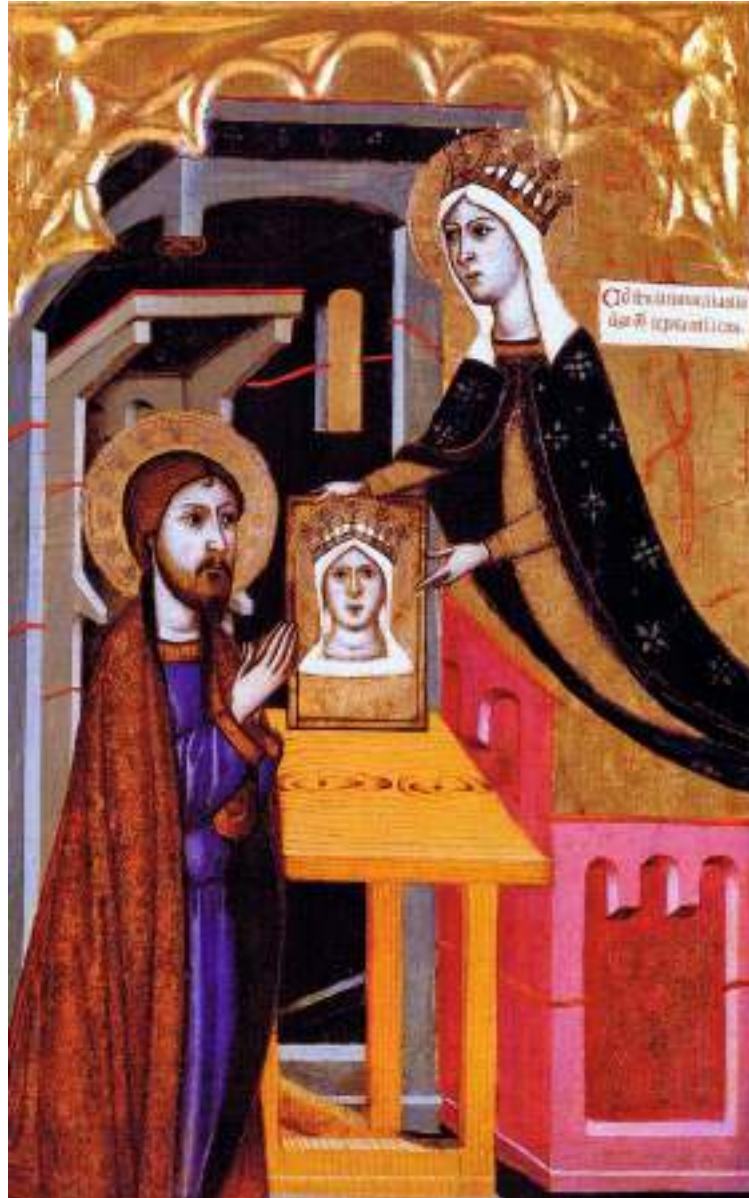


Fig. 5. València, Museu de Belles Arts.

Fragments del retaule del Gremi de Fusters, Llorenç Saragossà (1375-1400). Detall.

Açò permet enllaçar amb la segona diferència entre els rètols i els filacteris. Aquests últims són elements integrats en l'escena i tenen un rol actiu dins d'ella, establint una mena de diàleg permanent entre els personatges o entre aquests i l'espectador. Contràriament, les cartel·les són alienes al desenvolupament dels fets que complementen o acoten⁶³. Encara que

62. Hom pot trobar les mateixes paraules a Job 1, 21 i a Dan 2, 20. Sobre l'elecció de la referència dels Salms, remetem a la nota 1 de la fitxa corresponent.

63. BARKAN, Leonard, *Mute poetry, speaking pictures...*, pp. 5-7.

estiguen dins de l'escena, pertanyen a una dimensió diferent a l'espai i el temps en què tenen lloc els esdeveniments representats. En altres paraules, són un testimoni mut, que no estableix ponts entre els personatges i que transmet un missatge adreçat en exclusiva al públic o viceversa. Prosseguint amb els exemples anteriors, observem com els rètols del retaule de Sant Lluç s'ubiquen en la perifèria de l'escena. Així mateix, pareixen estar en un altre pla, ignorats pels personatges i, al mateix temps, ignorant-los, ja que es limiten a oferir un breu relat dels fets als espectadors. Inclús en pintures com la dels *Improperis*, on la cartel·la sembla ser un objecte real integrat dins de l'escena, la seua existència és totalment aliena a l'assumpte que es desenvolupa al seu costat i cap dels personatges repara en la seua presència. Cas a part és el de les *Veròniques*, donat que el fons daurat ja dota a la figura de la Mare de Déu d'un caràcter intemporal i irreal. Així i tot, el rètol continua sent un element estrany, que no manté cap tipus de tracte amb el personatge al qual acompanya.

La tercera i darrera diferència amb els filacteris és la pluralitat de formats que poden adoptar les cartel·les. Encara que la forma arquetípica seria la present al retaule de Sant Lluç, els rètols poden adquirir altres formes, com a la pintura del mestre d'Alzira adés citada. Per exemple, al *Memento mori* de Joanes (n. 293), exposat al Museu de Belles Arts de València, l'artista simulà un paper o pergamí clavat sobre un pedrís, on reposa un crani. Dins del rètol podem llegir un versicle del Llibre de l'Eclesiàstic: *In omnibus operibus tuis memorare novissima tua, et in aeternum non peccabis*⁶⁴. Aquesta cita concorda amb la temàtica de l'obra, encara que s'hi adverteix cert regust moralista que s'allunya del tòpic literari romà. Del mateix artista trobem altra esplèndida cartel·la, situada al dors d'una *Verònica* (n. 346), on Joanes consignà el lloc i la data d'execució de l'obra: *Apud Valentiam. Anno 1572*. L'elevat caràcter ornamental d'aquesta cartel·la contrasta amb la seua localització, totalment oculta.

Una tipologia especial de cartel·les són els *cartellini*, és a dir, els rètols que contenen exclusivament i única signatures dels pintors⁶⁵. Comencen a estar presents a la pintura flamenca i italiana a mitjan segle XV, però és a aquesta darrera on adquireixen la major importància. No debades, el primer testimoni de *cartellino* en l'art valencià és la signatura de Joan Reixach al retaule de Santa Úrsula, datat el 1468. Tanmateix, malgrat la seua importància per als estudis artístics —ja que asseguren la paternitat de l'obra—, formalment no difereixen en res de la resta de les cartel·les.

2. 4. LLIBRE

Els llibres constitueixen el suport d'escriptura per antonomàsia. Es tracta de la categoria més interessant, en la mesura que els llibres són el millor exemple per a il·lustrar la difusió de la cultura escrita en l'art: no sols transmeten una imatge fixa de les escriptures en ús d'un període determinat, sinó que també reproduïxen el format dels llibres de l'època, així com la idea que d'ells o d'allò que simbolitzaven tenia la societat del moment⁶⁶.

64. Eccli 7, 40.

65. WAZBINSKI, Zygmunt, «Le 'cartellino'. Origine et avatars d'une étiquette», *Pantheon*, n. 21, 1963, pp. 278-283.

66. «Más allá del texto transmitido en el libro, los diversos elementos que lo caracterizan como objeto (soporte, tipo gráfico, encuadernación, decoración...) describen un "significado" de múltiples lecturas en el seno de la comunidad de emisores y receptores de mensajes en una época determinada. [...] el libro, incluido entre los diversos objetos de la cultura material, es un signo cargado de significantes que participa de los mecanismos inherentes a la comunicación social», MANDINGORRA LLAVATA, María Luz i ALGARRA PARDO, Víctor M., «El libro en el libro. Su imagen a través de la miniatura valenciana del siglo XV», en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: actas, mayo 1992*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1993, p. 160.

El llibre és un objecte estretament associat a la religió⁶⁷, en tant que és el continent de la Paraula Sagrada i una eina fonamental per al desenvolupament de les activitats del clergat, ja siga per als seus quefers professionals —missals, sermonaris—, la seua devoció particular —breviaris, *flores sanctorum*— o les seues inquietuds intel·lectuals —obres de la Patrística, de teologia o de filosofia—⁶⁸. En conseqüència, el llibre és un atribut habitual dels sants, especialment d'aquells pertanyents a l'estament eclesiàstic, i així ens ho transmet l'art⁶⁹. Per qüestions òbvies, ací solament ens remetrem als llibres amb escriptura llegible, deixant fora de la nostra anàlisi els llibres tancats o amb escriptura simulada.

Els llibres presents a la pintura no són representacions fidedignes dels existents en els períodes estudiats. Ans al contrari, els pintors adaptaven els models reals a les seues necessitats figuratives i narratives, o a la visió conceptual que d'ells en tenien. Portem a col·lació aquest fet per un motiu en particular: si bé els formats dels llibres pintats —és a dir, les mesures, el volum o l'enquadernació— tenen el seu corresponent en la realitat, no ocorre el mateix amb els textos inscrits en ells ni amb la seua *mise en page*, açò és, amb la figuració del contingut del llibre. A mode d'il·lustració d'aquest apunt, si en una pintura es representa un personatge amb un saltiri, per exemple, com és el cas de la taula de la Dormició de la Mare de Déu de El Burgo de Osma (n. 74), el llibre externament és semblant a qualssevol dels saltiris medievals conservats⁷⁰. Per contra, si observem el seu interior veurem que les diferències entre la disposició del text del llibre real i la del que apareix a la pintura són nombroses. La intenció de la imatge és transmetre un missatge concret i això seria difícil d'aconseguir si es representés el text íntegre, tal i com en un llibre real. Així, el mòdul de la lletra seria tan reduït que es faria impossible la seua lectura i, en conseqüència, la difusió del missatge. De fet, les pintures que sí representen la *mise en page* d'un llibre autèntic són, precisament, les que simulen l'escriptura amb línies ondulades i pseudo-caplletres de color⁷¹. En definitiva, els pintors mai reproduïxen els textos llegibles dels llibres com els podem trobar als seus models: sempre serà un passatge reduït i molt concret —evitant, per altra part, que el missatge es perda dins d'un text més ampli—, amb un mòdul de lletra mitjà o gran i escrit a una sola columna on, en ocasions, una mateixa línia ocupa el vers i el recte dels folis. Tenint present aquest fet, hom hi pot observar a les pintures una completa panòpia de tipus de llibres. La

67. Açò ho descriu Otto Pächt d'una manera molt sintètica: «En el mundo medieval, el libro no era un objeto de uso; tenía, en sí mismo, un valor simbólico como testimonio de la salvación [...]. El cristianismo no hacía diferencia entre el libro como un instrumento de comunicación y el mensaje que éste mismo transmitía. El libro era la forma material de la Fuente de la fe; no solo contenía el texto del Evangelio, sino que era el Evangelio», PÄCHT, Otto, *La miniatura medieval: una introducción*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 10-11. Aquesta idea recurrent la trobem en altres treballs com PETRUCCI, Armando, «La concezione cristiana del libro fra VI e VII secolo», en Guglielmo CAVALLO (ed.), *Libri e lettori nel medioevo. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1983, pp. 3-26; MANDINGORRA LLAVATA, María Luz i ALGARRA PARDO, Víctor M., «El libro en el libro. Su imagen a través de la miniatura valenciana del siglo XV...», pp. 159-165; DEBIAIS, Vincent, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)...*, p. 196. Per la seua part, Duby diu que «el libro merecía ciertamente ese tratamiento privilegiado, pues encerraba, como un tabernáculo, la parte esencial de lo sagrado presente en este mundo: el Verbo, las palabras». DUBY, Georges, *Arte y sociedad en la Edad Media*, Navarcarnero, Taurus, 2011, p. 30.

68. Destaca, una vegada més, per la quantitat de llibres i el seu nexa amb el món artístic, l'inventari dels béns del beneficiat Andreu Garcia, editat en MONTERO TORTAJADA, Encarna, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*, pp. 443-470. Hom pot trobar altres inventaris de biblioteques valencianes, pertanyents a persones de diferents estaments socials en SANCHIS SIVERA, José, *Estudios d'Història Cultural*, ed. Mateu RODRIGO LIZONDO, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pp. 57-186.

69. *Vid.* nota 48.

70. Per exemple, el manuscrit A X 84, Ps. fer., de la Universitätsbibliothek de Basilea.

71. Com el llibre que sosté obert sant Jaume el Major en la taula del Prado (n. 99).

seua imatge va evolucionar al llarg de les centúries, des de les primeres representacions de les ací recopilades, que podríem qualificar d'esquemàtiques, fins a les més recents, on el realisme dels llibres és absolut. No debades, cada estil artístic aporta la seua pròpia interpretació del llibre. Per aquesta raó, hem considerat oportú seguir la divisió tradicional de l'art occidental, i valencià en particular, en la nostra anàlisi dels llibres de les pintures.

2. 4. 1. Esquematisme

La primera etapa que podem definir és la que ocupa la segona meitat del segle XIV, corresponent amb l'italogòtic⁷². Es tracta d'un període rellevant, en tant que engloba les pintures més antigues de les estudiades —excepte la decoració mural del reconditori de la catedral de València, que és de finals del segle XIII o principis del XIV— i coincideix amb el sorgiment d'una veritable activitat pictòrica a la ciutat de València amb l'establiment d'importants mestres com Llorenç Saragossà i Marçal de Sas⁷³, que va posar fi a la dependència del regne o, si més no, de gran part d'ell, dels tallers forans.

Els llibres de les pintures d'aquesta època, en termes generals, presenten trets similars. D'una banda, solen ser de format mitjà o petit i sempre ofereixen una visió frontal, que exhibeix de manera directa el text contingut. Com a conseqüència, la imatge del llibre en aquesta fase és molt esquemàtica, reduïda als traços bàsics, i, inclús, irreal (fig. 6). Són representatius els llibres de les taules de la *Longitudo Christi* de Castelló (n. 9) i de l'Ordalia del foc del Museu de Belles Arts de València (n. 42). Ambdós estan construïts a partir de figures geomètriques, inviàbles en la realitat. D'una altra, l'escriptura emprada per a la transmissió dels textos és d'un mòdul excessivament gran, impropï dels llibres d'un format tan reduït com són els que els contenen. Així apareix a la taula del Tríptic marià de Marçal de Sas on figura l'escena de l'Anunciació (n. 27). La Verge té un llibre obert sobre una taula on, en tot un foli, es lligen només tres de les paraules que conformen la resposta de Maria a la Salutació Angèlica: *Ecce ancilla domini*⁷⁴. Les lletres mancants s'hi trobarien, suposadament, al vers, donat que el text comença al recte. Tanmateix, l'escriptura se'ns presenta un tant desorganitzada: a banda de l'absència total d'una veritable *mise en page*, les línies no segueixen la curvatura natural dels fulls i són totalment rectes; a la vegada, ocupen tot l'espai disponible, igual que al llibre de l'Anunciació del retaule de la Vida de la Verge de Llorenç Saragossà (n. 12).

72. Per a la periodització historicoartística hem seguit la divisió proporcionada per Company per a l'art valencià, encara que, com el mateix autor indica, les dates són similars a tota la península: gòtic lineal o francogòtic (ca. 1270 – ca. 1330), italogòtic (ca. 1330 – ca. 1390), gòtic internacional (ca. 1390 – ca. 1440) i gòtic hispanoflamenc (ca. 1440 – ca. 1525). COMPANY CLIMENT, Ximo, «Del vell al nou (i a l'invers) en la pintura valenciana de 1440 a 1525», en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: actas, mayo 1992...*, p. 125.

73. Si bé aquest darrer pintor és un dels introductors de l'estil gòtic internacional a València, tot junt amb Gherardo Starnina, la seua pintura és encara deutora de fórmules anteriors. Evidentment, ací no es tracten qüestions tècniques o estilístiques, sinó que ens centrem de manera exclusiva en la representació de la cultura escrita a la pintura. Per aquesta mateixa raó, hem inclòs al mestre Marçal de Sas en aquest primer grup en tant que les seues imatges de llibres són més properes als models de Saragossà i d'altres pintors que conreen l'estil italogòtic —o, almenys, de reminiscències italianes—, que no als del gòtic purament internacional de la centúria següent. Per als inicis d'aquest estil al regne de València, JOSÉ I PITARCH, Antonio, «Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques», en Enric A. LLOBREGAT CONESA i JOSÉ FRANCISCO YVARS CASTELLÓ DE CASTELLVÍ (dirs.), *Història de l'Art al País Valencià*, vol. I, València, Tres i quatre, 1986, pp. 172-173.

74. Lc 1, 38.



Fig. 6. Castelló de la Plana, Museu de Belles Arts. *Longitudo Christi*, anònim (ca. 1390). Detall.

Aquest *horror vacui* arriba al punt de duplicar síl·labes i incloure-hi lletres per tal que no en quede cap espai en blanc. És el cas concret del Sant Miquel de Sot de Ferrer (n. 3). En una de les filloles del muntant dret hi apareix una petita representació de sant Marc amb un llibre obert a les seues mans⁷⁵. El que ens interessa, però, és el recurs a la duplicació de síl·labes per a omplir tot l'espai d'escriptura. Efectivament, el text hauria de ser *precumbentibus undecim discipulis*⁷⁶, però el pintor va escriure dues vegades les síl·labes *-benti-* de la primera paraula. Si bé és cert que el primer que podríem pensar és que es tracta d'una errada, és més lògic —i just cap als pintors medievals— considerar que tan sols és un recurs estètic per a evitar que hi reste un espai en blanc al final de la línia. A més a més, cal tindre en compte que la figura de l'evangelista és molt menuda i està situada en una àrea secundària de la pintura, pel que el seu text té un caràcter més decoratiu que informatiu. En conseqüència, prima l'estètica sobre la gramàtica en aquestes representacions, és a dir, la imatge de si mateix que transmet el text sobre el seu propi contingut. En altres ocasions el cos del text, que no l'escriptura, presenta una certa inclinació cap a un costat, com si la seua *ordinatio* no s'hagués fet de manera proporcional a l'espai disponible ni a les dimensions dels folis. Així ho podem observar al llibre que sant Pau li ofereix a sant Lluç en la primera de les escenes conservades del retaule del Gremi de Fusters de València (n. 5).

D'aquest conjunt d'obres sols existeix una excepció: la *Longitudo Christi* de la Seu de València (n. 2)⁷⁷. A la taula hi apareix Jesucrist amb un llibre a les mans realistament representat, tant en les seues formes com en les seues proporcions (fig. 7). Els textos de cada foli, que reproduïxen una sèrie d'antifones referides a Crist, com l'*Ego sum via, et veritas, et vita*⁷⁸, s'inicien amb dues elegants caplletres en roig amb detalls daurats. Així mateix, estan correc-

75. CALVÉ MASCARELL, Óscar, «El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 20, 2011, pp. 51-53.

76. Mc 16, 14.

77. Potser el seu caràcter excepcional es deu al seu origen forà. Encara que és anònim, el seu estil és italogòtic. A més a més, es diu que va ser un regal d'un cavaller portuguès a la reina Leonor de Portugal, muller de Pere el Cerimoniós. En 1387 ja figurava entre les relíquies de la Seu. LLOMPART MORAGUES, Gabriel, «*Longitudo Christi Salvatoris*. Una aportación al conocimiento de la piedad popular catalana medieval», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XL, fasc. 1, 1967, pp. 112-114.

78. Io 14,6. HESBERT, René-Jean, *Corpus antiphonarium officii*, vol. III..., p. 197, n. 2603.

tament inscrits dins d'una caixa d'escriptura que deixa generosos marges i els espais en blanc al final de la línia es completen amb refinats elements decoratius. Tanmateix, el pintor emprà ací una escriptura gòtica textual molt cal·ligràfica, que destaca positivament sobre les escriptures utilitzades en obres coetànies.



Fig. 7. València, Catedral. *Longitudo Christi*, anònim (1350-1400).

2. 4. 2. Vers el realisme

El segon període, que ocupa aproximadament de 1400 a 1440, coincideix amb la introducció i desenvolupament del gòtic internacional. Aquesta és una etapa de gran esplendor per a l'art valencià i, en especial, per a la capital del regne, que esdevingué un dels principals focus artístics de la Corona d'Aragó durant tota aquesta centúria⁷⁹. El gòtic internacional és un estil destacat pel seu refinament i la cerca d'un major realisme pictòric respecte al període anterior. Pel que fa a les representacions artístiques dels llibres, aquesta fase s'iniciaria amb els pintats al retaule de la Mare de Déu de l'Esperança de Pego (n. 43), que ens poden servir com a paradigma per a explicar l'evolució de la imatge del llibre. Encara que hi apareixen diversos exemplars —a les escenes de l'Anunciació i de la Dormició—, ens centrarem en el de la taula principal, oferit a Maria per un àngel, ja que és l'únic llibre amb escriptura llegible. Amb un simple colp d'ull s'observen les notables diferències entre aquest i els susdits. El més cridaner és la seua posició, ja que no se'ns presenta frontalment, sinó que adquireix un major dinamisme. En aquest cas, el llibre està en posició obliqua, com també podem veure a la taula de la Mare de Déu amb Sant Bernat i Sant Benet (n. 55, fig. 8) o a l'àtic del retaule de la Santa Creu de València (n. 49).

79. LLANES DOMINGO, Carme, «El gòtic internacional a València. Antoni Peris en la pintura valenciana (1402-1424)», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 21, 2012, pp. 95-110; MIQUEL JUAN, Matilde, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gòtic internacional*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2008, pp. 23-39.

L'aspecte extern dels llibres comença a donar mostres d'una major versemblança en la representació de les encuadernacions i del seu cos. Per exemple, al retaule de Pego els fulls que no sosté l'àngel hi apareixen alçats, com si començaren a tancar-se, de la mateixa manera que als citats llibres de sant Bernat i sant Benet o a la taula de Sant Domènec de El Burgo de Osma (n. 74). Incidint en aquest aspecte, els llibres que més avancen en la representació de la realitat són els de la Mare de Déu de l'Esperança d'Albocàsser (n. 59) i els de la taula de la Dormició del retaule oxomenc, en tant que els personatges apareixen passant els fulls mentre lligen o tenen els seus dits entre les pàgines, com si hagueren detingut la seua lectura i no volgueren perdre el punt en què l'han deixada.



Fig. 8. Madrid, Museo del Prado.

Mare de Déu amb Sant Benet i Sant Bernat, Guillem Ferrer o Pere Lembrí (1410-1415). Detall.

Altrament, els llibres acullen inscripcions més llargues, com el de Pego amb el *Magnificat* o la taula de Sant Jaume el Major (n. 66) amb part d'un himne en honor a l'Apòstol, que comença amb les paraules «O lux et decus Hispaniæ»⁸⁰. Sols difereixen els de sant Bernat i sant Benet, amb breus cites d'obres d'ambdós sants, i el de la Santa Creu, llibre en mans de Déu Pare en què hi figuren l'alfa i l'omega. La *mise en page* ja és la pròpia d'un llibre autèntic, amb el text enquadrat dins d'una caixa d'escriptura que deixa amplis marges; el text se cenyeix al foli, és a dir, que una mateixa línia no comença al vers i conclou al recte; i s'inicia generalment amb una caplletra decorada. Per contra, l'escriptura té encara un caràcter un tant desorganitzat en algunes de les pintures, com en l'evangeli de sant Marc de la clau de volta de la catedral de Sogorb (n. 75) o en el llibre de sant Jeroni del retaule homònim d'aquesta Seu (n. 86). Mentre que al primer podem entendre que el detall no és tan important en una obra destinada a ser vista des d'una certa altura, al llibre de sant Jeroni, a la taula principal de la pintura, no li podem aplicar aquest raonament. Les lletres presenten inclinacions diferents, així com alteracions en el mòdul. A més a més, el text no està correctament justificat al marge dret, el que el dota d'un aspecte desaturat.

80. CHEVALIER, Ulysse, *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, vol. III..., p. 424, n. 30580.

2. 4. 3. La conquesta del naturalisme

El tercer període està dominat per l'estil hispanoflamenc, de llarga trajectòria al regne de València, ja que el podem enquadrar entre els anys 1440 i 1520 aproximadament. Si bé aquest estil és l'hegemònic, cap a l'últim quart del segle XV comencen a arribar-hi les primeres influències renaixentistes, que aniran consolidant-se fins a la seua culminació a la tercera dècada del segle XVI. Centrant-nos, però, en el període hispanoflamenc, el gust pel detall i per la quotidianitat d'aquesta fase del gòtic té el seu reflex en la representació dels llibres en l'art. Al mateix temps que s'incrementa el nombre de llibres pintats, augmenta també el realisme amb què són tractats (fig. 9). Així, es refermen les tendències que anaren despuntant durant la primera meitat del segle XV: formats i enquadernacions amb el seu paral·lel en la realitat, marges més amplis, escriptura cal·ligràfica que s'adapta correctament a l'espai i a la curvatura dels fulls, caplletres decorades, etc. Com a mostra, podríem citar el llibre de la taula de Sant Jaume de la Pobla de Vallbona (n. 104), el del Sant Pere *in cathedra* de Morella (n. 122) o els diversos llibres del retaule de Sant Dionís i Santa Margalida de la Seu de València (n. 212).

Això no obstant, el més destacable d'aquest període és l'aparició en l'art del llibre de luxe⁸¹ i de les primeres mostres dels llibre renaixentista. Amb el gòtic hispanoflamenc, el detallisme alcanza tal nivell que ens permet diferenciar, si més no, els llibres de luxe dels comuns. La semblança rica d'un llibre està íntimament relacionada amb el seu contingut: mentre que els llibres de les etapes anteriors contenen textos més heterogenis, provinents principalment dels evangelis, la gran majoria dels llibres de luxe podrien ser propis de la devoció particular, com saltiris, breviaris o llibres d'hores⁸². Per tant, són llibres d'un ús més personal, generalment posseïts per gent amb cert nivell econòmic i que es podrien permetre l'adquisició o l'encomanament de llibres d'una bona factura i amb una rica decoració⁸³.

Dins del conjunt estudiat, reïxen tres casos concrets. D'una banda, el llibre de l'Anunciació de Jacomart (n. 96) reposa sobre un faristol envoltat amb el *manutergium*, el que denota els materials nobles amb què, suposadament, està enquadernat (fig. 10). Així mateix, són destacables la caplletra inicial del text, amb una ostentosa decoració, i els fermalls de setí roig de l'enquadernació. Quant al contingut, el llibre transmet la profecia d'Isaïes associada a aquest passatge evangèlic, que anuncia la concepció miraculosa per part d'una verge⁸⁴. Així doncs, aquest llibre podria ser una Bíblia o un llibre d'hores. De l'altra, hi trobem el que sosté a les seues mans el senyor de Tous en la famosa taula de Sant Miquel (n. 130). Tant els amples marges, delimitats per un pautat molt marcat, com la caplletra decorada amb pa d'or ens indiquen que es tracta d'un llibre de luxe, propi de la categoria social del seu posseïdor i en

81. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «'Iactantiae libros quaerunt'. Libros de lujo en el otoño medieval», en Sophie BROUQUET i Juan Vicente GARCÍA MARSILLA (eds.), *Mercados del lujo, mercados del arte: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2015, pp. 117-147.

82. RIGHETTI, MARIO, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. I, Milà, Ancora, 2005, 2a edició, pp. 306-308, 354-356; KROCHALLIS, Jeanne E. i MATTER E. Ann, «Manuscripts of the liturgy», en Thomas J. HEFFERNAN i E. Ann MATTER (eds.), *The liturgy of the medieval Church*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2005, 2na ed., pp. 393-430; WIECK, Roger S., «The Book of Hours», en Thomas J. HEFFERNAN i E. Ann MATTER (eds.), *The liturgy of the medieval Church...*, pp. 431-468; GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita...*, pp. 161-170.

83. LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa, «Superficies del lujo: lectura periférica del libro renacentista», en Sophie BROUQUET i Juan Vicente GARCÍA MARSILLA (eds.), *Mercados del lujo, mercados del arte: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV...*, pp. 97-115.

84. Is 7, 14.

consonància amb les riques teles i guarniments amb què aquest es cobreix⁸⁵. La presència de dos salms (Ps 50 i 129) als seus fulls fa patent que es tracta d'un saltiri o d'un llibre d'hores. Finalment, la taula de la Mare de Déu de les Febres (n. 172), encomanada pel cardenal Francesc de Borja al pintor italià Pinturicchio ens presenta el que és, sense cap mena de dubte, el llibre més ric dels ací contemplats. Sembla que el Jesuset estiga aprenent a llegir, per l'estri amb què segueix la línia, mentre la Verge li sosté el llibre. La posició d'aquest, mig obert, ens permet observar la riquesa material de la seua confecció, tant a l'exterior com a l'interior. Le cobertes semblen de cuir roig, amb ferros daurats. És a l'interior on, però, es marca la diferència amb la resta de llibres reproduïts a les nostres pintures. Tot l'espai està ricament embellit: la caplletra historiada presenta una decoració que ocupa tot el marge esquerre fins al final del text i una orla ornamental recorre el marge superior del foli. El text inscrit a la pàgina, encara que no del tot llegible per la posició mig tancada del llibre, ens indica que es tracta d'un llibre d'hores, ja que s'hi poden llegir les paraules que indiquen l'inici de l'Ofici de la Mare de Déu⁸⁶. L'origen italià⁸⁷ d'aquesta pintura no s'esbrina tan sols per les evidents qüestions estilístiques, sinó també per la pròpia escriptura que es fa servir al llibre. Efectivament, la minúscula humanística emprada en la seua redacció hi apareix en una data massa primerenca per a ser obra hispànica, però ja estava fortament arrelada en el territori italià⁸⁸.



Fig. 9. Morella, Basílica de Santa María. *Sant Pere in cathedra*, Joan Reixach (1460-1470). Detall.

85. Sembla que la fixació per representar els objectes de la manera més fidedigna possible, així com la presència d'abillaments luxosos, és una característica de l'estil pictòric de Bermejo. MOLINA I FIGUERAS, Joan, «Bartolomé Bermejo y el arte de pintar», en Joan MOLINA I FIGUERAS (coord.), *Bartolomé Bermejo*, Madrid, Museo del Prado, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2018, pp. 19-20.

86. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita...*, p. 165.

87. Encara que la taula fos encarregada a un pintor italià i executada a Roma l'hem inclosa al nostre estudi en tant que el seu comitent era valencià i estava destinada a la capella de la mateixa advocació de la col·legiata de Xàtiva. Així mateix, el seu refinament, la seua exposició al principal temple de la ciutat i la seua relació amb un dels llinatges valencians més importants la farien objecte d'admiració per part de la congregació i possible model d'altres pintures.

88. Per exemple, la Bíblia de Frederic de Montefeltro, datada entre 1476-1478 ja fa servir una bella escriptura *antiqua*. BAV, ms. Urbinate Lat. 1.2. Reproducció en BOLOGNA, Giulia, *Manuscriptos y miniaturas. El libro antes de Gutenberg*, Madrid, Anaya, 1988, p. 143.



Fig. 10. València, Museu de Belles Arts. *Anunciació*, Jacomart (ca. 1450). Detall.

Quant al llibre renaixentista mencionat adés, sols hi trobem un exemple en aquest període, però prou significatiu en tant que prové d'una obra de l'italià Paolo de San Leocadio (fig. 11). Aquest pintor és un dels introductors del nou estil al regne de València i, amb ell, dels nous models gràfics i libraris procedents d'Itàlia. A més a més, la hibridació entre les formes renaixentistes i les hispanoflamenques donà lloc a un estil que va tindre bastant fortuna a València, especialment a nivell gràfic en introduir escriptures prehumanístiques i clàssiques en composicions encara gòtiques. El llibre en qüestió està subjectat pel Crist que presideix el retaule del Salvador de l'arxiprestal de Vila-real (n. 153). El format, si bé encara és medieval, compta amb unes proporcions harmòniques que anticipen els llibres renaixentistes propers al *liber quadratus* dels segles V i VI⁸⁹. El més destacable, però, és l'ús d'una escriptura majúscula clàssica, que destaca sobre el context gràfic finisecular, on encara hi predominen les escriptures gòtiques i les prehumanístiques, capitals més properes als models romànics que als clàssics. Malauradament, aquesta innovació no va prosperar i encara podem trobar llibres i escriptures medievals a composicions eminentment renaixentistes, ja ben entrat el segle XVI. Una excel·lent mostra d'aquest fenomen de multigrafisme relatiu, és a dir, de la convivència de dos tipus gràfics pertanyents a un mateix sistema d'escriptura⁹⁰, és la pintura de la Mare

89. És a dir, un còdex de pergami, de format quadrat, «de lusso e riconducibili all'ambiente della classe laica colta, e cioè senatoria, del basso Impero, che contengono testi dell'antico patrimonio letterario latino, polemicamente, in un *revival* tradizionalistico, contrapposti alla nuova cultura cristiana» i escrit amb capital rústica. Els més famosos dels conservats són aquells que contenen les obres de Virgili, com el *Virgili Vaticano* (BAV, Vat. Lat. 3225) o el *Virgili Mediceo* (BML, Laur.39.1), ambdós datats in. s. V d. C. PETRUCCI, Armando, *Breve storia della scrittura latina*, Roma, Bagatto Libri, 1992, p. 53.

90. PETRUCCI, Armando, «Funzione della scrittura e terminologia paleografica», en *SCUOLA SPECIALE PER ARCHIVISTI E BIBLIOTECARI DELL'UNIVERSITÀ DI ROMA* (ed.), *Palaeographica, Diplomatica et Archivistica. Studi in onore di Giulio Battelli*, vol. I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, p. 10.

de Déu de la Sapiència (n. 242). A l'obra, elaborada al voltant de l'any 1517 per Nicolau Falcó, els elements gòtics són ja residuals, limitats a les faccions dels rostres i la postura d'algun dels personatges, encara inspirats per models flamencs. Nogensmenys, el que ací ens ateny és altre element que contrasta molt, per exemple, amb el marc arquitectònic i el tron clàssic o amb les capitals humanístiques dels filacteris: el llibre de sant Nicolau⁹¹. En efecte, aquest llibre perpetua la tradició medieval en tots els sentits, especialment l'escriptorari. Manté la gòtica textual de la segona meitat del segle XV, similar a la que podem trobar a pintures com les ja citades de l'Anunciació de Jacomart o el Sant Pere *in cathedra*, uns setanta anys anteriors; el text s'inicia amb una caplletra de color vermell, l'única decoració que presenta; i la *mise en page* és un poc desaturada, ja que el text ocupa gairebé tot l'espai disponible, amb uns marges mínims. La lectura del seu contingut, un fragment de l'evangeli de Sant Lluç⁹² i altre de la vida de sant Nicolau emprat com a antífona a la litúrgia pròpia del sant⁹³ ens proporciona la clau per a entendre la seua presència a una obra renaixentista. Precisament, els llibres litúrgics mantingueren durant la primera meitat del XVI les formes gràfiques i libràries del període gòtic⁹⁴. D'aquesta manera, Nicolau Falcó no incorre en cap anacronisme a la seua pintura, sinó que plasma fidedignament la realitat del seu temps, fent patent la situació de multigrafisme relatiu abans esmentada.



Fig. 11. Vila-real, església arxiprestal de Sant Jaume.
Retaule del Salvador, Paolo de San Leocadio (1490-1500). Detall.

91. GIMENO BLAY, Francisco M., *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita...*, pp. 180-181.

92. Lc 6, 36.

93. HESBERT, René-Jean, *Corpus antiphonarium officii*, vol. III..., p. 63, n. 1534.

94. GIMENO BLAY, Francisco M., «Escritura: palabra e imagen (Reflexiones sobre la cultura escrita reproducida)», *Anales de la Universidad de Alicante: Historia Medieval*, n. 4-5, 1986, pp. 363-364. Aquest fenomen també es dona en la pintura florentina del *Quattrocento*. COVI, Dario A., *The inscription in Fifteenth Century Florentine painting...*, p. 276.

2. 4. 4. La sobrietat renaixentista

L'última etapa coincideix plenament amb el desenvolupament i consolidació del Renaixement pictòric a les nostres terres, des de l'any 1520 aproximadament fins a la mort de Joanes —i la fi del nostre estudi— l'any 1579. Tot just, aquest període està dominat per la seua figura, en ser el màxim exponent del nou estil artístic al regne de València. Al taller dels Macip, nissaga de pintors a la que hi pertanyia, tant l'escriptura com els llibres compten amb un paper destacat. Fins i tot, el llibre és l'element principal en algunes de les pintures, el que dona el sentit a l'advocació de l'obra, com en la taula de la Mare de Déu de l'Esperança (n. 317)⁹⁵.

La representació del llibre en aquest període presenta una sèrie de trets que la diferència radicalment de les precedents. En primer lloc, els llibres augmenten en grandària, a la vegada que es redueix la seua grossor, com és el cas dels presents a l'antic retaule major de la catedral de Sagorrb (n. 281), el del Sant Joan Evangelista de la Col·lecció Bancaixa (n. 300) o el del profeta Daniel del Museu de Belles Arts de València (n. 333). Així mateix, evolucionen des de les formes rectangulars cap a formats quadrangulars, cercant d'assimilar-se al *liber quadratus*. En segon lloc, l'escriptura emprada en exclusiva és la humanística. En un moment inicial, els textos dels llibres s'escriuen amb la majúscula inspirada en les capitals romanes, seguint el model establert per San Leocadio al retaule de Vila-real. Açò es pot veure al de Sant Vicent de Sagorrb (n. 262) o al desaparegut retaule de Sant Pere de l'església de Sant Esteve de València (n. 261). Posteriorment, ja amb Joanes com a cap del taller, comencen a introduir-s'hi les minúscules humanístiques en l'àmbit de la pintura. Aquestes grafies, amb una marcada inclinació cap a la dreta, però quasi sense lligadures, recorden més als models de la *italica* d'impremta que a les cursives manuscrites⁹⁶.

Dins del període renaixentista convindria esmentar la presència dels llibres impresos a les pintures. Encara que els exemples reunits no reproduïxen de manera exacta el format ni la *mise en page* dels productes d'impremta —com si farà l'art posterior⁹⁷—, sí que estan inspirats directament per ells. Aquest és el cas concret de dues pintures de Joanes: la taula de la Mare de Déu de l'Esperança (n. 317) i el retrat d'Alfons el Magnànim⁹⁸ (n. 320). En la primera d'aquestes obres, Joanes representa a la Verge amb un llibre *in quarto*. Aquest transmet un fragment de l'evangeli de Sant Lluc, com indica el títol, escrit a una sola columna amb una escriptura cursiva, més relacionada amb la cursiva tipogràfica del XVI que amb la manuscrita⁹⁹. Si analitzem alguna de les bíblies impreses entre 1540 i 1560¹⁰⁰, arc cronològic en què s'elaborà aquesta peça, podem extraure alguns trets comuns als del llibre de la Mare de Déu: la presència de títols a la part superior del foli, on s'indica el llibre en qüestió de la Bíblia, escrits en majúscula humanística; el text ja no es disposa a dues columnes, com era comú en les bíblies, sinó que apareix a línia tirada; i la presència de l'escriptura cursiva o itàlica. Això

95. MACIÁN FERRANDIS, Julio, «Un llibre a les mans de la Verge. A propòsit de la Mare de Déu de l'Esperança de Joan de Joanes», *Saitabi*, n. 71, 2021, pp. 59-75.

96. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita...*, p. 189.

97. Solen ser habituals les representacions d'impresos a les *vanitates* barroques.

98. A banda, aquesta obra és interessant per l'enorme presència del llibre com a objecte simbòlic en elements com la cortina o la corona, ja que era un dels emblemes personals del monarca.

99. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita...*, pp. 186, 189.

100. S'han analitzat les bíblies conservades a la Biblioteca Històrica de la Universitat de València que foren impreses entre 1520 i 1560. Justament, tres de les quatre bíblies del període en què es data aquesta taula presenten un format idèntic al del llibre reproduït per Joanes. Les signatures d'aquestes bíblies, impreses als anys 1549, 1552 i 1557, són: BHUV, Z-16/084, Z-08/208 i Z-28/185.

no obstant, si les semblances en són moltes, les diferències també són obvies. D'una banda, el format *in quarto* del llibre pintat per Joanes difereix del *in folio* de la majoria d'aquelles bíblies, encara que es podria tractar d'un evangeliari, cosa que explicaria el volum més reduït del llibre de la Verge. D'altra banda, seria impossible que un llibre contingués tan poc text per foli com el de Joanes. Comprenem, però, que no és més que un recurs pictòric per a poder transmetre un passatge concret amb un mòdul de lletra suficientment gran com perquè es pugui llegir i perquè el missatge concret quedi clar. A més a més, cap bíblia emprà exclusivament l'escriptura cursiva per al cos textual, ja que aquesta se sol reservar per a destacar certes paraules o per a la glossa; seria, en conseqüència, altra llicència pictòrica utilitzada per Joanes, que dota de més importància a l'estètica i al missatge que no a la representació fidedigna del llibre.



Fig. 12. Saragossa, Museo de Zaragoza. *Retrat d'Alfons el Magnànim*, Joanes (1557).

Cas diferent és el retrat del Magnànim, on Joanes fa servir tots els mitjans al seu abast per a representar de manera realista els elements que el componen. Malgrat que és un element secundari en la composició, el llibre obert sobre el qual descansa la corona règia resulta de gran interès pel seu detallisme i virtuosisme extrems (fig. 12). La part llegible és mínima, però prou significativa i suficient per a poder fer una anàlisi del llibre. En primer lloc, com indica el títol —també escrit en majúscula clàssica—, es tracta d'un exemplar del *De bello civili* de Juli Cèsar, obert per alguna part del llibre primer. Al costat, llegim la xifra 389 que, suposadament, es correspondria amb el text representat. D'aquest es poden llegir les primeres línies, que començarien amb *Cæsar in eam spem venerat, se sine pugna et sine vulnere suorum rem*¹⁰¹. Després, la lectura esdevé difícil per la tenuïtat de la pintura. Aquest fragment de l'obra de Cèsar es correspon al capítol 72 del llibre primer, diferent a la xifra susdita. Pot ser que es tracte d'un nombre aleatori, però ens resulta difícil creure que Joanes, després de pintar amb tal luxe de detalls el llibre, proporcione una referència errònia. Per tant, ens inclinem a pensar que es tracta més bé del número de pàgina del volum del qual el copiaria. En segon lloc, l'aspecte material d'aquest llibre s'apropa molt més al model d'imprès real que el de la Mare de Déu de l'Esperança. A banda dels títols, el format del llibre s'assembla més al dels impresos que contenen obres literàries, tant en grandària i grossor com en la *mise en page* del text¹⁰². Ací, el que prima és la imatge del llibre, la idea que es vol transmetre

101. *Cæs. Ciu. I, LXXII, 11-12*. CÈSAR, Gai Juli, *De Bello Civili*, Barcelona, Bosch, 1984, p. 84.

102. Per exemple, CÈSAR, Gai Juli, *Comentarios*, Alcalá de Henares: Miguel de Eguía, 1529; VANEGAS, Alejo, *Primera parte de las diferencias de libros*, Toledo: Juan de Ayala, 1540; MEJÍA, Pedro, *Historia imperial y cesárea*, Sevilla: Dominico de Robertis, 1547. Impresos citats en MOLL ROQUETA, Jaime, «Las cursivas de Juan Mey, con algunas conside-

amb la seua presència i no un contingut textual concret que, a efectes pràctics, és il·legible. Encara que desproveït de tota ornamentació al seu interior, també el podríem considerar un llibre de luxe, ja que el seu exterior sembla sumptuós. Pel que podem apreciar, els cantells presentarien una decoració daurada amb motius en zig-zag, pintada o cisellada, amb tires de tancament que podrien ser de seda. A banda del fet obvi que es tractaria d'un llibre ric en tant que el seu posseïdor és un monarca, la seua fastuositat externa, si més no, està en consonància amb la pròpia personalitat del Magnànim, un rei bibliòfil¹⁰³. Altrament, la lletra ací emprada reproduïx més fidelment els models de l'impresmta. Malgrat que l'escriptura del llibre de la pintura anterior presentés certs trets propis de la itàlica, s'hi poden apreciar algunes lligadures inexistents a les cursives tipogràfiques. Al llibre del Magnànim es produeix el fenomen contrari, és a dir, la imitació de models de lletreries contemporànies a la pintura¹⁰⁴. Certament, a la pròpia ciutat de València, a mitjan segle XVI, l'impressor flamenc Joan Mey utilitzava una tipografia similar a la que ací reproduïx Joanes: lleugerament inclinada cap a la dreta i amb un petit engrossiment a l'extrem de caiguts i alçats, així com una característica s llarga similar als orificis d'un violí¹⁰⁵. Joan Mey va col·laborar amb els humanistes valencians, entre qui destaca Joan Baptista Anyés¹⁰⁶, beneficiat de la Seu de València, teòleg i intel·lectual. Aquest mantenia una estreta relació amb Joanes, a qui encarregà almenys dues obres: el Baptisme de Crist (n. 284) i els Desposoris místics de Santa Agnès (n. 313), que contenen sengles retrats de l'eclesiàstic. Al seu torn, el nostre pintor també freqüentava els cercles humanistes de la ciutat. En conseqüència, seria prou raonable que Joanes fes servir com a model per al retrat d'Alfons el Magnànim un llibre procedent de l'impresmta dels Mey.

2. 4. 5. Interacció amb els llibres

En darrer terme, seria interessant comentar les diferents relacions establertes entre els personatges i els llibres a les pintures. Les obres d'art fan patent l'evolució de la imatge del llibre que tenia la societat en cada període històric, des de l'objecte sagrat fins a l'objecte d'ús quotidià. Durant el primer període del nostre art (ca. 1350-1400), els personatges que són representats amb llibres no els lliguen, sinó que els sostenen oberts vers l'espectador, exhibint frontalment i de forma directa el missatge inscrit. Per tant, la relació entre llibre i figura és passiva, sense cap mena d'interacció entre ells. Açò canvia segons avança el realisme pictòric durant les fases internacional (ca. 1400-1440) i hispanoflamenca (ca. 1440-1520). Si bé és cert que es manté en moltes obres aquesta relació passiva i la imatge sagrada del llibre, la voluntat de representar versemblantment la realitat alterà aquest patró. En efecte, a partir de començaments del segle XV s'hi observa una nova actitud cap als llibres de les pintures. Aquests ja no són sols el pont de transmissió d'un missatge concret entre la pintura i el públic receptor, sinó que els textos inscrits als seus fulls també són llegits pels personatges que els sostenen.

raciones previas sobre el estudio de las letrerías», en María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO i Pedro M. CÁTEDRA (coords.), *El libro antiguo español. Actas del primer coloquio internacional*, Salamanca-Madrid, Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 299-300.

103. BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel, «Alfonso V, amante de los libros», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, n. 11, 1945, pp. 61-73; PETRUCCI, Armando, *Libros, escrituras y bibliotecas*, ed. de Francisco M. GIMENO BLAY, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 439-449.

104. GIMENO BLAY, Francisco M., *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita...*, p. 189.

105. MOLL ROQUETA, Jaime, «Las cursivas de Juan Mey, con algunas consideraciones previas sobre el estudio de las letrerías»..., p. 300.

106. *Ibidem*, p. 303.

Inclús, a les pintures on el llibre apareix en un segon pla, com pot ser l'Anunciació de Nicolau Falcó de la Seu de València (n. 228), aquest es representa obert, sobre un faristol o altre moble, com si haguessen sorprés el personatge en qüestió mentre llegia. De fet, cap a finals d'aquesta centúria, però especialment durant el període renaixentista, es popularitzà la temàtica de la Mare de Déu —a vegades també amb Santa Anna— ensenyant a llegir al Xiquet. És el cas de la susdita taula de la Mare de Déu de les Febres o de la de Santa Anna, la Mare de Déu, el Xiquet i Santa Maria Magdalena (n. 213). Així, el llibre ja no sols serveix per a ser adorat o exhibit, ni sols per a ser llegit, sinó que passa a ser representat també com una eina d'aprenentatge, un objecte eminentment pràctic. Durant el Renaixement, les actituds dels personatges cap als llibres són variades, amb una mostra ampla de les possibles formes d'aproximació, des de l'adoració i exhibició, com a la Mare de Déu de l'Esperança (n. 317) o al Sant Bru del retaule de Sant Sebastià (n. 295); la lectura, com la figura de sant Joan de la Dormició de la Mare de Déu de Sogorb (n. 281) o el retrat del bisbe valencià Andreu d'Albalat (n. 338, IV); i l'ensenyament, com a la taula de la Mare de Déu amb al Xiquet, Sant Joanet i Sant Jaume (n. 285) o l'àtic del dit retaule de Sant Sebastià (n. 295).

2. 5. AURÈOLA

Fins a aquest punt hem vist aquells suports d'escriptura a les pintures valencianes que podríem denominar «genèrics», és a dir, els que apareixen a qualsevol obra independentment del període cronològic o de l'estil artístic al qual pertanyen. En canvi, els següents que analitzarem són emprats en exclusiva durant un període concret o en casos molt puntuals. Els primers d'aquests suports són les aurèoles o nimbes, els discs o cercles daurats que es disposen darrere o sobre el cap de les persones sagrades com a forma de ressaltar les seues figures i honorar-les. Evidentment, aquest recurs té un ampli recorregut a la Història de l'Art, ja que es remunta a l'època clàssica¹⁰⁷. Al nostre context, però, no comença a emprar-se com a continent d'escriptura fins a les darreries del segle XV. Durant aquesta etapa, corresponent a la fase final de l'estil hispanoflamenc, les aurèoles són grans discs elaborats amb pa d'or, que compten amb una profusa decoració cisellada, pròpia d'una obra d'orfebreria. Ja al Renaixement, els nimbes muden la seua aparença. Ara seran subtils cercles, a vegades d'una tenuïtat extrema, que apareixeran pintats sobre els caps dels personatges. La fisonomia de les aurèoles afecta a l'escriptura i a la lectura dels textos que contenen al seu interior¹⁰⁸.

Pel que fa a aquests, els nimbes són el recurs predilecte dels pintors per a inscriure breus precis i oracions als sants. L'estructura més comuna, encara que amb múltiples variants, és la conformada per les paraules *ora pro nobis* precedides o seguides del nom del sant en vocatiu. L'exemple més antic d'aquest recurs és l'aurèola de la Mare de Déu de la taula central del retaule de la Vida de Maria de Sogorb (n. 146), on podem llegir, no sense dificultat per la lluentor de l'or, *Ora pro nobis, santa Dei genitrix*. A banda de les oracions, les aurèoles acullen altres tipus de textos. Els més freqüents són aquells que identifiquen el personatge mitjançant el seu nom. Aquest recurs va ser força emprat, des de Paolo de San Leocadio, a la seua taula de l'Abraç davant la Porta Daurada del Museu de l'Hermitage (n. 221), fins a Joanes a les seues representacions del Sant Sopar (n. 297 i 335). En altres ocasions, però, el text identificatiu no es limita al nom del sant, sinó que utilitza altres fórmules. És el cas de la taula de Sant Miquel del Museu de Belles Arts de València (n. 226),

107. DEBIAIS, Vincent, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)...*, p. 236.

108. COVI, Dario A., *The inscription in Fifteenth Century Florentine painting...*, p. 205.

on a l'aurèola es llig el text *Princeps gloriosissime, Michael, dux celestium*, antífona de l'ofici de l'Arcàngel¹⁰⁹.

Els nimbes també contenen inscripcions més elaborades, procedents de la Bíblia o dels llibres litúrgics. En aquest sentit, una de les pintures més interessants és el Baró de Dolors del Museu de Belles Arts de València, obra de Vicent Macip (n. 254). Ací apareixen tres personatges amb tres textos als seus nimbes: sant Joan Evangelista, amb *In principium erat Verbum*¹¹⁰; Jesucrist, amb el text del Llibre de les Lamentacions *O vos omnes qui transitis per viam*¹¹¹; i sant Josep d'Arimatea, amb el versicle 149 del psalm 118 *Secundum misericordiam tuam, Domine* (fig. 13). No és l'única pintura de Macip, però, en què hi llegim textos a les aurèoles, ja que era amb diferència el pintor que més inscripcions disposava sobre aquest suport. Destaca, especialment, el conjunt d'obres en què la Mare de Déu compta amb versos del *Magnificat* al seu nimbe, com a la Lamentació de la col·lecció Bancaixa (n. 157) o al Naixement de Crist de Tarragona (n. 218).



Fig. 13. València, Museu de Belles Arts. *Baró de Dolors*, Vicent Macip (1520-1530). Detall.

Convé destacar, tanmateix, que les aurèoles són el tipus de suport que més dificultats ofereixen a l'hora de llegir els seus textos. D'una banda, hem de tindre en compte que la funció del nimbe és, com ja hem dit, destacar les figures sagrades i, en conseqüència, contenen

109. HESBERT, René-Jean, *Corpus antiphonarium officii*, vol. III..., p. 414, n. 4379.

110. Io 1, 1.

111. Lam 1, 12.

una decoració profusa, en la qual s'inclouen els missatges escrits. Així doncs, malgrat que les lletres no sempre siguem tractades cal·ligràficament, les grafies es barregen amb els elements decoratius fins al punt que, en moltes ocasions, és costós discernir-les de l'amalgama de motius ornamentals. D'una altra, com la gran majoria de les aurèoles s'elaboren amb pa d'or, els textos estan cisellats i no pintats, el que fa que en la seua visualització intervinga tot un joc de llums, ombres i resplendors que dificulten la lectura. En aquest sentit, també hem de considerar les alteracions químiques que poden experimentar l'or i altres metalls i que pot conduir a que tant les lletres com els adornaments siguem impossibles de diferenciar. Així mateix, les transformacions morfològiques experimentades pels nimbes durant el Renaixement, quan evolucionaren dels grans discs d'or a subtils cercles pintats, també afectaren a l'escriptura que hi contenien. Front a la disminució de l'espai disponible, el mòdul de les lletres es va reduir considerablement, fins a ser quasi illegible. Al seu torn, el seu traçat és tan tènue que es poden confondre fàcilment amb línies decoratives. Aquest és el cas del Naixement de Tarragona citat adés (n. 218). Joanes, en canvi, disposa els noms dels personatges a l'interior del cercle que constitueix les aurèoles, de manera que la lectura i, per tant, la identificació de les figures, és més ràpida, com ocorre al Sant Sopar de l'antic retaule de Sant Esteve (n. 314).

2. 6. VESTITS

Els vestits constitueixen altre dels suports elegits pels pintors per tal de contindre inscripcions¹¹². Al respecte, caldria comentar que són, junt amb alguns altres del següent apartat, com hi veurem, l'únic dels continents d'escriptura emprats a la pintura que tenen el seu paral·lel en la realitat¹¹³. En efecte, són abundants les referències de la literatura medieval a la presència de paraules i lemes brodats a la roba dels personatges. Sols amb les nombrosíssimes al·lusions a aquesta pràctica fetes al *Tirant lo Blanch* podríem exemplificar-ho sobradament. Entre molts altres, destaquem els següents fragments: «Ab un mot brodat en cascuna quadra del manto, qui dehia *Una val mill e mill no valen una*»; «[L'armadura] de Ricart [...] dehia lo mot: *No y trop cap ni sentener*»; o «E portava en los paraments e en lo cap del cavall hun qui deya, per ço com sa enamorada havia nom Leonor: *Enamorats, feu-li honor puix de totes és la millor*»¹¹⁴. Per la seua part, al *Curial e Güelfa* es diu «Vestia Laquesis una roba de setí ras carmesí [...] e les lletres tals com eren en la tenda que havia donada a Curial» i «Les quals los seus noms propis tenien brodats als pits»¹¹⁵. Malgrat tot, atenent a les peces de roba originals que s'han conservat, tal vegada la mà d'escriptors i pintors va ser massa pròdiga en la inclusió de llargs textos als vestits. Als testimonis que disposem, aquests brodats es redueixen a sigles o paraules abreujades o curtes.

112. DRPIC, Ivan, «*Chrysepes stichourgia: the Byzantine epigram as aesthetic object*», en Brigitte M. BEDOS-REZAK i Jeffrey F. HAMBURGER (eds.), *Sign and design: script as image in cross-cultural perspective (300-1600 CE)*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2016, p. 63.

113. Els llibres no els podem tindre en compte en tant que són, *per se*, suports d'escriptura. També es podrien considerar les cartel·les com una espècie de reflex dels epígrafs en pedra, encara que en general difereixen molt d'aquests en aspecte i contingut. Per tant, considerem que els vestits són un dels pocs suports d'escriptura a les pintures que també varen ser emprats com a tal en la realitat. No debades, no és coincidència que hi apareguen a partir del segle XV. Com anota Wallis, les tendències realistes en la pintura a partir de 1400 afavoriren que les inscripcions passen a representar-se sobre objectes físics i quotidians, i no sobre superfícies immaterials i irrealis. WALLIS, Mieczysław, «Inscriptions in painting»..., p. 6.

114. MARTORELL, Joanot, *Tirant lo Blanch*, ed. d'Albert G. HAUF i VALLS, València, Tirant lo Blanch, 2008, pp. 483, 545 i 785.

115. ANÒNIM, *Curial e Güelfa*, ed. de Lola BADIA i Jaume TORRÓ, Barcelona, Quaderns Crema, 2011, pp. 313 i 485.

El que ací ens interessa, però, són els vestits dels personatges de la pintura i els textos que hi contenen, dels que podem diferenciar dos tipus. Per una part, tenim els decoratius. No els podem considerar textos *de iure*, en la mesura que es tracta en tots els casos d'un conjunt de lletres que no formen cap paraula i que, en aparença, tampoc amaguen cap missatge ocult. Sembla que aquest recurs és emprat exclusivament al segle XV, ja que tots els exemplars ací recopilats foren realitzats al llarg d'aquesta centúria. El més antic dels que ens han arribat està en la Crucifixió del Thyssen (n. 102), on podem llegir E[...]O[...] C[...]AIT a la túnica d'un dels assistents a la mort de Crist¹¹⁶. Tanmateix, l'exemple més bell i paradigmàtic d'aquest tipus d'inscripcions és la del mant de la Verge en l'Anunciació de Jacomart (n. 96), on s'observa tot un conjunt de lletres majúscules daurades que recorren els rivets de la capa de la Mare de Déu. D'una altra, hi trobem les lletres que sí conformen paraules i transmeten un missatge concret. En general, són inscripcions simbòliques relatives al personatge que les porta o a l'escena en què apareixen. Tot atenent als testimonis conservats, sembla que aquesta tendència va ser importada des d'Itàlia per Paolo de San Leocadio. Precisament, la primera mostra amb què comptem de l'ús d'aquest recurs és a les famoses pintures dels àngels músics de la volta del presbiteri de la Seu de València (n. 135), realitzada per aquest pintor i Francesco Pagano entre 1472 i 1481. L'àngel que toca una flauta doble, és a dir, el tercer si comencem a comptar des del costat de l'Epístola, presenta al coll de la seua túnica la següent inscripció: *Maria † Salve, Regina, matre*. Aquest text és, segurament, el resultat de la unió de la Salutació Angèlica —coberta de forma parcial per la capa— i de l'inici del *Salve, Regina*¹¹⁷, separades ambdues parts per una creu. Nogensmenys, allò que resulta més curiós és que s'escrigués un text que, pel seu mòdul i per la llunyania amb els espectadors, fos il·legible a tots els efectes, al mateix temps que aquesta siga l'única inscripció de tan vasta composició. En qualsevol cas, Paolo de San Leocadio va continuar emprant aquest suport amb profusió, com podem observar en gairebé totes les seues obres posteriors¹¹⁸. Destacarien, entre altres, el retaule del monestir de Santa Clara de Gandia (n. 215) on, per exemple, llegim al mant de la Verge de l'escena del Naixement el text *Post partum inviolata permansisti*¹¹⁹ (fig. 14); o el retaule de Sant Jaume de l'arxiprestal de Vila-real (n. 230), on s'observen textos com *Ora pro nobis* o el recurrent *O lux et decus Hispanie*¹²⁰.

Les pintures de San Leocadio que podem considerar com la sublimació d'aquest recurs, però, són les taules de l'Oració a l'hort i de la Lamentació (n. 214)¹²¹, completament farcides d'inscripcions als vestits dels diversos personatges representats. Per exemple, a la primera

116. En aquest cas, les mancances no es deuen a la pèrdua de la capa pictòrica, sinó als plecs de la roba, que «impedeixen» llegir la seqüència completa de lletres.

117. CHEVALIER, Ulysse, *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, vol. II..., p. 519, n. 18147.

118. Respecte al fet que San Leocadio inclogués inscripcions d'aquest tipus tant en obres de devoció privada, com el Crist portant la Creu, com en grans retaules —on la lectura dels textos està prou compromesa—, «one may wonder whether San Leocadio did not just mechanically use in Gandia [o Vila-real] the successful formula of his devotional works». DEURBERGUE, Maxime, *The visual liturgy. Altarpiece painting and Valencian culture (1442-1519)*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 184.

119. HESBERT, René-Jean, *Corpus antiphonarium officii*, vol. III..., p. 408, n. 4332.

120. CHEVALIER, Ulysse, *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, vol. III..., p. 424, n. 30580.

121. Encara que ambdues pintures es conserven en llocs diferents —la primera a una col·lecció particular i la segona al Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona—, les similituds quant a les mesures i la temàtica, han dut a Company a plantejar la possibilitat que formarien part de la predel·la d'un mateix retaule. COMPANY CLIMENT, Ximo, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia, CEIC Alfons el Vell, 2006, pp. 323-325.

d'elles, Jesucrist presenta a la túnica el text *Iesu, fili Davit, miserere* i al mant *Si possible est transeat* [...]; sant Jaume, una vegada més, l'himne mencionat adés; i sant Pere el *Tu es Petrus*¹²². Quant a la taula de la Lamentació, llegim diversos fragments de l'himne *Stabat Mater*¹²³ distribuïts al rivets dels vestits de les figures, com *Animam gementem* o *Quis non posset constrictari*.



Fig. 14. Gandia, Museu de Santa Clara. *Naixement*, Paolo de San Leocadio (1507-1513). Detall.

2. 7. ALTRES

Sota aquesta denominació s'han inclòs tots aquells textos de la pintura valenciana inscrits sobre diferents objectes que no en tenen una representació especialment elevada dins del conjunt d'obres recopilades, pel que no s'ha considerat escaient dotar-los d'una categoria pròpia. Així doncs, s'han classificat amb l'etiqueta d'«altres», especificant entre parèntesis l'objecte en concret del qual es tracta. Tanmateix, per tal de poder proveir aquesta categoria de certa estructura interna que permeta la present anàlisi, s'han fixat algunes subcategories on reunir els objectes que tinguen característiques comunes.

Primerament, trobem els elements arquitectònics i de mobiliari. És el grup més nombrós dels que ací contemplem, tant en exemples com en objectes continguts. Aquests van des d'entaulaments, com ocorre en moltes de les representacions de la Missa de Sant Gregori (n. 160, 197 i 347); paviments, com a la taula de la Parentela de la Mare de Déu (n. 148) o al retaule de la Passió de Crist (n. 208); finestres, com la inscripció del retrat d'Alfons el Magnànim (n. 320);

122. Mc 10, 47; Mt 26, 39; Mt 16, 18.

123. CHEVALIER, Ulysse, *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, vol. II..., p. 599, n. 19416.

o sepulcres, com al Baró de Dolors de la col·lecció Serra de Alzaga (n. 169); fins a trons, com el del Sant Jaume del Prado (n. 99) o el dels fragments del retaule de la Vida de Sant Doménech (n. 323); o catifes, com a la taula de la Verge amb el Xiquet de Vicent Macip (n. 259).

Seguidament, comptem amb aquells elements que podem considerar com escripturaris, és a dir, tots aquells continents habituals d'escriptura que no pertanyen a les categories anteriors. Així doncs, trobem pergamins i fulls on escriuen els personatges, generalment evangelistes, com sant Lluç al retaule dels Fusters (n. 5) o els de les claus de volta de la capella del Salvador de la Seu de Sogorb (n. 13); encara que també poden contindre un missatge dirigit a l'espectador, com el que sosté sant Joanet a la taula de la Mare de Déu amb el Xiquet i els Sants Joans (n. 282). A continuació, estarien els elements que hem anomenat bèl·lics, en tant que apareixen en un context militar, com són els escuts i els estendards. En general, ambdós objectes contenen les sigles *SPQR*, en estar en mans de soldats romans a les escenes de la Passió de Crist, com podem veure a la Crucifixió que corona la taula de la Mare de Déu amb el Xiquet de Múrcia (n. 18), al Calvari del Museu de Belles Arts de València (n. 36, fig. 15) o a l'Escena de l'*Ecce Homo* del mestre de Sant Narcís (n. 233).

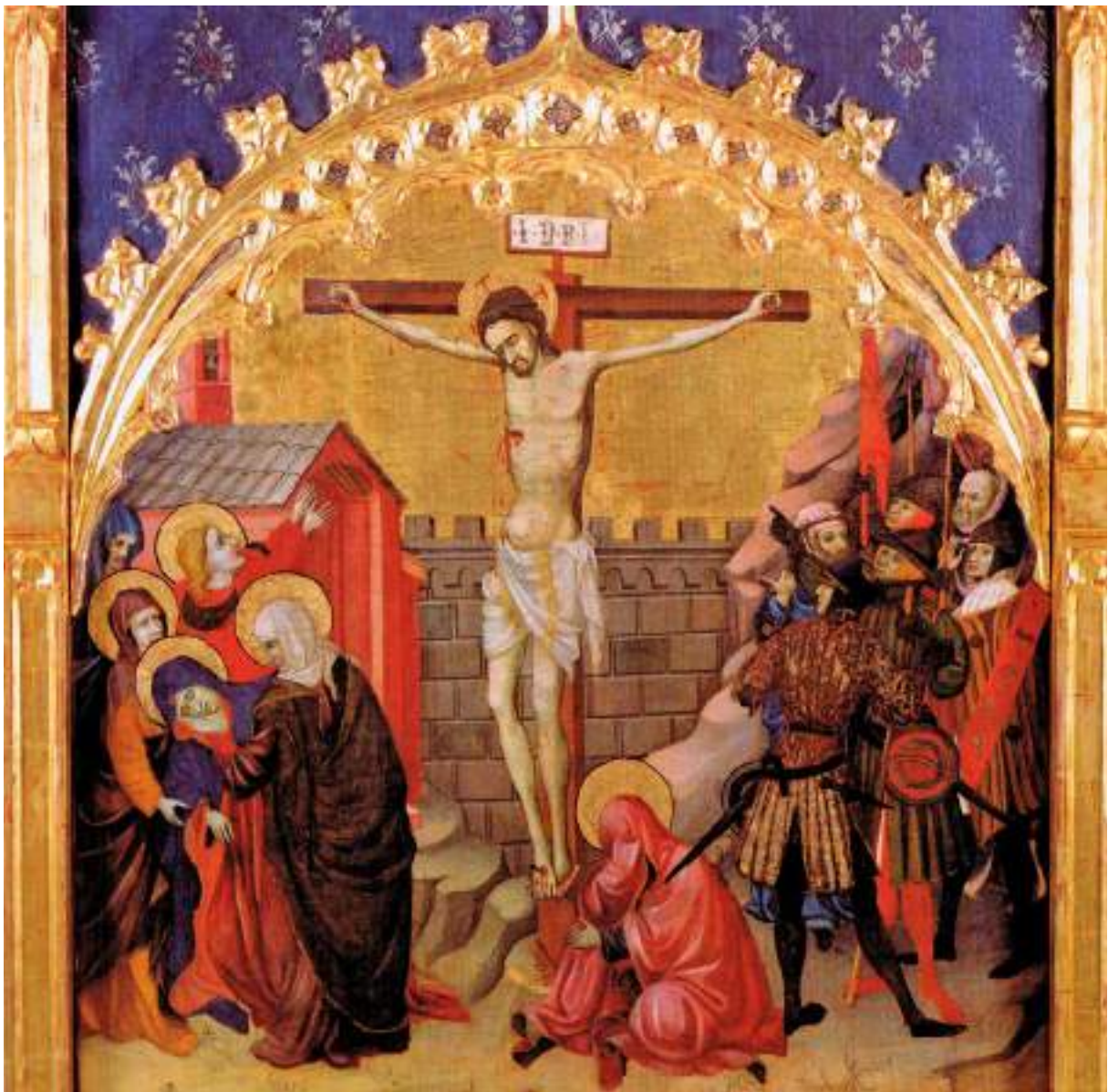


Fig. 15. València, Museu de Belles Arts. *Calvari*, Antoni Peris (1400-1423).

Tanmateix, els escuts poden tindre, en escasses ocasions, altres textos —o, almenys, conjunts de lletres—, com el del soldat que dorm a la Resurrecció de Vicent Macip (n. 185), on es lligen lletres decoratives; o els escuts que adornen les polseres del retaule de la Mare de Déu de la Llet (n. 61), amb el monograma de Jesús. En darrer terme, concloem amb els objectes i figures geomètriques. Es tracta d'una subcategoria molt heterogènia, en tant que s'han inclòs aquests objectes per la seua forma i, en general, per les seues petites dimensions. Ací tenim, per exemple, els orbes de les *Longitudines Christi* (n. 2 i 9), les hòsties dels Salvadors Eucarístics (n. 273, 318, 321 i 345); medallons, com el del retaule de Sant Vicent Ferrer (n. 262), o rombes, com els del retaule de Sant Martí (n. 93). Pel que fa als tipus de textos que contenen, aquests són tan variats com els suports que els transmeten. En aquest sentit, resulta força difícil fixar les tipologies textuals més comunes o recurrents. Sí que podem dir, però, que per norma general i en relació amb les mesures reduïdes de la majoria d'aquests objectes, les inscripcions solen ser breus, limitades a lletres aïllades o a sigles.

Anteriorment, en parlar dels vestits, s'ha assenyalat que sols el vestuari i alguns dels elements inclosos en aquesta darrera categoria tenen un paral·lel a la realitat en tant que suports d'escriptura. De nou podem recórrer a la literatura i als testimonis arqueològics per a adonar-nos que l'escriptura estava present a molts dels objectes quotidians. L'existència d'aquests missatges escrits ajuda a comprendre la recepció i lectura de les nostres inscripcions pictòriques a les societats pretèrites, assumpte que tractarem a la segona part d'aquesta investigació. El que ara ens interessa, però, és demostrar que els textos dels objectes ací descrits no són un mer recurs artístic, com poden ser els filacteris o nimbes, sinó que els pintors reproduïen a les seues obres una pràctica força estesa durant el període estudiat.

Les inscripcions a les arquitectures són, tal vegada, les més fàcils de contrastar amb exemples. És coneguda per tots la recurrència a l'Epigrafia, especialment a partir dels últims segles de l'Edat Mitjana, per a transmetre una gran quantitat de missatges, tant verbals com simbòlics. De fet, no caldria eixir de València per a poder veure tota una sèrie d'inscripcions en pedra del nostre arc cronològic per tot arreu de la ciutat¹²⁴. Ací podem trobar des dels noms dels mítics primers habitants de la València conquerida a la porta romànica de la Seu¹²⁵ o les inscripcions contra el llamp del Micalet¹²⁶, fins al text que circumda la sala de contractació de la Llotja amb el catecisme moral del bon mercader¹²⁷ o les inscripcions d'estètica purament clàssica de la col·legiata de Gandia¹²⁸. Tot això sense comptar amb les més habituals i nombroses inscripcions funeràries. La literatura també dona testimoni d'aquest fenomen, com el clam de Diafebus dient «E feu vot de ell escriure lo seu nom en les portes de la ciutat»¹²⁹, les

124. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales: la colección epigráfica de Valencia», en Walter KOCH, *Epigraphik 1988*, Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaft, 1990, pp. 195-215 i BOLUFER, Joaquín i RIBERA, Agustí, «Epigrafia valenciana medieval i moderna: les inscripcions sobre pedra», *Alba: revista d'estudis comarcals de la Vall d'Albaida* n. 13-14, 1999, pp. 133-174.

125. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales: la colección epigráfica de Valencia»..., p. 208.

126. *Ibidem*, p. 213.

127. *Inclya domus sum, annis edificata quindecim. Gustate et videte, concives, quoniam bona est negociacio que non agit dolum in lingua, que iurat proximo et non decipit, que pecuniam non dedit ad usuram eius. Mercatores sic degens divitiis redundabit, et tandem vita fruetur eterna.* GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «"Miræ antiquitatis litteræ quærendæ". Poniendo orden entre las mayúsculas», en Antonio CASTILLO GÓMEZ (COORD.), *Culturas del escrito en el mundo occidental: del Renacimiento a la contemporaneidad*, Madrid, Casa de Velázquez, p. 29.

128. PONS ALÓS, VICENTE, «'Gente Borgia'. Un nuevo ejemplo del mecenazgo de los Borja: primeras inscripciones humanísticas en Valencia», *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, n. 13, 2019, pp. 22-44.

129. MARTORELL, JOANOT, *Tirant lo Blanch...*, p. 449.

nombroses vegades que Tirant evoca un possible futur epitafi per a la seua tomba¹³⁰ o el poema *La sepultura* de Joan Roís de Corella en què descriu un sepulcre amb la seua corresponent inscripció¹³¹.

Tanmateix, no sols podem analitzar els epígrafs solemnes, sinó que els objectes més quotidians també presenten elements gràfics ornamentals. Només cal visitar qualsevol museu que custodie peces arqueològiques, que hi trobarem taulells, gerres o plats —moltes voltes procedents dels tallers ceràmics de Manises i Paterna— amb un *motto*, paraula o lletra inscrit. A tall d'exemple, podem citar un taulell amb el lema *Baralla nova* o un plat amb la Salutació Angèlica¹³², peces totes elles similars a les que apareixen a les pintures adés esmentades.

D'escuts i estendards, per la seua materialitat, n'han restat pocs fins als nostres dies, però podem suplir la falta de testimonis físics amb els literaris. Una vegada més, citem el *Tirant* com a obra cabdal i font inesgotable de referències, on llegim «E era plena tota la bandera de aquells cadenats, e dehia lo mot: *La lletra que stà primera / en lo nom d'esta pintura / és la clau ab què ventura / tancada té la darrera*» i «E feu-los pintar en pavesos, penjats cap avall, ab la sentència escrita en cascun pavés»¹³³.

2. 8. SENSE SUPORT

Finalment, hem reunit un conjunt de textos amb cap suport, inscrits directament sobre el fons de la pintura. Amb caràcter general, són principalment noms de sants localitzats vora la figura que identifiquen. N'és una bona mostra el magnífic retaule de la Santíssima Trinitat i de Tots els Sants (n. 25), conservat actualment a Nova York. A les taules laterals d'aquesta peça s'hi disposa una multitud de sants —organitzats seguint més o menys la jerarquia establerta en la *Litanix Sanctorum*¹³⁴— sobre els quals està inscrit el seu nom. A més a més, aquest recurs és emprat en altres pintures com les del reconditori de la catedral de València (n. 1), el conjunt de pintures murals de la Pobla de Vallbona (n. 57) o el retaule de Sant Jaume de Bocairent (n. 312). Hi ha excepcions, però, a aquesta tònica general. D'una banda, trobem els textos que transmeten l'idea de l'oralitat. Encara que els filacteris són el mitjà predilecte dels pintors per a representar el discurs oral, no és aliè ni estrany a la tècnica pictòrica l'ús de misatges escrits sense suport per a simular una conversa. A mode d'il·lustració, tenim una de les escenes del retaule fragmentat de l'Ascensió, Sant Gil i Sant Vicent màrtir (n. 72), també a Nova York, on figura Crist amb el text *Ite per univrsam mundum*¹³⁵ dirigit als apòstols, o la Salutació Angèlica de l'Anunciació de Jacomart (n. 96).

130. «E sobre la mia tomba me façan scriure letres qui pronuncies tal sentència AÇÍ JAU TIRANT LO BLANCH, QUI MORÍ PER MOLT AMAR» o «E sobre lo meu vas seran pintats caps de moros negres, ab letres scrites entorn del meu sepulcre: *Causa odiosa per què morí Tirant lo Blanch*», *ibidem*, pp. 535, 1072.

131. «En lletres d'or, tindreu en lo sepulcre / [...] E dirà el mot, escrit sobre verds lliris: / “Si per algú virtut se degué perdre, / sols per a vós jo la volguera rompre; / però lo mal no es deu jamés concebre / per esperar algun bé en puga nàixer. / Si no poguí restaurar-vos lo viure / sol per temor de honestat ofendre, / no us vull negar com aprenguí de doldre: / a Déu pregant guardàs del fondo carçre / vostre esperit, que al meu era conforme.”», ROÍS DE CORELLA, Joan, *Rims i proses*, ed. de Tomàs MARTÍNEZ, Barcelona, Edicions 62, 1994, pp. 52-53.

132. Londres, Victoria & Albert Museum, 1400-1430, n. 701-1896; 1400-1450, n. 1460-1870.

133. MARTORELL, Joanot, *Tirant lo Blanch...*, pp. 515, 627.

134. «Omnes sancti Patriarchæ et Prophetæ», «Omnes sancti Apostoli et Evangelistæ», «Omnes sancti Pontifices et Confessores», etc., LEFEBVRE, dom Gaspar, *Misal diario latino-español*, ed. del pare Germán PRADO, Brujas-Bilbao, Biblica, 1964, pp. 1596-1600.

135. Mc 16, 15.



Fig. 16. València, Museu de Belles Arts.
Desposoris Místics del Venerable Anyés, Joanes (1550-1560).

De l'altra banda, algunes d'aquestes inscripcions, totes elles en pintures de Joanes, són de caràcter eminentment simbòlic i l'absència de suport subratlla el misticisme que pretén transmetre. És el cas del text *Crux est innocuis ad stemmata florida trames* dels Desposoris místics de Santa Agnès (n. 313, fig. 16), obra d'una intricada simbologia, o del conjunt de textos del retaule dels Peraires (n. 315), on tota una sèrie de sants, dividits també segons la seua categoria, entonen parts dels *Te Deum*, com *Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia* o *Te pulcherrima virginum laudat multitudo*¹³⁶. A més a més, existeixen un parell de casos en què el text en qüestió dona informació sobre la pintura. A l'església parroquial de les Alcubles tenim la subscripció mural *En l'any de MCCCCXI es feu lo preent retaule. Fo lumbrero Domingo Sabastian* (n. 58), mentre que a la taula de la Mare de Déu amb donants (n. 133) trobem la signatura de Bartomeu Baró, superposada al paviment.

136. LEFEBVRE, dom Gaspar, *Misal diario latino-español...*, pp. 1558-1560. La darrera inscripció, referida a les Verges, sembla ser una creació a partir de l'estructura del *Te Deum*.

3. ESCRIPTURES

Tot continuant amb l'examen de les inscripcions, el següent aspecte en què convé fixar-se una vegada identificat el suport i, en conseqüència, l'existència d'un text, seria el de l'escriptura. D'aquestes, existeixen tantes com retaules¹³⁷. Per descomptat, totes elles es poden reduir als tipus bàsics mencionats a la introducció: majúscula i minúscula gòtiques, pre-humanística i majúscula i minúscula humanístiques. Tanmateix, dins de cada una d'aquestes denominacions s'hi inclou una munió de formes d'executar una mateixa escriptura. Pensem, per exemple, en les minúscules gòtiques textuais: podem trobar-les amb formes arrodonides i senzilles a finals del segle XIV i cal·ligràfiques i artificials un segle després. Així doncs, per tal d'emprendre aquest punt, hem considerat que la manera més satisfactòria seria fer-ho partint de l'anàlisi de les escriptures presents a les pintures dels mestres més representatius i amb més obra conservada¹³⁸. Un elevat nombre de pintures d'un mateix artista ens proporciona una base sòlida sobre la qual construir el nostre examen, en tant que permet extraure unes característiques gràfiques comunes dins d'un taller i la seua comparació amb les d'altres. A més a més, els pintors seleccionats són aquells de qui més documentació i obra ha perdurat. Entenem que, per norma general, això significa que a la seua època eren més preuats i tingueren molts encàrrecs, del que són testimoni les peces i documents conservats. Aquesta fama implica que les seues pintures servien de model per a l'encomanament i execució d'altres pintures, tal i com ens indiquen molts contractes¹³⁹. Al seu torn, ens permet plantejar la hipòtesi que la influència artística dels grans mestres sobre els menors també suposaria una influència gràfica, és a dir, que els tallers no sols copiarien l'estructura i estil dels retaules més afamats, sinó que també podrien imitar les escriptures presents.

137. Sense entrar en contradicció amb l'afirmació de Navascués que l'escriptura és única i que les diferències en l'execució són el resultat de les eines i el material escriptoris emprats. DE NAVASCUÉS Y JUAN, Joaquín María, *El Concepto de la Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación...*, pp. 77-78.

138. El mètode ideal seria extraure les característiques fonamentals de les escriptures a partir de les obres amb una datació coneguda, bé perquè està consignada a la pròpia pintura, bé perquè conservem el contracte original. Això no obstant, són molt poques les peces de les quals comptem amb aquesta informació, pel que seguir aquest procediment no resultaria tan satisfactori com caldria suposar.

139. En efecte, són nombrosos els contractes de pintura en què el comitent exigeix l'artista que realitze un retaule igual o millor que altre existent a alguna de les esglésies properes. *Vid.* apartat 9. 1.'

3. 1. MAJÚSCULES GÒTIQUES

La nostra singladura ha de començar, forçosament, amb les majúscules gòtiques, encara que aquesta siga una etapa de curt recorregut. En efecte, el període en què comença el nostre estudi està dominat per la majúscula gòtica com l'única escriptura exposada en ús. Aquest és un fenomen europeu, on sembla que l'escriptura gòtica es va dotar a si mateixa d'un sistema majúscul propi, partint de les formes capitals i uncials, afegint-hi elements minúsculs. Diversos investigadors han observat dates i característiques comunes a la majúscula gòtica, així com una evolució similar, a diferents països i regions d'Europa, des dels territoris germànics¹⁴⁰, França¹⁴¹ o Itàlia¹⁴² fins als regnes hispànics, com Castella, Lleó¹⁴³ o València¹⁴⁴. A més a més, tots coincideixen en què aquesta transformació va tindre lloc primer als manuscrits, davant la necessitat de posseir una jerarquia gràfica pròpia que dotés d'homogeneïtat estilística a les escriptures gòtiques. Posteriorment, aquestes majúscules passarien a l'àmbit epigràfic.

La canonització d'aquesta escriptura a finals del segle XIII —donant pas a la denominada majúscula gòtica del segle XIV— coincideix amb la datació atribuïda a l'obra més antiga de les ací estudiades: les pintures murals del reconditori de la catedral de València (n. 1). Haurem d'esperar més d'un segle per a tornar a trobar una pintura valenciana que empre exclusivament les majúscules per a la transmissió de tots els seus textos. Aquest fet contrasta sobremanera amb la gran quantitat d'epígrafs en pedra coetanis a València que sí fan servir aquesta escriptura¹⁴⁵. Llavors, a què es deu aquest fenomen? Com és possible que en més d'un segle sols s'hagen conservat dues pintures amb escriptura majúscula?

Per tal de comprendre l'absència gairebé total d'obres amb inscripcions en gòtica majúscula, mentre que es conserven nombrosos epígrafs redactats amb aquest tipus gràfic, hem de tindre en compte un aspecte important: la primacia de la pintura mural fins a ben entrat el segle XIV, especialment a València, on encara s'executava una arquitectura gòtica de marcat caràcter mediterrani, amb amples llenços murals i obertures reduïdes. L'apertura de grans finestrals als edificis gòtics nord-europeus va propiciar que la representació de la Història Sagrada i de la vida dels sants passés dels murs a altres suports, com retaules, tapissos o vitralls, ja al segle XIII. Simultàniament, el tipus d'arquitectura que es practicava a València¹⁴⁶ permetia la conservació d'extenses superfícies sobre les quals continuar pintant les escenes religioses¹⁴⁷. L'església de

140. KLOOS, Rudolf M., *Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, pp. 125-132; KOCH, Walter, «The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution», en María Encarnación MARTÍN LÓPEZ i Vicente GARCÍA LOBO (coords.), *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval*, Lleó, Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 9-27.

141. DEBLAIS, Vincent, FAVREAU, Robert i TREFFORT, Cécile, «L'évolution de l'écriture épigraphique en France au Moyen Âge et ses enjeux historiques», *Bibliothèque de l'école des chartes*, vol. 165, n. 1, 2007, pp. 101-137.

142. DE RUBEIS, Flavia, «La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile», en María Encarnación MARTÍN LÓPEZ i Vicente GARCÍA LOBO (coords.), *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval ...*, pp. 185-202.

143. MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, «La escritura gótica en las inscripciones», en María Josefa SANZ FUENTES i Miguel CALLEJA PUERTA (coords.), *Paleografía II. Las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2010, pp. 127-157,

144. GIMENO BLAY, Francisco M., «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales. La colección epigráfica de Valencia»..., pp. 195-216.

145. *Ibidem*, pp. 208-212.

146. GRACIA BENEYTO, Carmen, *Història de l'art valencià*, València, Alfons el Magnànim, 1995, p. 94.

147. El mateix fenomen es va donar a altres llocs meridionals on l'arquitectura gòtica no va seguir els models del nord d'Europa. Així, a les esglésies italianes «rimaneva comunque la grande massiccia superficie che faceva da supporto alla pittura murale, quindi si continuano a realizzare grandi cicli tematici dipinti», YARZA LUACES, Joa-

Sant Feliu de Xàtiva és una bona mostra d'aquest tipus de temple de conquesta, abarrotat de pintures murals. Per desgràcia, la major part del programa iconogràfic s'ha perdut, però els fragments que hi resten són suficients com per a imaginar el seu aspecte primigeni.

La clau de la resposta de les preguntes formulades adés, és a dir, com pot ser que en més d'una centúria solament en conservem dues mostres de pintura amb inscripcions en majúscula gòtica, rau ací: durant almenys un segle després de la conquesta cristiana del territori valencià predominà la pintura mural i, per tant, la majoria de les inscripcions en majúscula gòtica que hauríem de tindre recollides al nostre corpus s'hi trobarien sobre els murs. Ara bé, es tracta d'un suport que no resisteix bé el pas del temps. D'aquesta manera, les humitats i altres alteracions físiques, els canvis als gustos estilístics i la renovació constant dels temples, han fet que es perden irremeiablement i per a sempre els cicles pictòrics murals i, amb ells, la majoria de les inscripcions en majúscula gòtica. Els epígrafs en pedra, per contra, s'han mantingut al llarg del temps, sobretot per la seua diferent natura, materialitat i localització, oferint-nos els únics testimonis d'una escriptura que hauria de trobar-se per tot arreu. En conseqüència, haurem de basar-nos en els exemplars d'inscripcions en pedra conservats per tal de complementar la descripció de la majúscula gòtica al nostre art.

Com s'ha dit, la mostra pictòrica d'escriptura majúscula més antiga de València són els frescs de la cambra secreta de la Seu valentina. Aquesta estança, destinada a albergar les relíquies de la Santa Espina donades a la catedral per sant Lluís de França l'any 1256, va ser edificada durant les primeres fases constructives del nou temple catedralici. De fet, compta amb els mateixos senyals de pedrapiquer que la porta de l'Almoïna de la mateixa Seu¹⁴⁸. Pel que fa a les pintures, foren realitzades entre 1280 i 1330, tot atenent a les qüestions estilístiques. El fresc representa dues escenes del Juí de Crist, concretament a Crist nugat a la columna i a Crist davant de Pilat. A banda, hi apareixen dos àngels amb una corona d'espines, damunt de la fornícula que custodiaria la relíquia. El nom dels diferents personatges se'ns presenta escrit en majúscula gòtica, sense suport. Aquesta escriptura coincideix plenament amb les característiques pròpies de la majúscula canonitzada, com indiquen els autors anteriorment citats. Ací predominen, però, els elements presos de l'escriptura capital —amb un aspecte goticitzant— sobre els uncials. Així doncs, hi observem lletres com la *i*, la *d*, la *s*, la *l* o la *a* que mantenen les formes capitals, però que han experimentat una sèrie de transformacions morfològiques com l'engrossiment excessiu cap al final dels traços o el redoblament d'aquests, així com la presència de reforços i nucs a la meitat de les astes per a trencar la verticalitat. Procedent de l'uncial hi trobem la *c*, la *t*, la *e* i la *u*. D'aquesta darrera lletra cal destacar que està construïda amb el traç corb cap a la dreta en compte de vers l'esquerra. Així mateix, hi ha elements minúsculs com la *h* i la *p*, que cau per baix de la línia d'escriptura. Quant als altres aspectes gràfics, aquestes inscripcions també s'adeqüen a les característiques generals de la majúscula gòtica: la relació modular és aproximadament de 2, és a dir, que les lletres són el doble d'altres que d'amples; estan correctament separades; les abreviatures es redueixen al *nomen sacrum* de Crist i al signe d'*-us* de Pilatus; i s'empren tres punts verticals per a separar algunes paraules. També, és interessant el nexa *a-u* de la paraula *Aue*, en què al traç dret de la *a* se li uneix el traç vertical esquerre de la *u*. La presència d'aquest únic nexa s'ha d'entendre més com una qüestió estètica que per la falta d'espai, ja que les inscripcions no estan constretes pels límits de cap suport.

quín, «I grandi programmi iconografici», en Enrico CASTELNUOVO i Giuseppe SERGI (ed.), *Arte e storia nel medioevo III: Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Torí, Giulio Einaudi, 2002, p. 133.

148. RUBIO MIFSUD, Aurora I. i ZALBIDEA MUÑOZ, M^a Antònia, *La pintura mural gòtica en territori valencià*, Benicarló, Onada Edicions, 2019, pp. 83-90.



Fig. 17. Comparativa entre les majúscules de les pintures del reconditori i les del Portal de l'Almoina de la Seu de València.

Adés hem assenyalat que la construcció del reconditori de la Seu va ser paral·lela a la de la porta romànica de l'Almoina (fig. 17). L'interés rau en què aquesta portalada conté els epígrafs més antics dels conservats a València (ca. 1262)¹⁴⁹, coetanis o lleugerament anteriors a les pintures del reconditori. Aquestes inscripcions transmeten els noms, segons la llegenda popular, dels set matrimonis lleidatans que poblaren la València recent conquerida junt amb tres-centes donzelles. Una breu comparació d'ambdues escriptures demostra les similituds morfològiques de les grafies¹⁵⁰: podem observar que lletres com la *r*, la *a*, la *l*, la *u* o la *e* són fonamentalment les mateixes en les inscripcions del reconditori i en les de l'Almoina. És cert, però, que a les de la portalada romànica s'hi aprecia un tractament més acurat de la inscripció, tant en la *mise en page* o en la construcció de les lletres, com en la seua notable decoració, amb volutes als extrems inferiors dels traços.

149. GIMENO BLAY, Francisco M., «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales. La colección epigráfica de Valencia»..., p. 208, n. I.

150. Ací partirem de les succintes però completes descripcions de les escriptures de MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, «La escritura gótica en las inscripciones»..., pp. 136-140.

Similars són també altres testimonis epigràfics de finals del segle XIII i començaments del XIV. La diferència estètica entre aquestes inscripcions i les del reconditori es deu més al fet que les primeres són lloses sepulcral i, per tant, hi intervé el gust particular del comitent, així com el taller lapidari, que a un veritable canvi gràfic. Haurem d'esperar fins a finals del XIV i inicis del XV per a trobar-ne diferències significatives, propiciades en especial per la conquesta de l'espai gràfic exposat per part de les minúscules. D'aquest període és, precisament, el segon i últim testimoni de l'ús exclusiu de les majúscules gòtiques en l'art valencià. Es tracta del retaule anònim d'escola valenciana de la Santa Trinitat, Sant Miquel i Tots els Sants (n. 25), datat al voltant de 1400. Hem tingut l'oportunitat de parlar-ne amb anterioritat d'aquesta peça conservada a Nova York, on fileres de sants són identificats pels seus noms (fig. 18).



Fig. 18. Nova York, The Metropolitan Museum of Art.
Retaule de la Santíssima Trinitat, Sant Miquel i Tots els Sants, anònim (ca. 1400).

Ara, però, ens correspon parlar de l'escriptura. Abans hem de fer un aclariment i és que les àrees amb els noms dels sants han estat molt restaurades i no sempre de la manera més correcta i respectuosa, ja que es poden veure paraules totalment repintades o, inclús, inventades. Per això mateix, centrarem la nostra anàlisi al text del filacteri de l'Anunciació. Com podem observar, les diferències amb les inscripcions del reconditori, entre un segle i segle i mig anteriors, són notables. Ací les lletres tenen un aspecte netament gòtic. Encara que amb escassos elements cal·ligràfics, lletres com la *u*, la *e* o la *t* han experimentat un tancament total dels seus cossos i la *p* ja és majúscula, malgrat que el traç vertical està reduït quasi en la seua totalitat. Per contra, la *a*, la *l* i la *s* són prou similars a les del Juí de Crist. Quant a l'aspecte general de les grafies, apreciem una major tendència cap a la verticalitat i la compressió lateral de les lletres. Sí que s'hi observa, però, un tractament més cal·ligràfic als noms dels sants, on la voluntat estètica es fa més patent. Curiosament, no es conserva a València cap inscripció coetània escrita en majúscula gòtica¹⁵¹. En aquest sentit, o s'hauria d'endarrerir algunes dècades la datació d'aquesta obra —assumpte en què hi intervindrien més els aspectes historicoartístics que no els paleogràfics— o podem considerar aquest retaule com una *rara avis*, l'epígon de l'ús de les majúscules en l'àmbit de les escriptures exposades.

3. 2. MINÚSCULES GÒTIQUES I LA CONQUESTA DE L'ESPAI GRÀFIC EXPOSAT

Aquest panorama gràfic es viu completament transformat a les albors del segle XV. Així, al voltant de 1400 culminà un procés de substitució de les majúscules per la minúscula, que ja s'havia iniciat a mitjan segle XIV, encara que les dates són variables depenent del territori. Les explicacions donades a aquest fet són nombroses i complementàries, però no sempre satisfactòries. Alguns investigadors proposen el fenomen d'artificiositat experimentat per la majúscula gòtica¹⁵² —dins del procés natural de cada escriptura que comprén el període de formació, la canonització i el manierisme—; el canvi en la natura dels epígrafs en pedra, que comencen a tindre un caire jurídic i, per tant, es fan molt més extensos i precisen d'una escriptura compacta que permeta la total redacció del tenor documental¹⁵³; o la difusió de la cultura escrita per amples capes socials, entre elles la dels menestrals, que propiciaria que els pintors empraren la seua escriptura habitual als textos de l'art¹⁵⁴. No podem establir un únic motiu del triomf de les minúscules, ja que, com hem dit i els mateixos investigadors assenyalen, aquests processos són el resultat d'un conjunt de causes. Algunes d'aquestes hipòtesis, però, també són matisables.

D'una banda, no s'ha conservat a València cap epígraf amb valor jurídic i, per tant, d'una llargària considerable que justifique aquest canvi gràfic. Per descomptat, açò no implica que no existiren mai aquests tipus d'epígrafs, però considerem que és prou significatiu

151. L'última de les recopilades per Gimeno Blay escrita amb majúscula data de 1390. Això no implica, però, que amb posterioritat a aquesta data no es realitzés cap inscripció emprant aquesta lletra, encara que és prou significatiu de l'avanç de les minúscules en aquest àmbit. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales. La colección epigráfica de Valencia»..., p. 212, n. XIV.

152. MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, «La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglo XV», en Walter KOCH i Christine STEININGER (eds.), *Inscript und Material. Inscript und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik Ingolstadt*, Munic, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1999, p. 192.

153. MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, «La escritura gòtica en las inscripciones»..., p. 144.

154. RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «Paleografía epigráfica: la transición hacia la letra gòtica minúscula en las inscripciones españolas», en María Encarnación MARTÍN LÓPEZ i Vicente GARCÍA LOBO (eds.), *Las inscripciones gòticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval...*, pp. 469-477.

que no se'n conserven inscripcions d'aquest tipus. Així mateix, hem de tindre en compte la força que tenia la institució notarial a la Corona d'Aragó, la qual cosa ens fa pensar que a aquests territoris no hi existiria la necessitat de transmetre una disposició jurídica —pública o privada— mitjançant la pedra. Al seu torn, açò no suposa que aquest fenomen no s'originés a altres indrets i, després, arribés la moda a València. Tanmateix, de la presència tan primerenca de la minúscula exposada a l'àmbit valencià deduïm que aquesta no és la hipòtesi més certera. De l'altra banda, el plantejament de la substitució de la majúscula per la minúscula com a conseqüència de l'expansió de l'alfabetització entre la menestralia no se sosté per si mateix. Sols cal comparar les gòtiques textuais emprades a les inscripcions, tant en pedra com pictòriques, molt properes a les del món del manuscrit, amb les gòtiques cursives de base cancelleresca primer i bastarda després, que servien com a escriptura usual i librària fora del rígid àmbit gràfic eclesiàstic i universitari¹⁵⁵.

Precisament, tots els investigadors convergeixen en la hipòtesi que aquest procés d'afirmació de les minúscules sobre les majúscules al camp epigràfic és resultat d'una sèrie de canvis operats en l'àmbit dels manuscrits. L'origen d'aquest procés caldria situar-lo a finals del segle XIII, quan es trenca el model únic de producció librària vigent fins el moment. És en aquest període quan el llibre propi de la cultura eclesiàstica-universitària, que es caracteritza per la seua bona factura, gran format i l'ús de l'escriptura gòtica textual per a transmetre el cànon de textos de l'Església i del coneixement, veu nàixer un nou competidor: el llibre-registre¹⁵⁶. Aquest va ser el resultat del desenvolupament de les literatures en vulgar i de l'expansió de la cultura escrita entre amples capes de la població. Es caracteritza per l'ús del paper, un format menut o mitjà i la utilització d'escriptures documentals —les emprades pels seus lectors que, en moltes ocasions, eren els copistes— per a transmetre obres de la literatura en vulgar. El triomf d'aquest nou model de llibre va suposar una ràpida canonització de les seues formes. El que a nosaltres ens interessa, però, és la seua escriptura. En efecte, les escriptures documentals emprades als llibres-registre començaren a reduir els seus trets cursius segons avançava aquest procés de fixació del model de llibre. Així, cap a mitjan segle XIV hi trobem dos tipus de llibre amb dues escriptures libràries diferents: l'eclesiàstic-universitari, el propi de l'alta cultura en llengua llatina i, per tant, prestigiós, amb una escriptura gòtica textual associada a aquest elevat nivell cultural; i el llibre-registre, el de la cultura en llengües vulgars, amb una escriptura derivada de les documentals i usuals. Llavors, com afectà açò a l'àmbit de les escriptures exposades? L'aparició del llibre-registre simplement va alterar la jerarquia gràfica de l'escriptura gòtica. Fins ara, trobàvem les majúscules com a lletres d'aparat emprades en àmbits exposats, les minúscules textuais per als llibres i les documentals cursives per als documents i com a escriptura usual. Ara, front a la difusió de les altres escriptures libràries de base cursiva, s'imposen les minúscules textuais al cap de la jerarquia gràfica, desplaçant les majúscules com l'escriptura de prestigi. De la mateixa manera que les majúscules donaren pas a les textuais als manuscrits, per a la redacció d'elements paratextuals com titolets o rúbriques, les minúscules prengueren possessió de l'àmbit epigràfic.

També s'ha plantejat la hipòtesi que la introducció de la minúscula gòtica textual a l'àmbit exposat —en aquest cas, pictòric— no per la seua pròpia vàlua, sinó com a part de les

155. GIMENO BLAY, FRANCISCO M. i TRENCHS ÒDENA, JOSÉ, «La escritura medieval de la Corona de Aragón (1137-1474)», *Anuario de Estudios Medievales*, n. 21, 1991, pp. 505-507.

156. *Ibidem*, pp. 506-507; PETRUCCI, Armando, *Libros, escrituras y bibliotecas...*, pp. 189-193.

representacions de llibres¹⁵⁷. En altres paraules, els pintors, en fer la imatge d'un llibre, emprarien la minúscula gòtica en tant que és l'escriptura pròpia d'aquest suport i no pel suposat valor sociocultural atribuït a les textuais. Per tant, no es tractaria d'una inscripció *per se*, sinó d'un text transmès com a part de la representació realista d'un objecte, de la mateixa manera que es plasmarien els fulls o l'enquadernació. Després, aquesta escriptura passaria a altres objectes relacionats directament o indirecta amb els llibres y la cultura escrita, com els filacteris, per a acabar ocupant el lloc de les majúscules. Per a il·lustrar aquest fenomen, s'utilitza la taula de la Mare de Déu d'Inca, datada en 1373¹⁵⁸. En aquesta taula hi apareix el Xiquet amb un filacteri escrit en minúscula, mentre que la subscripció de l'artista, un text encara amb un remarcad caràcter epigràfic, continua estant en majúscula. També és significatiu que, al cas valencià, les primeres inscripcions pictòriques en minúscula estiguen representades a llibres (n. 2, 3) i siguen contemporànies a la pintura d'Inca. Dissortadament, al punt en què s'hi troben els estudis al respecte seria molt difícil confirmar aquesta interessant hipòtesi, ja que caldria comptar amb corpus d'inscripcions pictòriques de diferents indrets europeus del qual, a hores d'ara, no disposem. Tanmateix, aquest plantejament no anul·la la hipòtesi consensuada per la majoria dels estudiosos sobre l'origen d'aquest fenomen als manuscrits.

Recapitulant, hem iniciat el nostre viatge gràfic a finals del segle XIII, amb les majúscules com úniques escriptures d'aparat. Ara, durant la segona meitat del XIV, les minúscules comencen a suplantar-les i s'alçaran, a partir de 1400, almenys per un segle, com les úniques escriptures exposades en ús.

3. 2. 1. Primeres minúscules gòtiques

Per a la descripció de les gòtiques minúscules seguirem aproximadament la divisió cronològica per estils artístics emprada l'anàlisi de les representacions dels llibres. Com és lògic, l'escriptura s'escapa a la categorització dels corrents artístics, ja que segueix altres models, comportaments i cronologies. Això no obstant, sí que s'hi observen tendències gràfiques generals paral·leles a l'evolució dels estils pictòrics. En qualsevol cas, sempre assenyalarem els artistes o obres que es desvien de la norma. Aquest canvi gràfic, però, comença amb les pintures dels mestres finiseculars, a les dècades prèvies al triomf total de la minúscula. Com s'indica a tots els estudis sobre l'art valencià, al Tres-cents la ciutat i regne de València palesaven la falta de tallers pictòrics al territori¹⁵⁹. D'aquesta manera, el país depenia completament de les exportacions de pintures de llocs com Catalunya o Itàlia o de la presència puntual de mestres itinerants. Aquest panorama canvià a finals del segle XIV, quan la ciutat de València

157. RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «Paleografía epigráfica: la transición hacia la letra gòtica minúscula en las inscripciones españolas»..., pp. 471-472.

158. *Ibidem*; GIMENO BLAY, FRANCISCO M. i TRENCHS ÒDENA, JOSÉ, «La escritura medieval de la Corona de Aragón (1137-1474)»..., p. 508; GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «"[...] e féu vot de ell scriure lo seu nom en les portes de la ciutat": mensajes en catalán en las filacterias de la pintura bajomedieval»..., p. 121, n. IX.

159. Hi existien a la ciutat de València artesans dedicats als diferents camps de la pintura des del propi moment de la conquesta cristiana. Això no obstant, encara que abundaven els pintors de cortines, caixes, pavesos i altres objectes que ara considerariem pertanyents a les arts menors i sumptuàries, hi mancaven aquells que es dedicaven a la confecció de grans pintures narratives sobre taula. SANCHIS SIVERA, JOSÉ, *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, Tipografia L'Avenç, Massí, Casas & C^a, 1914, ed. facsímil, València, Librerías París-Valencia, 1996; COMPANY CLIMENT, XIMO *et al.* (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*...; TOLOSA ROBLEDO, LLUÏSA, COMPANY CLIMENT, XIMO i ALIAGA MORELL, JOAN (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2011; MIQUEL JUAN, Matilde, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gòtico internacional*..., pp. 201-217.

assolí l'estabilitat econòmica i política que assentà les bases per al seu floriment posterior¹⁶⁰. És en aquest moment quan els jurats de la ciutat ofereixen al pintor aragonès, però establert a Barcelona, Llorenç Saragossà tota una sèrie d'avantatges a canvi de què s'aveïnés a la capital¹⁶¹. Paral·lelament, l'enorme demanda de productes artístics procedent de la ciutat de València i altres viles del regne va propiciar l'assentament de mestres, ja siga per a sempre, com és el cas de Marçal de Sas, ja siga de manera temporal, com el florentí Gherardo Starnina. Aquests dos, juntament amb Pere Nicolau, foren els primers introductors de les tendències del gòtic internacional front a l'italianisme encara vigent de Saragossà i dels mestres italogòtics a la dècada de 1390¹⁶². Així doncs, a l'últim quart del Tres-cents, l'establiment de tallers permanents de pintura sobre taula va suposar el veritable naixement d'aquest art a València i la forja d'un gust artístic propi.

El paradigma de l'escriptura present a aquestes obres és la del ja conegut retaule del Gremi de Fusters de València (n. 5) atribuït a Saragossà o, per a citar altres peces diferents, la de l'Apostolat d'Alzira (n. 4, fig. 19). En efecte, els mestres d'influència italogòtica, així com altres introductors de l'estil internacional —però encara baix l'òrbita de l'italianisme—, empraven una escriptura prou arrodonida, d'angles corbs, amb un contrast entre traços reduït a la mínima expressió. Aquesta escriptura no té grans pretensions cal·ligràfiques i la decoració és limitada a la presència de caplletres i a algun traç ornamental. A més a més, presenta certa inclinació cap a la dreta, no hi abunden les abreviatures i segueix les regles de Meyer¹⁶³ en la unió dels traços corbs divergents, la presència de la *r* amb forma de 2 darrere d'una lletra rodona i la *d* de tipus uncial davant d'una lletra també rodona. Pel que fa a les majúscules de les caplletres, són grafies de traçat molt senzill i amb el cos completament tancat, com les del reconditori o les del retaule de la Santa Trinitat, però amb un mòdul més equilibrat.



Fig. 19. Alzira, Museu Municipal d'Alzira. *Apostolat*, anònim (1375-1400).

Aquestes característiques les podem trobar amb variacions mínimes a les inscripcions realitzades durant l'últim quart del segle XIV, des del susdit retaule dels Fusters de Saragossà o el Tríptic marià de Marçal de Sas (n. 27), fins al retaule dels Sagraments d'Starnina (n. 21) o al retaule de la Mare de Déu i Sant Marc de Miquel Alcanyís (n. 44). Evidentment, hi ha dife-

160. JOSÉ I PITARCH, Antonio, «Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques»..., pp. 190-191.

161. AHMV, *Manual de Consells*, núm. 16, f. 233. 1374, novembre, 28. València. COMPANY CLIMENT, Ximo *et al.* (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*..., p. 228.

162. JOSÉ I PITARCH, Antonio, «Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques»..., p. 192.

163. Resumides a PETRUCCI, Armando, *Breve storia della scrittura latina*..., p. 132, on l'autor cita el treball original de Wilhelm Meyer.

rències visibles entre unes escriptures i altres, però aquestes es deuen més al major o menor tractament cal·ligràfic de les lletres —tot atenent el text que transmeten i el suport en què s'inscriuen— que a un diferent model d'escriptura. Per exemple, tant al retaule de la Mare de Déu de la Llet (n. 7), procedent del taller de Francesc Serra II o del de Llorenç Saragossà, com al de la Verge (n. 12), atribuït a aquest darrer mestre, les grafies dels textos presents a les escenes de l'Anunciació són lleugerament diferents a les característiques generals que hem fixat. En ambdós casos, la Salutació Angélica, un text bíblic, s'escriu amb una lletra més posada, amb una fractura dels angles més marcada, sense inclinació i amb algunes abreviatures més, com la d'*-us*. Aquestes inscripcions són, en definitiva, la transposició directa dels models d'escriptura d'aparat dels manuscrits eclesiàstics i universitaris en l'àmbit exposat. Quant a les majúscules, reduïdes a les caplletres o al titulus de la creu, hi trobem dos models: un que destaca els trets uncials de les majúscules gòtiques, limitat a les inicials dels textos, i altre que potència l'aspecte capital, donant lloc a unes lletres que recorden a les posteriors prehumanístiques, emprat sobretot als tituli.

Comptem amb una única excepció a aquest panorama gràfic: el fragment de predel·la que conté l'Abraç davant la Porta Daurada (n. 19) de Miquel Alcanyís. Encara que, malauradament, sols han arribat a nosaltres dos mitjos filacteris —pel que no podem conèixer l'aspecte general de l'escriptura—, en són suficients per a adonar-nos que Alcanyís no estava prenent ací com a model la gòtica més comuna de les pintures coetànies, sinó que el seu pol d'atracció eren les gòtiques fracturades que triomfaran a la centúria següent. A més a més, hi destaquen dos elements: la presència d'una caixa d'escriptura que acull el text al seu interior i l'existència de dues formes diferents d'executar una mateixa lletra, com és el cas de la *g* o de la *a*.

Què explica, doncs, la presència general d'una gòtica de formes tan suaus quan ja s'executa una escriptura més angulosa com la del fragment de Sogorb? És més, com és açò possible quan paral·lelament, a la mateixa ciutat de València, s'estan realitzant epígrafs amb escriptures de marcada angulositat¹⁶⁴? Segons nosaltres, la causa principal és l'absoluta influència dels models pictòrics italians a València —igual que a la resta de la Corona d'Aragó—, ja siga a través del filtre dels tallers catalans —com el dels Serra que tant influïren a Saragossà—, per l'arribada d'artistes italians —com Starnina— o per la importació o compra d'obres de la península veïna. No cal oblidar, però, el focus artístic que constitueix la cort papal d'Avinyó, en plena efervescència durant aquest mateix període. La Cúria no sols va ser un lloc de síntesi entre els estilemes francesos i italians, sinó també un punt de trobada de gentes procedents de diversos llocs —destacant, especialment, els de la Corona d'Aragó, fidels a l'obediència d'Avinyó durant el Cisma— i de difusió de models artístics i gràfics¹⁶⁵. No debades, les obres recopilades més antigues que compten amb escriptura minúscula són de procedència italiana. La primera d'elles, és la *Longitudo Christi* (n. 2) de la catedral de València, donada a la Seu per Pere el Cerimoniós. Encara que es desconeix el seu origen¹⁶⁶, els estudiosos coincideixen en que està executada per una mà italiana. Si observem el text del llibre presentat per Crist, l'escriptura és similar a l'emprada per Saragossà i altres, però amb un tractament més librari. Ara, si la comparem amb un manuscrit italià coetani, com, per exemple, el manuscrit C 129 de

164. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales: la colección epigráfica de Valencia»..., pp. 211-212, n. XI, XIII, facs. 10, 12.

165. AGUILERA CERNI, VICENTE (COORD.), *Historia del Arte valenciano II: La Edad Media. El gótico*, València, Consorci d'Editors Valencians, 1988, pp. 161-162.

166. LLOMPART MORAGUES, GABRIEL, «*Longitudo Christi Salvatoris*. Una aportación al conocimiento de la piedad popular catalana medieval»..., pp. 112-114.

la Biblioteca Apostolica Vaticana¹⁶⁷, no hi haurà cap mena de dubte en què el model d'escriptura és el mateix: arrodonida, elegant, amb alçats quasi el doble d'alts que el cos de les lletres.

La segona obra és el fragment del retaule de Sant Miquel de Sot de Ferrer (n. 3). Igual que la peça anterior, els historiadors de l'art destaquen el seu definit estil pisà, pel que va haver de ser realitzada a aquesta ciutat toscana o per un mestre originari d'ella. Contràriament, l'escriptura present no s'adapta tan bé al model gràfic italià, més per una qüestió de mesures de la peça que per l'escriptura en si. Com ja hem tingut l'oportunitat de descriure en parlar dels llibres, en una petita fillola hi apareix sant Marc amb un llibre obert que conté un fragment del seu evangeli. Per tant, en la descripció que fem de l'escriptura hem de tindre en compte les limitacions tècniques a l'hora de dissenyar i pintar un text en un espai tan reduït, al mateix temps que es pretén que aquest siga llegible. Com a resultat, obtenim unes grafies desproporcionades en relació amb l'espai d'escriptura, però amb un aspecte similar a les de les minúscules ja descrites: cos arrodonit, angles sense fractura i un escàs contrast entre els traços.

3. 2. 2. Consolidació de les minúscules gòtiques

Encara que amb cronologies diferents depenent de cada territori, el fenomen de substitució de les majúscules gòtiques per les minúscules, que comença de manera generalitzada a l'últim quart del XIV, està plenament consolidat vers l'any 1400. Tanmateix, aquest succés no comportà solament el pas de les majúscules a les minúscules, sinó que també s'operaren una sèrie de transformacions en l'aspecte de les escriptures: la mutació del pol d'atracció va conduir a l'ús d'unes minúscules altament cal·ligràfiques, allunyades de les formes arrodonides de l'etapa anterior. Hem d'assenyalar, però, que aquest fet va ser més evident, per no dir exclusiu, en l'àmbit de les inscripcions pictòriques, ja que, com hem vist, els epígrafs empraven una minúscula força cal·ligràfica des de la introducció d'aquesta escriptura.

No és casualitat que aquesta sèrie de canvis coincidís amb l'arribada de les primeres influències del corrent del gòtic internacional a València, que va tindre un gran predicament al regne des dels últims anys del segle XIV i durant els primer decennis del XV. Però, en què afecta açò a l'escriptura exposada? Doncs que les formes arrodonides de les primeres minúscules gòtiques dels nostre art responien a la influència que, directament o indirecta, tenia l'estil italià del *Trecento* sobre la producció pictòrica de la Corona d'Aragó. Ara, a les albers del segle XV, els gustos artístics canvien la seua orientació vers el nord i centre d'Europa amb l'estil internacional. L'epítet «internacional» se li va adjudicar, precisament, per ser el primer estil artístic des de l'art clàssic que s'estenia de manera uniforme per tot l'occident europeu. Tal és la situació que la difusió dels mateixos models de caire cortesà a tots els indrets fa difícil identificar —segons els experts— la procedència de les peces¹⁶⁸. A més a més, es tracta d'un art sintètic, en què als estilemes italogòtics s'afegeixen els gustos de les grans corts principesques nord-europees: França, Borgonya i l'Imperi¹⁶⁹. És ací, llavors, on s'origina el canvi. L'evident transmissió de referents pictòrics aniria paral·lela amb la de models gràfics,

167. BAV, Arch. Cap. S. Pietro, ms. C 129. Escriitura descrita com «gotica formale italiana della prima metà del Trecento», PETRUCCI, Armando, *Breve storia della scrittura latina...*, p. 133.

168. ALEGRE CARVAJAL, Esther *et al.*, *El arte en la Baja Edad Media occidental: arquitectura, escultura y pintura*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2014, p. 220.

169. GUDIOL RICART, José, *Pintura gòtica. Ars Hispaniæ. Historia universal del arte hispánico*, vol. IX, Madrid, Plus Ultra, 1955, p. 53.

com testimonien alguns llibres d'*exempla* artístics conservats¹⁷⁰. A part, cal tindre en compte la circulació de manuscrits i de persones, entre les que es trobarien, evidentment, els mateixos pintors. Tanmateix, no podem obviar una més que possible evolució gràfica pròpia del regne de València, però entesa com a part d'un procés europeu. Tot atenent a la hipòtesi adés esmentada, el major tractament cal·ligràfic de les minúscules emprades als manuscrits com a escriptura d'aparat podia ser fàcilment traslladat a la pintura, en consonància amb el que ocorria a l'àmbit epigràfic¹⁷¹. Per tant, disposem de tot un seguit de fets que donaren com a resultat una escriptura força diferent de la conreada fins aleshores al camp de la pintura.

El panorama pictòric del regne de València durant la primera meitat del segle XV estava dominat per una sèrie de mestres que han legat una quantitat ingent de documentació notarial en què intervenen, així com les mostres més refinades de la pintura del gòtic internacional valencià, sobre les quals basarem la nostra anàlisi gràfica. A la capital del regne i tota la seua àrea d'influència sobreïxen els tallers de Pere Nicolau i del seu nebot Jaume Mateu, així com el del seu deixeble Antoni Peris, el de Gonçal Peris i el de Gonçal Peris Sarrià¹⁷². Per la seua part, els encàrrecs del nord del país estaven principalment en mans del tortosí Pere Lembrí¹⁷³. A més a més, durant les primeres dècades de la centúria encara estan en actiu alguns dels mestres introductors de l'estil internacional a les nostres terres, com Marçal de Sas i Miquel Alcanyís¹⁷⁴. La fama i el bon fer de tots aquests pintors fou tal que reberen encàrrecs fora del regne, d'indrets com Terol i les viles aragoneses limítrofs, com Sarrió, Rubiols o Mora de Rubiols; Múrcia o, inclús, El Burgo de Osma.

Centrant-nos en la diacronia gràfica, en termes generals podem observar la convivència de dos tipus de minúscula gòtica a les pintures d'aquesta època. Seria més correcte, però, parlar-ne de dues formes de traçar les lletres, que donen com a resultat escriptures amb una estètica diferent. No es tracta de dos formats excloents, sinó que, com hem dit, es dona una

170. Efectivament, no són pocs els llibres de models de pintors on, junt amb les representacions de figures humanes i d'animals o d'elements arquitectònics i decoratius hi apareixen dissenys de lletres, filacteris —o altres suports— amb textos, etc. Resulta de gran interès l'obra de Robert W. Scheller que ofereix un catàleg de llibres de dibuixos des de l'any 900 fins el 1450. Entre d'altres, podríem destacar el *Liber Picturatus* A 74 de la Staatsbibliothek-Preussischer Kulturbesitz de Berlín, elaborat al sud dels Països Baixos entre 1400 i 1420; el manuscrit Cassaf. 1.21 de la Biblioteca Civica Angelo Mai de Bèrgam, datat ca. 1380-1400; o el inv. nos. F.N. 2833-62 (3727-56) de l'Istituto Nazionale della Grafica de Roma, procedent de la Lombardia del primer quart del segle XV. Encara que la majoria dels exemplars recollits per l'autor són procedents d'Itàlia, resulta obvi que aquest tipus de quaderns serien una eina fonamental per al treball de pintors, escultors i arquitectes, pel que hi existirien per tot arreu d'Europa. SCHELLER, Robert W., *Exemplum. Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*, Àmsterdam, Amsterdam University Press, 1995, n. 21, 26, 27, pp. 233-240, 277-291 i 292-298. Per al cas valencià, recomanem el treball ja citat d'Encarna Montero Tortajada en què aprofundeix i reflexiona sobre el concepte de «mostra» a la documentació valenciana. MONTERO TORTAJADA, Encarna, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*

171. GIMENO BLAY, FRANCISCO M. i TRENCHS ÒDENA, JOSÉ, «La escritura medieval de la Corona de Aragón (1137-1474)»..., pp. 505-507.

172. DE SARALEGUI, Leandro, «Pedro Nicolau I», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n. 45, 1941, pp. 76-107; DE SARALEGUI, Leandro, «Pedro Nicolau II. Sus obras», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n. 46, 1942, pp. 98-152; ALIAGA MORELL, Joan, *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1996; LLANES DOMINGO, Carme, «El gòtic internacional a València. Antoni Peris en la pintura valenciana (1402-1424)», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 21, 2012, pp. 95-110; LLANES DOMINGO, Carme, *L'obra de Pere Nicolau. L'estil gòtic internacional a València (1390-1408)*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2014.

173. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, Lourdes (coord.), *Una memoria concreta. Pere Lembrí: pintor de Morella y Tortosa (1399-1421)*, Castelló de la Plana, Diputació de Castelló, 2004.

174. Com el nostre estudi segueix l'evolució gràfica de les escriptures exposades a la pintura i no pròpiament les divisions cronològiques dels estils artístics, ací hem inclòs les obres d'aquests mestres que presenten una diferència notable en les escriptures emprades respecte a les seues pintures trecentistes.

convivència d'ambdues escriptures a les pintures, depenent del suport. Primer trobem aquella que hi apareix emprada en la transmissió dels textos inscrits sobre llibres. Es tracta, doncs, d'una escriptura que imita la gòtica textual dels manuscrits, molt més propera a les utilitzades en l'etapa anterior. Així, observem una escriptura minúscula que, encara que plenament gòtica en les seues formes i en la seua execució, no presenta un tractament tan cal·ligràfic, tan exageradament decoratiu, com la de les escriptures d'aparat manuscrites o epigràfiques.



Fig. 20. Albocàsser, església parroquial de la Mare de Déu de l'Assumpció.
Retaule de la Mare de Déu de l'Esperança, Jaume Mateu i Antoni Peris (ca. 1412). Detall.

Obviant les evidents diferències entre elles, generades per una execució de les grafies més acurada o més dolenta, podem descriure-la com de formes més arrodonides —dins de la seua angulositat—, posada, on prima la llegibilitat sobre el caràcter ornamental. Són una bona mostra d'aquest tipus d'escriptura la del llibre de l'escena de l'Ordalia del Foc de València (n. 42), la dels presents al retaule de la Mare de Déu de l'Esperança d'Albocàsser (n. 59, fig. 20), la del llibre de Moisés de la taula cimera del retaule del Centenar de la Ploma (n. 20) o la de la taula de Sant Doménec del retaule d'Osma (n. 74). Com sempre, però, aquest és el paradigma i després disposem de tota una munió d'exemples que difereixen de la norma o que directament no s'adapten a aquesta. Així, hi trobem llibres pintats on l'escriptura sembla ser de base cursiva, a la qual se li ha donat un tractament librari, com la de la taula central del retaule de la Mare de Déu de l'Esperança de Pego (n. 43) o la de l'evangeli de la clau de volta de Sogorb on hi són Sant Lluç i Sant Marc (n. 75). En altres casos, però, el tractament rebut per les grafies sembla excessiu en el traçat cal·ligràfic, per a ser d'una inscripció que, suposadament, pren com a model els llibres manuscrits. Açò no és obstacle perquè dins del seu caràcter ornamental les lletres siguin identificables amb un simple colp d'ull i el text siga llegible en la seua totalitat¹⁷⁵. És el que ocorre amb la taula de Sant Jaume (n. 66), on l'escriptura difereix dels models libraris convencionals, però no presenta cap element superflu que

175. Ací hom observa un lligam amb els llibres universitaris, on la disposició del text sobre la pàgina estava pensada per a abastar amb la mirada el major nombre de paraules possibles, al mateix temps que aquestes podien ser identificades sense ser «llegides», com, per exemple, el complex sistema braquigràfic on els mots es reduïen a simples lletres i signes. SAENGER, Paul «La lectura en los últimos siglos de la Edad Media», en CAVALLO, Guglielmo i CHARTIER, Roger, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 227-228.

dificulte la lectura. Tanmateix, també es pot donar el fenomen contrari, com al retaule de Sant Jeroni de Sogorb (n. 86), on les lletres estan traçades i disposades al llibre sostingut pel sant d'una manera no massa acurada.

L'altre tipus d'escriptura minúscula que hem definit és aquell a què hem atorgat l'epítet d'«epigràfic». De la mateixa manera que hem qualificat de «librèria» l'escriptura anteriorment descrita, en tant que el seu pol d'atracció era el de la minúscula emprada als llibres manuscrits, hem denominat així aquest segon tipus perquè el seu model més pròxim són les escriptures d'aparat en pedra. Així doncs, trobarem aquesta manera d'executar la gòtica minúscula en tots aquells textos que, ja siga pel seu suport o ja siga pel seu contingut, compleixen una funció «epigràfica», és a dir, que actuen com a veritables escriptures exposades dins dels conjunt pictòric. La base sobre la qual es construeix l'escriptura és evidentment la mateixa, és a dir, una minúscula gòtica posada, amb separació de paraules i de lletres —a banda de les unions de traços descrites per Meyer— i un ús moderat d'abreviatures. La diferència rau, doncs, en el tractament cal·ligràfic d'aquestes escriptures epigràfiques, on en moltes ocasions prima el caràcter ornamental sobre la llegibilitat del text. Com és obvi, aquests trets generals no s'adeqüen sempre a la realitat de les nostres pintures, sinó que hi existeix una ampla gamma d'escriptures epigràfiques en ús, des de les més sòbries fins a les d'execució més complexa. Són una bona mostra de grafies cal·ligràfiques senzilles les presents al retaule del Centenar de la Ploma (n. 20), una de les primeres obres completament inserides en el corrent internacional del gòtic. Ací, Marçal de Sas, a qui s'ha atribuït el retaule, empra en la majoria dels filacteris que identifiquen els profetes una minúscula de cos menut i grans alçats, amb angles marcats però de manera subtil. Per contra, en certes ocasions utilitza una escriptura amb fractures exageradament marcades. Al seu torn, tots aquests textos difereixen de l'escriptura de formes rodones que apareix al llibre de Moisès esmentat abans. En la mateixa línia trobem la taula bifaç de Gonçal Peris on es representa una Anunciació i una Verònica de la Mare de Déu (n. 23). Com podem veure en la primera de les escenes, les reduïdes dimensions del filacteri amb la Salutació Angèlica no han permès l'execució d'una escriptura massa proporcionada, encara que sí participa del caràcter cal·ligràfic d'aquest segon tipus. L'escriptura del text de la Verònica sí que s'inclou dins de la tendència de traços fracturats. La proporció de les lletres i la seua acurada construcció, però, donen com a resultat unes grafies força elegants, amb un clar equilibri entre decoració i llegibilitat.

Entre els pintors que empraven una escriptura de trets exageradament cal·ligràfics destaca el tortosí Pere Lembrí (fig. 21). Als fragments conservats del retaule de la Verge de la Hispanic Society (n. 29), els profetes apareixen amb filacteris que els identifiquen pels seus noms, traçats amb una gòtica textual d'acusada angulositat. El seu caràcter ornamental ve intensificat pel contrast entre els traços, generant un cert clarobscur, que esdevé encara més accentuat per l'engrossiment de la línia a l'extrem dels angles. A més a més, Lembrí fa gala d'un ample repertori de grafies, quan executa de diferents formes una mateixa lletra. Així, hi apareixen tres maneres de traçar la *a*: dues variants del tipus minúscul carolí i una altra més propera a la capital, amb el cos obert per baix. Altre exemple de la varietat de grafies a l'abast del pintor del Maestrat són els textos dels fragments del retaule de Sant Miquel (n. 30), on l'aspecte general de les lletres es veu modificat per l'absència de clarobscur, en construir-les amb traços finíssims. Això no obstant, la sublimació d'aquesta escriptura es manifesta als fragments del retaule del Salvador (n. 48), on hi apareix una lletra *s* feta mitjançant nou traços, amb les seues corresponents fractures dels angles.



Fig. 21. Nova York, The Hispanic Society Museum.
Retaule de la Mare de Déu, Pere Lembrí (1400-1410). Detall.

Pere Nicolau, per la seua part, també empra aquest tipus d'escriptura. Entre les escasses obres conservades que s'atribueixen a aquest mestre destaquen sobremanera els fragments d'un retaule de Sant Pere (n. 46). Ací, al text que transmet la Salutació Angèlica, les corbes de les lletres es trenquen i es multipliquen en tota una sèrie de traços, la unió dels quals dona lloc a marcats angles. A més a més, les lletres es rematen a la part inferior amb reforços en forma d'estrela de tres puntes, incrementant d'aquesta manera el seu caràcter ornamental. Així mateix, Jaume Mateu, nebot i continuador del taller del mestre Pere Nicolau, utilitza unes escriptures força decoratives, que comparteixen els trets cal·ligràfics de les lletres de Lembrí i Nicolau.

Per exemple, a la Verònica de Crist (n. 51, fig. 22) hi observem la transposició de l'escriptura de l'Anunciació susdita a un suport més gran. Així, amb un espai considerable, Jaume Mateu executa unes grafies de major qualitat, incloent-hi reforços i línies decoratives que fan més complicada la seua lectura. Aquesta tendència estètica es consolida durant les primeres dècades del segle XV i és la predilecta dels mestres de la denominada segona generació del gòtic internacional. Així, per exemple, Gonçal Peris¹⁷⁶ utilitza una escriptura molt elegant, però de difícil lectura, a la seua Anunciació (n. 39) de col·lecció particular —obra també atribuïda a Jaume Mateu—, on destaca especialment la forma en què traça la lletra *v*. Aquesta és molt similar a la de les escenes inferiors del retaule de l'Ascensió, Sant Gil i Sant Vicent màrtir (n. 72) atribuït a Starnina i a Miquel Alcanyís i conservat en diferents institucions de Nova York. Encara que es tracte d'un escriptura un tant bastes, l'aspecte general és prou paregut al de l'Anunciació de Peris. D'aquest retaule conservem una altra escena, l'Ascensió, on s'observen unes lletres de traçat més delicat, però amb les mateixes fractures de les corbes. El text s'hi troba inscrit dins d'una caixa d'escriptura, recurs poc comú en aquest període, però

176. Aquest mestre, encara que comença la seua singladura a inicis de la centúria, pertany a la segona generació del gòtic internacional en tant que el gros de la seua obra la realitzà entre els decennis de 1410 i 1430.

ja emprat tant per Starnina al retaule de fra Bonifaci Ferrer (n. 21), com per Alcanyís a l'escena de l'Abraç davant la Porta Daurada (n. 19)¹⁷⁷. D'igual manera, els filacteris identificatius dels evangelistes de les claus de volta de Sogorb (n. 13) marquen un interessant contrast amb l'escriptura de base cursiva de l'evangeli que sosté sant Marc i que hem comentat adés. Aquests models gràfics es mantindran durant tot el període internacional i es perpetuaran fossilitzats, ja durant l'etapa hispanoflamenca, fins a les primeres dècades del segle XVI.



Fig. 22. València, Museu de la Ciutat. *Verònica de Crist*, Jaume Mateu (ca. 1410).

Cas a part és el d'aquells textos o conjunts de lletres que tenen una funció eminentment decorativa i que, en conseqüència, utilitzen una escriptura de trets exagerats i força ornamentals. És prou comuna la presència del monograma *ih̄s* a les polseres dels retaules quatrecentistes. Així, apareix al de la Mare de Déu de la Llet d'Antoni Peris (n. 61, fig. 23), al de Sant Joan Baptista de Gonçal Peris (n. 79) i al de Sant Martí del mateix pintor (n. 93). Al primer d'aquests retaules el monograma de Jesús es representa sobre sengles escuts sostinguts per àngels. El tractament atorgat a les lletres, amb tot un seguit de traços, reforços i altres elements, li dona a l'escriptura una aparença vegetal. El cas del retaule de Sant Joan Baptista és el contrari: malgrat que les lletres són altament cal·ligràfiques, la seua fisonomia s'apropa

177. Certament no ens correspon a nosaltres entrar en aspectes d'autories, ja que són qüestions que s'escapen dels límits de la nostra investigació i de les nostres capacitats, però sí podem fer un suggeriment a nivell gràfic. Així, l'anàlisi paleogràfica decanta la balança en favor de Miquel Alcanyís per diversos motius: tant en aquest retaule com en altres obres atribuïdes a aquest pintor hi apareix una lletra *t* en forma de creu, molt característica; si bé és cert que aquest tipus de *t* també el podem trobar en obres d'Starnina, cap de les seues pintures presenta el tipus d'escriptura angulosa, sinó que corresponen més bé a aquella italiana de formes arrodonides, mentre que totes les que es consideren d'Alcanyís presenten grafies fracturades i cal·ligràfiques; la datació del retaule de l'Ascensió proposada per Post i compartida per Dubreuil, al voltant de 1428, any en què dicta testament Vicent Gil, qui va encarregar el retaule per a una capella de l'església de Sant Joan de l'Hospital, és massa tardana per a Starnina, de qui no es té notícia documental a València després de 1401. Post, Chandler R., *A History of Spanish painting*, vol. III, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930-1958, pp. 590-600; HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu, *València y el gòtico internacional*, vol. I, València, Institució Alfons el Magnànim, 1987, pp. 28-29, 63-64, 85-86.

més a les que hem vist fins ací, allunyant-se de les decoracions florals de l'obra anterior. En darrer lloc, el retaule de Sant Martí sembla ser una combinació dels dos models esmentats, ja que, mentre les grafies són molt similars a les de la pintura de Sant Joan Baptista, l'ornamentació de caire vegetal ompli tot l'espai lliure deixat per les lletres.

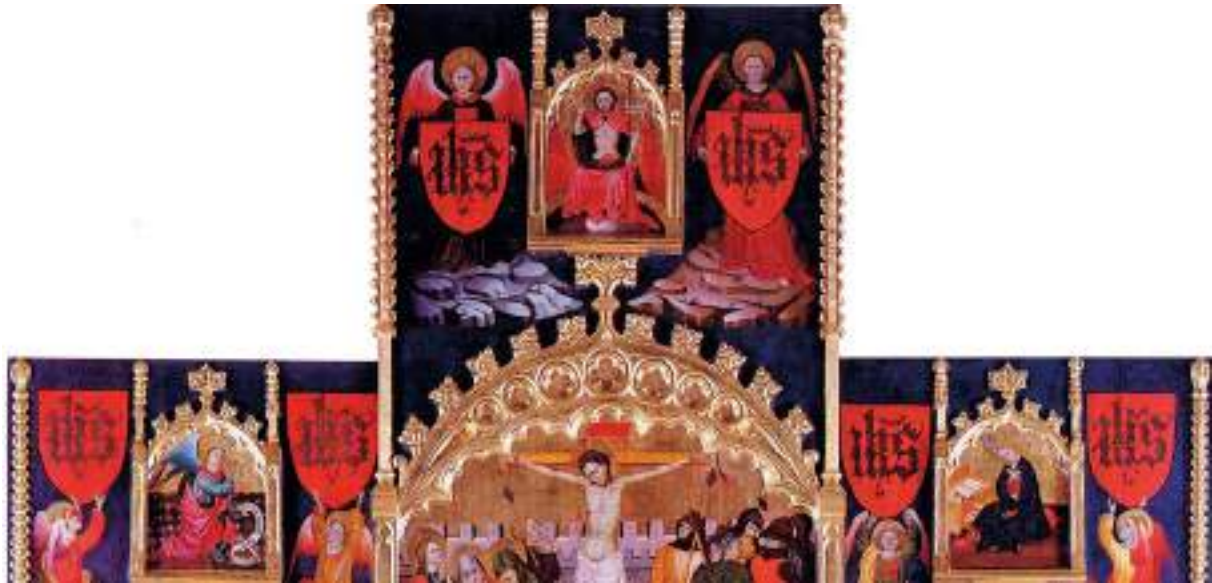


Fig. 23. València, Museu de Belles Arts. *Retaule de la Mare de Déu de la Llet*, Antoni Peris (a. 1415). Detall.

Així mateix, tenim els famosos retrats dels reis d'Aragó (n. 71) procedents de l'antiga Casa de la Ciutat de València, en l'elaboració dels quals hi participaren diversos pintors. El bust dels monarques, dispostat de perfil o de semiperfil, es destaca sobre un fons neutre de color obscur, en què crida l'atenció un conjunt de lletres incompletes. Deixant a banda la incògnita sobre el significat de les inscripcions i la identitat dels personatges representats¹⁷⁸, podem analitzar paleogràficament les lletres. Aquestes són força similars a les del susdit retaule de Sant Joan Baptista: les grafies estan decorades amb tota una sèrie d'elements que accentuen la seua angulositat. Així, a les fractures dels angles hi trobem reforços punxeguts, mentre que als traços rectes hi apareixen regularment un conjunt d'afegits, com si es tractés d'un anell que circumda l'asta i que trenca l'excessiva verticalitat de les lletres. Tanmateix, el més destacable d'aquesta escriptura és el seu aspecte general.

178. Pau Milà i Fontanals, qui va comprar les taules i les va llegar al Museu Provincial de Barcelona (actual MNAC), va afirmar, sense cap tipus de prova, que eren part de la sèrie de retrats dels reis d'Aragó que decoraven la Sala del Consell de la Casa de la Ciutat de València. En enderrocar-se l'antic consistori a mitjan segle XIX, es perdria la decoració de l'edifici a excepció d'aquestes quatre petites taules. Les lletres, que no formen cap paraula, ja que se'ns presenten aïllades i retallades, han donat peu a la hipòtesi que representen els noms dels reis Alfons el Liberal, Jaume el Conqueridor, Pere el Cerimoniós i Alfons el Magnànim. Aquest plantejament, construït sense cap prova documental que el fonamente, ha estat repetit des de llavors pels investigadors que han centrat la seua atenció en aquestes pintures. De fet, amb aquestes identitats és com s'exposen al citat museu en l'actualitat. Tanmateix, en 1916 ja advertia Elías Tormo la inconsistència d'aquestes atribucions i plantejava altres possibles identitats dels personatges. Sobre els dubtes que generen les quatre taules, recomanem TORMO MONZÓ, Elías, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, Blass y Cía., 1917, pp. 63-71. Això no obstant, no deixen de ser interessants, a un nivell paleogràfic, les hipòtesis per a reconstruir les inscripcions d'aquestes taules, entre les quals destaca la proposada per Iborra Bernad, qui planteja que els retrats, suposadament disposats per parelles, comptarien amb amples espais entre ells per a col·locar-hi les inscripcions identificatives, parts actualment serrades. IBORRA BERNAD, Federico, «La Sala del Consell del antiguo Ayuntamiento de Valencia, un espacio de representación pública olvidado», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 25, 2016, pp. 88-91.



Fig. 24. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
Retrats reials, Jaume Mateu *et al.* (1427). Detall.

Les grafies, per la forma en què estan executades, semblen ser lletres de bronze que han estat adherides a la taula: els artistes aconseguiren crear l'efecte de què són tridimensionals dibuixant certes línies que donen profunditat a la grafia, al mateix torn que, mitjançant tocs de color, simulen el reflex de la llum sobre una superfície metàl·lica (fig. 24)¹⁷⁹. Les lletres que semblen retallades o adherides són un recurs prou habitual i comú als àmbits manuscrit i pictòric. Trobem una escriptura molt similar a llibres com la *Historia de rebus Hispaniæ et Historiæ minores* de Rodrigo Jiménez de Rada¹⁸⁰. De fet, hauria de ser una forma d'ornamentar l'escriptura prou estesa, perquè també la podem trobar a les cobertes de protocols notariais¹⁸¹.

Pel que fa a les majúscules d'aquest període, són unes escriptures amb un paper molt residual, ja que es limiten a les lletres inicials dels textos, a caplletres i a certes paraules decoratives. Per aquest motiu, comptem amb poques mostres d'escriptura gòtica majúscula d'aquesta etapa. En qualsevol cas i en termes generals, s'aprecia una diversificació de les seues formes: mentre que en algunes majúscules primen els elements uncials, en altres predominen els capitals. A més a més, dins d'aquest grup hi ha casos en què la depuració total de les formes dona com a resultat una escriptura molt propera a la prehumanística.

179. Covi, Dario A., *The inscription in Fifteenth Century Florentine painting...*, p. 236.

180. BH, ms. 0260, f. 1r.

181. ACCV, *Protocol de Jaume Vinader*, núm. 9.517, foli inicial.

De les majúscules més pròximes al model uncial trobem les presents a la taula de la Crucifixió amb el Pare Etern de Gonçal Peris (n. 65). Entre els assistents a la mort de Crist, està el personatge amb un *SPQR* i un conjunt de lletres sense cap significat aparent en la seua túnica. És una escriptura molt sòbria, sense grans pretensions cal·ligràfiques, que manté pel general la tendència gòtica al tancament de les seues formes. A banda, aquestes majúscules són emprades com a caplletres, com per exemple al llibre de l'escena de l'Ordalia del Foc (n. 42) o al de la Verge del retaule d'Albocàsser (n. 59). Quant a les majúscules de tendència capital, les trobem principalment als *INRI* i altres sigles, com l'*SPQR*. Dins de l'austeritat pròpia d'aquest model d'escriptura, podem observar diverses formes de decoració: al Calvari d'Antoni Peris (n. 36), les lletres del titulus estan contornades per una línia, recurs també emprat a la caplletra d'Albocàsser. És més comú, però, que el caràcter ornamental vinga marcat per la pròpia fisonomia de les lletres. Així, a aquesta mateixa taula destacaria la *r*, construïda a partir d'una *p* a la qual han afegit a mitja asta un traç en forma d'angle quasi recte per a fer el caigut, o la disposició de les lletres en el sentit contrari de l'escriptura, com a l'*INRI* del retaule de Santa Bàrbara de Gonçal Peris (n. 56), on la *n* i la *r* presenten aquesta característica. Pel que respecta als *SPQR*, els dos casos d'aquest període, procedents de la susdita taula del Calvari, fan patent un intent d'aproximació a les formes més clàssiques de les capitals, amb l'alternança de traços fins i grossos, però mai sense abandonar el model gòtic.

A la clau de volta de la Seu de Sogorb que representa l'escena de l'Anunciació (n. 75), hi observem que la Salutació Angèlica està redactada amb una escriptura molt pròxima al model prehumanístic, amb elements encara gòtics, com la *g* en forma d'espiral o la *p* amb un cos exageradament gran (fig. 25). No debades, aquesta clau està atribuïda a Joan Reixach, un dels introductors d'aquestes escriptures en l'ambient pictòric valencià, com testimonien les seues obres posteriors.



Fig. 25. Sogorb, Museo Catedralicio. Clau de volta amb Anunciació, Joan Reixach (1430-1440).

3. 2. 3. Auge i caiguda

L'augment del tractament cal·ligràfic de les minúscules gòtiques coincideix amb la introducció i triomf absolut de les tendències flamenques en la pintura. A València, aquest corrent entrà bé directament des de Flandes, bé a través de Castella —on el gòtic hispanoflamenc va tindre un gran predicament— o bé a través de la reinterpretació napolitana de les fórmules nòrdiques. Recordem per exemple, que Lluís Dalmau va ser pensionat per a anar a Flandes i que Jacomart va ser cridat a la cort reial de Nàpols. En qualsevol dels casos, el flamenquisme va arrelar fortament al regne de València, perdurant fins ben entrat el segle XVI¹⁸². Pel que a nosaltres respecta, el corrent flamenc coincideix amb les darreres fases de l'art gòtic, on s'accentuen, a tots els nivells, els trets característics d'aquest art. Així doncs, de la mateixa manera que en arquitectura trobem el gòtic flamíger, amb una explosió fantasiosa d'arcs conopials, pinacles o traceries capricioses, l'escriptura gòtica textual experimenta un tractament similar, amb un increment del trencament dels traços i dels elements decoratius, sense perdre, però, l'elegància.

Això no obstant, va ser un període de fossilització de l'escriptura, on la minúscula gòtica entra en les seues darreres fases, de decadència primer i de progressiva desaparició després. Durant la segona meitat del XV, doncs, assistim a un procés en què la gòtica textual perd la seua vitalitat inicial, on s'hi perceben diversos models i formes de traçar les lletres, fins la conversió dels models més cal·ligràfics en hegemònics. Així, la gòtica minúscula esdevé una escriptura cada vegada més allunyada dels models reals, donant més importància al seu aspecte que a la seua llegibilitat. Paral·lelament, la gòtica comença a compartir l'espai gràfic amb altres escriptures radicalment diferents, les prehumanístiques i humanístiques, iniciant una fase de multigrafisme relatiu des de finals de la centúria fins a la tercera dècada del XVI. En qualsevol cas, aquest llarg període de quasi un segle el podem dividir en tres grans blocs segons els models gràfics predominants, sempre dins de l'escriptura gòtica minúscula.

1440 - 1475

El primer d'ells es correspondria amb la fase del gòtic hispanoflamenc més pur, encara no influït per les novetats estilístiques —i gràfiques— procedents d'Itàlia, aproximadament entre 1440 i 1475. Aquest llarg quart de segle suposa el triomf definitiu dels models de la minúscula gòtica més cal·ligràfica introduïts durant les dècades prèvies. En aquest sentit, destaquen sobremanera les grafies presents a les obres de Jaume Baçó, més conegut com Jacomart, i Joan Reixach, que esdevindran l'estereotip gràfic d'aquest moment. La seua escriptura es caracteritza per l'estilització extrema de les lletres, sense perdre, però, la llegibilitat. Així, les seues obres transmeten una escriptura força elegant, de lletres allargades i amb una forta compressió lateral, on el contrast entre traços grossos i prims és molt marcat, el que dona lloc a un destacat clarobscur, i presenta una evident voluntat de fractura dels angles. A pesar d'això, tant les paraules com les lletres estan correctament separades —encara que es respecten les normes de Meyer— i quasi no compten amb abreviatures, més enllà del signe general de *m* i *n* o el *d'-us*. A més a més, podem distingir tres lletres característiques, presents a totes les pintures de Jacomart i Reixach: la *a*, que se'ns presenta tancada per dalt, fent l'efecte que compta amb dos cossos, com si es tractés d'una *b* majúscula posada a l'inrevés, o amb un cos ample i obert per la part inferior; la *e*, lletra que rep un tractament molt delicat i subtil, ja que es construeix mitjançant un traç vertical gros, amb altre curt a la mitat superior, que redueix

182. AGUILERA CERNI, Vicente (coord.), *Historia del Arte valenciano II: La Edad Media. El gótico...*, pp. 236-271.

el cos de la lletra a la mínima expressió i li dona cert aspecte de pinça; i la *g*, amb un cos molt gran, de les mateixes proporcions que una *o*, al que se li afegeix un traç completament horitzontal, unit per una petita línia diagonal (fig. 26).

Són nombroses les pintures en què podem veure aquesta escriptura: l'Anunciació del Museu de Belles Arts de València (n. 96) o l'Anunciació Mascarell (n. 95), entre les de Jacomart; l'Ostensori bifaç amb les veròniques de Crist i de la Verge de Pego (n. 84), la sèrie de profetes del museu valencià (n. 94), el retaule de la Institució de l'Eucaristia de Sogorb (n. 110) o el Sant Vicent Ferrer de Dallas (n. 128) entre les de Reixach; o el retaule de Catí (n. 116), encetat per Jacomart i finalitzat per Reixach a la mort d'aquell, que és el millor exemple per a apreciar les escasses diferències estilístiques i gràfiques entre ambdós pintors.



Fig. 26. Mostra de les grafies característiques de les obres de Jacomart i Reixach.

Com hem dit, doncs, totes les escriptures d'aquestes pintures participen de les característiques generals definides, però també trobem casos que es desvien de la norma establerta¹⁸³. Per exemple, a l'Anunciació del Museu de Belles Arts s'hi observa una certa discrepància entre l'escriptura de la Salutació Angélica, més ornamental, i la del llibre obert que llig la Mare de Déu, de formes més arrodonides —dins, però, de la mateixa estàtica fracturada—, que prolonga la diferenciació entre les escriptures «libràries» i les «epigràfiques» de l'etapa anterior. De la mateixa manera, sembla que Reixach també diferenciava entre les escriptures i reservava per a les representacions de llibres unes grafies més properes a les dels models originals. Així, als llibres de les taules de Sant Jaume i Sant Gil (n. 98), de Sant Bernardí de Siena (n. 120) o de Sant Pere *in cathedra* (n. 122) observem una escriptura on les proporcions de les grafies no són tan exagerades com, per exemple, als filacteris, sinó que són més baixes i amples, de formes més arrodonides —cosa que no impedeix l'absència d'angles fracturats i del clarobscur—, i una certa despreocupació per l'estètica general, que es manifesta en el traçat un tant desaturat de les lletres i l'ondulació de les línies a pesar del payout. Aquesta és també l'escriptura que Reixach emprà per a la seua subscripció al retaule de Santa Úrsula (n. 129), pel que podem inferir que aquest pintor hauria de comptar amb dos models de lletra: el més cal·ligràfic, per a les grafies d'una major grandària, altes i esveltes, aquelles «exposades»; i altre més arrodonit i podríem dir imperfecte, per als textos de mesures més reduïdes, generalment presents als llibres. Com a notable excepció, trobem la taula de Sant Jaume el Major de la Pobla de Vallbona (n. 104), on el text que ens presenta l'apòstol al llibre obert és força elegant, molt similar al dels filacteris o al del llibre de l'Anunciació de Jacomart. En aquest punt convé parlar també d'una de les obres hispanoflamenques més importants del període, realitzada pel cordovès Bartolomé Bermejo durant la seua estada a València: la taula de Sant Miquel (n. 130), procedent del retaule de Tous i conservat actualment al Victoria and Albert Museum de Londres. Ací es representa a l'Arcàngel Miquel, als peus del qual es troba Antoni

183. Evidentment, les diferències són mínimes i es deuen més a l'aspecte general de les grafies que a un veritable seguiment d'altres models d'escriptura per part dels pintors. Així, s'ha de tindre en compte que l'anàlisi que destaca la disparitat entre les escriptures parteix d'aquest fet.

Joan, senyor de Tous i comitent de l'obra, amb un ric llibre del qual ja hem tingut ocasió de parlar. El que ara ens interessa, però, és l'escriptura. Com podem observar, el llibre que sosté el cavaller està obert i mostra un text llegible, escrit amb una gòtica prou clara. Encara que presenta totes les característiques pròpies de la minúscula textual, s'allunya del model gràfic de Jacomart i Reixach i s'aproxima al dels llibres de l'etapa internacional, més arrodonida i realista. Potser aquesta és la clau de comprensió: Bermejo es caracteritza per cultivar un flamenquisme més proper al nord europeu, que busca representar la realitat d'una manera més versemblant que no els pintors valencians. Així, conjuntament amb format del llibre o amb l'esplèndida decoració de la caplletra, el pintor castellà reproduiria fidelment en aquesta taula l'escriptura dels llibres de devoció en què segurament es basaria per a representar aquest breuari o llibre d'hores.

1475 - 1500

La segona de les etapes la situem en l'últim quart del segle XV, és a dir, entre 1475 i 1500 aproximadament. Durant aquesta fase, les escriptures exposades a la pintura prenen dos camins diferents, però no excloents: d'una banda, el taller de Reixach, encara actiu en aquests anys, i els mestres que perpetuen el seu flamenquisme estilístic i gràfic, i de l'altra els pintors que es fan ressò de les novetats importades d'Itàlia, tant a nivell artístic com escripturari. El més important, d'aquest període és, doncs, la consolidació del multigrafisme relatiu, que ja s'havia iniciat a mitjans de la centúria amb la introducció de la prehumanística, i que romandrà fins al triomf definitiu de les escriptures humanístiques a partir de 1530. Per tant, al llarg d'aquest segon període trobem a les pintures tres alfabetos diferents: el gòtic majúscul i minúscul, el prehumanístic i el capital, introduït per artistes italians com San Leocadio, que serà imitat amb major o menor fortuna pels mestres locals.

Com hem dit, els primers mestres valencians hispanoflamecs, encapçalats per Jacomart i Reixach, cultivaren les minúscules més ornamentals i cal·ligràfiques, inclús per als textos en llibres. Això no obstant, a les acaballes del segle XV l'escriptura gòtica ja havia perdut la seua vitalitat i havia entrat en una fase de decadència —similar a l'experimentada per les majúscules un segle abans—, que conduí a la seua fossilització. Com diu Cencetti en relació al fenomen paral·lel de l'àmbit manuscrit: «la tendenza calligrafica si era trasformata in manierismo decorativo», amb una «nociva confusione fra estetica pittorica ed estetica scrittoria»¹⁸⁴. Així, en certes pintures trobem una escriptura que, en termes generals, parteix del model de Jacomart i Reixach, però que exagera les seues formes: les grafies es geometritzen totalment, donant lloc a lletres construïdes amb línies rectes; en la unió d'aquestes es col·loquen reforços triangulars, que incrementen el seu aspecte fracturat; les grafies s'amplien lleugerament i els alçats i els caiguts bifurquen els seus extrems¹⁸⁵. La millor mostra d'aquesta escriptura és el retaule de les Ànimes i la missa de Sant Gregori de Sogorb (n. 152).

184. CENCETTI, Giorgio, *Lineamenti di storia della scrittura latina*, Bolonya, Casa editrice Professore Ricardo Patron, 1954, p. 260. Aquestes paraules deriven de la queixa efectuada per Petrarca respecte a les escriptures gòtiques del seu temps, que més semblaven ser dibuixades per un pintor: «luxurianti litera (qualis est scriptorum seu verius pictorum nostri temporis [...])» (Petrarca, *Fam.* XXIII, 1). Citat a PETRUCCI, Armando, *Breve storia della scrittura latina...*, p. 164. Això no obstant, destaca el desfasament temporal entre la lamentació de l'humanista italià en 1366 i el manierisme de l'escriptura gòtica a València un segle després.

185. Açò és un fenomen prou extens, que també es dona en altres indrets peninsulars. MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, «La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglo XV»...; i *idem*, «La escritura gòtica en las inscripciones»...



Fig. 27. Sogorb, Museo Catedralicio. *Retable d'Ànimes*, Mestre de Pera (1490-1500).

A les seues polseres es representen els apòstols amb el fragment del Credo associat a ells¹⁸⁶ i el seu nom en llengua vulgar, escrits amb aquesta minúscula que, en ocasions, és gairebé il·legible (fig. 27). Altres obres d'aquest pintor, el mestre de Perea, també transmeten aquesta escriptura amb certes variacions, tot dependent del lloc d'exposició i de l'espai disponible, com al filacteri de la Mare de Déu amb el Xiquet de París (n. 149), la Parentela de la Verge (n. 148) o Santa Maria Salomé i els seus fills (n. 177). Així mateix, durant l'últim quart del segle XV comptem amb tota una sèrie de mestres anònims, coneguts pel seu nom de laboratori, que prenen aquest model gràfic i el difonen en obres tan importants com el retaule major de l'església de Sant Feliu de Xàtiva (n. 166), resultat de la col·laboració dels mestres de Xàtiva, d'Artés i de Borbotó. De la mateixa manera, altres pintors contractaren pintures en què hi figuraven textos amb aquesta estètica artificiosa, com la taula del Miracle del cavaller de Colònia (n. 139) del mestre de la Porciúncula.

Com a possibles causes d'aquest fenomen de fossilització de l'escriptura, podríem aduir-ne tres: en primer lloc, que la minúscula gòtica es va convertir en una escriptura residual, relegada als llibres litúrgics i universitaris. La major part de la població emprava, des de començaments del segle XV, una cursiva de base cancelleresca, amb tendència a l'arrodoniment total de les seues formes. Aquest procés es va accelerar arran de la incorporació del regne de Nàpols a la Corona. Així, l'intercanvi de documentació administrativa entre els territoris ibèrics, amb l'escriptura de base cancelleresca, i el regne italià, on es conreava la humanística, va donar com a resultat una lletra híbrida entre ambdues formes. Paulatinament, aquesta escriptura administrativa es difongué entre capes cada vegada més amples de la població, ja habituada a les formes suaus de l'escriptura, fins que a la segona meitat del segle XV la gran majoria dels alfabetitzats de la Corona d'Aragó empraven la nova escriptura¹⁸⁷. Aquestes passarien també als llibres que transmetien obres literàries en vulgar, després de rebre el tractament cal·ligràfic adequat per tal de reduir els trets més cursius. Per exemple, podríem citar el manuscrit de *l'Espill*, recentment datat entre 1475 i 1520¹⁸⁸. Aquest manuscrit, conservat actualment a la Biblioteca Apostolica Vaticana¹⁸⁹ és una magnífica mostra de llibre vulgar: pren la *mise en page* i l'aspecte exterior dels llibres literaris, al mateix temps que utilitza per a la seua transmissió una escriptura usual amb un tractament librari i està elaborat en paper.

Així mateix, a aquestes dècades hi apareixen les primeres mostres d'escriptura plenament humanística. D'un costat, a les pintures i altres àmbits exposats comença a deixar-se sentir l'influx dels mestres italians que treballen al regne i utilitzen lletres capitals plenament formades. Com a resultat, trobem obres on s'empra en exclusiva aquesta escriptura, de les quals és una bona mostra el retaule del Salvador de Vila-real (n. 153), obra de San Leocadio. Ací, els textos de les aurèoles i del llibre presentat per Crist estan escrits en una bella capital humanística de proporcions clàssiques. De la mateixa manera, al món del llibre també comencen a introduir-s'hi les escriptures humanístiques. Tenim constància del valencià Gabriel Altadell, qui treballà a la cort del Magnànim copiant llibres. Entre les escriptures que utilit-

186. Sobre aquest interessant retaule i el seu contingut, *vid.* pp. 255-257.

187. MANDINGORRA LLAVATA, María Luz, «La escritura humanística en Valencia: su introducción y difusión en el siglo XV», *Estudis castellanencs*, n. 3, 1986, pp. 18-57.

188. La datació d'un manuscrit sempre és un assumpte problemàtic, pel que es donen dates extremes prou amples. Tanmateix, ens permetem prendre'l com a exemple per la coincidència gairebé total de l'arc cronològic amb la fase que estem descrivint. GARCIA FEMENIA, Alfredo, *Pràctiques d'escriptura en la família Roig: alfabetització i educació gràfica en el llindar de la modernitat (València, 1450-1518)*, vol. I, tesi doctoral inèdita, Universitat de València, 2020, pp. 82-98.

189. BAV, Vat. Lat. 4806.

zava trobem, amb les gòtiques, la humanística rodona¹⁹⁰. Res ens impedeix negar l'existència d'un mercat del llibre entre les dues penínsules, que afavorís la recepció d'aquestes escriptures a les possessions aragoneses. Això no obstant, el principal vector de l'expansió de les formes humanístiques a València fou l'arribada de documentació de la cancelleria napolitana, on ja s'emprava l'*antiqua*¹⁹¹. A més a més, no podem obviar el fet que el primer llibre literari imprès a la península Ibèrica, les *Trobes en lahors de la Verge Maria*, fou editat el 1474 a València per Lambert Palmart emprant una lletreria romana. Això no obstant, aquesta tipografia no va tindre una gran recepció entre el públic lector valencià, cosa que va obligar a l'impressor a adquirir una nova lletreria, en aquesta ocasió gòtica¹⁹². Tanmateix, la cultura eclesiàstica i universitària continuà emprant en la transmissió dels seus textos l'escriptura gòtica textual, precisament pel prestigi d'aquestes grafies i la seua associació a la religió i al coneixement¹⁹³.

En segon lloc i connectant amb aquest fet, podríem considerar que les escriptures gòtiques altament artificioses utilitzades en algunes pintures són una reacció goticista per part de certs sectors socials més conservadors front a les novetats gràfiques i culturals del moment. Davant l'amenaça que suposaria per a l'ambient eclesiàstic i acadèmic l'auge de la literatura en vulgar, transmesa amb l'escriptura usual, junt amb l'arribada de les primeres mostres d'humanística pròpiament dita —tant en les escriptures d'aparat com en les llibreries i usuals—, accentuarien amb certa afectació els trets gòtics dels seus productes gràfics. Això explicaria que es donés el mateix fenomen al món del manuscrit i l'aparició de textos en les pintures amb una escriptura tan cal·ligràfica.

En tercer i darrer lloc, no cal menysprear la influència directa dels models gràfics del nord d'Europa. De la mateixa manera que s'hi importaven llibres, pintures i altres objectes escrits des d'Itàlia, també es compraven aquests productes de Flandes, bé directament o bé a través del comerç amb Castella —territori amb una connexió i uns lligams històrics més forts amb l'àrea flamenca—. De fet, encara es conserven tres obres que, pintades al nord, foren comprades per a València. Una d'elles, un *Juí Final*¹⁹⁴ adquirit per a la Sala del Consell de la Casa de la Ciutat. Encara que no hi continga escriptura, és significativa en tant que demostra l'adquisició habitual d'obres d'art flamenques. Les altres dues pintures, el Tríptic de la Crucifixió (n. 83) i la Mare de Déu amb el Xiquet i els àngels (n. 164), sabem que estigueren a València perquè presenten les armes de sengles famílies valencianes, els Roís de Corella i els Escala. D'aquestes pintures destaca sobremanera la darrera, ja que a l'interior de les portes estan escrits fragments dels himnes *Ave, regina caelorum* i *Regina caeli lætari*¹⁹⁵ en una escriptura gòtica força artificiosa, que presenta algunes de les característiques descrites de la minúscula, com l'extrema geometrització de les formes o la bifurcació de les astes. No seria difícil, doncs,

190. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «Una aventura caligráfica, Gabriel Altadell y su "De Arte scribendi" (ca. 1468)», *Scrittura e civiltà*, n. 17, 1993, pp. 203-270.

191. MANDINGORRA LLAVATA, MARÍA LUZ, «La escritura humanística en Valencia: su introducción y difusión en el siglo XV»..., pp. 37-41.

192. GIMENO BLAY, FRANCISCO M. i TRENCHS ÒDENA, JOSÉ, «La escritura medieval de la Corona de Aragón (1137-1474)»..., p. 510.

193. MOLL ROQUETA, JAIME, «Las cursivas de Juan Mey, con algunas consideraciones previas sobre el estudio de las letrerías»..., p. 302.

194. València, Museu de la Ciutat. *El Juí Final i les obres de la misericòrdia*, Vrancke van der Stockt (a. 1494). CATALÀ GORGUES, MIGUEL ÀNGEL, *Colección pictórica del Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, vol. I, València, Ajuntament de València, Delegació d'Arxius, Biblioteques, Museus i Monuments, 1981, pp. 38-41.

195. CHEVALIER, ULYSSE, *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, vol. I..., p. 122, n. 2070; vol. II, p. 455, n. 17170.

que la còpia dels models artístics comportés també la còpia de les escriptures presents a les pintures importades.

Contràriament i de manera paral·lela, tot un conjunt de pintors participaren, en major o menor mesura, dels canvis gràfics operats durant el darrer quart del XV. Així, front al goticisme «militant» d'alguns dels seus col·legues —o, almenys, dels comitents de les obres—, comptem amb nombroses pintures amb inscripcions en una minúscula gòtica de trets més suaus, més propera a les formes dels mestres italogòtics que als de la primera generació hispanoflamenca. Aquesta escriptura es caracteritza per presentar unes formes depurades, amb una decoració més subtil que no deforma l'aspecte de les lletres, les fractures i angles se suavitzen i amb un mòdul més proporcionat de les grafies. Això no vol dir, però, que siga una escriptura plenament diferent, ja que l'estructura de les lletres, el seu pol d'atracció, és la mateixa. Pensem que, igual que les escriptures artificioses descrites adés podrien ser una reacció goticista contra les novetats gràfiques, aquestes que tractem ara són el resultat del diàleg i de la influència mútua entre els diferents alfabets, que té com a resultat una minúscula proporcionada i sòbria. De manera general, i creiem que no per casualitat, aquestes lletres s'hi troben essencialment als llibres o productes escrits. Per exemple, al Naixement de Castelló (n. 134), s'hi representen dos àngels cantors amb una partitura que inclou el text del *Gloria*, redactat amb una escriptura de mòdul gran i força llegible. Així mateix, al retaule de Sant Dionís dels Osona (n. 180) o al retaule del Juí Final de Cortes d'Arenós d'un jove Vicent Macip (n. 159), observem unes escriptures textuales que, encara que cal·ligràfiques i amb una clara voluntat ornamental, no reben un tractament tan fragmentat, que acusa ja la influència de les humanístiques manuscrites i de la tipografia gòtica. Per tant, els pintors s'adequarien una vegada més a la realitat, representant als llibres i derivats l'escriptura gòtica textual dels manuscrits, més arrodonida i apropiada per a la lectura. Tanmateix, quan la funció del text és purament decorativa, els mestres empenen les formes gòtiques més anguloses, com la típica *b* que situa Francesc d'Osona en els taulells del paviment d'algunes de les seues obres, com a les taules procedents del retaule de la Passió de Crist (n. 208), amb una fractura de les seues formes molt clara.

1500 - 1530

Arribem a la darrera de les etapes d'utilització de l'escriptura gòtica en l'àmbit pictòric, que va des de 1500 fins a les últimes mostres que se'n conserven, elaborades entre 1520 i 1530. La situació no va canviar en excés durant les primeres dècades del segle XVI: el fenomen de multigrafisme relatiu encara es manté anys, convivint les diverses tendències de l'escriptura minúscula gòtica amb els textos transmesos en humanístiques. Dins d'aquest període destaca Nicolau Falcó, l'últim representant del goticisme gràfic, d'aquella escriptura on el component cal·ligràfic compromet la llegibilitat del text. D'ell en conservem cinc obres del període entre ca. 1500 i 1517, i en cap d'elles s'hi observa una variació significativa del pol d'atracció: una vegada més trobem angles marcats, mòdul allargat, compressió lateral de les lletres i bifurcació d'astes. Tot això independentment del suport del text, ja siga un context «epigràfic» o ja siga en un context «librari». Entre les obres mencionades destaca sobremanera el retaule de la Puríssima (n. 216), executat entre 1507 i 1515, ja que sembla mostrar de forma voluntària una estètica arcaïtzant, tant en el treball de fusteria¹⁹⁶ com per l'estil pictòric de les seues escenes i

196. El cos del retaule va ser elaborat per Damià Forment, pertanyent a una de les nissagues d'escultors més importants de la Corona d'Aragó en aquest període, que realitzaren les mostres més fines del primer renaixement escultòric en les nostres terres.

les escriptures emprades (fig. 28). Si bé és cert que participen de les característiques gràfiques finiseculars, fa l'efecte que Nicolau Falcó es fixà més en les grafies de Reixach i Jacomart que no en les del mestre de Perea, per exemple, com sí va fer en altres de les seues obres (n. 181, 182). Així mateix, Falcó és l'autor de la Mare de Déu de la Sapiència (n. 242), obra recurrent en aquest estudi, on hi apareix l'última representació d'un llibre escolàstic al nostre art, precisament en una composició que té més de renaixentista que de gòtica.



Fig. 28. València, Museu de Belles Arts. *Retable de la Puríssima*, Nicolau Falcó (1507-1515). Detall.

La resta de pintors del període releguen l'escriptura gòtica a textos d'origen bíblic en filacteris o, a vegades, també als llibres. Aquesta minúscula, si bé no abandona completament els trets cal·ligràfics i artificiosos, és la continuació de l'emprada pels mestres finiseculars amb certa tendència cap a l'arrodoniment de les seues formes. Entre tots, destaca Vicent Macip per la seua evolució estilística i gràfica, des de les tendències hispanoflamenques i gòtiques fins a les purament renaixentistes, establint un model de capital humanística que romandrà en ús al llarg de tot el segle XVI. Pel que fa a la seua producció gòtica, Macip va ser un mestre molt prolífic i preat, el que es dedueix de la seua ingent obra conservada. Certament, la quantitat d'obres sorgides del seu taller entre 1500 i 1530 —encara amb escriptura gòtica— ens permet

un estudi més detallat de les grafies emprades i de la seua evolució. Podem afirmar, doncs, que Macip era un pintor prou dúctil, amb una ampla varietat d'escriptures al seu abast. D'aquesta manera, durant el primer quart del segle XVI va realitzar obres en què el pol d'atracció és més proper a les textuals cal·ligràfiques, com a l'Anunciació (n. 254, fig. 29), al retaule de la Dormició (n. 210) o a l'*Ecce homo* (n. 227). Això no obstant, en algunes d'aquestes obres, com a les dues primeres esmentades, s'hi aprecia quelcom d'imperfecte, de cansament de l'escriptura, ja que al costat lletres com la *e* o la *g* —gòtiques cal·ligràfiques pures— s'hi troben altres procedents de la prehumanística, com la *r*, o elements capitals, com la *p* i la *o*. A més a més, alguns textos presenten un aspecte bast i desacurat, com el del sant Vicent Ferrer del retaule de la Dormició. Contrasta, per contra, la perfecció formal de textos com el de l'*Ecce homo* citat o el de la taula de la Mare de Déu amb el Xiquet i sants (n. 259). Macip també va cultivar les minúscules arrodonides, properes a les de mestres coetanis com Miquel Esteve i el seu Somni de Sant Josep (n. 249), de les quals ja hem vist les principals característiques. Entre altres pintures, s'hi poden trobar aquestes escriptures al Naixement de Tarragona (n. 218), al retaule de les Ànimes d'Onda (n. 197) o en algunes de les inscripcions del retaule de Sant Dionís (n. 180).



Fig. 29. Col·lecció particular. *Anunciació*, Vicent Macip (1520-1530).

Quant a les majúscules gòtiques d'aquest període, no difereixen en la seua morfologia ni en la seua funció d'aquelles de les etapes anteriors. Pel que fa al pol d'atracció, s'hi observa la mateixa tendència: algunes majúscules presenten una major afinitat amb els models uncials, com la *m* inicial del text de la Mare de Déu del Miracle de Cocentaina (n. 90) o la de la Verònica de la Verge del Palau Arquebisbal de València (n. 113). Altres, en canvi, són més properes als models capitals, amb certa predilecció pels angles rectes, com a l'Anunciació de

Santiago de Xile (n. 115) o al llibre del Sant Dionís de Macip (n. 212). Aquestes majúscules queden reduïdes, com demostren els exemples citats, a les inicials dels textos. Al cas de les inscripcions sobre llibres, les caplletres hi apareixen miniades, com al de la taula de Sant Jaume de la Pobla de Vallbona (n. 104) o al de la Mare de Déu de les Febres (n. 172). Cal destacar, a més a més, que les majúscules gòtiques estan en franc retrocés en aquest moment front a altres escriptures capitals, que gaudeixen d'una major fortuna, com són les prehumanístiques i els primers tantejos d'ús de les majúscules humanístiques plenes.

3. 3. BREU EXISTÈNCIA DE LES PREHUMANÍSTIQUES

Mentre triomfava l'estil hispanoflamenc i la minúscula gòtica entrava en la seua darrera etapa —almenys a l'àmbit de les escriptures exposades— sorgeix una nova escriptura majúscula: la prehumanística. Aquest nou alfabet mereix una breu contextualització, ja que no es tracta d'una escriptura natural, és a dir, que no evoluciona des de cap tipus gràfic anterior —com la gòtica de la carolina—, ni es relaciona amb una escriptura prèvia —com aquesta amb la humanística—. El periple de la prehumanística, igual que el de les escriptures humanístiques, comença amb el rebuig de les minúscules gòtiques per part de Petrarca i dels seus deixebles, com Boccaccio o Coluccio Salutati, que els conduí a l'experimentació gràfica i a la cerca de nous models. Així, la primera generació d'humanistes, entre qui s'hi trobaven Niccolò Niccoli i Poggio Bracciolini, va redescobrir l'escriptura carolina, que els captivà per la seua llegibilitat, especialment la dels segles XI i XII¹⁹⁷. D'aquesta manera, tant personalment com a través d'agents, recorregueren Europa cercant manuscrits antics i copiant les seues grafies¹⁹⁸. L'adaptació d'aquestes escriptures va donar lloc a les humanístiques minúscules, però calia una escriptura majúscula que completés el nou panorama gràfic¹⁹⁹. Llavors, els humanistes italians trobaren en la prehumanística la fórmula adequada. En paraules de Walter Koch, qui va nomenar i definir aquest alfabet, els humanistes «crearon esta escritura, como producto artificial de alto valor decorativo, que usaron para las partes más decorativas de los códices», mitjançant «elementos de diversas escrituras como la pregótica, la gótica “capitalis” (escritura de mayúsculas) e influencias de la griega bizantina»²⁰⁰. Resulta de gran importància per a comprendre aquesta escriptura el fet que ressaltava Koch i és que la prehumanística és, en essència, una escriptura librària. Els humanistes que visitaren els monestirs i biblioteques europeus en la busca de còdexs carolins, trobaren les majúscules emprades als llibres i les adaptaren. Aquestes escriptures, de base capital, mancaven d'un cànon, és a dir, utilitzaven lletres diferents i de procedència diversa, el que explica les seues formes tan variades i que no hi haja un model prehumanístic pròpiament dit. Més tard, com en altres escriptures, el fenomen originari de l'àmbit manuscrit passà al de les escriptures exposades, ja siga a la pintura o a l'epigrafia²⁰¹. Amb la invenció de la impremta, aquestes noves grafies es difongueren més

197. PETRUCCI, Armando, *Breve storia della scrittura latina...*, pp. 162-171.

198. A més a més, cal destacar la importància d'aquesta cerca pel descobriment i recuperació d'un gran nombre d'obres de la literatura clàssica grecollatina, el que va assentar les bases culturals del Renaixement ple.

199. GIMENO BLAY, Francisco M., «De la “Luxurians litera” a la “Castigata et clara”: del orden gráfico medieval al humanístico (ss. XV-XVI)»..., p. 1526.

200. KOCH, Walter, «Inscripciones y estudios epigráficos de los países de lengua alemana», *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, n. 18, 1996, pp. 178-179.

201. El cas de les capitals humanístiques és el contrari, com veurem, ja que és la copia d'una escriptura de natura epigràfica, que va passar posteriorment als manuscrits.

ràpidament pel nord d'Europa²⁰², al mateix temps que a Itàlia ja s'havia estés per gairebé tota la península la capital humanística.

La situació dels estudis sobre la prehumanística a Espanya palesen encara la necessitat d'una investigació ampla que tinga en compte tots els territoris peninsulars i supere els casos locals. Segons els estudis publicats fins ara, centrats en Castella, la prehumanística arribaria a la península Ibèrica a la dècada de 1470 de la mà de les obres i mestres procedents de Flandes i Alemanya, territoris on, recordem, aquesta escriptura va tindre un gran arrelament. Així doncs, un dels primers representants d'aquesta nova escriptura seria el pintor Fernando Gallego, qui utilitzava la prehumanística a les inscripcions de les seues obres²⁰³. Natalia Rodríguez, però, avança l'arribada de la prehumanística a la península als començaments de la dècada de 1440 i posa el focus d'atenció en la Corona d'Aragó²⁰⁴. Per a ella, el pintor valencià Lluís Dalmau és l'introduïdor o, almenys, un dels primers artistes hispànics en utilitzar aquesta escriptura a les seues pintures. No debades, en 1431 va ser pensionat pel rei Alfons V per a anar a Flandes i estudiar les noves tècniques pictòriques²⁰⁵; allí va aprendre el realisme de Van Eyck, portant als territoris de la Corona d'Aragó el seu estil de pura arrel flamenca. D'aquesta manera, entre 1443 i 1445 va elaborar la famosa taula de la Mare de Déu dels Consellers de Barcelona, on s'aprecia la notable influència dels mestres nòrdics. Això no obstant, el que a nosaltres ens interessa és la seua escriptura. Als peus del tron de la Verge s'hi troba la subscripció de Dalmau, que ha sigut vista com el prototip d'escriptura prehumanística: de base capital, amb la *m*, la *a* i la *r* bizantines²⁰⁶ i la *d* de formes més triangulars. Les diferències entre aquesta escriptura i l'emprada per van Eyck, com a la inscripció inferior del tron del polític de Gant, fa patent que Dalmau no va copiar les grafies del mestre flamenc, però sí que ambdós participaven del mateix moviment gràfic de cerca i elaboració d'una nova escriptura majúscula²⁰⁷. Tanmateix, considerem que altra via d'entrada de la prehumanística als territoris hispànics fou a través de València, gràcies als seus contactes directes amb Itàlia, bressol d'aquesta escriptura²⁰⁸. No hem d'oblidar que en aquest període en què el regne de Nàpols s'havia afegit a les possessions aragoneses d'ultramar, la reina Maria de Castella residia habitualment a València, pel que l'intercanvi de documentació administrativa i de productes italians era directe amb la capital del regne. A més a més, els Borja estan a punt d'accedir al tron de Sant Pere amb el futur Calixte III, papa entre 1455 i 1458. Per tant, les relacions entre

202. RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «La escritura prehumanística en España: novedades sobre su cronología», en María Encarnación MARTÍN LÓPEZ, *De scriptura et scriptis: producir*, Lleó, Universidad de León. Área de publicaciones, 2020, p. 62.

203. MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, «La escritura prehumanística en las inscripciones castellanas. Aproximación a su estudio», en Marta HERRERO DE LA FUENTE *et al.*, *Alma littera. Estudios dedicados al profesor José Manuel Ruiz Asencio*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014, pp. 400-403. Així mateix, a la pàgina 400, n. 10, diu que el contacte entre la Corona d'Aragó i Itàlia va afavorir una ràpida implantació de les formes humanístiques capitals al nostre territori, sense quasi presencia de la prehumanística. Si bé açò pot ser cert a les inscripcions en pedra, a la pintura trobem textos escrits en prehumanística fins a la segona dècada del segle XVI.

204. RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «La escritura prehumanística en España: novedades sobre su cronología»..., pp. 68-71.

205. BENITO DOMÉNECH, Fernando i GÓMEZ FRECHINA, José (eds.), *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001, pp. 26-28.

206. PETRUCCI, Armando, «Scrivere "alla greca" nell'Italia del Quattrocento», en Guglielmo CAVALLO (ed.), *Bisanzio fuori di Bisanzio*, Sellerio, Palerm, 1991, pp. 121-136.

207. RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «La escritura prehumanística en España: novedades sobre su cronología»..., p. 70.

208. De la mateixa manera que el regne de València va ser una de les vies d'entrada directa del Renaixement a Espanya.

València i importants centres artístics i culturals com Nàpols o Roma eren constants. Pel que fa a la pintura, Jacomart, un dels mestres més cotitzats de la seua època junt amb el seu soci Joan Reixach i un dels primers que feren servir la prehumanística a les seues pintures entre 1440 i 1450 fou cridat a Nàpols pel Magnànim, on residí entre 1442 i 1448, amb una curta estada a València²⁰⁹. No és fútil que en eixe mateix moment treballaren amb gran fortuna a la capital de la Campania els pintors Antonello da Messina i Colantonio —conreadors ambdós de l'estil flamenc—, ja que les escriptures emprades per ells, més pròximes al model capital, són molt similars a les utilitzades pels mestres valencians citats²¹⁰. Així mateix, Reixach ja fa servir una escriptura molt propera a les prehumanístiques a la seua clau de volta de Sogorb (n. 75). Pel que fa al període de vida de la prehumanística fora d'Itàlia, ja que allí va ser ràpidament substituïda per les capitals humanístiques, podem parlar d'una escriptura en ús entre 1440 i 1530, convivint amb altres alfabetes com la gòtica o les diferents humanístiques²¹¹. Per al cas valencià, podem establir la mateixa cronologia, tot atenent als vestigis pictòrics conservats, ja que l'obra més antiga amb presència de prehumanística, la susdita clau de volta, està datada al voltant de 1440, mentre que la més recent va ser elaborada entre 1510 i 1528 (n. 226).

En definitiva, la prehumanística és una escriptura artificial, creada per a completar el nou ordre gràfic humanístic a partir de diferents alfabetes seleccionats pel seu alt valor decoratiu. Degut a la seua heterogeneïtat, a les seues múltiples variants, és difícil establir unes característiques fixes i universals per a aquest tipus gràfic. En qualsevol cas, l'escriptura prehumanística prototípica, almenys a l'àmbit valencià, es caracteritza per les grafies següents: la *a alla greca*, és a dir, una lletra *a* amb un travesser decoratiu a la part superior i generalment amb el traç horitzontal en forma de *v*; la *e*, que pot ser uncial o capital amb els braços molt curts; la *g* en forma de sis; la *m*, que és la lletra amb més variants, ja que pot ser bizantina —com una *h* amb un traç vertical enmig—, tres traços verticals units per un d'horitzontal a la part superior, capital amb els traços externs inclinats, capital amb els traços interiors poc desenvolupats o capital amb un travesser vertical al vèrtex interior; la *n* invertida o amb els traços exteriors molt marcats i el diagonal quasi imperceptible; i la *r* similar a la *ro* grega, amb un cos reduït i, en ocasions, obert.

Així mateix, el seu caràcter decoratiu no ve condicionat simplement per la morfologia de les grafies, sinó que aquestes compten amb certs elements que realcen la seua vocació ornamental. El principal són els nucs, és a dir, una sèrie d'engrossiments als asts de les lletres, com si es tractés d'anells, que trenquen la verticalitat de les grafies, però que també poden adquirir la forma de petits travessers. A part, hi trobem altres com les volutes amb què es tanca el cos d'algunes de les *r* o els marcats reforços a l'extrem dels traços. Així doncs, una bona mostra d'aquesta escriptura, tant per la presència de les lletres bàsiques com pels elements decoratius seria el text de l'escena de l'Anunciació del retaule major de Sant Feliu de

209. BENITO DOMÉNECH, Fernando i GÓMEZ FRECHINA, José (eds.), *La clave flamenca en los primitivos valencianos...*, p. 33; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Muros", *Archivo de Arte Valenciano*, n. 75, 1994, pp. 20-24.

210. Com per exemple el titulus de la Crucifixió d'Antonello da Messina (1454-1455) del Museu Reial de Belles Arts d'Anvers o els filacteris de la taula de Sant Francesc entregant la Regla de l'Orde de Colantonio (1440-1470), custodiada al Museu de Capodimonte de Nàpols. Això no obstant, altres mestres dels estats del sud d'Itàlia pertanyents a la Corona d'Aragó, fan servir escriptures prehumanístiques similars, com el filacteri que hi apareix a la creu pendent de Guglielmo da Pesaro (ca. 1460) de la catedral de Cefalù. PAOLINI, Maria Grazia, «Il Breviario di Simone da Bologna della Cattedrale di Palermo», en Emanuela SESTI (ed.), *La miniatura italiana tra gotico e rinascimento*, vol. II, Florència, Leo S. Olschki Editore, 1985, p. 792.

211. KOCH, Walter, «Inscripciones y estudios epigráficos de los países de lengua alemana»..., p. 179.

Xàtiva (n. 166)²¹². Ací podem trobar les *a alla greca* —encara que una variant en què sols hi ha mig travesser superior—, les *r* bizantines, les *e* capitals, les *g* com un sis o les *n* invertides, al mateix temps que compta amb tots els trets decoratius propis de l'escriptura prehumanística, com els nucs, les volutes de la *r* o l'engrossiment a l'extrem de les astes (fig. 30).



Fig. 30. Xàtiva, església de Sant Felip. *Retaule major*, Mestre de Xàtiva *et al.* (1494-1505). Detall.

Tot atenent a les obres conservades, podem establir tres grans tendències dins d'aquest tipus gràfic. Entre les més antigues s'hi aprecia una destacada influència de la majúscula gòtica. Així, a la clau de volta de Sogorb (n. 75), que representa una Anunciació, observem la presència d'algunes majúscules gòtiques del segle XIV, com la *g*, la *p* o la *d*. Aquestes s'inscriuen dins d'un conjunt gràfic prehumanístic, on destaquen lletres característiques d'aquest tipus gràfic com la *v*, la *e*, la *a* o la *m*. Un poc més tardanes són les restes del retaule de la Mare de Déu dels Àngels (n. 110), on també s'hi adverteix la influència de les gòtiques de base uncial, com la *z*, la *q*, la *p*, la *h* o la *d*, al mateix torn que les *a*, les *m*, les *r*, les *v* i les *e* són plenament prehumanístiques (fig. 1). Segonament, comptem amb un conjunt de pintures amb inscripcions en una prehumanística prototípica, tant per les lletres característiques com pels elements

212. A part, aquesta pintura és molt interessant en tant que fa patent la situació de multigrafisme relatiu de finals del XV i començaments del XVI, en utilitzar dins d'un mateix conjunt les minúscules gòtiques cal·ligràfiques, les prehumanístiques i, de manera residual, les majúscules gòtiques.

decoratius. D'una banda, trobem aquells textos més propers a les formes capitals clàssiques, com les del mant de la Mare de Déu de l'Anunciació de Jacomart (n. 96)²¹³, les de les sargues de Morella —on destaca la *h* amb un travesser en forma de jou (n. 170, 171)— o les del retaule de la Dormició (n. 210). Aquestes escriptures, encara que prehumanístiques, són més sòbries en prescindir de tot element ornamental. No descartem que el seu pol d'atracció siga el de les prehumanístiques italianes, ja que en aquest territori triomfaren les formes més senzilles, com podem observar als retrats dels beats franciscans de Colantonio²¹⁴. Altres inscripcions, per contra, fan ús dels elements decoratius, en especial als tituli de les crucifixions, com a dos calvaris de Roderic d'Osona (n. 126, 140) o als del retaule d'Ànimes de Sogorb (n. 152). Tanmateix, aquesta prehumanística més rica en ornamentació també s'empra en altres tipus de textos, com al retaule de la Vida de Maria (n. 146), al susdit retaule de Sant Feliu (n. 166), a la taula de Santa Anna amb la Verge, el Xiquet i Santa Maria Magdalena (n. 213) o al Sant Miquel del Museu de Belles Arts de València (n. 226). Aquest, encara que és l'última mostra conservada de prehumanística a la pintura, presenta les característiques típiques d'aquesta escriptura.

En darrer lloc, tenim aquelles inscripcions elaborades a finals del segle XV i principis del XVI, quan ja s'estaven introduint les humanístiques, on s'hi aprecia una influència d'aquestes capitals. Així, les inscripcions d'aquest conjunt d'obres presenten un aspecte més proper a les majúscules humanístiques, però compten amb certs trets que revelen la seua natura prehumanística. Per exemple, a las aurèoles del retaule de Sant Dionís i Santa Margalida de la Seu de València (n. 212, fig. 31), les lletres podrien passar per humanístiques si no fos per la presència de la *b* minúscula, la *g* en forma de sis o l'engrossiment dels traços de la *t* i de la *n*. Així mateix, una certa desproporció en la construcció de les lletres allunya aquestes inscripcions de l'harmonia de les escriptures majúscules humanístiques.

En aquest context de multigrafisme relatiu en què hi conviuen diferents escriptures és comú la influència mútua. D'aquesta manera, al mateix torn que podem descobrir trets gòtics en algunes inscripcions prehumanístiques, com la *r* que segueix la tendència gòtica de fusionar-se amb la lletra anterior quan aquesta és rodona al retaule de Sant Dionís i Santa Margalida, també hi observem elements prehumanístics en inscripcions netament gòtiques. Aquest és un tret prou comú de les obres primerenques de Vicent Macip. Per exemple, a la taula del Naixement de Crist (n. 218), uns àngels sostenen un filacteri amb un *Gloria in excelsis*, escrit en gòtica textual. Això no obstant, hi ha una sèrie de lletres procedents de l'alfabet prehumanístic. Les dues *s* de la paraula *excelsis* presenten formes arrodonides —encara que desiguals, és

213. Aquestes escriptures mereixen un comentari a part, ja que, com hem dit, són de les primeres mostres de prehumanística plena a València. Considerem que no és coincidència que aquestes grafies tan perfectes hi apareguen a una obra de Jacomart datada al voltant de 1450, tot just quan tornà de la cort de Nàpols. Allí entraria en contacte amb els pintors italians cultivadors de l'estil flamenc, tan preat per Alfons el Magnànim i que també estarien al seu servei. Aquests pintors ja fan ús d'una escriptura prehumanística molt depurada i allunyada de les utilitzades, per exemple, per Lluís Dalmau, d'arrel nòrdica. Es tracta, doncs, d'unes grafies properes a les humanístiques, on sols s'hi diferencien de les majúscules clàssiques en la certa desproporció dels seus traços i en la encara escassa geometrització dels seus components. Jacomart, en la seua qualitat de pintor del rei, degué conèixer els col·legues que treballaven per al monarca i es faria ressò de les novetats gràfiques cultivades per ells. Així, en tornar a València, portaria amb si aquest conjunt d'escriptures, que faria servir en obres com l'Anunciació del Museu de Belles Arts. Així mateix, tampoc és casualitat que a partir de 1450 es multiplique la presència de la nova escriptura a les pintures. D'aquesta manera, l'afamat Jacomart degué influir tant en Reixach, per la seua estreta relació personal i professional, qui també faria servir aquestes escriptures més depurades a obres com el retaule de la Mare de Déu del Àngels (n. 110), com en la resta de pintors coetanis.

214. En origen part del retaule on figurava l'escena de Sant Francesc atorgant la Regla i actualment disseminats per diferents col·leccions.

a dir, que la corba superior és més ampla que la inferior—, amb reforços als dos extrems. De la mateixa manera, la *x* de *pax* té aquestes característiques i també certa desproporció, com les diverses *o*, amb aspecte de fus. El mateix ocorre a les portes del tríptic del Baró de Dolors (n. 254), on hi apareixen una *r* i una *p* prehumanístiques. Si bé és cert que en aquest període tant tardà les capitals humanístiques ja estan introduint-s’hi, la falta d’harmonia en la construcció d’aquestes grafies ens porta a considerar-les prehumanístiques.



Fig. 31. València, Catedral. *Retaule de Sant Dionís i de Santa Margalida*, Vicent Macip (ca. 1507). Detall.

3. 4. ESCRIPTURES HUMANÍSTIQUES

Arribem ja a la darrera etapa de la nostra singladura gràfica, que ocupa aproximadament un segle, entre 1472 i 1579. Aquest període correspon al de la introducció, arrelament i triomf de les escriptures humanístiques —sobretot de la capital—, encara que, com ja hem vist, els primers cinquanta anys es caracteritzen pel fenomen de multigrafisme relatiu en què conviuen les gòtiques finals, la prehumanística i les noves formes gràfiques.

En parlar dels orígens de l’escriptura prehumanística hem dit que es tracta d’una solució artificial, creada per la primera generació d’humanistes que volien dotar a les recentment recuperades minúscules carolines —que a partir d’ara rebran el nom d’*antiqua* o d’humanística minúscula rodona²¹⁵— amb un alfabet majúscul adequat. Això no obstant, aquesta escriptura no satisfieia les seues aspiracions d’una *renovatio* gràfica total, en la mesura que l’heterogeneïtat de les formes prehumanístiques no s’avenia de manera plena amb els seus ideals de proporció i harmonia inspirats en la cultura clàssica. D’aquesta forma, a mitjan segle XV trobem tot un seguit d’humanistes —escriptors, filòlegs, artistes, antiquaris, etc.— que comencen de bell nou la cerca d’un alfabet majúscul adient. Resulta interessant que una de les àrees més actives d’aquest procés de busca i recuperació de les formes epigràfiques clàssiques fora l’àrea vèneta, encarnada en el famós viatge a les ruïnes romanes del llac de Garda d’il·lustres humanistes com Felice Feliciano i Andrea Mantegna el 1464²¹⁶. Quina és la relació existent entre aquest focus humanístic vènet i l’escriptura capital romana a València?

215. Per la seua prolixitat en exemples, recomanem el capítol referent a les humanístiques minúscules de CENCETTI, Giorgio, *Lineamenti di storia della scrittura latina...*, pp. 259-352.

216. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005, p. 31. Per a l’edició del relat d’aquest viatge, KRISTELLER, Paul O., *Andrea Mantegna*, Londres-Nova York-Bombay, Longmans, Green and Co., 1901, pp. 472-473.

Doncs que, precisament, aquestes noves grafies arribaren a la capital del regne de la mà de Paolo de San Leocadio²¹⁷, nascut a Reggio Emilia, però representant de l'escola paduana de pintura, menys d'una dècada després de l'episodi de Garda. En efecte, Leocadio, junt amb els seus socis Francesco Pagano i l'encara anònim mestre Riquart, són els introductors del renaixement pictòric a València, en ser contractats pel capítol, a instàncies del cardenal Roderic de Borja i futur pontífex Alexandre VI, per a pintar la volta i els murs del presbiteri de la Seu. La figura de l'emilià és fonamental per a comprendre ja no sols la història de l'art valencià modern, sinó també la deriva gràfica cap a les formes humanístiques plenes, donat que va romandre al regne de València fins a la seua mort al voltant de l'any 1520. Com hem dit, aquest pintor és un bon representant de l'escola paduana de pintura —diferent al renaixement toscà al qual estem més habituats—, però va adaptar el seu estil al gust local, encara filoflamenc. El que no va variar, però, va ser l'escriptura emprada a les seues pintures, la capital humanística, que va incorporar a gairebé la totalitat de les obres que contractà per tot arreu del regne.

Si comparem les grafies utilitzades per San Leocadio a les seues pintures amb les recuperades a l'àrea vèneta hi observarem una coincidència total. Com a mostra, utilitzarem el text del llibre del retaule del Salvador de Vila-real (n. 153) i el tractat de cal·ligrafia *Regola a fare letre antiche*²¹⁸. Llevat de l'aparença de les lletres, que al manual imiten la incisió en solc de l'epigrafia, mentre que al retaule hi estan pintades de negre, l'estructura de les grafies és la mateixa. Es tracta d'un alfabet que còpia directament els models de l'epigrafia alt-imperial romana, pel que es caracteritza per la geometrització de les seues formes, emprant línies i angles rectes, així com seccions de circumferències; en relació amb açò, per la proporció matemàtica de la seua construcció; i per un marcat clarobscur entre els traços fins i els grossos. Destaca sobremanera la *d* inicial del text del Salvador, igual al model de la *Regola*. També segueixen el mateix model la *g*, creada a partir d'una *c* amb un traç recte afegit; la *e*, amb el travesser central més curt; la *r*, formada per una *p* amb un caigut en espàtula; o la *q*, d'unes proporcions clàssiques molt notables (fig. 11). Així mateix, és precís comentar la presència de la *m* amb els braços dels extrems inclinats cap a l'interior, molt comuna en aquesta època, però que serà substituïda més endavant per aquella amb els dos traços completament verticals. Aquesta escriptura és presumiblement la que va aprendre San Leocadio als seus anys de formació a Pàdua —de segur que amb alguna mena de tractat cal·ligràfic similar a la *Regola*²¹⁹— i la que està present a les seues obres, des de la primera que va realitzar a València —els Àngels músics de la Seu (n. 135)—, fins a la darrera de les conservades —les restes del retaule de Sant Jaume de Vila-real (n. 230)—.

Malgrat la seua fama al regne i el seu paper difusor de les premisses renaixentistes, l'escriptura humanística del mestre emilià no va transcendir a altres tallers. D'aquesta manera, les obres de San Leocadio són l'única mostra a València d'escriptura capital humanística durant dècades, en un context dominat per la prehumanística i les gòtiques. Sí és cert, però, que s'hi adverteix cert ascendent d'aquestes majúscules romanes sobre la prehumanística de la darrera època, com ja hem explicat adés. En aquest sentit, les inscripcions prehumanísti-

217. Són nombrosos els estudis relatius a la figura de Paolo de Sant Leocadio, però destaquem especialment COMPANYY CLIMENT, XIMO, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya...*

218. BCCS, ms. 5-1-3. Encara que el manuscrit és anònim i manca de qualsevol tipus de datació, Gimeno Blay el considera procedent de l'àrea vèneta i lleugerament posterior a l'*Alphabetum Romanum* de Felice Feliciano (ca. 1460). Per a l'estudi del manuscrit i l'edició del tractat de cal·ligrafia: GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos...*

219. Sobre el segur caràcter didàctic d'aquest tractat, *ibidem*, pp. 46-53.

ques de finals del segle XV i principis del XVI fan patent la convivència i influència entre les escriptures, amb un procés d'assimilació de les formes prehumanístiques cap a les romanes. D'aquesta forma, les diferències entre ambdues escriptures són, en moltes ocasions, nímies.

Aquesta situació acabarà, a tots els àmbits de les escriptures exposades, al segon decenni del segle XVI. Una vegada més, les inscripcions pictòriques discorren en paral·lel amb les inscripcions en pedra, ja que no és fins a la dècada de 1530 quan es comencen a produir a València inscripcions en escriptura plenament humanística. La pintura no fa més que confirmar el que ja s'ha vist amb els epígrafs sobre pedra conservats²²⁰, amb honroses excepcions prèvies de mans italianes o italianitzades. En aquesta avantguarda destaca sobremanera la parella de pintors manxecs coneguda per la historiografia com els *Hernandos*, formada per Fernando Yáñez de la Almedina i Fernando Llanos. Tots dos revolucionaren el panorama pictòric valencià, encara incardinat en el gust hispanoflamenc amb tímides aproximacions formals al Renaixement. Els *Hernandos*, que havien treballat en l'entorn de da Vinci, arribaren a València amb un estil plenament italià²²¹, el que els valgué la contractació del nou retaule major de la Seu per part del capítol valentí, sempre atent a les novetats artístiques. Els seus continus viatges pel país amb la contractació de nombrosos projectes²²², igual que estava fent San Leocadio en eixos moments, va afavorir que les novetats artístiques i gràfiques es difongueren més enllà de la capital del regne, fonamentant les bases per a la posterior difusió d'una capital humanística que podríem denominar «autòctona», executada pels artistes locals. Precisament, els *Hernandos* fan servir un exquisit model d'escriptura, que revela la seua formació italiana. Pertanyents a una generació posterior a la de San Leocadio, l'escriptura dels manxecs manifesta l'establiment definitiu de la majúscula humanística seguint els models de la capital epigràfica altimperial: la inscripció se situa a l'interior d'una caixa d'escriptura, la *m* presenta els dos traços exteriors totalment verticals i s'utilitzen de manera regular els signes d'interpunció triangulars per a separar les paraules. Totes aquestes característiques les podem observar, per exemple, a la taula de Sant Antoní i Sant Vicent Ferrer (n. 234) o a l'Anunciació del Museu del Patriarca (n. 232).

Així doncs, ens situem a la dècada de 1520 quan la majúscula humanística comença a ser emprada pels artistes locals. Açò no implica, però, la desaparició de l'escenari gràfic en què també hi estaven presents les gòtiques minúscules i la prehumanística, com ja s'ha demostrat abans. Potser la primera mostra d'escriptura majúscula humanística —sense les variacions que podem trobar, per exemple, a la pintura de Falcó—, és el retaule de Sant Vicent Ferrer de Miquel Esteve, datat al voltant de 1520 (n. 247). De disseny encara gòtic, destaquen sobremanera els textos continguts als filacteris, especialment el del sant titular del retaule. L'escriptura que fa servir el mestre Esteve participa en la seua totalitat de les característiques de les capitals italianes, des de la construcció geomètrica de les lletres fins a altres aspectes com la correcta separació de paraules mitjançant signes d'interpunció o aprofitant els plecs

220. Pons Alós adverteix que no és fins a aquest període quan s'assimila i difon entre els tallers escultòrics i epigràfics locals la humanística capital plena, com la inscripció d'una porta del castell de Montesa —actualment al Palau de la Generalitat— realitzada en temps del mestre de l'Orde fra Francesc Llançol de Romaní (1537-1544) o les del sepulcre dels marquesos del Zenete al convent de Predicadors (ca. 1535). PONS ALÓS, Vicente, «'Gente Borgia'. Un nuevo ejemplo del mecenazgo de los Borja: primeras inscripciones humanísticas en Valencia»..., pp. 27-28.

221. La manca de documentació sobre ambdós pintors fa molt difícil l'aproximació a la seua biografia i, inclús, diferenciar les obres d'un i de l'altre. Sobre aquest aspecte, recomanem BENITO DOMÉNECH, Fernando, GÓMEZ FRECHINA, José i SAMPER EMBIZ, Vicente, *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.

222. Primer ells com a socis, després solament Yáñez de la Almedina.

del filacteri. Es pensa que Esteve estaria pròxim a l'ambient pictòric dels Hernandos i que va poder col·laborar amb ells en el retaule de la Seu. Així s'explicaria, per tant, el refinament clàssic de la seua escriptura²²³.

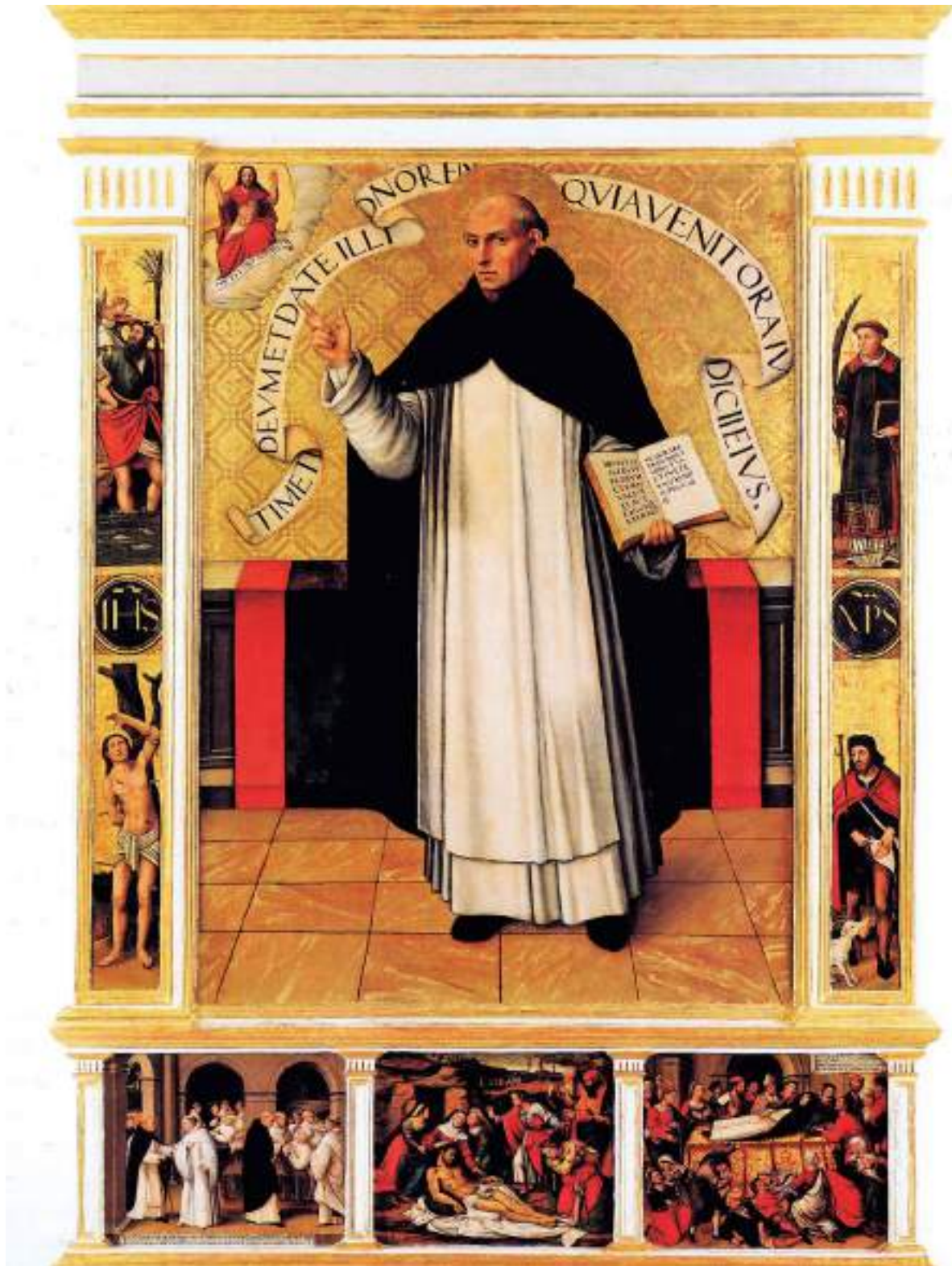


Fig. 32. Sagorbo, Museo Catedralicio. Retaule de Sant Vicent Ferrer, Vicent Macip i Joanes (?) (post 1523).

223. BENITO DOMÉNECH, Fernando (ed.), *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Madrid, Museo de Bellas Artes de Valencia-Fundación Central Hispano, 1996, p. 212.

Poc temps després, Vicent Macip executa dos retaules plenament renaixentistes: el desaparegut retaule de Sant Pere (n. 261) i el de Sant Vicent Ferrer (n. 262, fig. 32), ambdós datats amb posterioritat a l'any 1523. El més interessant d'aquestes pintures és que en elles el patriarca dels Macip fixa l'escriptura humanística capital que començarà a emprar de manera sistemàtica a partir del retaule de Sogorb i que, després, difondrà el seu fill Joanes. L'aspecte general de les lletres no difereix en res de les emprades pels artistes precedents, en tant que segueixen el mateix cànon clàssic. Tanmateix, un tret propi de Macip, que hereta el seu fill, és l'absència de signes d'interpunció entre paraules, que es disposen en *scriptio continua*, i la utilització d'aquells a final del missatge per a tancar el text. A més a més, en les inscripcions on l'espai d'escriptura és més reduït o que compleixen un paper més secundari, Macip fa servir el recurs de sobreesciure algunes lletres o d'inserir-les dins d'altres, com en el petit filacteri de l'escena central del retaule de Sant Vicent Ferrer.

Curiosament, al llarg d'aquesta mateixa dècada de 1520, Macip combina l'escriptura humanística amb la gòtica minúscula —Mare de Déu amb el Xiquet, Sant Joanet i àngels amb els instruments de la Passió (n. 270)—, la prehumanística propera a la capital —Crist baró de dolors (n. 254)— o una majúscula humanística de formes no tan depurades com les dels dos retaules susdits —*Ecce homo* del Museu Diocesà de Barcelona (n. 272)—. De manera paral·lela, altres pintors també avancen cap a la capital humanística. El mestre d'Alzira fa servir una majúscula entre la prehumanística i la capital renaixentista. A la taula de Sant Vicent Màrtir i Sant Vicent Ferrer (n. 269), construeix la *a* amb travesser superior, al mateix torn que les proporcions de la inscripció de les portes de l'altar de Santa Maria Magdalena (n. 275) són ja clàssiques, encara que manté la *m* amb cos reduït. Així mateix, el fill de San Leocadio, Felip Pau, qui no heretà els dots del seu pare, utilitza les mateixes grafies que ell, amb els traços de la *m* inclinats i el travesser mitjà de la *e* descentrat, formes que en aquesta època ja estaven en franc retrocés. Un clar exemple és l'escena de l'Ordalia del foc (n. 268), on el text del llibre salvat de les flames mostra aquest aspecte arcaïtzant o primerenc de la capital. Dins d'aquest conjunt de pintors i d'obres, destaca el retaule de Sant Miquel i Sant Jeroni de Bel, al Baix Maestrat (n. 278). Aquesta obra anònima, datada cap al 1530, és una bona mostra de la difusió dels preceptes estètics i gràfics del Renaixement a les àrees rurals allunyades dels principals centres artístics. Deixant a un costat la seua qualitat artística, les inscripcions d'aquest retaule fan patent la clara voluntat d'adherir-s'hi a la nova estètica gràfica. El resultat, però, és diferent i manca de la gràcia de les escriptures dels Hernandos, Esteve o Macip. Les lletres presenten certes discordances amb el model de la majúscula humanística que està arrelant al regne: les *m* inclinades, la *z* en forma de tres, la *d* que no tanca per dalt, els reforços exagerats de la *l* o la *e* o els signes d'interpunció triangulars desproporcionats. Així i tot, és un cas simptomàtic d'aquest canvi als paradigmes culturals i gràfics operat als primers decennis del segle XVI.

El retaule major de la catedral de Sogorb (n. 281) és una fita al nostre art, en tant que és la primera gran obra renaixentista realitzada per un taller valencià. Entre 1530 i 1535, Vicent Macip va executar aquesta magnífica peça que, més enllà dels aspectes tècnics i artístics, és de gran importància per a la nostra investigació. D'una banda, representa el triomf definitiu de l'escriptura humanística sobre les formes gràfiques tardomedievales i, en conseqüència, la fi del multigrafisme relatiu. D'aquesta manera, es va instaurar a València —dins d'un procés generalitzat a tota Europa— un nou ordre gràfic, que ha perdurat gairebé fins als nostres dies. Aquest retaule sintetitza les que són les característiques gràfiques de les inscripcions de la nissaga dels Macip, en comunió plena amb l'epigrafia clàssica de l'època augustea: lletres de gran format i de mòdul constant —amb les excepcions esmentades de les lletres inserides—, el fort clarobscur, l'absència quasi total d'abreviatures —llevant els *nomina sacra* o l'elisió de

m o *n* a final de paraula—, l'*scriptio continua* —especialment als llibres— o la separació de paraules mitjançant espais, signes d'interpunció amb forma d'estrela de tres puntes a final de frase i el traçat d'una caixa d'escriptura als filacteris.

A més a més, hi apareix la primera mostra de la minúscula humanística al nostre art²²⁴. Si analitzem detingudament la taula en què es representa Sant Pau, hi observarem que la darrera línia del llibre de l'apòstol està escrita en una minúscula cursiva que contrasta amb la majúscula emprada a la resta del text. Aquesta línia, que transmet les últimes paraules del fragment de la Primera Epístola als Corintis representat²²⁵, compta amb uns trets força interessants (fig. 33). L'aspecte general és cursiu, amb una acusada inclinació cap a la dreta, però les lletres s'hi troben correctament separades entre si, a excepció dels nexes clàssics entre la *s* i la *t*. Açò ens fa pensar que el pol d'atracció d'aquesta escriptura no és cap dels models cursius manuscrits del segle XV, ja prou allunyats en el temps, sinó les tipografies cursives de la impremta, que comencen a circular al Cinc-cents.



Fig. 33. Sagorba, Museo Catedralicio.

Retaule Major de la Catedral, Vicent Macip i Joanes (1530-1535). Detall.

Aquest plantejament ja el va apuntar Gimeno Blay en relació a les escriptures cursives presents al llibre del retrat d'Alfons el Magnànim (n. 320)²²⁶. Això no obstant, convindria anticipar a la dècada de 1530 la influència del món tipogràfic sobre les escriptures exposades a la pintura. D'una altra banda, és la primera obra en què es té constància de la intervenció del jove Joanes, fill del mestre Macip, qui per aquella època comptaria amb uns 25 anys.

224. Si obviem les presents al llibre de la Mare de Déu de les Febres (n. 172) en tant que obra italiana importada a València.

225. I Cor 11, 23-26.

226. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita...*, p. 189.

Coneguem la seua participació gràcies a la notícia de les estrenes que va rebre per part del capítol de Sogorb pel seu treball²²⁷. Què suposa, però, aquesta dada? Doncs que moltes de les característiques gràfiques que cristal·litzen en aquest retaule seran les pròpies de la pintura de Joanes, que no variaran fins a la seua mort. Tanmateix, és el model d'escriptura que es difondrà gràcies als nombrosos deixebles i seguidors que, amb major o menor fortuna, seguiran l'estil del mestre valencià.

Amb Joanes i la seua escola posem fi al nostre recorregut per les escriptures emprades a la pintura valenciana. Com acabem de dir, no hi existeix cap diferència entre les capitals humanístiques del patriarca dels Macip —això sí, després del seu viratge complet vers les formes renaixentistes plenes a la fi dels anys 20— i les de Joanes. Aquest fet, sumat als debats existents al si de la historiografia sobre l'atribució de certes obres de la dècada de 1530 a Vicent Macip²²⁸ o al seu fill, ens fa plantejar la següent hipòtesi: el jove Joanes va ser l'autor o, almenys, va col·laborar amplament a les obres del taller patern executades durant aquest decenni. En conseqüència, i en allò que a nosaltres ens correspon, el fill no seria un simple hereu de les formes gràfiques de Vicent Macip, sinó que podria haver participat activament al procés creador d'aquestes. Certament, cap documentació sustenta aquesta hipòtesi; cosa prou normal, per altra part, el fet que no hi existisca documentació sobre aquest assumpte. Sí que podem presentar, però, els fets que ens han conduït a formular aquest plantejament. En primer lloc, la formació plenament renaixentista de Joanes. Es considera que va nàixer entre 1500 i 1505, encara que aquesta darrera data és la més acceptada²²⁹. Tot just, és el moment en què a València triomfa l'estil dels Hernandos i dels seus seguidors, i en què trobem les primeres capitals humanístiques estandarditzades al regne. Així, la formació de Joanes, suposant que comencés als 15 anys²³⁰, és a dir, al voltant de 1520, coincidiria precisament amb les primeres obres *alla romana* realitzades pel seu pare.

En segon lloc, sabem que intervé al retaule de Sogorb, quan comptaria entre 25 i 30 anys²³¹. Amb aquesta edat, Joanes seria ja un oficial del taller familiar i, tot atenent a les dimensions del retaule i al sistema de treball dels obradors pictòrics, tindria una ampla participació en la seua execució. Per tant, la taula de Sant Pau que hem citat adés, una de les pe-

227. ACS, *Cuadernos de cuentas de Fábrica de la Seo de Segorbe*, 1531. Sogorb: *Ytem, doní de comisió de los senyores canonges al fill del mestre Maçip, pintor, per estrenes del [...] retaule, deu ducats. À-y albarà*. Aquest document no es conserva, i segurament fou destruït durant la Guerra Civil. PUIG SANCHIS, Isidro, COMPANY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Luisa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las Fuentes literarias y la documentación de archivo*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2015, pp. 182-183.

228. «En un solo pintor no acostumbran a producirse metamorfosis tan radicales. Y desde luego, nuestro razonamiento [...] no puede variar por la endeble teoría de la llegada a Valencia, en 1521, de cuatro tablas de Sebastiano del Piombo», COMPANY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, «De pintura valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, el maestro de Artés, Vicent Macip i Joan de Joanes», *Archivo Español de Arte*, t. 72, n. 287, 1999, p. 269.

229. ALBI FITA, José, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, vol. I, València, Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de Estudios Artísticos, 1979, pp. 357-359; PUIG SANCHIS, Isidro, COMPANY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Luisa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las Fuentes literarias y la documentación de archivo...*, pp. 48-54.

230. A la Florència del Quatre-cents, el període d'aprenentatge dels oficis començava entre els 12 i 14 anys. Això no obstant, hem de suposar que als casos en què el pare fora mestre els fills podrien introduir-s'hi en l'aprenentatge de l'ofici o, almenys, dels seus rudiments, a una edat més primerenca. WACKERNAGEL, Martin, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1997, p. 315. A València, els nombrosos contractes d'afermament procedents del medi artesanal que s'han conservat indiquen que l'edat en què els joves entraven als tallers com a macips era similar a la dels florentins.

231. COMPANY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, «De pintura valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, el maestro de Artés, Vicent Macip i Joan de Joanes»..., pp. 272-273.

ces secundàries del retaule, podria ser de mà de Joanes. Aventurem aquesta hipòtesi perquè l'escriptura minúscula del llibre del sant serà força repetida a nombroses de les seues obres, amb el mateix mòdul i inclinació, els mateixos nexes i el mateix caigut de la g, com a la taula pertanyent al retaule de Sant Sebastià (n. 295) en què hi apareix sant Roc. Aquesta obra, datada entre 1540 i 1545 i adscrita en un primer moment a Macip, ara s'atribueix a Joanes²³². La nova autoria reforça el nostre plantejament, en tant que l'escriptura minúscula d'aquesta taula presenta les mateixes característiques que la de Sogorb.

En darrer terme, el Gremi dels Argenters va contractar amb Vicent Macip i Joanes el seu retaule corporatiu per a l'església de Santa Caterina en 1534, però amb la condició que no hi intervingués ningú més en la seua confecció que el jove pintor²³³. Açò sols podria ser possible si Joanes comptés amb el títol de mestre, prou segur quan en aquest moment tindria entre 30 i 34 anys. Així, podem pensar que Joanes seria ja el cap del taller patern —almenys de la producció d'obres²³⁴— i que Macip hauria anat deixant la direcció de l'obra en mans del fill. Pel seu prestigi al cercle artístic valencià, el patriarca esdevindria una mena de representant del taller i una garantia del seu bon fer. Amb tot plegat, l'estreta semblança entre les escriptures del retaule major de Sogorb, tant les majúscules com les minúscules, i les de l'obra posterior de Joanes, ens porta a plantejar que en la fixació de les grafies tan característiques del taller dels Macip, entre 1520 i 1530, va ser cosa del jove pintor o, si més no, hi va tindre un paper molt destacat junt amb el seu pare. A falta de documentació, l'edat de Joanes i l'ascens natural dins de l'obra familiar ens ajuda a reforçar aquesta idea.

232. GIMILIO SANZ, David (dir.), *Més Museu. Últimes adquisicions del Museu de Belles Arts de València (2010-2020)*, València, Conselleria d'Educació, Cultura i Esport, 2020, pp. 36-39.

233. ACCV, *Protocol de Pere Mir*, núm. 16.045. 1534, juny, 20. València. El contracte per a la realització del retaule gremial menciona a Vicent Macip i Joan de Joanes junts *Vincencius Macip et Ioannes Macip, eius filius, pictores sive pintors*, és a dir, ambdós com a caps de taller, però a la primera de les capitulacions s'indica expressament que *lo dit retaule, que lo dit ofici de argenters té en la dita sglésia parrochial de Senta Catherina Màrtir en la capella del dit ofici sots invocació del gloriós sent Aloy, sia tot pintat de mà del dit en Joan Macip e no de alguna altra persona*. PUIG SANCHIS, Isidro, COMPANY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Luisa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las Fuentes literarias y la documentación de archivo...*, pp. 188-192.

234. Aquest és un fenomen prou habitual dins del sistema medieval de treball, sobretot quan l'ofici patern és continuat per la seua descendència o quan el taller està en mans de germans. D'aquesta manera, no hi ha un sol cap de taller, sinó que la direcció d'aquest es fa de manera conjunta o el membre major passa a ser una mena de representant de l'obra i el treball és executat per les generacions posteriors. Açò està prou estudiat al cas florentí, on es produïa aquesta situació al taller dels Pollaiuolo, dels della Robbia o dels Rossellini. WACKERNAGEL, Martin, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado...*, p. 296. En aquest sentit, «el creador del taller se convertía en una marca de calidad y sus sucesores, sin ningún prejuicio, seguían sus pasos [...] Vicente Macip siempre dominó legalmente el taller hasta que cesó su actividad artística, incluso aún cuando la sombra de su hijo, Joanes, le invadía por completo». La mateixa situació la trobem al taller del Osona, on Francesc encara firma la seua Epifania de Londres (n. 207) com *Lo fil de mestre Rodrigo*, en una data tan tardana com 1505, quan comptaria amb una quarantena d'anys. PUIG SANCHIS, Isidro, COMPANY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Luisa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las Fuentes literarias y la documentación de archivo...*, p. 49.

4. FONTS

Hom observa que les fonts de procedència dels textos no són excessivament variades i que, en termes generals, són citacions bíbliques. Malgrat aquesta aparent senzillesa, l'estudi de les fonts és un tema complex, no tant per la identificació dels textos, sinó pels diversos aspectes a tindre en consideració. Així doncs, abans d'entrar en la matèria, creiem que és precís aclarir certs aspectes. En primer lloc, la natura de les fonts es presta a una doble anàlisi: un examen sistemàtic i descriptiu de cadascuna de les característiques dels factors exposats, i l'estudi de la relació entre les fonts i la societat o, el que és el mateix, veure qui va decidir la inclusió d'un text a la pintura, d'on el va extraure i quina era la finalitat perseguida amb la seua utilització. Sent conseqüents, primer descriurem ací les fonts emprades al nostre art, mentre que a la segona part de la investigació les posarem en el seu context històric, social i cultural²³⁵. En segon lloc, cal tindre clara la diferència existent entre les fonts de la pintura, és a dir, el conjunt de textos i tradicions que inspiraren els pintors o comitents en l'elecció de la temàtica de l'obra i en la manera de representar els diferents assumptes tractats, i les fonts dels textos inscrits a les escenes, que són les que nosaltres estudiem. Són innombrables els estudis sobre iconografia i simbologia de l'art medieval —obviant, per descomptat, els que manquen de total rigor científic—, en què es posen en relació els temes i, en especial, la forma en què es representen amb les fonts textuais de les quals procedeixen. En última instància, una aclaparadora majoria de les vegades les fonts d'ambdós àmbits són coincidents. No podria ser d'una altra manera si considerem que, a excepció dels pocs retrats de monarques que hem recopilat, la resta d'obres ací contemplades són de temàtica religiosa. Això no obstant, una anàlisi més minuciosa fa patent les diferències entre les fonts de la pintura i les dels textos. Per exemple, l'escena de la Dormició de la Mare de Déu, tan comuna als nostres mestres quatrecentistes, és analitzada fins a l'últim detall, en diferents pintures, per Émile Mâle. El savi francès conclou que aquestes peces són, per norma general, un calc del relat de l'Assumpció

235. *Vid.* apartat 11. 2.

de la Verge fet per Jaume de Voràgine a la seua *Llegenda Àurea*²³⁶. El frare predicador i bisbe de Gènova, al seu torn, feu servir diferents fonts anteriors, que menciona però no explicita²³⁷. Contràriament, a les pintures de la Dormició estudiades, els textos continguts procedeixen de les Sagrades Escriptures, a través de la seua interpretació litúrgica, com per exemple el psalm 50 de la Dormició de El Burgo de Osma (n. 74). En tercer i darrer lloc, hem de tindre presents les particularitats de l'art valencià. Qualsevol persona mínimament familiaritzada amb l'art medieval sabrà que hi existeix una multitud de temes, que es representen de les formes més variades possibles. Tornem a recórrer a Mâle. L'obra citada adés se centra, bàsicament, en les catedrals i esglésies de la meitat nord de França i en concret als cicles escultòrics i als vitralls del segle XIII que les ornamenten, deixant a banda la pintura. Encara així, estudiant un àrea reduïda, un segle concret i unes arts determinades, Mâle ofereix una varietat de temàtiques i de maneres de representació que l'art valencià mai va reproduir, tot atenent a la visió esbiaixada que podem tindre a partir de les obres i de la documentació que ens ha arribat. En aquest sentit, cal considerar les nostres circumstàncies històriques i artístiques.

Les diòcesis tradicionals valencianes, és a dir, la de València i la de Sogorb —deixant a banda la de Tortosa, a la qual pertanyia la part nord del regne, i la de Cartagena, amb jurisdicció sobre la part sud²³⁸—, no es destacaren per la construcció de grans i esplendoroses seus catedralícies²³⁹. El cas de Sogorb és excusable, pel seu propi esdevenir històric i la seua configuració geogràfica²⁴⁰, però els ingressos de la diòcesi valentina superaven els de la de Barcelona, gràcies als privilegis que reis i papes li havien concedit²⁴¹. Aquest fet ja estranyava a Sanchis Sivera, qui diu que «el ornato interior del templo, si se exceptúan las capillas, el coro y alguna que otra pequeña parte, fué nulo en los siglos XIII y XIV. [...]. Pero apenas se entra en el siglo XV, cambia por completo el aspecto general en la estructura y su ornamentación [...]. Debía ser admirable entonces el aspecto de la Catedral. La piedra completamente desnuda, con su color amarillo oscuro [...]; los sesenta y dos retablos de madera pintada, que adornaban las otras tantas capillas»²⁴².

236. MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, vol. I, París, Armand Colin, 1968-1969, pp. 197-207.

237. «Assumptio virginis Marie qualiter facta sit ex quodam libello apocrypho qui Iohanni evangeliste ascribitur edocetur. [...] Probabilius tamen videtur quod alibi legitur, ut XII annis filio supervixerit [...]». DA VARAZZE, Jacopo, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 if.*, vol. II..., p. 866.

238. La diòcesi de Tortosa controlava les comarques del nord del país, arribant fins a Almenara i entrant en el regne d'Aragó. Aquesta divisió es va mantindre fins la reestructuració diocesana dels anys 50 del segle passat, en què es creà la diòcesi de Sogorb-Castelló, dotant-la amb els territoris valencians de la de Tortosa. VIDAL FRESQUET, Jacobo, *Gènesi i agonies de la catedral de Tortosa*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2020, pp. 15-16. Pel que fa al bisbat de Cartagena, a aquest pertanyien els territoris al sud de la Vila Joiosa, Busot, Biar i Aiora, encara que les rendes eclesiàstiques d'aquesta vall (a excepció de les de la població que li dona nom) passaren a les mans del bisbe de València l'any 1370. Tanmateix, els territoris alacantins no romangueren tant de temps sota la jurisdicció d'una diòcesi «forana» com les comarques de la de Tortosa, ja que s'incorporaren l'any 1564 a la recentment creada diòcesi d'Oriola. TORRES FONTES, Juan i MOLINA MOLINA, Àngel-Luis, *La Diòcesi de Cartagena en la Edad Media (1250-1502)*, Múrcia, Sociedad Española de Estudios Medievales, 2013, pp. 47-48.

239. Sobre la història de les tres diòcesis valencianes, recomanem CÀRCEL ORTÍ, Vicente, *La Historia de las tres Diócesis Valencianas*, València, Generalitat Valenciana, 2001.

240. BORJA CORTIJO, Helios, «La diòcesi de Segorbe-Albarracín»..., pp. 16-57; JOSÉ I PITARCH, Antoni, «Los primeros tiempos (siglo XIII-último tercio del siglo XIV)»..., pp. 97-147.

241. MARTÍNEZ SANMARTÍN, Luis Pablo, «Después de la conquista: consolidación de la Iglesia en tierras valencianas», en LA LUZ DE LAS IMÁGENES, *La Luz de las Imágenes. Catedral de Valencia*, vol. I, València, Generalitat Valenciana, 1999, p. 58.

242. SANCHIS SIVERA, José, *La Catedral de Valencia: guía histórica y artística*, vol. I, pp. 126, 129-130. Sobre aquest fet, el canonge comenta que «extrañan muchos que siendo nuestro templo de la época en que el arte gótico se mostraba

Desconeguem, llavors, l'aspecte primigeni d'ambdós temples. Mentre que el de Sogorb fou enderrocat i reconstruït al segle XVIII, la Seu de València va patir una transformació neoclàssica i una posterior repristinació al —suposat— estil gòtic primigeni, deixant a la vista els nus murs de pedra. Tanmateix, tenim notícies de les decoracions successives que el capítol valentí manà fer en l'altar major, el cor i altres zones reservades al clergat. L'ornamentació de la resta del temple, sembla, que estava en mans privades. Quant a les esglésies col·legials, tingueren una història particular. La de Xàtiva, erigida col·legiata l'any 1413 per Benet XIII, va mantindre el vell edifici islàmic de la mesquita major de la ciutat fins a finals del segle XVI, quan s'enderrocà i es projectà un nou temple²⁴³. La de Gandia no va aconseguir la dignitat col·legial fins l'any 1499 i depenia en excés dels ducs Borja, els seus patrons²⁴⁴. Quant a la d'Oriola, col·legiata des de 1413 i catedral des de 1564, també va tindre intenses vicissituds polítiques i espirituals en dependre de la diòcesi de Cartagena, però sent territori del rei d'Aragó²⁴⁵. Atenent als fets històrics i a allò que sabem d'aquests temples, sembla que la seua decoració interna estava principalment en mans de la iniciativa privada. Nobles, patricis i corporacions foren els encarregats de l'encomanament de les obres d'art i dels objectes sumptuaris adients per a l'ornamentació de les seues pròpies capelles. Davant la manca d'un projecte unitari promogut pel capítol catedralici, els promotors particulars contractaren els retaules sota l'advocació dels seus sants patrons o de la d'aquells pels quals més devoció sentien, construint les capelles segons les seues necessitats i recursos²⁴⁶.

Per tant, entre les catedrals i col·legiates valencianes no trobem una Notre Dame de Chartres, amb el seu ric programa escultòric; ni una Santa Maria de Lleó, amb els seus vitralls historiat; ni un Sant Marc de Venècia, amb els seus murs completament decorats amb mosaics. Ans al contrari, les catedrals i temples valencians no eren grans edificis amb un espai suficient per a desenvolupar un veritable programa artístic. Malgrat que en aquesta valoració hem de considerar la pèrdua de la decoració medieval de les nostres principals esglésies, les notícies de les antigues ornamentacions ens indiquen que no eren comparables amb les d'altres indrets. A mode d'il·lustració, tenim constància de com era la pintura mural que cobria el presbiteri de la Seu de València, amb anterioritat a l'obra de San Leocadio i Pagano. Si bé és cert que es representava Crist en majestat amb el col·legi apostòlic i una cort d'àngels, no podem considerar aquesta obra com un programa pictòric de caire narratiu, en tant que es tractava d'un conjunt de figures independents i que no relatava una història de la qual els fidels podien extraure ensenyaments morals o d'Història Sagrada.

Quina relació, però, té tot açò amb el nostre tema? Doncs que, davant l'hegemonia de les devocions particulars i de la veritable manca d'un projecte decoratiu unitari per part dels

tan vigoroso, tan severo y noble, resultase, una vez terminado, con una raquitiquez desoladora [...]. Esto tiene explicación cumplida. Sabido es que en estas obras monumentales [...] necesitábase en gran manera el auxilio pecuniario. Pues bien, éste era nulo», *ibidem*, p. 8. I és que resulta que, per un privilegi del papa Inocenci IV de 1245, el delme «iba a parar íntegramente a manos del obispo y del cabildo», quan «en otros lugares se dividía a partes iguales entre la fábrica de las iglesias, el clero parroquial y las mesas episcopal y capitular», NAVARRO SORNÍ, Miguel, «El tiempo de los Borja, Siglo de Oro de la Iglesia valenciana», en LA LUZ DE LAS IMÁGENES, *La Luz de las Imágenes. Catedral de Valencia*, vol. I..., p. 129.

243. BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín i GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, *La Seo de Xàtiva. Historia, imágenes y realidades*, València, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 15-22.

244. VIDAL-LOZANO, Cristina i MUÑOZ COSME, Gaspar, «La Iglesia colegiata de Santa María de Gandía. Investigaciones recientes», *Caesaraugusta*, n. 78, 2007, pp. 729-738.

245. CÁRCCEL ORTÍ, Vicente, *La Historia de las tres Diócesis Valencianas...*, pp. 797-824.

246. Sobre les capelles privades recomanem CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico...*, pp. 137-209.

capítols catedralicis, els temes representats a la pintura valenciana són força reduïts i repetitius, els propis de les devocions privades. Predominen, sobretot, els retaules dedicats a la vida dels sants més populars —sant Miquel, sant Joan Baptista, san Dionís, etc.— i als temes marians —Set Gojos, Mare de Déu de la Llet—, encara que en moltes ocasions no són composicions narratives, sinó que es limiten a representar els sants titulars dempeus amb els seus atributs. Al nostre art no hi trobarem el relat de la Creació²⁴⁷, del Diluvi o de l'Èxode, ni tan sols moltes de les escenes evangèliques²⁴⁸. En conseqüència, les fonts, tant de la pintura com de les inscripcions que acompanyen la imatge, són molt limitades.

4. 1. BÍBLIA I LITÚRGIA

Com resulta obvi, la Bíblia és la principal font de procedència de les inscripcions estudiades. Tot i això, convé fer una distinció entre els textos que se seleccionen directament del cànon bíblic i aquells que, amb un mateix origen, són emprats a les diferents cerimònies litúrgiques i es disposen a la pintura des d'aquest prisma. Així doncs, un mateix text pot ser emprat de dues maneres diferents: si s'extrau de la Bíblia, sol servir per a identificar el personatge o escena al qual acompanya; mentre que si aquest mateix text s'utilitza des del sentit donat pel seu ús litúrgic, tindrà una altra funció, generalment de caràcter devocional i simbòlica, connectant la pintura amb les celebracions i el ritual.

Per tal d'exemplificar aquesta diferència en el tractament de les fonts, partirem de l'ús del versicle «Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te»²⁴⁹ a dues pintures valencianes dedicades a la Immaculada Concepció. Durant l'Edat Mitjana, la concepció de Maria es representava seguint el tipus històric²⁵⁰, el que és el mateix, el narratiu, sent els personatges principals sant Joaquim i santa Anna. Així doncs, l'Abraç davant la Porta Daurada va ser durant molt de temps la forma en què els pintors medievals representaren la concepció *sine macula* de la Verge. A les acaballes del segle XV i, en especial, durant el Renaixement, tot coincidint amb l'elaboració i difusió de les lletanies en honor a la Immaculada²⁵¹, sorgeix el tipus simbòlic²⁵², aquell en què es representa la Mare de Déu dempeus, envoltada dels atributs de les lletanies, extrets principalment del Càntic dels Càntics, identificats amb un filacteri.

Del primer d'aquest tipus, en tenim al nostre art el magnífic retaule de la Puríssima, realitzat entre 1507 i 1515 (n. 216). En aquesta pintura destaquen, a banda de les taules amb els progenitors de la Verge, els profetes disposats a les polseres, sostenint sengles filacteris. No es tracta de personatges qualssevol, sinó que són avantpassats de Maria (David, Salomó)

247. Solament als capítols signats entre el Gremi de Perares i Joanes per a la confecció d'un retaule sota l'advocació de la Santíssima Trinitat, destinat a la capella gremial a la parròquia de Sant Nicolau i Sant Pere Màrtir, s'especifica que Joanes ha de *pintar les històries de la creació del món*. Després dels canvis efectuats en l'estructura dels dos retaules que els peraires tenien a la dita església, aquestes escenes s'hi troben en l'actualitat en el conjunt del retaule de Sant Miquel. El document citat —ACCV, *Protocol de Jaume Vallés*, núm. 22.290. 1512, setembre, 17. València— ha estat editat a PUIG SANCHIS, Isidro, COMPANY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Luisa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las Fuentes literarias y la documentación de archivo...*, pp. 218-220. Quant a la història dels susdits retaules, BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, València, Generalitat Valenciana, 2000, n. 20-21, pp. 92-99.

248. Molina i Figueras presenta un panorama similar en l'art català. MOLINA I FIGUERAS, Joan, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Múrcia, Universidad de Murcia, 1999, p. 59.

249. Cant 4, 7.

250. RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. II..., p. 388.

251. Sobre les lletanies a la Immaculada, *vid.* p. 107.

252. RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. II..., p. 388.

o aquells les profecies dels quals estan íntimament relacionades amb ella (Isaïes, Ezequiel). Els textos que hi contenen, encara que relatius a l'estirp o a la concepció i puresa de la Mare de Déu, serveixen per a identificar les figures. Així doncs, el rei Salomó hi apareix associat al versicle del Càntic dels Càntics *Tota pulchra es*, precedit pel seu nom. La cita, extreta directament de la Bíblia, està relacionada amb el tema de la pintura —igual que altres textos, com el d'Isaïes fent menció de Jessé—, al mateix torn que es fa servir per a identificar a Salomó, avantpassat de Maria.

Unes dècades després, entre 1535 i 1540, va eixir del taller dels Macip la primera pintura de la Immaculada «simbòlica» que en conservem. Ací, la figura de la Mare de Déu es veu envoltada pels símbols de les lletanies amb els filacteris que contenen les cites bíbliques d'on s'han pres. Al capdamunt, hi apareix un gran filacteri amb el nostre versicle. La diferència amb l'anterior cas és fàcilment recognoscible: ací el *Tota pulchra* no acompanya cap personatge i acompleix la funció d'honorar la Verge per si mateix. El canvi efectuat és la seua utilització a les lletanies immaculistes que, en la dècada de 1530, estarien prou esteses i serien conegudes per molts fidels. Així doncs, quan aquests es fixaren en les inscripcions, ja no les relacionarien directament amb cada llibre de la Bíblia al qual pertanyen, sinó amb el conjunt cohesionat per la litúrgia en la forma de les lletanies.

Respecte a les fonts purament bíbliques, hi observem una marcada diferència, quant al nombre de citacions, entre les inscripcions procedents de l'Antic Testament i les del Nou. Una aclaparadora majoria dels textos recopilats són veterotestamentaris, la qual cosa resulta cridanera si tenim en compte el context artístic valencià, que es nodreix únicament i exclusiva dels fets evangèlics o hagiogràfics. Això no obstant, la primacia de l'Antic Testament es pot reduir fonamentalment a dos factors: el primer és de caire estadístic, és a dir, que aquest elevat nombre de citacions veterotestamentàries es deu en gran mesura a la munió de figures de profetes que poblen filloles, arquets, polseres i altres espais secundaris dels retaules. Els profetes, davant la manca d'atributs específics que els individualitzen, solen estar acompanyats de filacteris que els identifiquen, bé pel seu nom, bé per un versicle relatiu a ells o bé per una combinació de les dues opcions anteriors. La segona és, podríem dir, teològica. És conegut per tots que des de l'època dels apòstols es considerava que els fets i personatges de l'Antic Testament eren una prefiguració, un avanç, del que havia d'ocórrer al Nou Testament. Aquesta idea queda ben reflectida en les paraules que l'abat Suger va fer inscriure en un dels vitralls del seu temple: *Quod Moyses velat Christi doctrina revelat*²⁵³. Émile Mâle explica magistralment el simbolisme tipològic a l'obra sobre la iconografia del gòtic tractada abans, amb les següents paraules: «Dieu, qui voit tout sous l'aspect de l'éternité, a mis entre l'Ancien et le Nouveau Testament une harmonie profonde: l'un n'est que la figure de l'autre. Ce que l'Évangile nous montre à la lumière du soleil, pour parler la langue du Moyen Âge, l'Ancien Testament nous le fait voir à la clarté incertaine de la lune et des étoiles»²⁵⁴. Així, per exemple, Melquisedec, rei-sacerdot que ofereix pa i vi a Abraham, no pot ser més que la prefiguració de Crist, com ja explica sant Pau a l'Epístola als Hebreus²⁵⁵. En aquest sentit, la presència de textos de l'Antic Testament en escenes del Nou és prou habitual. Tanmateix, aquestes no solen comptar amb inscripcions dels evangelis, en tant que el tema sol ser fàcilment identificable a partir de la imatge. Per tant, l'art fa servir la paraula escrita —Antic Testament— i la imatge —Nou Tes-

253. SUGER, Abat, *Liber de rebus in administratione sua gestis*, PL 186, 1237C.

254. MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, vol. II..., pp. 13-14.

255. Hebr 7, 1-28. *Ibidem*, p. 14.

tament— per a revelar i fer patent al fidel la prefiguració. Per la seua part, el liturgista Mario Righetti diu que «l'Antico e il Nuovo Testamento sono soltanto due fasi intimamente collegate fra di loro, di una e indivisibile storia»²⁵⁶. Així doncs, de la mateixa manera que el cerimonial eclesiàstic utilitza alternativament els textos d'ambdós Testaments per a demostrar la integritat del pla diví, així com l'anunci dels fets evangèlics en l'antiga Llei, l'art empra tant les històries com els textos de l'Antic Testament a manera de prefiguracions en les escenes del Nou.

Així mateix, hi existeix una ampla varietat de cites procedents de l'Antic Testament associades als profetes. Mentre que alguns sempre s'identifiquen fent servir la mateixa referència bíblica, per a altres se seleccionen diferents versicles. D'aquesta manera, Isaïes quasi sempre apareixerà relacionat amb l'«Ecce virgo concipiet et pariet filium»²⁵⁷, profecia en què anuncia el part d'una dona verge. Així es pot apreciar a obres com l'Anunciació de Lembrí (n. 33) o el retaule de Catí (n. 116). Contràriament, a Moisès se'l representa amb diferents textos, tals com *Lignum vite etiam in medio paradisi*²⁵⁸ a les polseres dels profetes del Museu de Belles Arts de València (n. 94) o *Mite, Domine, quem missurus es*²⁵⁹ al susdit retaule de Catí; a David amb *Dicite in gentibus qui Dominus regnavit a ligno*²⁶⁰ de les citades polseres o amb el text *Vias tuas, Domine, demonstra*²⁶¹ al retaule de Sant Miquel i Sant Jeroni (n. 278); o a Salomó, amb les paraules *Ortus conclusus es soror*²⁶² de Catí o el *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*²⁶³ del retaule de la Puríssima (n. 216), per citar-ne els més recurrents.

Pel que fa als textos procedents del Nou Testament, ens trobem davant d'un conjunt de cites molt reduït, que palesa l'absència de diversitat textual que podem observar entre les inscripcions veterotestamentàries. Les raons d'aquest fet són les contràries de les anteriors: si adés precisàvem de l'escriptura per a identificar els profetes, ara les escenes i personatges evangèlics són fàcilment identificables per la narració de la pintura o pels seus atributs. La imatge serveix per a representar la contrapartida evangèlica de les prefiguracions de l'Antic Testament, que sí fan servir la paraula escrita.

Podríem considerar les inscripcions neotestamentàries, per tant, com accessòries, ja que la majoria dels temes que complementen són fàcilment recognoscibles sense la seua presència. Malgrat tot, la gran majoria d'aquestes citacions formen part intrínseca de l'escena en què s'hi representen i s'han mantingut en la tradició pictòrica. L'exemple més clar és el de la Salutació Angèlica. La representació artística d'aquesta escena, amb un àngel adreçant-se a una sorpresa dona, deixa escàs marge al dubte sobre el tema tractat. Tanmateix, a gairebé totes les Anunciacions de l'art valencià hi figuren les paraules de sant Gabriel. En un menor nombre, també s'hi inclou la resposta de Maria. És el mateix cas que les inscripcions dels dos Baptismes de Crist de Joanes (n. 284, 294), en què hi apareix Déu Pare amb un gran filacteri on es llig *Hic est filius meus dilectus*²⁶⁴.

256. RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. II..., p. 751.

257. Is 7, 14. Amb les excepcions del retaule de la Puríssima Concepció (n. 216), on es relaciona amb l'arbre de Jessé, amb les paraules *Et egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet* (Is 11, 1) i el de Sant Miquel i Sant Jeroni de Bel (n. 278), on s'identifica amb la cita *Vinea autem Domini domus Israel* (Is 5, 7).

258. Gen 2, 9.

259. Ex 4, 13.

260. Ps 95, 10.

261. Ps 24, 4.

262. Cant 4, 12.

263. Cant 4, 7.

264. Mt 3, 17.

En un menor nombre d'ocasions, els textos del Nou Testament ajuden a identificar els personatges, com els evangelistes que hi apareixen escrivint l'inici dels seus corresponents llibres (n. 13, 75) o sant Pau amb fragments de les seues epístoles (n. 281, 354). Tanmateix, en casos comptats, els textos tenen un tarannà anecdòtic. És, per exemple, un dels textos de la Crucifixió que corona el retaule de Santa Úrsula (n. 129). L'escena no es pot confondre amb cap altra i qualsevol fidel la identificaria amb facilitat. Igualment, els responsables de la seua execució decidiren incloure-hi el text *Vere filius Dei erat iste* en boca del centurió²⁶⁵. Aquest versicle no apareix en cap altra pintura, però la seua utilització, el seguiment literal de la narració evangèlica, dota a aquest Calvari d'un gran realisme i dinamisme.

Els ritus i cerimònies que componen la litúrgia s'organitzen al voltant d'un ample corpus textual. Com és lògic, aquestes lectures es nodreixen fonamentalment de les Sagrades Escripures, de manera que seixanta-quatre dels setanta-dos llibres de la Bíblia són llegits totalment o parcial al llarg de l'any litúrgic²⁶⁶. No ha de sorprendre'ns que el conjunt de textos bíblics emprats a la litúrgia siga altra de les principals fonts de les nostres inscripcions pictòriques. Hem de tindre en consideració que les cerimònies litúrgiques no sols estaven dirigides al culte diví, sinó que també eren «la scuola pratica del piú fecondo ed efficace insegnamento dommatico»²⁶⁷, la principal forma de catecisme de la feligresia. La societat medieval i moderna, majoritàriament analfabeta i amb un accés restringit a les Sagrades Escripures, s'apropava als ensenyaments de l'Església i aprenia les qüestions i oracions bàsiques de la fe a través del ritual litúrgic, entre altres vies com la predicació.

En conseqüència, és natural que moltíssimes de les inscripcions de la pintura s'extrauen dels corpus litúrgic i no directament de la Bíblia. Com podem distingir, però, quan un dels nostres textos pertany a les Sagrades Escripures o, per contra, a la litúrgia? Com hem dit, la majoria dels llibres bíblics formen part del cànon ritual de l'Església, per la qual cosa, en principi, resultaria difícil diferenciar-los. Això no obstant, el que en la teoria sembla impossible, en la pràctica és molt més senzill. Primerament, ho podem saber pel context en què s'hi troba. És el cas del «Miserere mei, Deus», començament del psalm 50, que apareix de manera reiterada als retaules que representen la Missa de sant Gregori o escenes del Juí Final. Aquest fragment del psalm penitencial, lligat a la Litúrgia de Difunts²⁶⁸, adquireix sentit ple quan es posa en relació amb el contingut apocalíptic de les pintures o amb la memòria de les ànimes del Purgatori que poblen aquestes escenes. A més a més, cal tindre en compte que els aniversaris de difunts serien les principals celebracions que tindrien lloc a les capelles on se situen aquests retaules²⁶⁹. En segon lloc, els textos no són seleccions aleatòries de fragments llegits a la litúrgia, sinó que solen tindre unes característiques comuns. Generalment, pertanyen als cants, com els psalms o els himnes, pel que són més fàcils d'aprendre i de recordar, al mateix temps que són una expressió més sincera de la devoció dels fidels. Així, són abundants els fragments dels himnes marians *Ave, Regina cœlorum* o el *Salve, Regina*²⁷⁰. També podem incloure-hi les antífones i els responsoris. En tercer lloc, per les variants textuais. En moltes de

265. Mt 27, 54. FLETT, Alison R., «The significance of texts scrolls: towards a descriptive terminology»..., pp. 45-46.

266. RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. I..., p. 197.

267. RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. I..., pp. 37 i 197.

268. Cantat a l'ofici de l'alçament del cadàver i en la comunió dels malalts. LEFEBVRE, dom Gaspar, *Misal diario latino-español...*, pp. 1442-1443 i 1509.

269. DEURBERGUE, Maxime, *The visual liturgy. Altarpiece painting and Valencian culture (1442-1519)*..., p. 202.

270. CHEVALIER, Ulysse, *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, vol. I..., p. 122, n. 2070; vol. II..., p. 519, n. 18147.

les ocasions, les cerimònies i els textos que empen es remunten als primeríssims temps del cristianisme, d'abans inclús que la confecció i difusió de la Vulgata. Algunes de les lectures litúrgiques, doncs, conservaven errades, barbarismes o altres formes d'expressió que foren polides més tard per la conscienciosa labor de sant Jeroni. Per exemple, el text del *Gloria*, també conegut com *Doxologia Maior* o *Hymnus angelicus*, presenta la fórmula *in excelsis* de la Vetus Latina, en compte de *in altissimis* de la Vulgata²⁷¹. Precisament, l'art es fa ressò de la versió antiga. En darrer lloc, hi ha conjunts de textos, procedents de diversos llibres bíblics, que sols troben la seua unitat baix el prisma de la litúrgia. Així, trobem pintures en què les inscripcions de diferent origen coincideixen amb les recitacions d'un ofici concret o d'una oració determinada, com el Crist portant la Creu de Vila-real (n. 192) i l'Ofici de la Santa Creu.

4. 1. 1. Himnes

Els dissenyadors de les pintures sentien certa predilecció per aquells textos que eren cantats a les cerimònies a l'hora d'incloure'ls al programa pictòric. Els himnes religiosos, com tan bé va veure sant Ambrosi, tenen una força amb què no compten altres textos. La musicalitat ajudava que els fidels els pogueren memoritzar amb major facilitat. Al mateix temps, açò feia que foren reconeguts per tots i, en conseqüència, es convertiren en populars manifestacions de la fe. Al llarg dels segles, foren nombrosos els himnes en honor a Déu, la Verge i els sants que, paulatinament, l'Església va anar introduint a les seues celebracions.

Tanmateix, a la pintura valenciana pràcticament sols trobem fragments d'himnes dedicats a la Mare de Déu, símptoma inequívoc de la profunda devoció mariana de les acaballes de l'Edat Mitjana i dels primers temps de la Modernitat. Els himnes transmesos són d'origen diferent. El *Magnificat*, el que gaudeix d'una major representació al nostre art, pertany al grup dels càntics escripturals, és a dir, aquells fragments de la Bíblia que han estat seleccionats com a càntics litúrgics pel seu contingut o per la seua cadència²⁷². D'aquesta manera, la resposta de Maria a la seua cosina Isabel, expressió de la seua humilitat i submissió als designes de Déu, recollides a l'evangeli de sant Lluç²⁷³, es va convertir en l'himne més popular, com demostra la seua ampla presència en l'art.

El testimoni més antic conservat és el que apareix escrit al llibre de la taula principal del retaule de la Mare de Déu de l'Esperança de Pego (n. 43), del qual ja hem tingut ocasió de parlar. Ara, però, ens interessa aquesta pintura perquè és l'única mostra en què hi apareix l'himne mitjanament desenvolupat, amb els versos inicials que ocupen els dos folis representats. A la resta d'exemples, la referència al text es limita a les paraules *Magnificat anima mea* (n. 113, 213) o, inclús, solament a *Magnificat* (n. 123). A banda de la necessitat d'adequar el missatge escrit a l'espai disponible —ja que, en general, està sobre filacteris o als marcs de les pintures—, aquestes tres paraules en són suficients perquè el fidel les reconega i puga continuar la recitació de l'himne laudatori. Açò és un paral·lelisme dels llibres litúrgics, que sols donen el començament dels psalms, antífones o responsoris, sabent que el lector va a ser capaç d'identificar la referència concreta i seguir-la de memòria.

Altres himnes presents a la nostra pintura no tenen el seu origen a les Sagrades Escriptures, sinó que s'han compost al llarg dels segles. Alguns són d'autor reconegut o, almenys,

271. RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. I..., p. 238.

272. *Ibidem*, vol. II..., p. 714.

273. Lc 1, 46-55.

s'atribueixen a personatges famosos, com el *Salve, Regina* associat a sant Bernat de Claravall o a Herimannus Contractus²⁷⁴ o el *Regina Cæli* adscrit al papa Gregori V; mentre que altres són anònims, com l'*Ave, Regina cælorum* o l'*Ave, stella maris*²⁷⁵. Tots aquests himnes pertanyen al grup conegut com antífones marianes, és a dir, càntics devocionals a la Mare de Déu de gran importància litúrgica, ja que «nella recita pubblica vengono prescritte, a seconda del tempo dopo ogni singola Ora, e, nella privata, dopo Lodi e Compieta»²⁷⁶. En aquests casos, la pintura també recull solament el vers inicial dels himnes. Per exemple, l'*Ave, Regina Cælorum* present al retaule del Centenar de la Ploma (n. 20) i al retaule major de l'església de Sant Feliu de Xàtiva (n. 166), o el *Salve, Regina*, únic text dels Àngels músics del presbiteri de la Seu de València (n. 135). Més interessants, però, resulten altres casos. N'és un el magnífic tríptic de la Verge amb el Xiquet (n. 164), còpia d'un original del flamenc Robert Campin i segurament importada a València a finals del segle XV o començaments del XVI. Allò destacable d'aquesta pintura és la inclusió de sengles fragments dels himnes *Ave, Regina Cælorum* i del *Regina Cæli* a l'interior de les seues portes. Segurament, el fet que es tracte d'una obra de caràcter privat i devocional siga la causa principal que els càntics es representen d'una manera més desenvolupada i no sols amb el vers inicial com és comú a la majoria de pintures. Tanmateix, l'últim gran himne marià que compta amb una ampla representació és l'*Ave, stella maris*. Aquest, però, presenta certes particularitats respecte als altres casos. A diferència de la resta d'himnes que, com hem dit, solen aparèixer a la pintura solament amb el seu vers inicial, algunes obres seleccionen altres fragment d'aquesta composició²⁷⁷. Així doncs, les taules de la Mare de Déu de la Llet del Mestre de Perea (n. 165) i la Lamentació de Vicent Macip (n. 157), es decanten pel vers «Monstra te esse matrem»²⁷⁸. La raó d'aquesta elecció rau en la temàtica de les pintures. Ambdues incideixen en el vessant maternal de la Verge, en una alimentant el seu nadó i en l'altra adolorida per la mort del seu fill. Així, el vers que diu «Mostra't que eres Mare» casa perfectament amb el missatge que vol transmetre la imatge.

Els darrers exemples d'himnes sacres presents a la nostra pintura són l'*O lux et decus Hispaniæ*, el *Novus atleta Domini*²⁷⁹ i l'*Stabat Mater*²⁸⁰. El primer d'ells, un càntic en honor de sant Doménec cantat en l'ofici de matines, hi figura al llibre que sosté el sant predicador a la seua taula del retaule major de la catedral de El Burgo de Osma (n. 74). Els altres dos hi són presents a l'obra de San Leocadio i compten amb les mateixes característiques. A l'apartat dedicat als suports de les inscripcions en la pintura hem dit que un tret diferenciador del mestre emilià és la inclusió de textos al·legòrics o laudatoris als rivets de la roba dels personatges. Quasi imperceptibles, estan íntimament lligats a la temàtica de l'escena, jugant un paper

274. La primera adscripció la trobem a RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. II..., p. 363, mentre que la segona, així com l'edició del text, a MARCOS CASQUERO, Manuel A. i OROZ RETA, José, (eds.), *Lírica latina medieval. II. Poesía religiosa*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, pp. 420-421.

275. RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. II..., pp. 363 i 789. CHEVALIER, Ulysse, *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, vol. II..., pp. 122, 125 i 159, n. 2072, 2132 i 17170.

276. RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. II..., p. 789. Cal diferenciar-los de les antífones pròpiament dites, és a dir, els breus versos cantats durant els oficis divins com a resposta del text principal.

277. Solament hi apareix l'inici d'aquesta antífona mariana a la taula de la Mare de Déu de Loreto (n. 220) de la basílica de la Santa Faç d'Alacant, on baix el bust de la Verge hi ha un filacteri amb el vers *Ave, maris stella*.

278. MARCOS CASQUERO, Manuel A. i OROZ RETA, José, (eds.), *Lírica latina medieval. II. Poesía religiosa...*, pp. 302-305. Versos 13-14. A la primera de les pintures citades, hi apareix representada la variant *Monstra te esse sumat matrem*.

279. CHEVALIER, Ulysse, *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, vol. II..., pp. 59 i 159, n. 10822 i 12389.

280. MARCOS CASQUERO, Manuel A. i OROZ RETA, José, (eds.), *Lírica latina medieval. II. Poesía religiosa...*, pp. 718-719.

força simbòlic. Pel que fa als himnes citats, el segon d'ells²⁸¹, dedicat a sant Jaume el Major, el trobem a la capa de l'apòstol a la taula de l'Oració a l'hort (n. 214) i en diverses escenes del retaule de Sant Jaume de Vila-real (n. 230). El tercer²⁸² apareix a la taula de la Lamentació, que fa parella amb la de l'Oració a l'hort i, per tant, segueix el mateix esquema, amb els versos de l'*Stabat mater* disposats als mants dels diferents personatges que ploren al voltant del cos inert de Crist.

4. 1. 2. Antífones

La resta de textos que pertanyen a la litúrgia —antífones, responsoris, oracions, professions de fe, etc.— també compten amb una ampla representació a la nostra pintura. Les antífones, si bé no són massa comunes, presenten uns trets particulars que les fan força interessants. De la mateixa manera que els himnes, la seua musicalitat i el fet que es repetisquen als oficis divins, afavoriren la seua memorització per part dels fidels i tenen un caràcter sacre i cerimonial molt marcat. Així mateix, la seua brevetat les feia idònies per a ser incloses a la pintura sense haver de seleccionar un fragment concret d'elles, com ocorria amb els himnes. El més important, però, és l'estreta vinculació de les antífones amb la temàtica representada en l'obra. Evidentment, la totalitat dels textos estudiats ací estan relacionats amb l'escena on s'inclouen. El cas de les antífones, però, va més enllà del simple vincle. Com s'acaba d'exposar, moltes d'elles formen part de la litúrgia de determinades festivitats i solemnitats, com Pentecosta, l'Ascensió, la Nativitat de la Mare de Déu, etc. Així doncs, el fet que s'escriguen aquests textos a obres que representen escenes concretes els dota d'un major simbolisme, una connexió més profunda amb el tema representat, que no altres missatges amb un tarannà més identificatiu, com pot ser la Salutació Angèlica en l'Anunciació o el nom dels sants que hi figuren. Per tant, la relació entre imatge i text és tan forta que es podria considerar com la representació plàstica de l'ofici diví en qüestió.

Al retaule de la Mare de Déu de l'Esperança d'Albocàsser (n. 59), mencionat en altres ocasions, trobem l'antífona que comença per *Nesciens mater virgo*²⁸³ al llibre obert davant de sant Bernat de Claravall. La selecció d'aquest text i la seua localització no són fútils. L'antífona és cantada en diversos oficis i festivitats relacionades amb el Naixement de Crist, tals com el propi dia de Nadal, l'Hebdòmada i l'Octava de Nadal. Així, la celebració del Naixement està estretament vinculada amb la imatge de la Mare de Déu en cinta que presideix la taula central. A més a més, la referència a la lactància que es fa a aquesta antífona —*sola Virgo lactabat*— es pot posar en relació amb sant Bernat i el miracle de la *lactatio*, quan la Verge, de qui el cistercenc era gran devot, li va atorgar el do de l'eloqüència donant-li a beure la seua llet²⁸⁴. D'aquesta manera, l'antífona ací fa referència, per la seua utilització, al tema de la pintura i, pel seu contingut, a un conegut episodi de la vida de sant Bernat.

281. Aquest himne també hi apareix a la taula dedicada a l'apòstol que, procedent d'Algemesí, ara es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (n. 66).

282. També hi apareix al tríptic dels Corella, ara al Museu del Prado (n. 83). Això no obstant, la part inferior de la inscripció segueix una altra font, difícil d'identificar per l'estat dolent en què s'hi troba.

283. HESBERT, René-Jean, *Corpus antiphonarium officii*, vol. III..., p. 349, n. 3877.

284. Sembla ser una metàfora que fa referència a l'eloqüència del sant i que, posteriorment, va adquirir tints hagiogràfics. Aquest episodi, però, no hi apareix a la *Legenda Aura*, pel que se suposa que va configurar-se a finals del segle XIII o començaments del XIV. Al respecte, RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. II, vol. III..., p. 215 i CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*, Madrid, Akal, 2008, 2na ed., pp. 53-57.

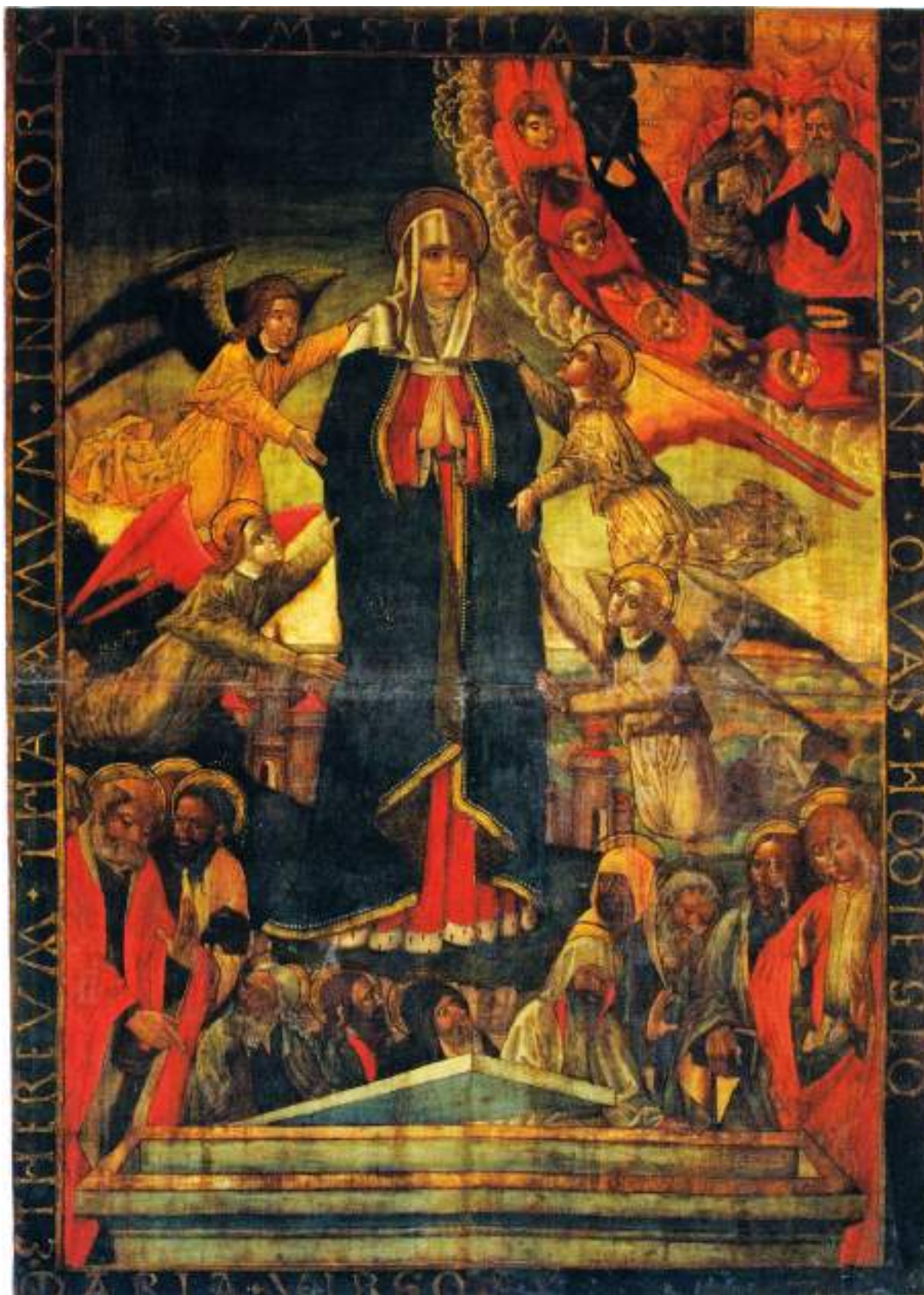


Fig. 34. Morella, Basílica de Santa Maria. *Sarga de l'Assumpció*, Martí Torner (1497).

Altre notable exemple n'és la sarga de l'Assumpció (n. 170, fig. 34), que va executar Martí Torner per a les portes de l'orgue de l'arxiprestal de Morella. Aquesta peça representa el moment en què la Mare de Déu és conduïda al cel en cos i ànima per uns àngels, davant l'atònita mirada dels apòstols que rodegen el sepulcre. Als marges de l'obra, amb una disposició un tant atípica —ja que no segueix un ordre lògic de lectura—, podem llegir dues antífoes: *Maria Virgo assumpta est* i aquella que, obviant les paraules inicials «Paradisi portæ», comença ací per *Aperte sunt, quas hodie gloriosa*²⁸⁵. Una vegada més, trobem una estreta vinculació entre el tema representat, l'Assumpció de la Mare de Déu, i els textos inscrits, ambdós pertanyents a l'ofici d'aquesta festivitat mariana. La sarga del Naixement de Crist (n. 171), que fa parella amb aquesta, presenta, però, certes particularitats. En la peça s'hi desenvolupen dues escenes paral·leles: en primer terme, està el Jesuset nouvat, mentre que, al fons, s'hi representa l'anunci del naixement als pastors per un àngel amb un filacteri, que conté les paraules *Anuntio vobis gaudium magnum*²⁸⁶. Fins ací no hi ha res fora del comú. Tanmateix, és la inscripció que circumda l'obra on rau l'anomalia. Es tracta de l'antífona *Nativitas tua, Genitrix Virgo Maria*²⁸⁷. El Naixement que es lloa en aquest text és el de la Verge i no el de Crist, que és el que transmet la pintura. A més a més, aquesta antífona és cantada únicament i exclusiva en la festivitat de la Nativitat de la Mare de Déu. La raó per la qual s'inscriu un text marià en aquesta escena la desconeguem. Tenint en consideració el fet que ambdues sargues estudiades contenen textos molt concrets de diferents festivitats, suposem que en la seua selecció va intervindre un clergue coneixedor de la litúrgia. Descartem, doncs, la possibilitat d'una errada o d'una mala comprensió del contingut de l'antífona. Aquesta hipòtesi també era difícil de defensar en tant que no creguem que unes peces de tals dimensions com aquestes sargues, destinades a un lloc tan destacat i visible com són les portes de l'orgue, continguessen una errada que no hagués sigut esmenada abans pel clergat de l'arxiprestal. Ha d'haver, per tant, un motiu teològic o simbòlic per a la inclusió d'aquest text tan concret en l'escena del Naixement de Crist. Tal vegada, la causa de la seua selecció no s'ha de cercar en les paraules inicials, que parlen de la Nativitat de la Verge, sinó en la continuació de l'antífona, on s'alaba Maria com a mare de Crist, qui va portar al món la justícia i la salvació. Així doncs, és ací on trobem la connexió entre l'antífona emprada i la temàtica representada. La inscripció acaba bruscament, obviant gran part de l'antífona. El pintor o delineant podria haver-la inclòs en la seua totalitat reduint el mòdul de les lletres. Malgrat tot, en tractar-se d'un text conegut i sense un valor identificatiu dins de la pintura, no seria precisa la seua redacció *in extenso*, ja que aquells als quals anava dirigit el missatge escrit —els clergues de l'arxiprestal i els fidels mitjançant la seua intermediació— serien capaços de completar els mancants.

Altre cas destacable d'ús d'antífoes al nostre art el trobem a la ja coneguda taula de la Mare de Déu de la Sapiència (n. 242). Hem fet menció al llarg d'aquest estudi del llibre obert que sosté sant Nicolau a la seua mà. Una vegada examinat el seu format i el tipus d'escriptura, ara ens correspon analitzar el seu contingut. El text s'inicia amb una cita de l'evangeli de sant Lluc²⁸⁸, però allò que ens interessa és la resta de la inscripció, que ocupa gairebé la tota-

285. HESBERT, René-Jean, *Corpus antiphonalium officii*, vol. III..., pp. 328 i 393, n. 3707 i 4215.

286. Lc 2, 10.

287. Realment, a la sarga morellana sembla que s'hi va fer una adaptació de l'antífona o es va prendre d'altra tradició textual, ja que hi ha certes variants —manca de paraules, text més curt, selecció de sinònims— respecte a l'edició de HESBERT, René-Jean, *Corpus antiphonalium officii*, vol. III..., p. 346, n. 3852.

288. Lc 6, 36.

litat dels dos folis²⁸⁹. Es tracta d'una antífona que, començant per les paraules *Auro virginum incestus*²⁹⁰, fa referència a les tres peces d'or que el sant bisbe entregà a un pare que prostituïa les seues filles davant la misèria en què hi vivien, segons ens transmet la *Llegenda Àurea*²⁹¹. Aquest text, cantat en la festivitat de sant Nicolau, troba una vegada més el seu paral·lel figuratiu en les tres boles d'or que el sant bisbe ens mostra a la seua mà dreta.

En queda un altre exemple d'antífoes inscrites a la pintura, la present a l'aurèola del sant Miquel del Museu de Belles Arts de València (n. 226). Això no obstant, el text *Princeps gloriosissime, Michael, dux celestium*²⁹², no ens ofereix la possibilitat de realitzar una anàlisi tan rica com als altres casos, ja que es tracta més bé d'una inscripció identificativa que no una amb un destacat simbolisme.

4. 1. 3. Oracions

D'oracions inscrites a la pintura no en trobem una varietat significativa, en contra d'allò que caldria suposar. Encara que a l'art destaca sobremanera l'ús de l'avemaria, aquesta oració no hi apareix utilitzada en cap context litúrgic o devocional —com podria ser una verònica de la Mare de Déu—, sinó com a variant de la Salutació Angèlica de l'evangeli de sant Lluc a les escenes de l'Anunciació. Així doncs, mentre que la cita bíblica és «Ave gratia plena: Dominus tecum»²⁹³, l'oració es distingeix pel vocatiu *Maria*, que va ser afegit pel papa Urbà II per tal de fer evident la destinatària de l'exclamació²⁹⁴. Tanmateix, possiblement el pontífex no va fer altra cosa que oficialitzar una pràctica comuna, donat que la Salutació Angèlica amb el vocatiu ja hi apareix als tres evangelis apòcrifs que tracten la infància de la Verge: el protoevangeli de Sant Jaume, l'evangeli de pseudo-Mateu i, especialment, l'evangeli de la Nativitat de Maria²⁹⁵. Aquests textos no solament foren força coneguts en l'Edat Mitjana, sinó que el seu contingut va ser copiat i difós més amplament per les diverses *flores sanctorum* en circulació durant el període medieval, com la *Llegenda Àurea*.

Aquesta oració hi apareix sempre en escenes de l'Anunciació, substituint la Salutació Angèlica de la Vulgata. Per norma general, la fórmula més estandarditzada és *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*, com hi podem veure al Tríptic de la Mare de Déu amb el Xiquet de Reixach (n. 100), al de la Mare de Déu de la Llet de Falcó (n. 163) o al de l'Encarnació de Joanes (n. 304). En altres ocasions, però, s'abreia l'oració de diferents formes: *Ave Maria, gratia plena* del retaule del Juí Final d'Onda (n. 197), *Ave Maria, gratia* del de Sant Joan Baptista de la Iessa (n. 87) o, simplement, *Ave Maria* del díptic de l'Anunciació i del Baró de dolors (n. 39). Per contra, sols en tenim un cas en què el text de l'oració hi apareix complet. Al retaule de la Mare de Déu de la Llet, Santa Clara i Sant Antoni Abat de Xelva (n. 7) podem llegir la totalitat de l'avemaria, segons la fórmula emprada fins a les acaballes de l'Edat Mitjana²⁹⁶: *Ave*

289. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita...*, pp. 180-181.

290. HESBERT, René-Jean, *Corpus antiphonarium officii*, vol. III..., p. 63, n. 1534.

291. DA VARAZZE, Jacopo, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 if.*, vol. I..., p. 44.

292. HESBERT, René-Jean, *Corpus antiphonarium officii*, vol. III..., p. 414, n. 4379.

293. Lc 1, 28.

294. TOMÀS D'AQUINO, sant, *Obras catequéticas. Sobre el Credo, Padrenuestro, Avemaría, Decálogo y los siete sacramentos*, ed. de Josep-Ignasi SARANYANA, Pamplona, Ediciones Eunote, 1995, p. 131.

295. GONZÁLEZ-BLANCO, Edmundo (ed.), *Los Evangelios apócrifos*, vol. I, Madrid, Bergua, 1934, pp. 336, 374-375, 421-422.

296. Hem de tindre en compte que la segona part de l'avemaria que es resa actualment, aquella que comença pel vocatiu «Sancta Maria», va aparèixer per primera vegada a finals del segle XV i es va difondre al llarg del XVI.

Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus, on mancarien les paraules «ventris tui», pronunciades per la seua cosina santa Isabel en el moment de la Visitació, i «Jesus», afegit també pel papa Urbà IV.

En estreta relació amb el culte marià tenim les lletanies en honor a la Puríssima, presents a nombroses imatges de la Immaculada eixides del taller de Joanes i de la seua escola. Aquestes obres i les seues fonts resulten força interessants, degut a les incògnites i els falsos històrics que les envolten i que cal apartar i explicar. Per aquesta raó, ens detindrem en l'anàlisi dels orígens, fonts i procedència de les Immaculades, que tingueren tant d'èxit a València. Aquest regne, de la mateixa manera que la resta de territoris hispànics, sentia una gran devoció per aquesta advocació mariana, la qual cosa es tradueix en l'encomanament de nombroses peces d'art dedicades a la Puríssima. Adés hem fet esment de la distinció entre el tipus històric de la Immaculada, és a dir, aquelles representacions artístiques on es narren els episodis dels evangelis apòcrifs sobre la concepció de la Mare de Déu, i el tipus simbòlic, aquelles on hi apareix la Verge envoltada d'al·legories.

La dificultat de comprensió d'escenes com l'Abraç davant la Porta Daurada o l'Arbre de Jessé²⁹⁷, que feia necessària la mediació d'una persona culta que expliqués el significat d'una parella d'ancians abraçant-se o d'un arbre eixint del maluc d'un home dormit, va afavorir que es desenvolupés i consolidés a finals del segle XV un nou tipus iconogràfic fàcilment recognoscible: la Mare de Déu *tota pulchra*²⁹⁸, el tipus simbòlic de què parlava Righetti. Segons alguns investigadors, els antecedents literaris sobre els quals es fonamenta aquesta representació i l'associació de la Immaculada amb el Càntic dels Càntics són antics, ja que sant Benet, sant Bernat de Claravall o Abelard hi acudiren al famós vers de Salomó «Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te» per a referir-se a la Verge²⁹⁹. Amb posterioritat, se li anaren afegint jaculatòries, que es disposaren al voltant de la figura de Maria junt amb la seua representació simbòlica: «electa ut sol», «fons signatus», «sicut cedrus exaltata», «sicut liliun inter spinas»³⁰⁰, etc. No deixa de ser sorprenent, quant no irònic, afirmar que sant Bernat de Claravall està al darrere de la constitució dels epítets de la Immaculada, en tant que va ser un gran detractor d'aquesta devoció.

No és aleatori el canvi efectuat a les fonts, açò és, el pas dels textos dels evangelis apòcrifs als llibres veterotestamentaris, sinó que té una forta transcendència teològica: mitjançant la utilització dels amorosos versos del Càntic, Maria deixa de ser simplement la Verge, una figura que sols hi apareix als evangelis en qualitat de mare de Crist, i passa a associar-se amb la Sulamita, l'esposa i amada de Déu, alabada per la seua bellesa i puresa³⁰¹. Així doncs, aquesta

Per tant, a la nostra pintura trobem en exclusiva la fórmula de l'avemaria medieval. Sobre la història d'aquesta oració, així com sobre el seu ús litúrgic al res del rosari i dels tres *Angelus*, convé veure l'epígraf dedicat a la Salutació Angélica de RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. I..., pp. 220-224.

297. L'arbre genealògic de la Mare de Déu. L'arbre afonava les seues arrels en Jessé, pare del rei David, qui solia aparéixer dormint. A l'extrem de la branca principal s'hi trobava la Verge (un clar joc entre *virgo-verge* i *virga-vara*), mentre que la flor que coronava l'arbre era Crist. Aquesta original forma de representar els avantpassats de Crist ha estat atribuïda a l'abat Suger. TRENS, Manuel, *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 97-108.

298. STRATTON, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 19.

299. Cant 4, 7. STRATTON, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español...*, pp. 17, 35; TRENS, Manuel, *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español...*, p. 150.

300. Cant 6,9; Cant 4, 12; Ecclí 24, 13; Cant 2, 2.

301. TRAMOYERES BLASCO, Luis, «La Purísima Concepción de Juan de Juanes. Origen y vicisitudes de esta famosa pintura», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 3, fasc. 2, 1917, p. 117.

variació a les fonts reforça la idea de la puresa eterna de Maria, és a dir, que sempre va existir a la ment de Déu i que fou creada *sine macula* per ell mateix, per a ser el receptacle del seu Fill. Diversos fragments de l'Antic Testament, per tant, podien ser interpretats com indicis de la preexistència de la Verge i com a profecies de la seua concepció immaculada.

Dos aclariments, però, s'imposen. D'una banda, tots els autors consultats sobre aquest assumpte defineixen els epítets marians ací tractats com «lletanies lauretanes», que es van difondre a partir del 1500³⁰². Això no obstant, una simple consulta amb les dites lletanies reflexa que, si bé és cert que pogueren tindre un origen comú, les jaculatòries de la Immaculada no es corresponen amb les lauretanes. De fet, sols coincideix de manera plena un d'aquests epítets —«Turrís David»—, mentre que altres tres s'assemblen lleugerament: *Speculum sine macula* en la Verge *tota pulchra* front al «*Speculum iustitiæ*» de les lletanies lauretanes, *Stella maris* front a «*Stella matutina*» i *Porta Cæli* front a «*Ianua Cæli*».

D'una altra, la tradició historiogràfica valenciana ha propagat el plantejament que la configuració de la imatge de la Immaculada envoltada dels seus emblemes es deu a sor Isabel de Villena, l'abadessa del monestir de la Santíssima Trinitat de València³⁰³. Certament, la seua *Vita Christi*³⁰⁴, obra cabdal de la religiosa, és un panegíric en honor a la Verge, on s'hi fan nombroses referències cultes a les Escriptures i als textos teològics, al mateix torn que hi apareixen alguns dels epítets marians que posteriorment es representarien al costat de la figura de Maria a les Immaculades. Tot açò ha afavorit que alguns investigadors, i posteriorment els que els han citat sense acudir a les fonts, adjudiquen a sor Isabel de Villena l'elaboració d'aquest tipus iconogràfic, que tanta fortuna va tindre a terres valencianes. Una vegada més, però, la comparació entre les lletanies immaculistes i la *Vita Christi* fa patent l'absència de relació, més enllà de la temàtica mariana d'ambdós textos. Les escasses coincidències que, com hem dit, es donen en l'aparició d'alguns dels epítets marians a l'obra de l'abadessa, responen a l'origen comú medieval de les dues composicions i a la recurrència habitual en aquest tipus d'obres a les cites bíbliques enteses com a profecies de la puresa de Maria.

Per tant, trobem que a la fi del segle XV es consolida un tipus de representació iconogràfica de la Immaculada d'un fort caràcter al·legòric, on conflueixen, de manera figurada i de manera gràfica, una sèrie de símbols associats a la seua figura. Aquesta sèrie d'atributs, d'origen i compilador desconeguts pel moment, és la sublimació d'una tendència secular en què si foren assignant passatges i expressions bíbliques a la Verge. La representació més antiga de la Immaculada *tota pulchra* s'hi troba a la capella de Notre-Dame de Cahors, construïda el 1487 —el que ratifica que els epítets immaculistes no poden procedir directament de les lletanies lauretanes—³⁰⁵. A la península Ibèrica, l'exemple més antic procedeix de l'església del Cerco de Artajona, a Navarra, on el 1497 es pintà una Verge *tota pulchra* molt similar a la de Cahors³⁰⁶. La relació entre ambdues representacions l'hem de cercar a Tolosa del Llenguadoc, ja que la dita església navarresa era un priorat depenent de la basílica de Sant Saturní de

302. STRATTON, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español...*, p. 35.

303. TORMO, Elías, *La Inmaculada y el arte español*, Madrid, Fototipias de Hauser y Menet, 1915, p. 22.

304. Sobre la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, convé consultar els nombrosos estudis duts a terme pel professor Albert Hauf, en especial l'edició facsímil que va fer de l'incunable d'aquesta obra. DE VILLENA, Isabel, *Vita Christi*, ed. d'Albert G. HAUF I VALLS, València, Biblioteca Valenciana, 2006.

305. STRATTON, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español...*, p. 35; RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. I, vol. II..., p. 87.

306. TRENS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español...*, pp. 152-154.

la ciutat occitana, molt propera a Cahors. En conseqüència, la representació immaculista que tractem va poder passar mitjançant aquesta via des del Migdia francès als regnes hispànics.

Sense oblidar aquests antecedents iconogràfics, la impremta fou la principal difusora d'aquesta imatge durant el segle XVI. Tal i com afirma Gallego, «el grabado va a potenciar un mayor consumo de imágenes y su mayor difusión». Per desgràcia, com també reconeix l'investigador, en són pocs els exemples d'estampes soltes que han arribat als nostres dies³⁰⁷. Tanmateix, una sèrie de gravats serveixen per a enllaçar les primerenques representacions de Cahors i Artajona amb les Immaculades de Joanes³⁰⁸. A grans trets, al voltant del 1502 es publicaren a València els goigs marians del convent de l'Encarnació, amb un gravat xilogràfic al frontispici que representa una Verge *tota pulchra*³⁰⁹. Després d'aquestes, se'n publicaren entre 1518 i 1531 una sèrie d'obres concepcionistes que a les seues portades hi representaven de forma més o menys fidel, amb major o menor gust, la imatge dels goigs dels convent valencià³¹⁰.

Així doncs, arribem a l'època en què Vicent Macip i el seu fill Joanes realitzaren la primera de les Immaculades que s'ha conservat. La relació entre Joanes i la Immaculada, però, es mou pels camins de la llegenda. Segons biografies antigues del mestre valencià, la seua taula de la Immaculada més famosa, la de l'església de la Companyia de Jesús de València (n. 339), fou un encàrrec del pare jesuïta Martí Albero³¹¹. El sacerdot, qui es trobava al jardí de la Casa Professa, va tindre una visió mística en què se li apareixia la Immaculada envoltada dels seus emblemes. Aquest, confessor de Joanes, li encarregà que realitzés una pintura on figurés la Mare de Déu tal i com l'havia vista³¹².

Deixant a banda les qüestions sobrenaturals, com ja hem pogut observar, Joanes no va ser l'inventor d'aquest tipus iconogràfic, sinó que la configuració de la Verge *tota pulchra* és un procés lent, en el qual s'hi van afegint elements que, a finals del segle XV, desemboquen en aquesta tipologia de la Immaculada. A més a més, la peça en qüestió està datada al voltant de 1571. Si fos un encàrrec d'una temàtica totalment original i nova, no es comprendria l'existència d'altres Immaculades d'aquest tipus adscrites al pinzell de Joanes. Si bé ell no fou el creador d'aquest tipus iconogràfic, el que sí li reconeguem és que, gràcies al seu art i a les nombroses pintures de la Immaculada realitzades al llarg de la seua vida, aquesta imatge gaudí d'una gran popularitat al regne de València.

Amb un arc cronològic ampli, que cobreix les dècades centrals del segle XVI, en conservem cinc pintures elaborades al taller dels Macip, entre 1535 i 1578. L'obra que presenta una panòpia més ampla de jaculatòries marianes, amb un total de díhuit filacteris, és, precisament, la més antiga, realitzada per Vicent Macip i Joanes al voltant de 1535 (n. 286, fig. 35). Per aquesta raó, la present obra serà la que emprarem per a analitzar els textos associats a la figura de la Verge *tota pulchra* i la seua procedència. El predomini absolut el tenen els epítets extrets del Càntic dels Càntics, amb huit cites, com la ja vista «Tota pulchra es, amica mea,

307. GALLEGO GALLEGO, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1990, 3a ed., pp. 16 i 19.

308. TRAMOYERES BLASCO, Luis, «La Purísima Concepción de Juan de Juanes. Origen y vicisitudes de esta famosa pintura»..., pp. 116-117.

309. Reproducció facsimilar en AGUILÓ I FUSTER, Mariano (ed.), *Cançoner de les obretes més divulgades en nostra lengua materna durant los segles XIV, XV y XVI*, Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdager, 1900, f. 1r.

310. Per exemple, l'edició del *Llibre de Consells* de Jaume Roig impresa a València el 30 de juny de 1531 per Francesc Díaz Romano.

311. NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Firmamento religioso de lúcidos astros en algunos claros varones de la Compañía de Jesús*, Madrid: María Quiñones, 1664. En aquesta obra, el pare Nieremberg relata l'episodi viscut pel pare Albero. La llegenda la prenen diversos biògrafs de Joanes, com Palomino (PALOMINO Y VELASCO, Acisclo Antonio, *Vidas*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 67-68) i és força repetida a tots els estudis relatius al nostre pintor.

312. ALBI FITA, José, *Joan de Juanes y su círculo artístico*, vol. II..., pp. 253-256.

et macula non est in te», «Electa ut sol» o «Lilium inter spinas»³¹³. A aquest llibre bíblic el segueixen els textos procedents del llibre de l'Eclesiàstic, amb cinc referències, entre les que destacarien «Sicut cypressus in Sion» o «Cedrus exaltata»³¹⁴. La resta de cites procedeixen del Gènesis, del llibre d'Isaïes, dels Psalms i del llibre de la Saviesa i de l'himne *Stella maris*³¹⁵. Per tant, tots tenen el seu origen en l'Antic Testament, a excepció del darrer. Com hem dit amb anterioritat, el fet de recórrer als llibres veterotestamentaris per a honorar la Mare de Déu té la seua raó de ser en la cerca de referències de la preexistència de Maria en el pla diví i, en conseqüència, de la seua concepció *sine macula*.



Fig. 35. Madrid, Col·lecció Central Hispano. *Immaculada*, Vicent Macip i Joan de Joanes (1535-1540).

313. Cant 4, 7; Cant 6, 9; Cant 2, 2.

314. Ambdues, Eccli 24, 13.

315. CHEVALIER, Ulysse, *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, vol. II..., pp. 602-603, n. 19447-19459.

Els textos que s'hi representen a totes les immaculades de Joanes, malgrat les seues diferències en l'ortografia o en l'omissió de paraules, són: «Civitas Dei», «Electa ut sol», «Porta cœli», «Pulchra ut luna», «Sicut cedrus exaltata in Libano», «Stella Maris» i «Turris David»³¹⁶. Podríem entendre, doncs, que la resta de fragments bíblics serien, en certa mesura, accessoris i sols s'hi inclourien depenent de l'espai disponible a la pintura. Dels restants, en destacariem el de «Virga Iesse»³¹⁷, que hi apareix a la primera de les Immaculades i, al nostre parèixer, encara constituiria un vincle amb les antigues representacions de la Immaculada mitjançant la iconografia de l'Arbre de Jessé, un testimoni fossilitzat dels anteriors modes de representar aquesta advocació mariana.

4. 1. 4. Credo

El Credo o Símbol de la Fe³¹⁸ és altra de les fórmules sagrades representades a la pintura valenciana. Certament, la seua presència és limitada, donat que sols en conservem dues obres que contenen el Credo a les seues taules³¹⁹. Les característiques amb què compten, però, també les fan força interessants, pel que ens detindrem en la seua anàlisi.

La primera d'aquestes obres és la famosa taula de l'Apostolat d'Alzira (n. 4), on s'hi representen huit dels apòstols amb un article de la fe. El seu origen és desconegut, encara que els investigadors coincideixen en què es tracta de part de la predel·la d'un retaule pertanyent a algun monestir alzireny, tal vegada el cenobi jerònim de la Murta³²⁰. El que sí sabem, però, és que en cert moment de la seua història, la taula va ser retallada per ambdós costats i, possiblement, per la seua part inferior. Hi manquen, per tant, cinc apòstols: un a la banda esquerra amb el primer article del Credo i altres quatre a la dreta amb la resta del Símbol de la Fe.

Tanmateix, podem comentar aquesta obra a partir dels apòstols que hi romanen. Els deixebles de Crist estan representats de mig cos amb els seus atributs identificatius a una mà, mentre que a l'altra sostenen sengles folis escrits. L'esquema d'aquestes inscripcions és sempre el mateix: una primera part, escrita en valencià, on figura el nom de l'apòstol corresponent i el nombre de l'article de la fe a continuació. En una segona part, podem llegir el fragment del Credo, ara en llatí, que s'associava a cada apòstol. D'aquesta manera, per exemple, el primer text conservat seria: *Sant Andreu. Segon article de la Fe Cathòlica: et in Iesum Christum, filium eius unicum, Dominum nostrum*. Segons la llegenda, que es remunta fins a sant Ambrosi i Rufí d'Aquileia, els apòstols fixaren els principis bàsics de la nova fe cristiana abans de la seua separació per a predicar l'evangeli. En són diverses les versions del Credo que circularen des de l'època apostòlica, però la nostra pintura transmet el *textus receptus* o *formula recentior*³²¹. Aquesta és la versió difosa per l'Església a partir del segle VII i la que es manté actualment, traduïda a les llengües vernacles. Precisament, és l'aspecte lingüístic

316. Ps 86, 3; Cant 6, 9; Gn 28, 17; Cant 6, 10; Cant 6, 9; Eccli 24, 17; Stella Maris; Cant 4, 4.

317. Is 11, 1.

318. Per a la història de les tres fórmules del Credo —la de Roma, la de Nicea i la de Constantinoble—, RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. I..., pp. 225-235.

319. Cal afegir el desmembrat retaule del Credo de Lembrí (n. 48), que no hem inclòs en aquesta anàlisi per la manca de fotografies de qualitat que ens permeteren el seu estudi.

320. COMPANY CLIMENT, Ximo, PONS ALÓS, Vicente i ALIAGA MORELL, Joan (com.), *La Llum de les Imatges: Lux Mundi. Xàtiva*, 2007, València, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 294-295. Per a un estudi on s'hi incideix més en l'obra i la seua autoria i procedència, LLANES DOMINGO, Carme, «L'inici de la pintura gòtica al País Valencià. Presència dels mestres del gòtic a Alzira»..., pp. 197-225.

321. RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. I..., pp. 227-228.

el que destaca en aquesta pintura, que palesa la situació diglòssica als contextos religiosos. Tanmateix, tornarem sobre aquest punt més endavant, en tractar les llengües representades al nostre art i la seua funcionalitat.

L'altra de les pintures que conté el símbol dels apòstols és el retaule de les Ànimes i la Missa de Sant Gregori de Sogorb (n. 152). Aquesta peça manté alguns dels elements diferenciadors de l'obra anterior: cadascun dels articles s'associa amb la figura d'un apòstol, el nom d'aquests hi apareix escrit en valencià i no es recull el tenor textual del Credo en la seua totalitat, ja que hi manquen dos dels articles. En aquest cas, però, les absències no es deuen a que la pintura haja estat retallada. Aquest retaule presenta una particularitat complexa d'explicar. Si parem atenció, podrem observar que els articles del Credo se'ns presenten completament desordenats. Tant si els llegim començant per la part inferior esquerra com per la dreta, o per qualssevol dels extrems superiors, no hi trobarem cap ordre lògic de lectura. A açò cal afegir que els articles mancants no són ni el primer ni l'últim, com caldria esperar, sinó el segon i el nové, punts de gran significació dins dels Credo: en un es confirma la fe en Jesucrist —«Et in Iesum Christum, Filium eius unicum, dominum nostrum»— i en l'altre la creença en l'Església i la comunió dels sants —«Sanctam ecclesiam catholicam, Sanctorum communionem»—. La solució d'aquest enigma, però, la tractarem més endavant³²².

4. 2. PATRÍSTICA

«Non basta leggere la Santa Scrittura; bisogna comprenderla e interpretarla. La Chiesa [...] ritenne sempre come suo alto compito la spiegazione e l'interpretazione dei Libri Santi»³²³. És en aquest horitzó, doncs, des d'on s'ha de contemplar l'encomiable labor dels Pares de l'Església. Certament, als primers pensadors cristians se'ls presentà la difícil tasca de fornir la nova religió d'una estructura lògic-filosòfica que, a la fi, seria la garant del seu triomf. En aquest sentit, els Pares de l'Església tingueren un doble repte: primer, el complex treball d'interpretar, explicar i cohesionar la Paraula de Déu continguda als llibres bíblics dins d'un sistema racional; al mateix temps, hagueren de fer comprensible a l'orbe greco-llatí aquesta nova religió, percebuda com una secta més del judaisme. Així doncs, l'educació clàssica dels Sants Pares fou la clau que assegurà l'èxit del cristianisme, en emprar als seus escrits categories i arguments racionals propis de la Filosofia³²⁴. Avançant en el temps, una vegada establert el cristianisme com la religió dels diferents regnes europeus, prengueren el testimoni els teòlegs, qui s'enfrontaren a problemes diferents als dels primers Pares de l'Església: la incorporació al cristianisme de pobles aliens a la cultura greco-llatina, les dissensions internes i ruptures o l'arribada des d'Orient d'obres de pensadors antics i musulmans. Els seus escrits, per tant, presenten un tarannà diferent, donat que ja no pretenen dotar de forma al cristianisme o tractar de convertir els gentils, sinó que són més bé una reflexió sobre els principals punts de la religió triomfant³²⁵.

322. Vid. pp. 255-257. MACIÁN FERRANDIS, Julio, «De Symbolo Apostolorum. El extraordinario caso del Retablo de Ánimas del Museo Catedralicio de Segorbe», en premsa.

323. RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. II..., p. 759.

324. Sobre la relació entre el cristianisme dels primers segles i la filosofia antiga, recomanem JAEGER, Werner, *Cristianismo primitivo y paideia griega*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1965.

325. Aquest estudi no és el lloc més idoni per a fer una disquisició sobre la importància de la patristica a la cultura occidental. Per tant, aquell que tinga interès i precise de més informació sobre el tema, pot acudir a RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. II... p. 759-763, on es parla de l'ús litúrgic d'alguns dels textos dels Pares de l'Església, i a VILANOVA, Evangelista, *Historia de la teología cristiana, I: de los orígenes al siglo XV*, Barcelona, Editorial

Sobre els Pares de l'Església diu Cassiodor: «Ascendamus ad divinam Scripturam per expositiones probabiles Patrum»³²⁶. Malgrat la importància exegetica dels escrits dels pensadors cristians, el seu llegat té una presència anecdòtica en l'art valencià. Les raons de la seua significativa absència ens semblen prou evidents: ni el contingut ni l'estructura dels textos patristics són els més adequats per a la funció de les inscripcions a la pintura. Pel que fa al contingut, no és el mateix disposar una breu cita bíblica en una escena, que identifique els personatges o el tema o que done la clau d'interpretació de la pintura, que un complex text doctrinal on s'exposen les raons d'un determinat element de la fe. En relació amb açò, l'estructura d'aquest tipus de discursos teològics, que amb moltes dificultats es podria reduir a unes quantes paraules amb sentit complet, no és compatible amb el tarannà sintètic i directe de les inscripcions pictòriques. A més a més, hem de tindre en compte un aspecte important: l'explicació de la pintura i del seu contingut visual i gràfic no es deixava a la lliure interpretació dels espectadors, generalment analfabets, sinó que corresponia als clergues i persones instruïdes. En aquest sentit, eren ells qui durien a terme la funció exegetica dels Pares de l'Església i no els seus propis textos.

Tanmateix, disposem d'un conjunt de referències patristiques a la nostra pintura, que ben bé mereix una anàlisi. Amb la seua sola presència, les cites dels Pares de l'Església ja ens indiquen que al disseny de la pintura hi va intervindre una persona culta, familiaritzada amb els seus escrits i capaç de trobar en tot el corpus patristic el fragment adequat per a l'escena. És evident, però, que no tots els textos de la patristica exerceixen el mateix paper al si de la pintura, com veurem a continuació. La taula de la Mare de Déu de la Llet amb el Xiquet i sant Bernat de Claravall i sant Benet (n. 55) és la més antiga de les obres ací recopilades que hi conté fragments textuais procedents de la Patristica. Els dos sants monjos hi apareixen representats amb un llibre obert, on podem llegir extractes d'obres seues. Al del sant cistercenc, llegim el text que comença per *Ecce venit Iesus, cum salute venit*³²⁷, mentre que al del benedictí es llig *In eius doctrina usque ad mortem in monasterio*³²⁸, part del pròleg a la seua regla. Es tracta, doncs, d'inscripcions amb un marcat caràcter identificatiu, és a dir, que no tenen una funció al·legòrica o simbòlica, sinó que simplement inclou part dels seus escrits com un element distintiu més dels personatges. De la mateixa manera, una de les obres més modernes ací catalogades, situada al nostre límit cronològic, ens mostra els sants Agustí i Jeroni a una mena d'estudi (n. 355). Cada Pare s'identifica amb un fragment d'una de les seues obres, inscrit també sobre un llibre: el bisbe d'Hipona amb el text que comença per *Ante omnia, fratres charissimi, diligatur Deus*³²⁹, i el sant traductor amb el que diu *Non enim iudicavi me scire aliquid vos*³³⁰. Com veiem, encara que quasi dos segles separen ambdues obres, els usos i funcions dels missatges escrits són invariables.

Diferent és l'ús donat a un fragment del *Carmen Paschalis* de Celi Seduli, inscrit al llibre de Jesucrist del retaule del Salvador de Vila-real (n. 153). El contingut s'obri amb una cita de

Herder, 1987-1992, pp. 133-284, 361-982, on s'afronta aquest fenomen des d'una perspectiva històrica.

326. CASSIODOR, Flavi Magne Aureli, *De institutione divinarum litterarum*, PL 70, 1107A-1107B.

327. BERNAT DE CLARAVALL, sant, *Sermo I, De pronuntiatione Martyrologii*, «Jesus Christus, Filius Dei, nascitur in Bethlehem Judæ», PL 183, 0087D.

328. MARTÈNE, Edmundus, *Sancti Patri Benedicti Regula, cum commentariis*, PL 66, 0218D.

329. AGUSTÍ, sant, *Regula ad servos Dei*, PL 32, 1377.

330. JERONI, sant, *Divinæ Bibliothecæ pars tertia, complectens Novum Testamentum*, PL 29, 0746B. Aquesta obra no és altra que la Vulgata, pel que, realment, es tracta d'un fragment procedent de la primera Epístola als Corintis de sant Pau (I Cor 2, 2). Això no obstant, es podria considerar com un text propi de sant Jeroni, en tant que fou ell qui va dur a terme una nova traducció dels textos bíblics al llatí i va realitzar aquesta edició.

l'Apocalipsi —*Dignus est Agnus aperire librum*³³¹—, la qual enllaça amb el *Carmen Paschalis* mitjançant la paraula *Alleluia*. El text del poeta ací seleccionat diu: *Ecce Salvator spes hunica mundi, qui celi fabricator ades, qui cauditor orbis*³³². La confrontació d'aquest text amb el que dona l'edició de la *Patrologia Latina* ens fa parar atenció sobre un aspecte que considerem força significatiu. L'«omnipotens æterne Deus» de l'obra de Seduli ha estat ací modificat, canviant aquelles paraules per *Ecce Salvator*. Al mateix temps que aquesta alteració dota el text d'un sentit més cristològic, permet la connexió directa del contingut textual amb el titular de la taula. Això no obstant, no trobem ací una voluntat identificativa tan acusada com als casos anteriors, sinó que, més bé, el text tindria un sentit laudatori en llaors de Crist.

El darrer dels exemples en què s'utilitza una cita procedent dels escrits dels Pares Llatins posseeix una forta càrrega simbòlica. A l'Anunciació de Vicent Macip de la col·lecció Laia-Bosch d'Algorta (n. 222, fig. 36), les inscripcions tenen un paper quasi protagonista. En efecte, són nombrosos els textos al·lusius a la virginitat de la Mare de Déu i a l'episodi narrat a la pintura. Aquests es disposen sobre diversos suports: el marc, el filacteri, el llibre o els elements arquitectònics del fons de l'escena. Entre Salutacions Angèliques i profecies d'Isaïes, localitzem una inscripció situada a la porta del final de l'estança, amb un cert aspecte d'arc triomfal, que emmarca l'escena de l'expulsió del Paradís. Simulant epígrafs clàssics, a la part superior podem llegir, no sense dificultat: *Discite, virginis, non demorari in publico in quo frequentius videri*. La continuació d'aquest text, que s'hi troba a l'arquitrà, és: *sera, in domo Maria festina in publico*³³³. La inscripció en la seua totalitat procedeix del comentari de sant Ambrosi sobre l'evangeli de Sant Lluc, en concret, un fragment on el sant bisbe incideix sobre el comportament que han d'observar les donzelles, posant com exemple a la jove Maria de camí a visitar a la seua cosina Isabel. El text, per tant, complementa la resta de les inscripcions que redunden en la virginitat de la Mare de Déu.

Tanmateix, el recurs a un escrit patristic dota aquesta obra d'un cert caràcter intel·lectual, assenyalant-nos que el dissenyador del conjunt pictòric era una persona coneixedora de l'obra dels Pares de l'Església, que no es va poder conformar amb les referències bíbliques en la seua lloança a la Verge³³⁴. Cal destacar, però, que no és una cita literal del comentari de sant Ambrosi, sinó que sembla més bé una reelaboració de les paraules del bisbe de Milà. Seguint l'edició proporcionada per Migné, observem que on el nostre text diu *non demorari in publico*, la *Patrologia Latina* presenta tres expressions diferents: «non circumcursare per alienas ædes», «non demorari in plateis» i «non aliquos in publico miscere sermones». A continuació, el nos-

331. Apoc 5, 2.

332. SEDULI, Celi, *Carmen Paschalis*, PL 19, 0559A.

333. AMBROSI, sant, *Expositio evangelii secundum Lucam*, PL 15, 1560B.

334. Hem de tindre en compte, però, que aquest text també és utilitzat en l'Ofici de la Visitació instituit pel papa Sixte IV l'any 1475, corresponent a la *lectio octava* de l'*Hora Tertia*. Això no obstant, hem considerat més oportú incloure aquesta inscripció a l'apartat dels textos patristics i no al dels litúrgics per diverses raons. La principal és el seu propi origen, és a dir, un escrit que pertany a sant Ambrosi, un Pare de l'Església, i, per tant, al corpus literari de la Patrística. Així mateix, la resta d'inscripcions que ornem aquesta taula no hi són presents al dit ofici, pel que hem de descartar la inspiració total d'aquest programa epigràfic en l'obra litúrgica. A més a més, aquest fragment hem d'entendre'l al seu context pictòric, ja que forma part d'un conjunt epigràfic que té l'òbvia finalitat d'enaltir la virginitat de la Mare de Déu i no es tracta, doncs, d'un reflex de la litúrgia. Les reduïdes mesures de la taula i el seu aspecte general ens indiquen que es tracta més bé d'una obra privada de caràcter devocional, que no una situada a un context litúrgic, en què la pintura i les seues inscripcions pogueren tindre un paper destacat. Amb tot, no hauríem de descartar que el suposat *ordinator* dels textos conegués aquest fragment dels comentaris ambrosians a partir de la seua utilització a l'Ofici de la Visitació i no per la lectura directa de l'obra del sant. MARTÍN BAÑOS, Pedro (ed.), *El Officium Visitationis Beatae Mariæ Virginis de Sixto IV [Coria, Bartolomé de Lila, ca. 1489]. Edición crítica y facsímile del incunable*, Badajoz, Unión de Bibliófilos Extremeños, 2013, pp. v, 14.

tre *ordinator* inclou les paraules *in quo frequentius videri sera*, reelaboració d'una frase posterior del text ambrosià, que diu «sed quia frequentius videri in publico displicebat». Ara, el text de la pintura coincideix ja plenament amb les paraules de sant Ambrosi, en incloure-hi «in domo Maria festina in publico», mancant, això sí, la paraula «sera» darrere de «domo» que, com hem vist, ací es localitza després de «videri».



Fig. 36. Algorta, Col·lecció Laia-Bosch. *Anunciació*, Vicent Macip (1510-1520). Detall.

4. 3. TEXTOS LITERARIS

La presència dels textos literaris a la pintura valenciana és prou reduïda. A l'inici del capítol ja s'ha fet esment de la diferència existent entre les fonts de la pintura i les fonts dels textos de la pintura. En ocasions coincidents, la major part dels casos tenen orígens diferents. Precisament, la literatura ha influït moltíssim en l'art, però no ha deixat quasi testimonis d'aquest ascendent a les inscripcions pictòriques. Per exemple, totes les obres dedicades a la vida d'un sant es basen en els relats que sobre ell circulaven a les nombroses *flores sanctorum* i altres composicions hagiogràfiques. Per contra, un conjunt exigü d'inscripcions troben la seua font d'inspiració als textos literaris. Així doncs, a les següent pàgines explicarem els comptats casos en què s'empra una font literària, tant religiosa com profana, a la pintura valenciana. Per fonts literàries religioses entenem aquell conjunt d'obres que, malgrat la seua temàtica cristiana, no pertanyen al corpus bíblic, litúrgic o doctrinal. Llavors, i tot atenent a les especificitats del nostre art, ací s'inclouen les cites procedents de *flores sanctorum*, d'obres històriques i morals o dels sermons de religiosos.

Del corpus hagiogràfic, en tenim pocs casos. Resulta significatiu que, malgrat la importància que tingueren aquests relats en l'elaboració dels programes pictòrics de les vides de diferents sants, no hagen deixat cap rastre a les inscripcions de les pintures. De fet, a l'art valencià sols podem citar-ne dues obres que transmeten un fragment de la *Llegenda Daurada*. El més antic s'hi troba a la taula de Sant Doméneq (n. 74), procedent del retaule major de la catedral de El Burgo de Osma, on hi apareix el frare predicador amb un llibre obert a la seua mà esquerra. Si bé el text que conté se'ns presenta sense divisions internes, en realitat ens situem davant de dos fragments de diferent origen: literari i litúrgic. La inscripció s'obri amb les paraules *Dominicus ordinis predicatorum dux et pater*, procedent de la *vita* del sant castellà de la *Llegenda Daurada*. D'aquesta manera, la presentació del frare a l'obra de Varazze és emprada ací com una mena d'introducció, on s'especifica el nom i filiació del sant, a l'himne posterior de marcat caràcter laudatori.

La segona de les peces que presenta un text procedent de la *Legenda Aurea*, té un caràcter diferent, ja que no hi apareix el nom del sant, sinó una cita del relat, en consonància amb el tarannà més narratiu de la taula. L'obra en qüestió està dedicada al Trànsit de Sant Joan Evangelista (n. 239) i segueix rigorosament la narració de Varazze. Segons el genovès, quan sant Joan comptava amb 98 anys, se li aparegué Crist dient-li «Veni dilecte meus ad me, quia tempus est ut in mensa mea cum tuis fratribus epuleris»³³⁵. Això no obstant, Jesús li manà que esperés al següent diumenge per reunir-se amb ell. Arribat el dia i després de predicar a la seua congregació, els ordenà que cavaren una tomba per a ell a la vora de l'altar de l'església. Una vegada feta, l'apòstol es gità dins i, després d'una intensa llum, el seu cos va desaparèixer. Tal i com podem observar, aquesta xicoteta taula unifica en un mateix acte els dos fets relatats per Varazze. Sant Joan, dins de la tomba i envoltat per la seua comunitat, mira cap al cel, on està Crist amb tota una cort de sants. De la seua boca ix un filacteri amb la primera part de les paraules transmeses per la *vita* del sant: *Veni dilecte meus ad me*³³⁶.

En relació amb la vocació narrativa d'aquesta taula, caldria fer esment de l'escena de la Dormició de la Mare de Déu del retaule major de la catedral de Sogorb (n. 281). D'entre totes les pintures ací estudiades que representen la mort de la Verge, aquesta n'és l'única que observa fidelment tots els detalls de la història de Varazze. El frare predicador, quan descriu les cerimònies per al soterrament del cos de la Mare de Déu, diu que els apòstols entonaren el psalm que comença per «Exiit Israël de Egipto»³³⁷. I, en efecte, aquest psalm hi apareix a la taula sogorbina representat sobre un llibre obert en mans d'un dels apòstols. La qüestió que se'ns planteja amb aquesta pintura és si aquest text l'hauríem d'englobar dins de les fonts literàries, en tant que hi apareix a la *Llegenda Daurada*, o si hauria d'incloure's entre els textos de procedència bíblica en virtut del seu origen. Si es tractés de qualsevol altre text, com els que hi apareixen a la Dormició de El Burgo de Osma (n. 74), l'inseriríem entre els bíblics sense cap mena de dubte. Ara bé, tot atenent al caràcter rigorós d'aquesta escena, on tots els elements tenen el seu reflex en el relat de la *Legenda Aurea*, considerem que la presència d'aquest psalm en concret no és casual i que, en conseqüència, convindria situar la inscripció entre les inspirades pels textos literaris, malgrat el seu origen bíblic.

335. DA VARAZZE, Jacopo, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 if.*, vol. I..., pp. 110 i 804.

336. També emprat com a antífona de la festivitat de Sant Joan Evangelista. HESBERT, René-Jean, *Corpus antiphonalium officii*, vol. III..., p. 55, n. 1458.

337. Ps 113, 1. *Ibidem*, vol. II..., p. 870.

Abans d'abandonar les fonts literàries religioses i passar a les profanes, voldríem presentar un cas excepcional. La seua particularitat rau en la profusió de possibles fonts d'inspiració i en què, a hores d'ara, el seu origen remot encara ens és desconegut. Es tracta de l'exclamació atribuïda a sant Dionís Areopagita, filòsof grec convertit per sant Pau, quan va observar les alteracions astronòmiques esdevingudes en el moment de la crucifixió de Crist. Davant l'eclipsi de sol i l'aparició de la lluna, la tradició ha volgut que el savi exclamés «Aut Deus naturæ patitur, aut mundi machina dissolvetur»³³⁸. Els supersticiosos habitants d'Atenes, per a honorar i aplacar aquesta divinitat capaç d'alterar l'ordre natural, varen alçar l'altar al déu desconegut esmentat als Fets dels Apòstols³³⁹. Aquesta cita la podem observar, amb certes variants de vocabulari, a dues pintures valencianes dedicades a sant Dionís, una dels Osona (n. 180) i l'altra de Nicolau Falcó (n. 198). Ambdues obres, que són pràcticament coetànies, transmeten dues versions del mateix text: la primera, de *circa* 1500, diu *Aut Deus nature patitur, aut tota machina [...]*³⁴⁰, mentre que la segona, executada al primer quart del segle XVI, és *Aut Deus naturæ patitur, aut tota mundi machina destructur*³⁴¹ (fig. 37).



Fig. 37. Xàtiva, Museu de Belles Arts. *Sant Nicolau i Sant Dionís*, Nicolau Falcó (1500-1525). Detall.

Això no obstant, els orígens d'aquesta cita són obscurs. El primer aspecte que hem de considerar és que baix el nom de sant Dionís es confonen tres persones diferents³⁴²: sant Dionís Areopagita (ss. I a. C.-I d. C.), el filòsof grec i primer bisbe d'Atenes; sant Dionís (s. III),

338. *Breviarium Romanum, Editio Princeps* (1568), ed. anastàtica de Manlio SODI i Achille Maria TRIACCA, Ciutat del Vaticà, Libreria Editrice Vaticana, 1999, p. 904, *Lectio III, In festo sanctorum martyrum Dionysii, Rustici et Eleutheri*.

339. Act 17, 23. DA VARAZZE, Jacopo, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 if., II...*, p. 1174.

340. La frase completa és *Sanctus Dionissus dixit de Pacione Christi: aut Deus nature patitur, aut tota machina [...] et hoc ideo quia sol eclipsaverat in plenilunio*. El mot que es localitzaria entre els claudàtors és força il·legible, però creiem que es tracta d'un sinònim de *dissolvetur*.

341. Aquesta, per la seua part, és *Aut Deus naturæ patitur, aut tota mundi machina destructur. Ego Dionisius in Passione Cristi*.

342. WACE, Henry i PIERCY, William C. (eds.), *Dictionary of Christian Biography and Literature to the End of the Sixth Century A.D., with an Account of the Principal Sects and Heresies*, Peabody, Hendrickson Publishers, 1999, p. 259 i ss.

l'evangelitzador de les Gàl·lies³⁴³; i pseudo-Dionís Areopagita (s. V o VI), monjo siri que, sota el prestigiós nom del sant d'Atenes, va escriure una sèrie de tractats teològics en què convergien les teories neoplatòniques de Iàmblic, Plotí i Procle amb les doctrines cristianes³⁴⁴. L'origen d'aquesta confusió l'hem de cercar a la França carolíngia. Els escrits de pseudo-Dionís gaudiren d'una gran fortuna a Orient, on, per altra part, tingueren una primerenca oposició en la figura del bisbe Hipati d'Efes³⁴⁵, però eren desconeguts a l'Occident³⁴⁶. L'any 827, l'emperador bizantí Miquel II regalà al rei franc Lluís el Pietós les obres del teòleg siri, quan en aquell moment es creien originals de Dionís d'Atenes³⁴⁷. L'abat Hilduin de Saint-Denis fou comissionat *circa* l'any 838 per a traduir les obres del grec al llatí. Tanmateix, no satisfet amb aquesta versió, el rei Carles II el Calb ordenà una nova traducció l'any 862, esta vegada a l'intel·lectual Joan Escot Eriúgena³⁴⁸. Pseudo-Dionís tingué una forta influència al pensament del savi irlandés, que es pot sentir a les seues obres teològiques posteriors. És així com, a través de la seua mediació, les teories del *corpus Dionysium* passaren a ser una part fonamental del pensament escolàstic, influint de manera notable als sistemes d'Hug de Sant Víctor, Vicent de Beauvais i sant Tomàs d'Aquino, entre altres³⁴⁹. Ací tenim, doncs, l'origen de la confusió (prou raonable) entre les persones de Dionís Areopagita i de pseudo-Dionís. La tercera persona, l'evangelitzador de la Gàl·lia, experimenta un procés de sincretisme amb els seus homònims ja arran de la traducció de les obres de pseudo-Dionís feta per l'abat Hilduin, qui identificà l'Areopagita amb el patró de la seua abadia³⁵⁰. D'aquesta manera, sant Dionís esdevenia el nexa entre sant Pau i els abats del cenobi parisenc.

Ara bé, la cita que hem vist a les dues taules valencianes dedicades a aquest sant no hi apareix a cap de les obres adscrites a sant Dionís, almenys d'una manera literal. L'origen remot d'aquest fragment ha de cercar-se a les *Epístoles* de pseudo-Dionís. En una d'elles, dirigida a sant Policarp, bisbe d'Esmirna, Dionís es defén de les acusacions del seu antic amic, el filòsof Apol·lofanés, qui inculpa el sant per haver abandonat la religió dels pares. Així, el bisbe recorda el moment en què, estant els dos junts a Heliòpolis, observaren l'eclipsi de sol i els moviments antinaturals de la lluna que tingueren lloc en el moment de la mort de Crist. El sant li preguntà per la seua opinió dels fets ocorreguts i el filòsof li digué «Benvolgut Dionís, açò són canvis que Déu fa»³⁵¹. Per la seua part, Miquel Singel, religiós i escriptor bizantí, va escriure una biografia de sant Dionís, coneguda a Occident com *Encomium Dionysii Areopagitæ*, on es posen en boca del sant filòsof les paraules «El Déu desconegut pateix a la seua

343. Ambdós sants són diferenciats per Réau, malgrat que comparteixen la mateixa festivitat el 9 d'octubre. RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. II, vol. III..., pp. 380-390.

344. CORRIGAN, Kevin i HARRINGTON, L. Michel, «Pseudo-Dionysius the Areopagite», en Edward N. ZALTA (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2019 Edition), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/pseudo-dionysius-areopagite/> [Consultat el 5 de maig de 2021].

345. WACE, Henry i PIERCY, William C. (eds.), *Dictionary of Christian Biography and Literature to the End of the Sixth Century A.D., with an Account of the Principal Sects and Heresies...*, p. 259.

346. El papa Gregori el Gran menciona aquestes obres al voltant del 590. El pontífex podria disposar dels volums originals en grec a la seua biblioteca o, més probablement, conèixer-les per un epítom o per una recensió d'aquelles. *Ibidem*, p. 259 i CORRIGAN, Kevin i HARRINGTON, L. Michel, «Pseudo-Dionysius the Areopagite»...

347. DE FROIDMONT, Hélinand, *Chronicon*, PL 212, 858C.

348. *Ibidem*, PL 212, 871A; WACE, Henry i PIERCY, William C. (eds.), *Dictionary of Christian Biography and Literature to the End of the Sixth Century A.D., with an Account of the Principal Sects and Heresies...*, pp. 259-260.

349. CORRIGAN, Kevin i HARRINGTON, L. Michel, «Pseudo-Dionysius the Areopagite»...

350. RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. II, vol. III..., p. 382.

351. PSEUDO-DIONÍS AREOPAGITA, *Obras completas del Pseudo-Dionisio Areopagita*, ed. de Teodoro H. MARTÍN, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1990, p. 390. Traducció pròpia del castellà.

carn»³⁵². Una part d'aquesta *vita* es transmet a la magna obra enciclopèdica de la *Suida*³⁵³. Possiblement, en l'arribada d'aquests textos a Occident i la seua traducció al llatí estaria l'origen de la nostra cita.

Com a tal, aquesta hi apareix per primera vegada al *Sermo IV in Epiphania Domini I*³⁵⁴ del benedictí Hélinand de Froidmont (ca. 1160-1230), on diu:

«Dionysii Areopagitæ condiscipulus et conscholaris apud Ægyptum, cum inter se confabularentur et secum quærerent de eclipsi quæ acciderat, non astrologice, sed quasi prophetice protulit, illud verbum: "Aut Deus naturæ patitur, aut elementa mentiuntur"».

És possible que aquesta siga la font de procedència primera de la cita atribuïda a sant Dionís, ja que és a partir d'aquest moment quan hi apareix —igual o amb modificacions, però sempre mantenint el mateix sentit— a diferents obres. En parlar dels eclipsis a la seua obra astronòmica, *De Sphæra mundi*, Joan de Sacrobosco (ca. 1195-1256) introdueix una breu menció al presenciat per sant Dionís, al respecte del qual escriu: «Propter hoc legitur Dionysius Ariopagita in eadem passione dixisse: Aut deus nature patitur, aut machina mundi dissolvetur»³⁵⁵. Possiblement, el sermó també va ser utilitzat per Vicent de Beauvais (ca. 1190-1267), ja que el seu *Speculum Maior* veu del *Chronicon* del monjo benedictí, quan a la rúbrica «De tenebris universalibus æris et consumatione dominice passionis XLIII» del Llibre VIII de l'*Speculum Historiale*, diu: «dixit Dionysius Ariopagita quod Deus nature patiebatur»³⁵⁶. Contràriament al laconisme de les obres citades, per a la *Llegenda Daurada* sembla que Varazze va acudir directament als escrits de pseudo-Dionís, ja que extrau informació de les epístoles a Policarp i a Apol·lofanés, i d'altres fonts, com el *Chronicon* d'Eusebi de Cesarea³⁵⁷, de l'*Speculum Historiale* i del sermó d'Hélinand. Tanmateix, la versió textual transmesa per la *Legenda Aurea* és més llarga que les ací recopilades: «Aut ordo nature pervertitur aut elementa mentiuntur aut deus nature patitur et elementa sibi compatiuntur»³⁵⁸. Per la seua part, al *Catalogus sanctorum et gestorum eorum* de Pietro de' Natali, més pròxim cronològicament a les nostres pintures, es diu de sant Dionís que «hoc miraculum videns [...] hoc protulit verbum: quod aut deus nature patiebatur et ei elementa compatiabantur, aut totus ordo nature pervertebatur»³⁵⁹.

Per la seua part, els treballs consultats sobre pseudo-Dionís expliquen que la famosa frase procedeix, en realitat, del Breviari Romà. Si bé és cert que el text «Aut Deus naturæ pa-

352. Voldríem agrair a la companya Silvia Gómez Jiménez, de la Universidad Complutense de Madrid, la seua traducció del text grec.

353. WACE, Henry i PIERCY, William C. (eds.), *Dictionary of Christian Biography and Literature to the End of the Sixth Century A.D., with an Account of the Principal Sects and Heresies...*, p. 261.

354. DE FROIDMONT, Hélinand, *Sermones*, PL 212, 513D.

355. THORNDIKE, Lynn, *The Sphere of Sacrobosco and its commentators*, Chicago, University of Chicago Press, 1949, p. 117. Volem agrair a Blai Server que ens proporcionara aquesta informació.

356. Per a la referència ens hem servit de l'incunable conservat a la Biblioteca Històrica de la Universitat de València (BHUV, Inc. 004), que conté aquesta part de l'obra del frare dominic. DE BEAUVAIS, Vincent, *Speculum Historiale*, Núremberg: Anton Koberger, 24 de juliol de 1483, f. 92v.

357. Segurament a la seua traducció llatina efectuada per sant Jeroni (PL 27, 11-622).

358. DA VARAZZE, Jacopo, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 if., II...*, p. 1174.

359. DE' NATALI, Pietro, *Catalogus sanctorum et gestorum eorum*, Vicenza: Henricus de Sancto Ursio, Zenus, 12 de desembre de 1493, s.f. Hem utilitzat el volum conservat a la Biblioteca Històrica de la Universitat de Salamanca (BHUS Incunables [346]).

titur, aut mundi machina dissolvetur», la versió més propera a la transmesa per les nostres pintures, forma part de la *lectio IV* de l'ofici de *maitines* de la festivitat de sant Dionís, aquest no va ser incorporat al Breviari fins a la reforma post-tridentina³⁶⁰. En efecte, els breviaris anteriors al gran concili no inclouen ni aquesta cita ni cap referència al Dionís d'Atenes, sinó que en la festivitat del sant sols es contenen lectures relatives a l'evangelitzador de l'actual França³⁶¹. D'aquesta manera, l'exclamació del filòsof grec entrà a la litúrgia catòlica a la segona meitat del segle XVI i, per tant, no va poder ser la font de les nostres inscripcions. Aquestes, doncs, hagueren d'inspirar-se en les diferents versions que circulaven a partir de la primera referència d'Hélinand de Froidmont.

No seria cap revelació si, en aquest punt, afirmem que hi ha un predomini absolut de la temàtica religiosa sobre la profana en la pintura valenciana. De fet, d'aquest últim gènere, solament trobem escriptura als famosos retrats dels reis d'Aragó (n. 71) i al del monarca Alfons el Magnànim (n. 320). És així com no podem parlar d'una veritable presència de textos profans a la pintura valenciana. Tanmateix, la segona de les pintures esmentades és l'única que conté un text literari no religiós, però força interessant. Es tracta d'una obra que ens ofereix l'oportunitat de parlar de les diverses influències de la cultura escrita a l'àmbit pictòric. Recordarem que al retrat hi apareix el rei Alfons el Magnànim dempeus, amb armadura, en una mena de cambra palatina. Davant d'ell, a una taula o pedrís, descansa un llibre obert sobre el qual reposa la corona reial. D'algun d'aquests elements ja n'hem tingut l'oportunitat de parlar als apartats anteriors, com del format del llibre i de la inspiració de la seua *mise en page* i escriptura als impresos coetanis. Però, en parlar de les fonts, quina és la transcendència d'aquesta obra? Doncs que, gràcies al reduït text que s'hi llig, podem saber que almenys dues obres literàries s'empraren en l'execució d'aquest retrat, bé per part del pintor, bé per la dels comitents.

Tot es deriva del text contingut al llibre, un fragment de *De bello civili* de Juli Cèsar, més precisament el passatge que comença amb les paraules «Cæsar in eam spem venerat, se sine pugna et sine vulnere suorum rem»³⁶², com ja diguérem dessús. La singularitat que suposa la inclusió d'un fragment d'aquesta obra literària crida poderosament l'atenció, sobretot si tenim en compte l'hegemonia dels textos religiosos a la nostra pintura. La pregunta òbvia que ens formulem, arran d'aquest fet, és què va moure a Joanes a retratar el rei Alfons amb un llibre de Cèsar. La resposta, però, la reservem per a més endavant³⁶³.

4. 4. TEXTOS AD HOC

L'anàlisi dels textos *ad hoc*, és a dir, d'aquells que es conceberen per a una determinada peça artística, no té un excessiu sentit en un apartat com el present, on se cerca establir l'origen de les inscripcions, bé a obres religioses, bé a obres literàries. En qualsevol cas, podríem parlar de les influències d'aquests textos sobre les nostres inscripcions originals. Això no obstant, cal tindre present la natura d'aquesta categoria d'escrits presents a la pintura valen-

360. *Breviarium Romanum*, Anvers: Baltasar Moretti, 1655, pp. 1089-1090.

361. Hem consultat diferents breviaris dels segles XIV al XV, dels que incloem ací la referència de la biblioteca i del foli en què s'hi troba la festivitat de sant Dionís: BAV, Arch. Cap. S. Pietro F. 27., f. 355r (ss. XIV-XV); BAV, Arch. Cap. S. Pietro B. 82, f. 370v (1423); BAV, Arch. Cap. S. Pietro 41. pt. ter., f. 439r (s. XV); i BAV, Inc. I, 17, f. 309r (1494).

362. Cæs. Ciu. I, LXXII, 11-12. CÈSAR, Gai Juli, *De Bello Civili*, Barcelona, Bosch, 1984, p. 84.

363. *Vid.* pp. 262-264.

ciana, on tenen un valor més explicatiu o informatiu³⁶⁴ que didascàlic. En conseqüència, els textos redactats *ex professo* per una determinada escena estan escrits en la llengua vernacle, amb una clara voluntat de fer entendre al major nombre de persones el seu contingut. Al respecte, ja s'ha comentat llargament els textos de les escenes conservades del retaule del Gremi de Fusters (n. 5). Tanmateix, resulta més interessant el comentari d'altres dos exemples d'inscripcions fetes a propòsit per a una pintura concreta: les del retaule de Sant Vicent Ferrer de Sogorb (n. 262, fig. 38)³⁶⁵ i les del convent de Sant Francesc de Morella (n. 38).



Fig. 38. Sogorb, Museo Catedralicio. *Retable de Sant Vicent Ferrer*, Vicent Macip (post 1523). Detall.

364. Açò és, que expliquen l'escena o aporten informació sobre l'autoria i circumstàncies de la realització de l'obra. Aquests aspectes els tractarem al següent capítol (*vid.* pp. 132-142).

365. Si bé el retaule de Macip és cronològicament prou posterior a les pintures morellanes, aquestes compten amb uns trets tan característics i especials, que ens hem reservat la seua explicació com a colofó de l'apartat.

El magnífic retaule de Sant Vicent Ferrer de la Seu de Sagorrb, primerenca obra plenament renaixentista del taller dels Macip, ens presenta en el banc dos miracles fets pel frare predicador. A l'esquerra, mostra una escena en què el sant passà per un monestir on la pesta estava fent estralls entre els religiosos i, amb la seua presència, els sanà. Per l'altra part, l'episodi de la dreta és similar, ja que representa el moment en què, mort el sant, hi acudiren nombrosos malalts de pesta al seu llit mortuori i sanaren miraculosament. Ambdues escenes poden ser enteses amb certa facilitat, sobretot si es té en compte el caràcter taumatúrgic de mestre Vicent i el seu poder sanador. Tanmateix, els dissenyadors del retaule consideraren adient incloure-hi sengles cartel·les amb un text en valencià que explicaren les escenes desenvolupades: *En un monestir de frares de Sant Bernat, estaven molts ferits de peste, y lo gloriós Sant Vicent, passant per allí, entrà dins y guaríls a tots* i, en el dret, *En lo dia què morí lo gloriós Sant Vicent, vingueren molts ferits de peste y tots guariren acostant-se a la tomba on jaija*. La proximitat al possible públic receptor i l'ús del romanç fan patent la seua clara voluntat comunicativa, a diferència de les altres inscripcions del retaule, amb un caràcter més simbòlic, procedents de la Bíblia i, per tant, redactades en llatí.

En aquesta categoria d'epígrafs destaca, però, el complex programa epigràfic dels frescos del convent de Sant Francesc de Morella, que complementen les famoses escenes de la Dansa de la Mort. La seua importància rau fonamentalment en dos aspectes: l'originalitat d'aquest conjunt —una de les escasses danses macabres conservades a Espanya—³⁶⁶ ha cridat l'atenció de nombrosos investigadors, que han tractat d'establir l'origen dels abundants textos. Malauradament, els successius treballs centrats en l'anàlisi de la dansa morellana han anat arrossegant tota una sèrie de lectures equivocades i d'errades sobre les seues inscripcions, que creiem que és necessari aclarir. Així mateix, l'heterogeneïtat del programa epigràfic, on conviuen textos originals amb altres procedents de la Bíblia i de la literatura llatina, és idònia com a colofó d'aquest apartat, en tant que, dins d'un mateix espai, hi trobem els diferents orígens textuais analitzats fins ara. Malgrat el seu caràcter divers, totes les inscripcions participen de la temàtica macabra i comparteixen el sentiment del *contemptus mundi*. Per aquesta raó, la seua forta unitat, hem considerat més escaient estudiar-les en conjunt i no separadament als apartats que els correspondria.

En aquest gran fresc, realitzat entre 1427 i 1442 en la sala anomenada *De Profundis*³⁶⁷, trobem diverses escenes que es desenvolupen al mateix torn. La principal representa un grup de persones de diferents edats, sexe i condició social que dansen al voltant d'un cadàver al seu sepulcre; l'escena és complementada amb un Arbre de la Vida i amb la Roda de la Fortuna. Als seus peus, hi ha un conjunt d'inscripcions amb referències a l'irremeiable pas del temps i a l'apressant proximitat de la mort. Si continuem descendint, hi trobem la figura d'un herald, al costat del qual s'hi disposa un text totalment esborrat en la seua meitat dreta. Altres textos, entre ells un parell amb notació musical, tanquen la pintura.

Quant a les inscripcions en si, és de destacar que totes, a excepció de dues breus cites de la literatura llatina, estan escrites en valencià. Malgrat tot, aquest aspecte l'estudiarem al següent apartat, posant-ho en relació amb altres missatges redactats en romanç i de temàtica

366. INFANTES DE MIGUEL, Víctor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, pp. 343-348. Aquest estudi també resulta interessant en tant que l'autor cerca els orígens, influències i manifestacions de les danses de la mort literàries i les seues expressions plàstiques.

367. ADELL FIGOLS, Francesca, «La danza de la muerte del convento de San Francisco de Morella», *Penyagolosa*, vol. IV, n. 1, 1999, p. 36.

similar³⁶⁸. Ara, ens centrarem en establir el seu possible origen o, almenys, aclarir les seues influències. Començarem per descriure aquelles que no en tenen un origen clar i que, segurament, foren compostes per a aquesta pintura. La primera d'elles, segons mirem el fresc de dalt cap avall, és la que hi apareix als peus dels dansaires, que diu *No és pas savi, mes és foll, qui memòria de la mort sovint se tol* (fig. 39). A hores d'ara, no hem aconseguit trobar-ne cap possible font que inspirés aquest rètol, pel que hem de suposar que es tracta d'un dels textos que foren elaborats *ex professo* per a aquesta pintura. Això no obstant, no hem de descartar que siga la traducció a la llengua vulgar d'algun text llatí o que el seu origen s'hi trobe fora de la península³⁶⁹.



Fig. 39. Morella, convent de Sant Francesc. *Dansa de la Mort*, anònim (1400-1433). Detall.

Més interessant resulta el text del seu costat, que comença per *Morir, frares, nos cové, mas no sabem la hora* i que torna a aparéixer al final del fresc més desenvolupat i amb notació musical. En la literatura sobre aquest conjunt pictòric, es transmet constantment —encara que no sempre de manera directa— la idea que aquest text és la traducció al valencià de l'*Ad*

368. MACIÁN FERRANDIS, Julio, «Oju, malejts, al Redemptor. Los textos apocalípticos en vulgar en la pintura valenciana (ss. XIV-XVI)», en FRANCISCO R. MARSILLA DE PASCUAL i DOMINGO BELTRÁN CORBALÁN (eds.), *De scriptura et scriptis: consumir. Actas de las XVII Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*, Múrcia, Fundación Cajamurcia-Universidad de Murcia (Servicio de publicaciones), 2021, pp. 561-582.

369. En aquest sentit, resulta interessant recordar que Francesca Adell fa referència a l'assignació de fons per part del Consell de Morella a fra Joan Lledó en 1363, perquè anés a estudiar teologia a París. Potser, com aventura l'autora, la seua estada a la ciutat francesa va posar en contacte el frare amb les obres macabres que ja circulaven en diferents formats pel nord europeu. Tanmateix, no podem oblidar que entre el viatge de fra Joan a París i les cronologies més antigues donades a la construcció de l'aula capitular del cenobi morellà i l'execució dels frescos passen entre 60 i 80 anys, pel que aquesta hipòtesi s'hauria de replantejar. ADELL FIGOLS, Francesca, «La danza de la muerte del convento de San Francisco de Morella»..., p. 36.

mortem festinamus del *Llibre Vermell* de Montserrat, composició cantada pels romers que pelegrinaven a l'abadia catalana. D'aquesta manera, als diferents treballs, es considera aquest fragment com un *contrafactum*, açò és, una composició musical en què s'utilitza la melodia d'una cançó anterior, però amb un canvi de lletra. Si bé és cert que els estudis han demostrat que la melodia és la mateixa, no ocorre així amb el text³⁷⁰. Una simple comparativa de la versió valenciana i de la llatina demostra que, a banda de la temàtica del *contemptus mundi*, no hi existeix cap altre punt en comú entre ambdues composicions³⁷¹. Ens trobem, per tant, davant d'un veritable *contrafactum*, en el sentit estricte de la paraula, ja que, amb la mateixa melodia, tenim dos textos completament diferents. Per contra, no podríem atorgar aquesta categoria musical a la nostra inscripció si seguim la interpretació dels investigadors que han tractat la dansa morellana, ja que mantenen la seua relació amb la composició de l'abadia de Montserrat³⁷². Sobre la seua inspiració bíblica, Massip Bonet planteja una interessant hipòtesi, segons la qual aquest text remet al fragment de l'evangeli de sant Mateu on es narra la paràbola de les joves nècies i prudentes, que conclou amb les paraules «Vigilate itaque, quia nescitis diem, neque horam»³⁷³. Malgrat tot, el desconeixement del moment de la pròpia mort és un lloc comú dels *memento mori*, com demostra també l'encapçalament de nombrosos testaments valencians, amb la fórmula *Com no sia cosa més certa en aquest món que haver de morir, ne més incerta que la hora de la mort*³⁷⁴ o similars.

El darrer dels textos *ad hoc* és el contingut a la gran banderola de l'herald. La longitud de la inscripció, així com el seu dolent estat de conservació fa dificultosa la seua transcripció i lectura, pel que ací donem solament les primeres paraules: *Ses riqueses en cercar, qui-s donen mala via, papa ni enperador per grans [...]*. Com podem veure, es tracta d'altra advertència contra la vanitat i la fatuïtat dels assumptes terrenals. Malgrat tot, també desconeguem l'origen remot d'aquest llarg text o les seues possibles fonts d'inspiració. En la seua descripció del conjunt morellà, Massip Bonet proposa que l'herald, que suposadament pronúncia aquestes paraules, és un missatger de la Mort, figura que també hi era present a la desapareguda dansa de la mort del cementeri dels Innocents de París³⁷⁵. En aquest sentit, podríem suposar que el text de Morella s'inspirés també en el de la ciutat francesa o en qualssevol de les danses que circulaven per Europa a la fi de l'Edat Mitjana. Certament, els personatges que s'hi mencionen al primer vers, el papa i l'emperador, és a dir, les màximes figures religioses i seculares,

370. GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberg, 2001, p. 270.

371. *Idem*, *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas*, Sant Cugat del Vallès, Amelia Romero, 1990, pp. 80-81, 104-105 i 113.

372. FRANCO MATA, Ángela, «Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n. 20, 2002, p. 203. A la difusió d'aquesta informació, no contrastada convenientment, han contribuït nombroses pàgines web i blogs relacionats amb Morella, l'art i la música medieval. Per la seua part, Massip Bonet, citant a Gómez Muntané, manté aquesta hipòtesi, però plantejant-la a l'inrevés, és a dir, que «la sil·labació llatina no es correspon a la tonicitat de la melodia. En canvi, el text català de Morella sí que s'hi correspon: En seria l'original?». MASSIP BONET, Francesc, «La dansa macabra a l'antiga Corona d'Aragó: orígens espectaculars i plàstics», en Josep Lluís SIRERA (ed.), *La mort com a personatge, l'Assumpció com a tema. Actes del seminari celebrat del 29 al 31 d'octubre de 2000 amb motiu del VI Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*, Elx, Institut Municipal de Cultura, 2001, p. 284.

373. Mt 25, 13. MASSIP BONET, Francesc, «La dansa macabra a l'antiga Corona d'Aragó: orígens espectaculars i plàstics»..., p. 283.

374. Encapçalament del testament de Vicent Macip. ACCV, *Protocol de Joan Guimerà*, núm. 2.703. 1544, desembre, 27. València. PUIG SANCHIS, Isidro, COMPANY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Luisa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las Fuentes literarias y la documentación de archivo...*, pp. 225-227.

375. MASSIP BONET, Francesc, «La dansa macabra a l'antiga Corona d'Aragó: orígens espectaculars i plàstics»..., p. 284.

són una constant a les danses macabres i els *memento mori*. Així, l'ensenyament que pretenen transmetre aquestes composicions és que les riqueses o el poder terrenal no són res en comparació amb el poder igualador de la mort. Per tant, la nostra inscripció, si bé no és una còpia o traducció d'un text preexistent, sí que trobaria la seua font d'inspiració en totes aquestes trobes, tan de moda als últims segles medievals.

De les altres inscripcions que formen part d'aquest conjunt, en tenim identificat l'origen. Per a continuar amb els textos en llengua vulgar, entre el contingut a la banderola de l'herald i la notació musical hi trobem una cita bíblica traslladada al valencià: *Hon és lo teu tresor, la és lo teu cor*, que es correspon a l'«Ubi enim est thesaurus tuus, ibi est et cor tuum» de l'evangeli de sant Mateu³⁷⁶. Finalment, comptem amb dues breus cites llatines, també pertanyents al *topos* literari de la mort com són el *fuit quot estis, eritis quod sum* del cadàver central i el *Nemini parco* de la Mort caçadora, junt l'Arbre de la Vida.

376. Mt 6, 21.

5. LLENGÜES

Pel que fa a les llengües emprades en la redacció de les inscripcions estudiades, i tot atenent als exemples citats fins ara, podem observar-hi una preeminència quasi absoluta del llatí. Aquest fet no ha de sorprendre'ns, en tant que l'origen bíblic o litúrgic de la majoria dels textos recopilats, així com l'època estudiada, condicionen sobremanera les llengües utilitzades en la transmissió dels missatges escrits a la pintura.

Tanmateix, certes situacions o temàtiques afavoreixen l'ús de la llengua vulgar³⁷⁷, inclús per a algunes inscripcions procedents de la Bíblia. El cas més habitual és la recurrència al valencià per a escriure el nom dels sants que hi apareixen a les escenes, com n'és el cas de l'Apostolat d'Alzira (n. 4) —on els seus noms en romanç són seguits per un article del Credo en llatí—, al retaule de la Trinitat (n. 25), al de la Mare de Déu dels Àngels (n. 110) o al de Sant Jaume (n. 312). Així mateix, també podríem incloure ací les cartel·les del retaule del Gremi de Fusters de València (n. 5), on les diferents escenes són explicades per sengles inscripcions, esmentades anteriorment. Dins d'aquesta tendència també hi trobem una mínima presència del castellà, limitada a algunes de les obres dels manxecs Hernando Llanos i Hernando Yáñez, tal i com podem llegir a les inscripcions de la taula de Crist entre Sant Pere i Sant Joan (n. 217) o als fragments del retaule de Sant Miquel d'Aiora (n. 241). Resulta obvi que el recurs al romanç en aquest tipus d'inscripcions cerca facilitar el reconeixement o identificació de les figures representades a les pintures a capes més amples de la població, que, si bé sabrien llegir i escriure, no estarien alfabetitzades en llatí.

Més interessant resulta la utilització del valencià a les inscripcions incloses dins d'un context mortuori³⁷⁸. En són tres les obres que entre les seues escenes compten amb textos en

377. Segons Wallis, qui al seu estudi pren en consideració pintures de diferents indrets europeus, les primeres inscripcions en les diferents llengües nacionals hi apareixen al segle XV. Tanmateix, tenim testimonis de la utilització del romanç no sols a València, sinó a la resta de la península Ibèrica, d'Itàlia i de França ja al segle XIV. WALLIS, Mieczysław, «Inscriptions in paintings»..., p. 7.

378. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita...*, p. 174;

romanç no identificatius i que comparteixen una temàtica relacionada amb la mort o el Juí Final. L'exemple més antic són els fragments conservats d'un retaule procedent de Vilafermosa, atribuït a Llorenç Saragossà (n. 8). En la taula central, l'única amb inscripcions, podem veure a Crist assegut a un gran tro, rodejat dels elements de la Passió i acompanyat de la Mare de Déu i de sant Joan Evangelista. Als seus peus s'hi despleguen dos rètols amb missatges en valencià, dirigits als salvats i als condemnats al Juí, respectivament. Malgrat el dolent estat de conservació de les inscripcions, es poden identificar i llegir moltes de les paraules que les componen: a la nostra esquerra, tenim el text que diu *Veniu [...] del meu Pare [...] glòria celestial, la qual io-s é promés*; mentre que el de la dreta és *Anau [...] al foch infernal, lo qual [...] està aparellat [...]*. Com podem veure, ambdues invocacions són la traducció a la llengua vulgar de les cites evangèliques «Venite benedicti Patris mei, possidete paratum vobis regnum» i «Discedite a me maledicti in ignem æternum, qui paratus est diabolo»³⁷⁹. La següent de les obres que tenim en consideració ara és el conjunt mural de Morella (n. 38), del qual n'hem parlat adés. Si bé no entrarem a descriure els seus textos altra vegada, sí que recordarem que tots ells comparteixen el profund sentiment de renúncia cap als assumptes mundanals davant la proximitat de la mort. Aquest aspecte és fonamental per a poder comprendre el sentit i importància de l'ús del vernacle. En darrer lloc, comptem amb el retaule del Juí Final i Sant Miquel del Museu de Belles Arts de València (n. 219), on es dona un curiós cas de diglòssia. Ací, la cort celestial envolta a Crist jutge, mentre que sant Miquel executa les sentències, salvant o condemnant les ànimes que han comparegut. Les cites de sant Mateu de la primera de les obres que hem vist hi apareixen ara escrites en llatí, sobre filacteris desplegats als peus de Crist. Com a contrapartida, un dels dimonis representats a l'entrada de l'infern sosté un gran filacteri —mentre gira la seua cara cap als espectadors i l'assenyala— on es llig *Oju, malejts, al Redemtor, que ha manat per vostre error, pux no-u temut sos manaments, vení, dons, als greus turments*. Així doncs, es creen dos plans a nivell pictòric i lingüístic: el que representa una escena anunciada a la Bíblia, el Juí Final, amb els seus corresponents textos en la llengua de l'Església; i un altre elaborat pels comitents o dissenyadors de l'obra, amb un text en valencià que apel·la als observadors de l'escena. La importància d'aquestes pintures rau en el fet d'utilitzar conscientment una determinada llengua per a fer arribar un missatge concret a un públic el més ample possible. A més a més, no és fútil l'idioma ni l'objectiu perseguit: el valencià, la llengua parlada —o, almenys, coneguda— pel potencial públic d'aquestes pintures, s'empra ací per a transmetre tot un seguit d'avertències per a mantindre un correcte comportament amb què assegurar-se la salvació eterna.

Si bé la nostra investigació es limita a l'estudi de les inscripcions que fan servir l'escriptura llatina, resulta obvi que aquestes no en són les úniques que ornem les pintures valencianes. En efecte, junt amb cites de la Bíblia, dels Pares de l'Església o de la poesia cristiana hi trobem una munió de textos en àrab i, en menor mesura, en hebreu i en grec. Com hem dit, a la nostra anàlisi no hem pres en consideració aquests epígrafs, més per les limitacions temporals —i les nostres pròpies en desconèixer eixes llengües— que per creure que es tracten d'inscripcions secundàries o d'escassa importància. Ans al contrari, som de l'opinió que la representació de textos en altres idiomes i alfabetos és simptomàtica del tipus de societat que les va originar, del «mundo pluriparlante y pluricultural»³⁸⁰. Amb açò no ens referim al *topos*

MACIÁN FERRANDIS, Julio, «*Oju, malejts, al Redemtor*. Los textos apocalípticos en vulgar en la pintura valenciana (ss. XIV-XVI)»...

379. Mt 26, 34; Mt 25, 41.

380. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.^a, «Letreros y letroides en la temática artística», *Archivo Español de Arte*, vol. 44, n. 175, 1971, p. 277.

historiogràfic de l'Espanya de les Tres Cultures, però sí volem refermar la idea que els intercanvis de tota mena eren prou estrets entre les diferents comunitats que habitaven el nostre territori i que, per tant, no ha de sorprendre'ns la presència d'epígrafs alcorànics al retaules cristians, per exemple. Tot açò, per descomptat, s'ha de matisar i posar al seu context concret, per no obtindre una visió esbiaixada —d'una tendència o d'una altra— de l'assumpte que estem tractant. Començant, doncs, per les inscripcions àrabs, ja que en són les més nombroses, caldria fer primer un aclariment terminològic. A les següent línies ens referirem als dits textos com «inscripcions cúfiques» o com «alfabet cúfic». El mot «cúfic» és el nom donat al tractament estilitzat i cal·ligràfic de les lletres àrabs propi de l'art islàmic³⁸¹. Sabem, però, que aquesta denominació no seria correcta als casos de les pseudo-lletres, les que imiten l'alfabet àrab. Malgrat tot, les limitacions esmentades ens obliguen a emprar aquesta paraula per a totes les inscripcions de caire islamitzant, esperant que, en un futur, aquest aspecte de les escriptures exposades valencianes quede convenientment aclarit. Partint d'aquest punt, també és precís comentar que les inscripcions cúfiques no són privatives de l'art valencià, ni hispànic, ni dels altres indrets amb un contacte directe amb el món islàmic³⁸². Açò ho prova la presència d'inscripcions cúfiques a llocs com la Grècia pre-otomana, Toscana i, fins i tot, França o Anglaterra³⁸³. Tant el comerç com els intercanvis diplomàtics dels valorats productes musulmans afavoriren la seua dispersió per Europa, i la inclusió dels textos àrabs que hi contenien a elements cristians³⁸⁴. A tall d'exemple, a les portes de la catedral de Le Puy hi ha una inscripció en àrab, on s'ha volgut llegir *Amb el desig de Déu*³⁸⁵. Tanmateix, la presència de missatges en aquesta llengua a peces d'art hispànic no és cridanera, tant pel veïnatge amb estats musulmans com per la important població islàmica a territoris cristians com el regne de València. Així doncs, els preuats tèxtils musulmans eren utilitzats per l'engalanament de temples catòlics i palaus³⁸⁶ o per a la pròpia vestimenta dels estaments més poderosos³⁸⁷. És evident que, malgrat la presència de textos en aquestes teles, les florides lletres àrabs, intercalades amb motius decoratius, no sempre serien identificades com veritables inscripcions amb un missatge concret per part dels seus posseïdors i admiradors³⁸⁸.

381. SPITTLE, Stanley D. T., «Cufic lettering in Christian art», *Archaeological Journal*, vol. 111, n. 1, 1954, p. 138.

382. És el cas, per exemple, de l'estudi dedicat a la presència d'inscripcions àrabs a la Sicília normanda: DOLEZALEK, Isabelle, *Arabic script on Christian kings: textile inscriptions on Royal Garments from Norman Sicily...*

383. Per a Bizanci, França i Anglaterra, el susdit estudi d'Spittle, pp. 138-152. Per a la Toscana, SCHULZ, Vera-Simon, «From letter to line: artistic experiments with pseudo-script in late medieval Italian painting, preliminary remarks», en Marzia FAIETTI i Gerhard WOLF (eds.), *The power of line*, Chicago, Hirmer Publishers, University of Chicago Press, 2016, pp. 144-161. COVI, Dario A., *The inscription in Fifteenth Century Florentine painting...*, pp. 144-149.

384. En aquest sentit, cal recordar el marcat caràcter ornamental i apotropaic de la paraula escrita a la cultura islàmica, que portava a incloure-hi inscripcions sobre tota mena d'objectes.

385. SPITTLE, Stanley D. T., «Cufic lettering in Christian art»..., pp. 144-145.

386. MORENO COLL, Araceli, «Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema "Izz Li-Mawlana Al-Sultan" en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII: Historia del Arte*, n. 6, 2018, p. 239.

387. És significatiu que aquest tipus de teixit fora emprat per a l'elaboració de la vestimenta de la coronació dels reis normands de Sicília, farcits de textos àrabs. DOLEZALEK, Isabelle, *Arabic script on Christian kings: textile inscriptions on Royal Garments from Norman Sicily...* A l'article de Moreno Coll, citat a la nota anterior, l'autora diu que «los nobles se vistieron con ellas [les vestimentes islàmiques] y su uso se convirtió en una manifestación de poder social por ser un lujo reservado a una minoría», malgrat les successives prohibicions per part de les autoritats. MORENO COLL, Araceli, «Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema "Izz Li-Mawlana Al-Sultan" en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia»..., p. 239, n. 5 i 9.

388. DOLEZALEK, Isabelle, *Arabic script on Christian kings: textile inscriptions on Royal Garments from Norman Sicily...*, p. 49.

Com de tants altres aspectes, l'art es va fer ressò de les estretes relacions comercials i culturals entre l'islam i el cristianisme. En general, les inscripcions cúfiques s'empraven per a la recreació d'ambients orientals o per a la identificació de personatges d'aquesta procedència. Això no obstant, per als valencians del moment no tindria aquest caràcter exòtic —com sí el podria tindre la inscripció francesa citat adés—, a causa de la proximitat de la cultura musulmana i, en conseqüència, seria una forma de representació de l'islam. En aquest sentit, podríem fer referència a les nombroses inscripcions cúfiques que poblen el retaule del Centenar de la Ploma (n. 20).



Fig. 40. València, Museu de Belles Arts. *Retaule de la Santa Creu*, Miquel Alcanyís (ca. 1409). Detall.

En aquesta peça, l'alfabet àrab s'empra tant per als ambients orientals —l'escena de la Compareixença de sant Jordi està plena d'aquest tipus d'inscripcions, bé a llibres, bé a vestimentes—, com per als musulmans —a la taula de la batalla del Puig hi apareix repetidament el nom *Alà* a diferents guarniments de l'exercit musulmà³⁸⁹—. Seguint amb aquest cas, també podria tractar-se d'un recurs més per a identificar l'enemic, a aquells personatges aliens al cristianisme. De la mateixa manera, al retaule de la Santa Creu de Miquel Alcanyís (n. 49, fig. 40), al pit d'un dels personatges elegantment abillats que assenyala Crist amb gest complaent —i, llavors, hem de considerar que es tractaria d'un romà, ja que no vist el capirot dels jueus—, hi apareix un medalló amb una inscripció que diu *Glòria al nostre senyor el sultà, el rei*³⁹⁰.

D'una altra banda, però, hem indicat abans que els preuats teixits musulmans eren indicatius de l'estatus i riquesa dels seus posseïdors, de manera que també apareixen a les pintures com a objectes de luxe o per als vestits de les imatges més venerades. Cas especial és el del retaule major de la Seu de València³⁹¹. Curiosament, no conté cap inscripció llatina i no l'hem inclòs al nostre catàleg, però resulta interessant perquè presenta entre les seues escenes un text àrab repetit en tres ocasions. Els Hernandos, els autors del retaule, comptarien entre les seues eines de treball amb un conjunt de teles que emprarien com a model³⁹². Entre elles,

389. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.^a, «Letreros y letroides en la temática artística»..., p. 263.

390. MORENO COLL, Araceli, «Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema "‘Izz Li-Mawlana Al-Sultan" en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia»..., p. 248.

391. València, Catedral. *Portes del Retaule Major*, Fernando Llanos i Fernando Yáñez de Almedina (1506-1510).

392. MORENO COLL, Araceli, «Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema "‘Izz Li-Mawlana Al-Sultan" en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia»..., pp. 241-242.

posseirien una tela granadina, de les denominades «sedes de l'Alhambra»³⁹³, amb la inscripció que hem vist adés al pit del personatge de la Crucifixió de Crist: *Glòria al nostre senyor el sultà* i que apareix a altres obres dels manxecs. Al cas que estem tractant, l'elegància i la qualitat d'aquesta tela va afavorir que els Hernandos la pintaren a diferents escenes de la vida de Maria, bé com a peça de vestir a la Visitació i la Presentació en el Temple, bé com a element decoratiu —també a aquesta darrera escena—, o bé com a element honorífic en ser emprat al llit on descansa el cos de la Verge a l'escena de la Dormició³⁹⁴. Tanmateix, aquests no són els únics exemples on hi apareixen inscripcions cúfiques —llegibles o no— a les vestimentes i ornaments dels sants. Així, la toca i la sitra de santa Marta a la taula que comparteix amb sant Climent³⁹⁵ estan decorades amb inscripcions cúfiques, igual que la llosa del sepulcre de Crist a l'escena de la Resurrecció d'una predel·la conservada al Museu de la Ciutat de València³⁹⁶ o el tron de Sant Dionís a la taula dels Osona (n. 180).

Pel que respecta a les inscripcions en hebreu, hi observem una situació similar a l'anterior: amb dos epígrafs reals —dels que tenim constància— hi conviuen molts altres que simulen l'alfabet hebreu. A la taula de la Resurrecció de Bermejo (n. 136), hi podem llegir les lletres *alef* i *shin* a l'interior de dos escuts sobre la llosa del sepulcre. Segons anota Molina, «en lugar de la significación mística del nombre, Lenowitz cree que podría leerse “Avinu sheba-shamayin”, traducible por “Nuestro padre que está en el cielo”»³⁹⁷. A nivell gràfic, ens resulta curiós el tractament gòtic amb què el pintor va realitzar aquestes lletres, que contrasta amb altres inscripcions hebraïques, com la del Crist de la Pietat de Peralada³⁹⁸, on Bermejo reproduïx d'una manera més fidedigna l'escriptura hebrea. Si bé no entren dins dels nostre camp d'investigació, resulta força interessant la utilització de l'hebreu a nombroses obres de Bartolomé Bermejo, pintor cordovès que va treballar durant un llarg període de temps a València³⁹⁹. Tant ell com molts dels seus clients eren, segons la historiografia, jueus conversos. Malgrat que manifestaven de manera vehement la seua nova fe, mantenien un llaç sentimental amb la seua antiga religió, el que es tradueix en la inclusió de missatges cristians fent servir la llengua i l'alfabet hebreus a la seua redacció⁴⁰⁰. Canviant d'estil artístic i de segle, al titulus de la creu del Calvari de Joanes datat el 1578 (n. 353), trobem el text trilingüe i desenvolupat, seguint el passatge evangèlic⁴⁰¹. Aquest exemple no ens sembla tan suggestiu, en tant que no naix d'un veritable interès en plasmar un text hebreu o en emprar el seu simbolisme, sinó que és un mer exercici de fidelitat al text de sant Joan «et erat scriptum hebraice, græce, et latine». Tanmateix, la resta d'inscripcions associades a personatges jueus simulen el seu alfabet, en

393. Baix aquesta denominació s'ha d'entendre el conjunt de sedes que imita la decoració epigràfica, geomètrica i vegetal dels palaus nassarites de Granada. *Ibidem*, pp. 240, 247.

394. *Ibidem*, pp. 242-243.

395. València, Museu de la Catedral. *Santa Marta i Sant Climent*, Gonçal Peris Sarrià (1412).

396. València, Museu de la Ciutat. *Resurrecció*, anònim pertanyent al cercle d'Antoni Peris (ca. 1420).

397. MOLINA I FIGUERAS, Joan, «Dios está en los detalles. Particularidades en la pintura de Bartolomé Bermejo», en Joan MOLINA I FIGUERAS (ed.), *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo. Actas del congreso internacional*, Madrid, Museo del Prado, 2021, p. 186, n. 53. LENOWITZ, Harry «Hebrew script in the works of Bartolomé Bermejo», *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art*, n. 4, 2008, pp. 7-20.

398. Peralada, Museu del Castell. *Crist de la Pietat*, Bartolomé Bermejo (1470-1475).

399. Inclús s'ha plantejat el seu possible origen xatívi. MARÍAS FRANCO, Fernando, «Bartolomé Bermejo, ¿Cordubensis?», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 21, 2012, pp. 135-142.

400. MOLINA I FIGUERAS, Joan, «Dios está en los detalles. Particularidades en la pintura de Bartolomé Bermejo»..., p. 186.

401. Io 19, 20.

la mateixa línia que els epígrafs pseudo-cúfics. Aquest recurs el podem observar a les Taules de la Llei que identifiquen Moisès al banc del retaule de Rubiols (n. 69) o als filacteris dels evangelistes del retaule de la Vida de Maria de Sogorb (n. 146)⁴⁰².

En darrer lloc i per a concloure aquest breu recorregut pels altres alfabetos presents a la nostra pintura, trobem dues inscripcions en grec, a la taula del Baptisme de Crist (n. 284) i al Calvari trilingüe que hem vist adés i que, per la seua vocació realista, no tindrem en consideració ara⁴⁰³. El cas d'aquesta llengua és diferent de les altres que hem comentat: mentre que l'àrab i l'hebreu —reals o ficticis— s'empraven més per a suggerir i decorar que per a transmetre informació, aquesta inscripció en grec és tota una declaració d'intencions per part del seu comitent. En efecte, aquest, representat amb el llibre en grec a les mans, no és altre que l'eminent teòleg i humanista Joan Baptista Anyés, membre dels cercles intel·lectuals valencians de la primera meitat del segle XVI⁴⁰⁴. Així doncs, aquesta inscripció no és més que un símbol erudit, un senyal d'adhesió del comitent al corrent dels *studia humanitatis*. Per tant, més enllà del contingut del text, aquest es relaciona més amb la pròpia figura d'Anyés que amb la pintura en si i la seua temàtica.

402. Hem d'admetre, però, que la diferència entre els caràcters pseudo-àrabs i els pseudo-hebreus és pràcticament nul·la. Això no obstant, creiem apreciar certes particularitats en les inscripcions hebraïques, com una tendència a les formes angulars.

403. A banda de les quantioses alfa i omega, que, de la mateixa manera que l'*INRI* de la creu, passaren a tindre més un valor icònic que no gràfic.

404. Malgrat la importància i transcendència de la seua figura —limitades, això sí, a la ciutat de València—, no coneguem cap biografia que estude la seua vida en profunditat. Citarem, però, alguns treballs que s'apropen a la vida i obra de l'humanista valencià: ANYÉS, Joan Baptista, *Obra catalana*, ed. de Max CAHNER, Barcelona, Curial, 1987; LLIN CHÁFER, Arturo, *Juan Bautista Agnesio, apóstol de la Valencia renacentista*, València, s. n., 1992; ANYÉS, Joan Baptista, *Obra profana. Apologies, València, 1545*, ed. d'Eulàlia DURAN i Martí DURAN, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2001.

6. FUNCIO DE LES INSCRIPCIONS

Aquestes inscripcions no estaven disposades en la pintura per cap motiu, sinó que acomplien una funció dins de l'escena en què es disposaven. Al llarg dels capítols anteriors ja hem fet esment d'algunes de les categories en què les dividim segons la seua finalitat: identificatives, decoratives, al·legòriques, etc. Ara, ens correspon explicar cadascun dels nivells que componen aquesta classificació.

Una de les principals troballes bibliogràfiques ha sigut, sens dubte, la tesi de Dario A. Covi⁴⁰⁵. En aquest treball, l'investigador nord-americà recopilà, analitzà i sistematitzà totes les inscripcions de la pintura florentina del *Quattrocento*, convertint-se en un referent per al nostre estudi. Covi va dedicar una part considerable de la seua obra a la classificació dels textos recopilats, tot atenent a la funció exercida per les inscripcions dins de les escenes en què hi apareixen. Així doncs, ens va fer veure que els missatges escrits, independentment de les seues fonts de procedència, suports i localització, acompleixen una funció determinada amb les seues dinàmiques pròpies.

Evidentment, la presència i complexitat de les escriptures exposades en la Florència del Quatre-cents és molt major que la que es podia donar en la València del mateix període. S'ha de tindre present que a Itàlia mai s'abandonà per complet la tradició clàssica, el que es va traduir en la pervivència de l'estètica i certes costums dels romans. Al nostre àmbit d'estudi, l'ús de les escriptures exposades es va mantindre a Itàlia amb gran profusió durant els segles medievals. A més a més, i el que resulta més interessant, aquestes inscripcions es localitzaven tant a contextos religiosos com profans, públics i privats⁴⁰⁶. Així mateix, el ric substrat cultural

405. Covi, Dario A., *The inscription in Fifteenth Century Florentine painting...*

406. «Questo strumento di espressione e di comunicazione [les inscripcions], già confinato nel buio e nell'alto interno dei luoghi sacri, viene portato fuori, nello spazio urbano sempre più affollato di cittadini alfabeti, adibito a esprimere contenuti giuridici, amministrativi, economici, laici, insomma, inserito a volte anche nei monumenti, non più soltanto religiosi, che arricchivano le nuove città e celebravano le nuove classi dirigenti e il governo del "popolo": palazzi, porte, archi, statue», PETRUCCI, Armando, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione...*, p. 11.

existent a la Florència del primer Renaixement va donar lloc a la creació d'obres d'art d'una bellesa i complexitat molt elevades. Dins del context epigràfic, açò implica que hi existia una varietat de textos molt ampla, on, malgrat el predomini dels d'origen religiós, hi trobem d'altres explicatius, informatius, laudatoris, etc. Al seu torn, es donava una multiplicitat de contextos d'exposició, suports i funcions difícil d'abastar. Davant d'aquesta situació, Covi es viu obligat a elaborar una classificació molt extensa de les funcions d'aquest tipus de textos, en què les diverses categories establertes se subdividien en in comptables estrats⁴⁰⁷.

En comparació, les inscripcions de la pintura valenciana són d'una simplicitat absoluta. Es podria afirmar que la totalitat de les obres ací estudiades són de caràcter religiós i devocionals, amb algunes notables excepcions que hem anat veient al llarg de l'estudi. Considerant aquesta circumstància i que les advocacions dels retaules quasi no canvien al llarg dels segles estudiats, la varietat dels textos és gairebé nul·la. Així mateix, i com s'ha vist, les fonts de procedència de les nostres inscripcions són reduïdes, pel que la repetició de textos i estructures és una constant. Tanmateix, no tots els textos recopilats compleixen la mateixa finalitat. És més, molts d'ells poden tindre dues o més funcions, tot depenent del seu context, de si van acompanyats d'altres textos o de la figura a la qual s'adscriuen⁴⁰⁸.

Nogensmenys, altres autors han proposat classificacions similars. Wallis, al seu estudi sobre les inscripcions a l'art, també presenta una divisió —basada parcialment en la de Covi—, reduïda en aquest cas a cinc nivells, amb les seues corresponents subdivisions⁴⁰⁹. Per la seua part i dins de l'àmbit de l'epigrafia en pedra, Vicente García Lobo va realitzar una classificació de les tipologies d'inscripcions segons la funció que pretenen accomplir. La diferent natura dels epígrafs estudiats pel professor García Lobo i els que ací recopillem fa que la majoria de les seues categories no siguen vàlides per al nostre estudi o que no arriben a acoblar amb el sentit de molts dels nostres textos⁴¹⁰.

407. Per tal d'alleugerir el cos de l'estudi, descriurem ací la classificació de les inscripcions feta per Covi. Entre parèntesi indicarem les pàgines del seu treball. En total, l'investigador estableix cinc gran categories, que, com ja hem indicat, se subdivideixen en altres de més concretes, tot atenent a criteris funcionals o a les característiques pròpies de cada text, arribant a un total de vint-i-huit subcategories. Primerament, trobem aquelles que identifiquen un personatge, un objecte o un tema (pp. 25-56). Aquestes inscripcions poden contindre un nom, un *titulus*, un text relacionat per autoria, tradició o ús per part d'un personatge, o informació sobre la data, el pintor o el donant. En un segon lloc, els textos identificatius per invocació, oració o dedicació (pp. 57-68), que poden ser a la Mare de Déu, a Déu Pare o als sants. En tercer lloc, els *tituli* que representen un discurs o l'oralitat (pp. 69-100). Aquesta categoria és la més complexa i compta amb nombroses subdivisions que, simplificant, són les següents: discursos dirigits a altre personatge de l'escena, dirigits a l'espectador o recitacions i càntics que no s'adrecen a ningú. En quart lloc, trobem els textos que serveixen per a explicar o interpretar una escena en clau al·legòrica (pp. 101-131). Ací s'hi inclouen les inscripcions individuals o programes de dues o més inscripcions interrelacionades. Per acabar, hi apareixen els textos que doten de realisme a l'escena o que serveixen d'ornament (pp. 132-154). COVI, Dario A., *The inscription in Fifteenth Century Florentine painting...*

408. Un bon exemple és la Salutació Angèlica: mentre que si apareix a soles en l'escena de l'Anunciació es considera que la seua funció principal és identificar l'assumepte tractat, passa a adquirir un caràcter discursiu quan s'hi inclou el text «Ecce ancilla Domini» (Lc 1, 38), la resposta donada per la jove Maria, en representar-se una mena de diàleg entre els personatges. Açò es pot extrapolar a tots els intents d'enquadrar un fenomen en una sola categoria, ja que «no human action and no human creation is likely to serve only one end; we often find a whole hierarchy of ends and of means. But we can also discern a dominant purpose without which the event not have happened at all», GOMBRICH, Ernst H. J., *The uses of images. Studies in the social function of art and visual communication*, Londres, Phaidon, 2000, p. 14.

409. WALLIS, Mieczysław, «Inscriptions in paintings»..., pp. 9-14.

410. Una de les publicacions més recents on s'exposa d'una forma esquemàtica aquesta categorització és MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación i GARCÍA LOBO, Vicente, «La Epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones», en Juan Carlos GALENDE DÍAZ i Javier DE SANTIAGO FERNÁNDEZ (dirs.), *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 185-214.

En conclusió, és precís establir una classificació adaptada a les nostres inscripcions. Per a tal finalitat, hem considerat que el més adient era partir del model ofert per Covi, ja que és el que millor s'adaptava a les característiques del nostre estudi. Així doncs, operats el canvis corresponents, la proposta de l'investigador americà ha quedat reduïda a un total de sis categories úniques —àmplies, però ben delimitades—, que són les següents: identificatives, informatives, invocatives, discursives, al·legòriques i decoratives.

6. 1. INSCRIPCIONS IDENTIFICATIVES

La primera de les categories establertes per nosaltres és la de les inscripcions identificatives. Sota aquest nom s'hi contenen tots els textos amb la funció expressa de facilitar el reconeixement de la figura o de l'escena representades. Els mitjans emprats dins d'aquest grup són variats, com tractarem de desgranar a continuació.

En primer lloc, el recurs més emprat per a la identificació d'un personatge és la disposició del seu nom en un element proper a ell, com a filacteris, aurèoles, vestits o llibres. En un menor nombre de casos, aquell s'inscriu directament sobre el fons de la pintura, sense cap suport. Tanmateix, els filacteris són els objectes preferits pels pintors per a identificar les figures. Com ja n'hem tingut l'ocasió de parlar, açò se sol reservar a les múltiples representacions de profetes localitzades a filloles, polseres i altres àrees secundàries de l'obra⁴¹¹. Així mateix, les figures són identificades mitjançant el seu nom, seguit de la seua ocupació o categoria dins de la Història Sagrada. Aquest fet el podem comprovar a l'espectacular retaule de la Verge de Rubiols (n. 69) i a les claus de volta de la capella del Salvador de la catedral de Sogorb (n. 13), on hi apareix *Baruch, propheta* o *Nahum, propheta* al primer dels exemples i *Ieremies, profeta* o *Daviu, profeta* al cas de Sogorb. Malgrat tot, aquest no és un medi privatiu dels personatges de l'Antic Testament, ja que també trobem altres figures de l'era cristiana identificades amb els seus noms sobre filacteris, com els evangelistes del banc del retaule de l'Hospital dels Innocents de València (n. 88), on hi ha un doble nivell d'identificació, ja que els respectius tetramorfs sostenen sengles filacteris on es llig: *Sent Matheu, evangelista*; *Sent Lluch, evangelista*; *Sent Joan, evangelista*.

Així mateix, també és habitual l'aparició dels noms sense cap suport, inscrits directament sobre el fons de l'escena. Un bon exemple el trobem a les pintures ja analitzades del Reconditori de la Seu de València (n. 1), on els noms dels personatges —*Caifa, Iesus Christus* i *Pilatus*— hi apareixen tot junt a les figures, per a que els espectadors reconeguen les escenes del Juí de Crist. Malgrat tot, el cas més significatiu és el retaule de Sant Miquel, la Trinitat i Tots els Sants del Metropolitan Museum de Nova York (n. 25). Als capítols precedents, en parlar d'aquesta peça, hem assenyalat que la Trinitat és adorada per una infinitud de sants situats en diverses fileres a les taules laterals. Els membres d'aquesta cort celestial són identificats pels seus noms, que s'hi localitzen tot just damunt d'ells. No és coincidència que els textos identificatius dels personatges mitjançant el seu nom estiguen en la llengua vernacle. Tot atenent el seu caràcter divulgatiu i que no es tracta de cites de les Sagrades Escripures, els noms dels sants s'escriuen en valencià, amb la clara voluntat que puguen ser llegits per un major nombre de persones. Açò ens ho corrobora l'excepció de la pintura de la cambra secreta de la catedral de València, on els textos estan en llatí. Òbviament, al ser un espai reservat dins de la sagristia del temple i, per tant, limitat a l'ús dels eclesiàstics, la llengua vehicular de les seues inscripcions és la llatina.

411. Aquest fet, per la seua part, és el motiu pel qual hi abunden els textos identificatius a l'art medieval.

A més a més, és prou comú utilitzar com a element identificatiu un text que estiga associat a un esdeveniment o a una persona. Sense cap mena de dubte, la inscripció d'aquest tipus que hi apareix amb major freqüència en l'art valencià és la Salutació Angèlica. En efecte, la utilització de l'«Ave gratia plena»⁴¹² ajuda el receptor a identificar ràpidament l'escena, l'Anunciació, i els personatges, l'arcàngel Gabriel i la jove Maria. El text no és vital perquè l'auditori pugua reconèixer amb facilitat l'assumpte representat, sobretot si atenem el marcat caràcter marià de la majoria dels retaules valencians, que deixa poc marge d'error en la interpretació de les escenes. Tanmateix, sí que és cert que contribueix a identificar d'una manera més ràpida l'escena i discernir-la d'altres aparicions angèliques, com els anuncis a santa Anna o a santa Isabel. Així mateix, també és molt profús el «Gloria in excelsis Deo»⁴¹³, que hi pareix a les escenes del naixement de Crist i de l'Adoració dels pastors i del Reis. Com a notable excepció d'aquesta tendència, comptem amb la taula de la Nativitat del Mestre de d'Artés (n. 186), on, a través d'una obertura del pessebre, es veuen dos àngels sostenint un gran filacteri amb el text *Gloria tibi, Domine, qui natus est de Virgine, cum patre et fili*⁴¹⁴. En la Litúrgia de les Hores, es tracta de l'estrofa final dels himnes cantats als diversos oficis del dia de Nadal.

Quant a les frases associades a un personatge i que l'identifiquen, hi trobem una ampla varietat de casos. D'una banda, pot ser un text que represente les paraules escrites o pronunciades pel subjecte. Entre elles, destaca l'«Ecce agnus Dei»⁴¹⁵, expressió amb què sant Joan Baptista es va referir a Crist i que ha quedat unida a la seua figura, tal i com hi apareix al retaule de la Mare de Déu dels Àngels de Sogorb (n. 110). A banda, podem trobar-hi altres inscripcions com el *Pater, manifestavi nomen eius omnibus*⁴¹⁶ i el monograma de *Iesus*, lligats a la predicació de sant Bernardí de Siena i la seua devoció pel nom de Crist⁴¹⁷, segons podem veure al retaule de la Visitació de la mateixa Seu (n. 120). Altre exemple que es reitera al nostre art és el «Visibilium et invisibilium»⁴¹⁸ de sant Pere Màrtir, com hi apareix en repetides ocasions al retaule de Catí (n. 116).

D'una altra, hi ha paraules o frases que, per tradició i no per una utilització profusa per la seua part, s'han adscrit a un sant i formen part de la seua representació iconogràfica. Açò succeeix, per exemple, amb la paraula *Charitas* de les imatges de sant Francesc de Paula⁴¹⁹,

412. Lc 1, 28.

413. Lc 2, 14.

414. Sobre les evidents errades al text, consulteu la fitxa corresponent a aquesta obra.

415. Io 1, 29.

416. Io 17, 6.

417. Si bé és cert que la iconografia l'ha assimilat al sant toscà, no és un aspecte privatiu de la seua figura (RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. II, vol. III..., p. 209), estant prou esteses l'adoració del nom de Crist i la seua utilització a les prèdiques. MANDINGORRA LLAVATA, M^a LUZ, «El *nomen sacrum* i s como símbolo de la crucifixión en el Sermón de Cuaresma de la Circuncisión del Señor de san Vicente Ferrer», *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, n. 17, 2021, pp. 18-21.

418. *Visibilium omnium et invisibilium*. Segons la *Llegenda Àurea*, sant Pere Màrtir, procedent d'una família d'heretges, va mostrar prematurament un gran fervor pel Símbol de la Fe, al qual pertany la cita. Quan va ser atacat pels seus enemics i ferit de mort al cap, va començar a recitar el Credo com a confessió de la seua fe. La llegenda va derivar en què escriví amb la seua pròpia sang la paraula *credo*. Moltes obres pictòriques representen aquest episodi fent servir el fragment *visibilium et invisibilium*, en relació amb la disputa que va mantindre amb el seu oncle sobre el paper de Déu en la creació, així com amb un juí contra un bisbe heretge. D'aquesta manera hi apareix, per exemple, al retaule de Sant Llorenç i Sant Pere Màrtir de Catí (n. 116). DA VARAZZE, Jacopo, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 if.*, vol. I..., pp. 474-497 i, en concret, pp. 474, 476, 478 i 480. Per a la versió de la llegenda en què va escriure amb la seua pròpia sang el començament del Credo, RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. II, vol. V..., pp. 69, 71.

419. RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano...*, t. II, vol. III..., p. 565.

fundador de l'Orde dels Mínims i figura de gran devoció a València, tal i com ho testifiquen les nombroses pintures conservades, com la de Joanes de 1535-1540 (n. 286). D'aquesta manera, el sant, defensor de la humilitat i de la pobresa a ultrança, queda simbolitzat per una paraula que encarna els seus ideals. Això no obstant, destaca sobremanera el cas del sant valencià més internacional: sant Vicent Ferrer. Des del moment de la seua canonització, quedà lligat a ell el famós «Timete Deum et date illi honorem, quia venit hora iudicii eius»⁴²⁰. A tall d'exemple, tenim la taula del museu de la catedral de València, la representació més antiga de les conservades del sant (n. 112). Malgrat que no fos una sentència que mestre Vicent digués amb una especial assiduïtat als seus sermons⁴²¹, aquesta cita sí que connecta a la perfecció amb el tarannà apocalíptic de la predicació del pare dominic, caracteritzada per la menció constant de la fi dels temps.

En tercer i darrer terme, podem trobar un *titulus* o inscripció explicativa que contextualitza l'escena. Per norma general, és un text que no té una relació tradicional amb el passatge concret, sinó que ha sigut seleccionat per la seua temàtica. Els exemples d'aquesta tipologia són molt reduïts, però n'és el cas de l'Assumpció de la basílica de Santa Maria de Morella (n. 170), on, emmarcant l'escena, hi trobem una antífona pròpia de l'ofici d'aquesta festa que diu *Maria virgo assumpta est ad ethereum thalamum*⁴²². D'aquesta manera, el text contribueix a contextualitzar el tema representat mitjançant un fragment de la litúrgia que seria conegut per la gran majoria. Per la seua part, sols trobem dos casos de textos elaborats *ex professo* per a una pintura concreta, les ja conegudes escenes de la vida de sant Lluç del retaule dels Fusters de València (n. 5) i el retaule de Sant Vicent Ferrer de Sogorb (n. 262). En ambdues pintures, els esdeveniments narrats són explicats en menudes cartel·les en llengua vulgar. Malgrat que l'existència de dues úniques mostres no és significativa, podem observar com es reproduïx aquest model en altres pintures de l'àmbit catalano-aragonés. Segons aquest patró, els textos explicatius d'una escena estarien assenyalats per la funció anafòrica de l'adverbi «com»⁴²³. Encara més, pot tractar-se d'un text que explique o aclare l'assumpte narrat o el personatge retratat. Així doncs, pintures com la *Longitudo Christi* de Castelló (n. 9) indiquen al públic què és el que està representat, en aquest cas amb el text *Hic est longitudo omnipotentis Domini nostri Iesu Christi*. La mateixa funció compleix la inscripció disposada al pedrís del finestral del retrat d'Alfons el Magnànim (n. 320), indicant que el subjecte és *Alfonsus quintus, Aragonum rex*.

6. 2. INSCRIPCIONS INFORMATIVES

La següent categoria és la dels textos informatius, és a dir, aquells que proporcionen dades extra sobre la pintura, com l'autoria, el lloc o la data d'execució. Encara que en són els més escassos dins del context valencià, són els textos més interessants, ja que ens ofereixen informació de primera mà per a la datació de les obres i la confirmació d'autories. A més a més, partint d'aquestes notícies, hom pot adjudicar noves pintures al corpus d'un artista per similituds estilístiques.

Pel que fa a les que solament hi contenen la data d'execució, tots els exemples procedeixen d'obres del segle XVI, en les quals l'any, únic element cronològic, hi apareix tant en xifres

420. Apoc 14, 7.

421. CALVÉ MASCARELL, Óscar, *La configuració de la imatge de san Vicente Ferrer en el siglo XV*, vol. I..., pp. 349-429.

422. HESBERT, René-Jean, *Corpus antiphonarium officii*, vol. III..., p. 328, n. 3707.

423. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «"[...] e féu vot de ell scriure lo seu nom en les portes de la ciutat": mensajes en catalán en las filacterias de la pintura bajomedieval»..., pp. 113-114.

romanes, com al retaule de Sant Antoni, Santa Bàrbara i els Sant Metges d'Onda (n. 322), com en nombres aràbics, com al retaule de la Crucifixió (n. 290) o al de Sant Sebastià de Montesa (n. 324). Altres obres, en canvi, sols contenen la rúbrica de l'autor. Destaquen, per la seua fama, la de Bartolomé Bermejo a la taula de Sant Miquel de Tous (n. 130) i el ben conegut a la historiografia valenciana *Lo fil de mestre Rodrigo* de l'Epifania de Francesc d'Osona (n. 207). Així mateix, comptem amb altres dues firmes de pintors: la de Bartomeu Baró de la Mare de Déu amb el Xiquet, àngels i donants de Bilbao (n. 133), prou deteriorada, i la de Paolo de San Leocadio al *Christus patiens* de la col·lecció Serra de Alzaga (n. 169). En ambdós casos, la rúbrica dels executors queda reduïda a la redacció del nom del pintor.

Solament en tres casos comptem amb la informació relativa a la data d'execució i al comitent o autor. Per un costat, trobem la subscripció del retaule mural de Sant Antoni Abat de les Alcubles (n. 58), que ens indica que *En l'any de MCCCCXI es feu lo preent retaule. Fo lumbrero Domingo Sabastian*⁴²⁴. Per tant, sabem que la pintura va ser realitzada l'any 1412, sent aquest personatge el fabriquer de la parròquia. Per un altre, la firma més antiga d'un pintor valencià és la redactada per Joan Reixach al retaule de Santa Úrsula (n. 129). En la taula central d'aquesta peça, dins d'una xicoteta cartel·la als peus de la titular, el nostre pintor va escriure *Iohannes Rexach fecit, civis Valencie, in anno M^o CCCC^o LX^o octavo*. Aquesta signatura es podria considerar com una primerenca mostra d'orgull professional per part d'un pintor valencià, qui vol deixar constància del seu nom dins d'una obra realitzada per ell. Per contra, ens inclinem cap a una finalitat publicitària. Reixach fou un dels principals pintors del gòtic hispanoflamenc i era conegut per tot el regne de València. Aquesta fama afavoriria que el monestir de Santa Maria de Poblet li encarregués la realització del susdit retaule per a la seua església. Així, Reixach podria haver considerat oportú situar el seu nom a la taula central, per a donar-se a conèixer a futurs clients del Principat⁴²⁵. A més a més, tenim la signatura del pràcticament desconegut Joan Pons a la seua Adoració dels Mags (n. 141, fig. 41), on inscriu el seu nom i la data d'execució de l'obra en xifres aràbigues: *Johannes Pontii, 1477*.



Fig. 41. Pittsfield, Berkshire Museum. *Adoració dels Mags*, Joan Pons (1477). Detall.

424. Encara que el text està escrit en valencià, es fa patent la seua procedència dels Serrans, amb la presència de mots de la parla xurra. En aquest sentit, hi observem l'aragonesisme *lumbrero*, que entenem que s'ha de referir al fabriquer de la parròquia, l'encarregat de les compres i despeses del temple. Hem plantejat aquesta hipòtesi a Guillermo Tomás (24-11-2020), professor d'Història Medieval de la Universitat de Saragossa i expert en l'aragones medieval, qui creu que és perfectament possible. En àrees del País Valencià, com a Vila-real, aquesta figura és coneguda com *llumener*, pel que és prou plausible la interpretació.

425. El mateix planteja Molina i Figueras per a explicar les firmes de Bartolomé Bermejo a tres de les pintures que va elaborar a la Corona d'Aragó. Altra opció que anota, però, és la de l'orgull professional. MOLINA I FIGUERAS, Joan, «Bartolomé Bermejo y el arte de pintar»..., pp. 35-36.

També cal mencionar altra tipologia de datació, la que consigna el lloc i la data d'execució de l'obra. Encara que sols en conservem un exemple, és destacable al tractar-se d'una pintura de Joanes i per les pròpies característiques de la inscripció. Situada al revers d'una de les seues Veròniques de la Mare de Déu (n. 346), el pintor renaixentista representà una cartella en què es llig *Apud Valentiam, anno 1572*. Encara que ens puga resultar cridanera la bellesa d'una inscripció localitzada en un lloc totalment inaccessible als ulls curiosos com és la part posterior d'una pintura, hem de tindre en compte que Joanes era un pintor conscienciat amb el seu treball i amant dels detalls, pel que aquests tipus d'elements són prou comuns en la seua producció artística.

6. 3. INSCRIPCIONS INVOCATIVES

El tercer grup d'inscripcions és el constituït pels textos invocatius, açò és, breus pregàries dirigides als sants titulars o representats a les pintures. Si bé és cert que es tracta d'una categoria prou nombrosa, no hi existeix una àmplia varietat textual al seu interior. La inscripció invocativa prototípica respon al mateix model: el prec «ora pro nobis» precedit o seguit del nom del sant al qual es dirigeix, i les possibles variants d'aquesta fórmula. La característica principal d'aquests textos és que s'inscriuen pel general a l'aurèola dels sants i solen estar cisellats en l'or en compte de pintats, amb la problemàtica derivada d'aquesta tècnica, que ja hem analitzat a l'apartat corresponent als nimbes. Açò s'aprecia, per exemple, a la taula de Sant Antoni Abat de Vicent Macip (n. 257), on a l'aurèola del sant es llig *Ora pro nobis, beate Antoni*. Altre bell cas és el de la taula principal del retaule de la Vida de Maria de Sogorb (n. 146), ja comentat, on podem llegir *Ora pro nobis, santa Dei genitrix*. En altres ocasions, el text no s'atura al vocatiu, sinó que continua amb fórmules litúrgiques. És el cas del retaule de Sant Dionís i Santa Margarida de la Seu de València (n. 212), on les aurèoles dels sants titulars presenten el text estàndard que hem vist, amb l'afegit *ut digni efficiamur promissionibus*, cita present en oracions i himnes, com l'*Angelus* o el *Salve, Regina*.

Hi existeixen altres tipus de textos invocatius emprats en aquesta tipologia d'inscripcions. Per exemple, en una pintura que representa la Verònica de Crist (n. 51), llegim *Salve, sancta facies nostri redemptoris*. Així mateix, altres inscripcions utilitzen fragments de la litúrgia pròpia dels sants als quals acompanyen o himnes laudatoris en el seu honor, que hem inclòs dins d'aquesta categoria. Per la seua recurrència, destacaria el text «O lux et decus Hispaniæ, sanctissime Iacobe»⁴²⁶, associat a la figura de sant Jaume el Major, com a la taula procedent d'Algemesí i conservada en l'actualitat a Barcelona (n. 66). A banda, trobem aquest mateix text —o fragments d'ell— en altres dues obres de Paolo de San Leocadio (n. 214 i 215).

6. 4. INSCRIPCIONS DISCURSIVES

En quart lloc, s'hi troben les inscripcions discursives, les que reproduïxen qualsevol forma d'oralitat. Ací, podem observar diferents tipus de textos. En primer terme, estan les inscripcions declaratives, és a dir, aquelles en què el personatge fa una afirmació de la qual no s'espera cap resposta. Generalment, són les que van encapçalades pel pronom «ego». Els exemples en són diversos i, en la seua gran majora, associats a la figura de Crist: «Ego sum

426. CHEVALIER, Ulysse, *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, vol. II..., p. 59, n. 10822.

qui sum» (n. 2), «Ego sum alpha et omega» (n. 9), «Ego sum via, veritas et vita» (n. 199)⁴²⁷ i les seues variants. Incloem ací altres sentències, com l'«Hic est filius meus dilectus», pronunciat per Déu Pare al Baptisme de Crist, segons l'evangeli de sant Mateu⁴²⁸. D'aquesta manera hi apareix a la famosa taula d'aquest assumpte pintada per Joanes per a la Seu de València (n. 284).

També comptem amb les inscripcions que representen la interacció entre diferents personatges dins de l'escena. Quasi tots els textos d'aquest tipus són apel·lacions d'una figura a una altra, sense haver-hi resposta, com és el cas del text associat a sant Pere «Tu es Petrus»⁴²⁹ (n. 122). Ocorre igualment amb la versió de sant Marc del Baptisme de Crist, en què Déu Pare apareix al cel dirigint-se a Jesús, en aquesta ocasió amb les paraules «Tu es filius meus dilectus»⁴³⁰ (n. 17). La diferència radica en què mentre a la versió de sant Mateu la frase s'inicia amb els pronom relatiu «hic», pel que l'oració manca d'un destinatari concret i el verb està en tercera persona, al mateix episodi segons sant Marc és un adreçament directe al Fill en utilitzar el pronom personal «tu» i la segona persona del verb.

En menor mesura, les inscripcions poden figurar una conversa, com al cas citat de la Salutació Angèlica i la resposta de Maria, que observem en una de les escenes del tríptic de Marçal de Sas dedicat a la vida de la Verge (n. 27). Ací, l'*Ave gratia plena* de l'arcàngel rep resposta de la jove Maria amb les paraules *Ecce ancilla*⁴³¹, inscrites al llibre obert davant d'ella. Un exemple on la contestació de la Mare de Déu hi apareix més completa és a l'anònima Anunciació de l'Institut Amatller de Barcelona (n. 76). Així mateix, hi existeixen alguns casos en què el text està dirigit tant als personatges de la pintura com als espectadors. Per exemple, al fragment del retaule de Vilafermosa dedicat al Judici Final (n. 8), podem llegir les apel·lacions dirigides per Crist als benaventurats i als condemnats. Ambdós textos, per la temàtica de la pintura i l'ús de la llengua vulgar, són una advertència directa al públic receptor i resulten de gran interès a l'hora d'analitzar la relació establerta entre la pintura, el text i els fidels. L'exemple perfecte, però, dels missatges dirigits a l'audiència és el retaule de Sant Miquel i el Judici Final del taller del Mestre d'Artés (n. 219), que també hem tractat a l'apartat de les llengües representades. Com bé recordarem, entre les inscripcions llatines hi apareix una en valencià, adreçada als espectadors, on anuncia les penes que esperen a aquells que no obeeixen a Déu.

6. 5. INSCRIPCIONS AL·LEGÒRIQUES

La següent categoria la conformen les inscripcions al·legòriques, aquelles que el seu significat més profund fa al·lusió als assumptes representats a la pintura. Moltes de les inscripcions d'aquesta categoria pertanyen a l'Antic Testament, especialment als llibres profètics, però que s'inscriuen a escenes dels Evangelis, com a prefiguracions de la vida de Crist. D'aquesta manera, les paraules que referencien esdeveniments o oracles dels profetes veterotestamentaris i que hi apareixen a escenes evangèliques, fan la funció d'anuncis de fets posteriors de la Història Sagrada i exerceixen com a nexes entre ambdues Lleis. El profetes més recurrents són els reis David, Salomó i Moisès, malgrat que el text profètic més famós i representat és la cita

427. Ex 3, 14; Apoc 1, 8; Io 14, 6.

428. Mt 3, 17.

429. Mt 16, 18.

430. Mc 1, 11.

431. Lc 1, 38.

d'Isaïes, on s'anuncia la concepció miraculosa d'una jove verge dient «Ecce virgo concipiet et pariet filium»⁴³², tal i com podem llegir, entre d'altres, al retaule de Catí (n. 116).

De les pintures gòtiques valencianes destaca el retaule dels Sagraments, també conegut com de fra Bonifaci Ferrer (n. 21). Aquesta obra és, per si mateixa, una gran al·legoria de la superioritat dels sagraments cristians sobre la Llei Judaica. Aquesta posició, expressada amb les imatges dels diferents sagraments rodejant la creu de Crist, d'un gran patetisme, es reforça amb els filacteris dels nombrosos profetes i altres personatges de l'Antic Testament figurats a les filloles. Com en tants altres casos, el pas del temps i les dolentes restauracions han fet que es perden alguns dels textos o que, pitjor encara, hagen sigut substituïts per lletres aleatòries que no contenen cap missatge. Malgrat tot, Calvé Mascarell va identificar la font de totes les inscripcions llegibles, que procedeixen d'un acte sacramental, basat en una obra de *pseudo* sant Agustí, en què precisament es justifica la supremacia del cristianisme sobre el judaisme⁴³³.

Dins d'aquesta categoria també incloem els textos procedents del Nou Testament o de la litúrgia que no s'empren de manera invocativa, sinó que redunden en la funció al·legòrica del missatge. Per exemple, al Trànsit de la Mare de Déu de Gonçal Peris (n. 74), els apòstols que es disposen al voltant del cos de la Verge sostenen llibres oberts en els quals podem llegir oracions i salms, concretament *Pater noster, qui es in celis*⁴³⁴ i *Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam et secundum [...]*⁴³⁵, textos propis dels oficis de difunts. Per la seua part, resulta força interessant el Crist portant la creu de San Leocadio (n. 192), on, com ja hem vist, hi apareixen fragments de l'ofici de la Santa Creu als rivets de la túnica i del mant de Jesús.

6. 6. INSCRIPCIONS DECORATIVES

En darrer lloc hi trobem el sisé grup d'inscripcions, les decoratives. Ací s'inclouen tant les que serveixen per a dotar de realisme a l'escena com aquelles amb una funció purament estètica. Entre les que reforcen la versemblança de l'assumpte representat, destaquen especialment dos: l'*INRI* de la creu de Crist i l'*SPQR* dels estendards romans. *INRI* trobem a gairebé totes les pintures recopilades, donat que la majoria de les obres contenen una crucifixió o altre passatge de la Passió on s'hi representa la creu. Per contra, el *motto* romà hi apareix en un nombre més reduït de casos, la gran part d'ells en obres del segle XVI, com al retaule major del monestir de sant Jeroni de Cotalba (n. 354). Això no obstant, hi ha obres més antigues que contenen un *SPQR*, com el Calvari d'Antoni Peris (n. 36), on està inscrit a un estandard i a una banda, o a la predel·la del retaule de la Verge de Rubiols (n. 69).

Quant als textos plenament estètics, destacaríem aquelles inscripcions que, per norma general, estan formades per un conjunt de lletres sense un significat aparent o que, almenys, no és evident als nostres ulls. Pel seu sentit purament ornamental, identificades com a motius decoratius més que com a veritables textos, deixarem ara a banda les inscrip-

432. Is 7, 14.

433. Per a un estudi més profund de les relacions entre el text i la iconografia del retaule: CALVÉ MASCARELL, Óscar, «El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval»..., pp. 53-57.

434. Mt 6, 9. Recitat a les *preces* finals de l'ofici de l'alçament del cadàver, les *maitines*, l'extremunció, la benedicció apostòlica *in articulo mortis* i l'oració de després de la mort. LEFEBVRE, dom Gaspar, *Misal diario latino-español...*, pp. 1444, 1451, 1514, 1515 i 1522.

435. Ps 50, 3.

cions cúfiques i hebraiques, ja analitzades a l'apartat de les llengües. Centrant-nos, per tant, en l'alfabet llatí com a element ornamental, són nombroses les obres que fan servir lletres —a soles o en conjunt— per a embellir les seues escenes. No es tracta, però, d'un mer recurs pictòric. Ans al contrari, és la pintura la que es fa ressò d'un costum prou estés en la decoració d'espais arquitectònics, teles i vestimentes.

La presència de textos llegibles i comprensibles sobre els teixits ha estat una constant a l'art valencià. Açò es dona sobretot a partir del segle XV i les noves tendències realistes, que es fan ressò del costum de brodar mots i lemes a les peces de vestir⁴³⁶. Tanmateix, a aquesta centúria, i més a sovint en la segona meitat, hi trobem certes obres on el pintor ha inclòs lletres aleatòries com a elements decoratius dels abillaments dels personatges. Així ho apreciem a les túniques d'un dels soldats del Calvari i Pare Etern d'Antoni Peris —junt amb un *SPQR*—, d'altre romà a la Crucifixió del Thyssen (n. 102), i a la del sant Miquel del retaule de la Institució de l'Eucaristia de Sogorb (n. 110). De tots els exemples, però, destaca sobremanera la capa de la Mare de Déu de l'Anunciació de Jacomart (n. 96). Ací, al rivet del ric mant de la Verge hi apareix brodat un conjunt de lletres prehumanístiques de bellíssima execució, al qual, malgrat tot, no hem pogut donar un sentit més enllà de la pura ornamentació.

Si bé aquest tipus d'inscripcions decoratives tenen el seu efímer moment d'existència a mitjan segle XV —almenys, a partir de les pintures conservades—, a finals de la dita centúria comencen a representar-se aquests textos sobre molts altres objectes. El principal element sobre el qual s'inscriuen són els taulells del paviments de moltíssimes escenes, com a la taula de la Parentela de la Verge (n. 148), el retaule la Passió (n. 208) o els fragments del de Sant Benet, Sant Bru i Sant Bernat (n. 231), totes obres de finals del Quatre-cents i principis del Cinc-cents. Observant aquests exemples, hom aprecia certa tendència del taller dels Osona a incloure-hi taulells inscrits, potser pel seu marcat realisme d'arrel flamenca. Aquesta afeció per la decoració gràfica també era compartida per Bermejo —malgrat que les seues principals obres en què hi apareixen taulells amb *motti* són de la seua etapa aragonesa— i per Macip. Aquest últim, però, trasllada els missatges escrits a tot tipus de guarniments com catifes —Mare de Déu amb el Xiquet i sants (n. 259)—, gerres —l'escena de la Nativitat de Maria del retaule major de la Seu de Sogorb (n. 281)— o escuts —Resurrecció (n. 185)— i altres superfícies idònies per a disposar inscripcions com el sepulcre de Crist —Resurrecció i Baró de dolors (n. 206, 254)—.

Així doncs, tant Bermejo, els Osona, Macip i molts altres pintors ens proporcionen una imatge fixa, quasi fotogràfica, dels interiors aristocràtics farcits d'inscripcions, de la mateixa manera que ens informen de les successives modes amb els vestits de sants i altres personatges. Efectivament, els múltiples objectes domèstics i quotidians que es conserven d'aquest període recolzen el que ens mostren la pintura i la literatura: els interiors de les residències de les persones benestants estaven plens d'inscripcions disposades sobre elements molt variats, com el fris del desaparegut Palau dels Centelles d'Oliva, del qual se'n conserva un fragment amb una desfilada militar on cada grup està identificat per una inscripció⁴³⁷. Aquests *motti*, personals o produïts en sèrie, tenien un caràcter al·legòric o enigmàtic, que obligava el lector a pensar i resoldre el significat ocult per una successió

436. *Vid.* p. 46, nota 112.

437. Nova York, The Hispanic Society of America. *Desfilada*, anònim (ca. 1520).

de lletres sense una connexió evident⁴³⁸. Malgrat que diem que les nostres inscripcions no presenten cap sentit i són un conjunt aleatori de grafies, segurament al seu moment d'elaboració tindrien una raó de ser determinada, si més no per a tot el públic, sí per a un cercle reduït de lectors.

438. Per exemple, al Museu Nacional de Ceràmica González Martí se'n conserven dos taulells pertanyents a sengles famílies aristocràtiques de València, amb els seus lemes inscrit: la divisa *Vostra virtut, de mos mèrits lo guardó* dels Almunia i *Baralla nova* dels Centelles. Al mateix museu es conserva altre taulell amb el lema *Fer bé*, associat a sant Vicent Ferrer. Aquest en concret s'ha vinculat al convent de la Concepció de Toledo. Tots tres exemples estan reproduïts a BENITO DOMÉNECH, Fernando i GÓMEZ FRECHINA, José (com.), *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, València, Generalitat Valenciana, 2009, n. 85, 87 i 90, pp. 256, 258 i 261. En quant als tèxtils, són molts els tapissos de tarannà al·legòric o històric on s'integren de manera magistral les figures amb sengles rètols explicatius dels assumptes tractats. En aquest sentit, resulta interessant la descripció d'un tapís de la reina Maria de Castella a l'inventari dels seus béns. A l'ítem 19, el notari diu *ab diverses figures de homes o dones texits ab cada intitulats los més de aquells en llurs robes de diversos títols e ab cinch grans ròtols escrits en lengua francesa*. ARV, *Real Cancellaria, Marmessoria de la Reina Maria*, núm. 473. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, «Iconografía medieval valencianalos tapices de la reina María, esposa de Alfonso el Magnánimo», en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: actas, mayo 1992...*, p. 201. En definitiva, «por su carácter y por su misma reiteración gráfica, ambas [inscripcions sobre taulells a la Mort de la Mare de Déu i a la Flagel·lació de Santa Engràcia de Bermejo] se asemejan en gran medida a las divisas, emblemas e invenciones que se solían inscribir en los azulejos que, a mediados del siglo XV, se pusieron de moda en Valencia para la decoración de cámaras y estancias [...] [Aquests] contenían mensajes de carácter moral, cortesano, sapiencial o sencillamente identificativos, expresados siempre de manera ambigua y abierta, por lo que correspondía al lector culminar el acertijo propuesto. En otras palabras, no se buscaba transmitir un concepto preciso a los espectadores, sino más bien una idea, un juego, voluntariamente enigmático, concebido de acuerdo con las reglas de la emblemática tardomedieval. [...] al margen de decorar, lo que se pretendía con ellas sería sugerir una idea o provocar una reflexión personal no sujeta a una norma precisa». MOLINA I FIGUERAS, Joan, «Bartolomé Bermejo y el arte de pintar»..., pp. 186-187.

INCIPIIT PARS SECVNDA IN FESTIVITATE SANCTORVM ANGELORVM CUSTODIVM
SPECIALITER SANCTI ANGELI CVSTODIS REGNI VALENTIÆ
VIDELICET IN DIE SABBATI ·II^A· MENSIS OCTOBRIS ANNO SALUTIS NOSTRÆ ·MMXXI·
APVD MONTEM MARTYRVM IN LVTETIA GALLIÆ
MENSE ·XIX· SVB PESTE

PARS SECVNDA
«*INSPICE PICTVRAM ET RELEGE TITVLOS*»

«*INSPICE PICTVRAM ET RELEGE TITVLOS*»⁴³⁹

Una vegada descrits tots els elements compositius dels nostres textos, les seues funcions dins de la pintura i altres aspectes com la llengua de transmissió i les seues fonts, convé plantejar-se una pregunta de suma importància: són els textos de la pintura inscripcions? La qüestió sembla innecessària i la resposta òbvia. Tanmateix, els debats permanents a l'interior de l'Epigrafia sobre quin és el seu objecte d'estudi i com es defineix demostren que la nostra pregunta no es tan fútil ni la seua solució tan clara. Malgrat les aparences, la concepció d'epígraf o d'inscripció és encara un tema latent dins de la disciplina i la seua concreció varia en excés depenent de les escoles i corrents. Dins d'un context d'indefinió com el present, cal revisar les diferents concepcions d'epígraf que s'han anat succeint —en especial durant la segona meitat del segle XX— i les que s'accepten en l'actualitat⁴⁴⁰. Així mateix, aprofitem l'ocasió per a introduir tot un seguit de conceptes que seran recurrents al llarg dels següents apartats.

439. RABAN MAUR, *Carmina de diversis*, PL 112, 1628C.

440. Cas a part és l'establiment d'uns límits propis per a l'Epigrafia medieval, que la diferència de l'Epigrafia clàssica i de la cristiana. Així doncs, són recurrents les cites de les paraules de Favreau, qui defineix l'estudi de les inscripcions medievals com una disciplina jove, encara en la cerca del seu camp d'estudi. FAVREAU, Robert, *Les inscriptions médiévales*, Turnhout, Brepols, 1979, p. 7. Per a la situació dels estudis epigràfics medievals en Espanya, recomanem encaridament PEREIRA GARCÍA, Irene, «La Epigrafia medieval en España: un estado de la cuestión», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 47, n. 1, 2017, pp. 267-302.

7. INSCRIPCIONS A LA PINTURA I L'EPIGRAFIA

7. 1. DEFINICIONS

Si ens atenem a les característiques internes i externes dels textos pictòrics que s'han analitzat a la primera part de l'estudi, podem descriure'ls com aquells missatges que prenen forma sota un determinat tipus gràfic amb un caràcter força decoratiu, disposats sobre un suport figuratiu concret i localitzats en qualsevol punt de la pintura. A més a més, la combinació de tots els aspectes anteriors condiciona la funció de l'escrit dins del programa pictòric. Són textos exposats en un espai públic amb una finalitat concreta. En definitiva, podem concloure que un missatge escrit a la pintura és, efectivament, un epígraf. De fet, concorda amb una de les definicions d'inscripció unànimement acceptada, concebuda per Robert Favreau, pare de l'Epigrafia medieval: «ce qui est écrit sur un monument ou un objet donné, en vue d'une publicité universelle et durable»⁴⁴¹. Això no obstant, la qüestió és més complexa en la pràctica, ja que existeix una multiplicitat de definicions d'epígraf que imposen la lectura del seu contingut com a *conditio sine qua non* per a ser considerats com a tals⁴⁴². I, precisament, les nostres inscripcions presenten unes característiques pròpies que poden fer dubtar de la seua natura. El caràcter cal·ligràfic de l'execució de la majoria dels textos, així com el mòdul de la lletra i la seua localització a gairebé qualsevol lloc de la pintura condicionen en extrem la seua visibilitat, és a dir, la seua percepció i identificació com a unitat textual. En conseqüència, la seua llegibilitat és, en termes generals, nul·la. Així doncs, la comunicació d'un missatge, el nucli de les diferents definicions d'epígraf, es troba prou compromesa. A això cal afegir el contingut d'una gran majoria dels nostres textos. Les citacions bíbliques o litúrgiques que poblen els retaules gòtics i renaixentistes difereixen molt del missatge que habitualment s'associa a un

441. FAVREAU, Robert, *Les inscriptions médiévales...*, p. 16.

442. Resulta interessant el breu però complet compendi dels conceptes d'Epigrafia i d'inscripció formulats al llarg del darrer segle en RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «Un repaso a través de los conceptos de Epigrafía e inscripción», *Documenta & Instrumenta*, n. 10, 2012, pp. 147-154.

epígraf, és a dir, informació concreta sobre un fet determinat. Per exemple, els epitafis funerals contenen el nom i la data de la mort d'una persona o els *monumenta aedificationis*⁴⁴³ notifiquen les circumstàncies de la construcció de l'edifici on se situen. No trobem aquests tipus de textos a les pintures. Llavors, tornem a la pregunta inicial: són les inscripcions pictòriques epígrafs *de iure*? Dit d'una altra manera, coincideixen plenament amb l'objecte d'estudi de l'Epigrafia (medieval)? La qüestió és complexa i depèn en excés d'allò que es considere com a epígraf. S'imposa, doncs, veure quines són les definicions d'inscripció vigents des de la seua constitució com a disciplina i sobretot al darrer segle⁴⁴⁴.

Des dels seus inicis al Renaixement, l'Epigrafia ha sigut una eina i una font inescapable d'inspiració literària⁴⁴⁵, així com d'informació per a altres camps del coneixement, com la Història, la Filologia o les Ciències Religioses, sense constituir per si mateixa una disciplina ben definida, que tingués en compte tant el contingut textual de les inscripcions com la seua materialització. Fruit d'aquesta inconcreció és la mancança d'una veritable definició de la disciplina, del seu objecte d'estudi i de la seua comesa, més enllà d'una explicació dels seus interessos derivada de la seua pròpia etimologia⁴⁴⁶. A finals del segle XIX i principis del XX sorgiren les primeres definicions de l'Epigrafia com a tal, en un intent de delimitar el seu àmbit d'actuació i diferenciar-la d'altres disciplines relacionades amb l'escriptura⁴⁴⁷. Llavors, atenent al seu objecte d'estudi, és a dir, les inscripcions —enteses com els missatges gravats sobre pedra o metall—, importants estudiosos del fenomen gràfic prengueren la duresa material com a element distintiu⁴⁴⁸. D'aquesta manera, es parcel·là l'estudi de l'escriptura, que hauria de ser unitari, depenent del suport que acull el text: la Paleografia se centraria en els escrits sobre pergamí i paper i l'Epigrafia en aquells disposats sobre materials durs. Evidentment, aquesta separació no era satisfactòria i deixava fora una pluralitat de manifestacions gràfiques que no s'adaptaven a aquesta classificació tan artificial, com les tauletes de cera o els textos de la pintura. A mitjan de la darrera centúria, l'important estudiós de l'escriptura Jean Mallon va incidir en la conveniència que l'Epigrafia no se centrés solament en el contingut del text, sinó que també es contemplés a la seua anàlisi la forma en què el text es materialitza, és a dir, els seus caràcters externs: escriptura, suport, localització, etc. Solament així es

443. Terme estret de la classificació de les inscripcions recollida a MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación i GARCÍA LOBO, Vicente, «La Epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones»..., p. 192.

444. Per les nombroses referències bibliogràfiques que conté, hem pres com a guia el treball RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «Un repaso a través de los conceptos de Epigrafía e inscripción»...

445. L'interés dels erudits per la recopilació d'inscripcions antigues rau en què «servían como caldo de cultivo de creaciones más literarias que arqueológicas», RAMÍREZ SÁNCHEZ, Manuel, «La expresión epigráfica de la memoria en el Renacimiento. La recuperación de los modelos romanos», en José Manuel IGLESIAS GIL i Alicia RUÍZ-GUTIÉRREZ (coords.), *Monumenta et memoria. Estudios de epigrafía romana*, Roma, Edizioni Quasar di Severino Tognon, 2017, p. 95. També en RAMÍREZ SÁNCHEZ, Manuel, «La tradición de la epigrafía antigua en las inscripciones hispanas de los siglos XV-XVI», *Veleia: revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas*, n. 29, 2012, pp. 257-258.

446. Un interessant compendi de la història de l'Epigrafia com a disciplina consolidada en DE NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín María, «Memoria sobre el concepto, método y fuentes de la Epigrafía», en Javier DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, José María DE FRANCISCO OLMOS i Elisabeth MENOR NATAL (eds.), *Joaquín María de Navascués. Obra epigráfica*, vol. I, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Grupo de investigación Numismática e investigación documental y epigráfica, 2019, pp. 77-91.

447. Malgrat tot, sempre ha hagut una certa tendència a definir l'Epigrafia pel que no és, com una sort de teologia negativa, més que per allò que sí és. TREFFORT, Cécile, *Paroles inscrites. A la découverte des sources épigraphiques latines du Moyen Âge (VIIIe-XIIIe siècle)*, Rosny-sous-Bois Cedex, Bréal, 2008, p. 12.

448. Battelli, per exemple, afirmava que la disciplina se centra en l'estudi «delle scritte su pietra, su bronzo, su terracotta», BATTELLI, Giulio, *Lezioni di Paleografia*, Ciutat del Vaticà, Pontificia Scuola Vaticana di Paleografia e Diplomatica, 1949, 3a edició, p. 3.

podria comprendre l'objecte inscrit en la seua totalitat i complexitat. De bell nou, Epigrafia i Paleografia compartien un objectiu comú, l'estudi del fenomen gràfic, almenys dins del marc teòric plantejat per Mallon. Tanmateix, açò no deixava de ser problemàtic, en tant que tornaven a difuminar-se els límits establerts entre ambdues disciplines. Malgrat tot, el savi francès va introduir una petita però important reflexió, que marca l'inici del desenvolupament de l'actual concepte d'epígraf: la conveniència d'incloure-hi aquells textos que estaven realitzats sobre materials menys durs que la pedra o el metall. D'aquesta manera, quedava dins del camp de l'Epigrafia «une masse innombrable et hétéroclite de monuments: inscriptions sur pierre, sur cire, sur métaux, sur terre cuit et sur parois», és a dir, totes les manifestacions físiques de l'escriptura «sauf ceux qui sont écrits à l'encre sur papyrus et sur parchemin»⁴⁴⁹, que pertanyien a la Paleografia.

El gran renovador de l'Epigrafia, i en certa manera un precursor de Mallon, fou Joaquín María de Navascués. A la seua memòria de càtedra de 1949⁴⁵⁰ ja avança i estableix alguns dels preceptes que el situaran a l'avantguarda de la disciplina, com la definició d'epígraf⁴⁵¹. Un dels punts més interessants del seu enfocament, però, és aquell on incideix en la unitat de l'escriptura independentment de la seua materialització. La divisió entre Epigrafia i Paleografia atenent al suport del text és, doncs, un aspecte insignificant, instaurat més per una qüestió pràctica que no científica⁴⁵². Pel que ens afecta, Navascués pren en consideració els escrits que, rebutjats per la Paleografia perquè no estan redactats sobre pergamí o paper, també ho eren per l'Epigrafia més tradicional: taules de cera, tèxtils i «los letreros que aparecen algunas veces en las pinturas góticas y renacentistas sobre tabla»⁴⁵³.

Aquesta postura fou reafirmada i més amplament difosa pel propi Navascués al seu famós discurs d'entrada a la Real Academia de la Historia l'any 1953. Ací reitera la integritat de l'escriptura com a valor fonamental i transversal a l'estudi dels fenòmens gràfics, però que, per a facilitar la investigació, l'Epigrafia estudia els textos inscrits sobre materials durs,

449. L'apertura del capítol dedicat a l'Epigrafia clàssica en la *Paléographie romaine* de Mallon és prou paradigmàtica de la imprecisió en què navegava la disciplina: «Il n'y a pas de terme plus propre aux malentendus que le mot "inscriptions". On ne peut le définir d'une manière satisfaisante que par un critère purement scolaire, dont nous verrons qu'il est lui-même conventionnel, mais qui a l'avantage de préciser ce dont on parle: les "inscriptions", ce sont les monuments qui trouvent traditionnellement leur place dans le Corpus tel qu'il a été conçu au dix-neuvième siècle, et qui forment ainsi l'objet d'une science mal définie, dont les frontières avec d'autres sciences, surtout avec la paléographie, sont très arbitraires: l'épigraphie». A més a més, citant les paraules de Battelli que hem transcrit en la nota anterior, Mallon exemplifica els desacords existents entre paleògrafs i epigrafistes sobre els límits de cada disciplina i els seus respectius objectes d'estudi. MALLON, Jean, *Paléographie romaine*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1952, pp- 55-57.

450. Diem que és un precursor de Mallon en el sentit que les novetats dels seus plantejaments, coincidents amb els de l'epigrafista francès, ja els va incloure ací tres anys abans de la publicació de la *Paléographie romaine*. DE NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín María, «Memoria sobre el concepto, método y fuentes de la Epigrafía»..., pp. 67-139.

451. «Epígrafe no es una escritura indeterminada, una escritura abstracta, sino una escritura que está ya escrita, fijada por un procedimiento cualquiera sobre la materia receptora, fuera ésta la que fuere. Lo cual significa dos cosas. Una, que el epígrafe es materia sensible, corpórea, en la cual se funden en un solo ser la escritura y su soporte. Otra, que en el epígrafe hay dos elementos de los cuales el uno es la nota característica de aquella unidad que forman escritura y materia, la escritura misma; el otro es la materia, cuya calidad es indiferente a la escritura por sí, pero que la condiciona y determina en cuanto al sistema o método de escribir. Dicho de otro modo: para que exista el epígrafe es imprescindible la materia; pero la materia sin la escritura no puede ser jamás un epígrafe, como no puede serlo la escritura sin la materia que la reciba», *ibidem*, p. 74.

452. «Paleografía y Epigrafía designan la misma ciencia, la del origen y evolución de la escritura» i «si únicamente se conserva esta separación [entre ambdues disciplines] será en todo caso por un principio de división del trabajo, pero no por razón científica», *ibidem*, p. 98.

453. *Ibidem*, p. 118.

siguen aquests inorgànics o orgànics⁴⁵⁴. En altres paraules i atenent als nostres objectius, a la seua concepció de la disciplina estan incloses les inscripcions sobre la pintura. Al seu torn, Manuel García-Moreno, mestre de Navascués, al discurs de benvinguda a l'Academia dirigit al seu deixeble, renúncia a la materialitat de l'epígraf com element distintiu i adopta la publicitat, la solemnitat i la durabilitat⁴⁵⁵ com les característiques essencials de tota inscripció. Amb aquesta triada arribem, doncs, a la definició d'epígraf que es manté, amb escasses variants, fins a l'actualitat.

Robert Favreau la pren en 1969⁴⁵⁶, reincorporant la materialitat a la seua definició, com un acte de condescendència vers les concepcions més clàssiques de la disciplina. Tanmateix, l'eliminà al seu treball de 1979, com hem vist adés. En definitiva, la descripció d'epígraf com aquell text amb vocació publicitària i executat de manera solemne i amb garanties de durabilitat, independentment del seu suport, serà l'acceptada a partir d'eixe moment i l'adoptada per investigadors com García Lobo o Susini⁴⁵⁷. Als treballs més recents sobre Epigrafia a l'àmbit espanyol⁴⁵⁸, però, hom observa una certa tendència a atorgar a la publicitat del missatge escrit una preponderància tal vegada excessiva. En la nostra opinió, açò és un poc arriscat per a la disciplina, ja que pot conduir a l'alteració de la mateixa concepció d'epígraf en excloure tota una munió d'inscripcions —entre elles, les ací estudiades— on l'element publicitari és prou matisable. La nova definició, encara que insatisfactòria —com tots els intents de delimitar un concepte—, ha afavorit una reflexió prou profitosa dins de la mateixa disciplina sobre la seua comesa i la natura del seu objecte d'estudi. En aquest sentit, no hem d'oblidar les aportacions fetes per Armando Petrucci, vertader *homo universalis* de la cultura escrita. Se sol citar en

454. DE NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín María, *El Concepto de la Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación...*, pp. 168-175.

455. Dins del concepte de «publicitat» també es comprén el d'«universalitat», és a dir, l'arribada del missatge escrit al major nombre possible de persones. GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ, Manuel, «Discurso»..., p. 93.

456. «Science de ce qui est écrit, en général sur une matière résistante, en vue d'une publicité universelle et durable. La notion de matière pourrait être maintenue afin d'assurer une liaison avec la définition traditionnelle, mais on doit bien admettre que le support matériel de l'inscription est, en tant que tel, indifférent», FAVREAU, Robert, «L'épigraphie médiévale», *Cahiers de civilisation médiévale*, n. 48, 1969, p. 395.

457. Són nombrosos els treballs on el professor García Lobo parla d'aquestes característiques intrínseques dels epígrafs, però per citar-ne un, on també traça una història de l'evolució dels conceptes i de la metodologia epigràfica, recomanem GARCÍA LOBO, Vicente, «La epigrafía medieval: cuestiones de método», en María RUIZ TRAPERO (ed.), *Centenario de la cátedra de epigrafía y numismática de la Universidad Complutense de Madrid 1900/01-2000/01*, Madrid, Universidad Complutense, 2001, pp. 75-120. Per la seua part, per a Susini «le iscrizioni sono quindi prodotti culturali, più propriamente prodotti della comunicazione scritta del passato, intrisi dell'intenzione di far durare nel tempo il messaggio trasmesso (quanto meno questa è una caratteristica importante e prevalente), che si distinguono dal libro, dalla scrittura commerciale ed epistolare e dallo stesso documento d'archivio in quanto tale, perché non vengono fruiti solamente da coloro che desiderano leggere quel libro, o dai contraenti di quella scrittura commerciale, o dai destinatari di una lettera, ma da tutti coloro che vivono in un ambiente, che sono quindi nella condizione fisica (e culturale) di leggere, che addirittura ne subiscono potenzialmente la lettura. Poiché le iscrizioni, salvo casi rarissimi e specifici, sono prodotti anonimi, cioè non firmati dal produttore, ma realizzati secondo modelli e su programmi individuali o di sistema, esse rappresentano un patrimonio collettivo destinato (e fruito) a numerosi consumatori altrettanto anonimi, ed in tempi diversi». SUSINI, Giancarlo, *Epigrafia romana...*, pp. 16-17.

458. A tall d'exemple, Javier de Santiago afirma que «en la actualidad existe casi total unanimidad entre la comunidad investigadora acerca de la ligazón existente entre la producción epigráfica y una intención publicitaria», de la mateixa manera que diu que la finalitat de l'Epigrafia és «comunicar un mensaje de manera pública, con intención de permanencia y, a ser posible, de forma solemne». DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier, «Epigrafía y ciudad en el Medioevo hispano. Inscripciones de origen real y nobiliario», *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, n. 28, 2015, p. 516 i *idem*, «Publicidad y escritura expuesta al servicio de la clase condal catalana (ss. IX-XII)», *Cuadernos de investigación histórica*, n. 28, 2011, p. 343, respectivament. Per la seua part, García Lobo i Martín López estableixen la publicitat, entesa «en el sentido de notoriedad», com la primera de les característiques de l'escriptura epigràfica. GARCÍA LOBO, Vicente i MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, «La escritura publicitaria en la Edad Media. Su funcionalidad», *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, n. 18, 1996, pp. 128-129.

aquest punt la seua famosa enquesta sobre les relacions entre Epigrafia i Paleografia, enviada als més prominents estudiosos del moment, com a paradigma d'aquest corrent renovador al si dels estudis de l'escriptura⁴⁵⁹. Això no obstant, en la nostra opinió, l'aportació fonamental del savi italià va ser l'establiment de dos conceptes bàsics: d'una banda, el d'«escriptura d'aparat», definit com «Tutte le scritte che hanno carattere di particolare solennità e funzioni precipuamente indicative e designative; esse in genere sono posate, di modulo grande, realizzate con evidenti intenzioni di eleganza e di artificiosità *ed adoperabili, ed adoperate, in qualsiasi situazione scrittoria, epigrafica, libraria, documentaria*»; i d'una altra, el d'«escriptura exposada», açò és «Qualsiasi tipo di scrittura concepito per essere usato in spazi aperti, o anche in spazi chiusi, per permettere una lettura plurima (di gruppo, di massa) ed a distanza di un testo scritto su di una superficie esposta; condizione necessaria perché la fruizione avvenga è che la scrittura esposta sia sufficientemente grande e presenti in modo sufficientemente evidente e chiaro il messaggio (verbale e/o visuale) di cui è portatrice»⁴⁶⁰. D'aquesta manera, Petrucci demostra la unitat de l'escriptura a l'Edat Mitjana i expandeix els límits de l'Epigrafia —a la mateixa vegada que els de la Paleografia— més enllà de la rigidesa imposada per la materialitat i també per la triada de publicitat, solemnitat i durabilitat. Solament tenint presents els conceptes petruccians es pot arribar a comprendre, en la seua totalitat, qüestions com els poemes epigràfics de Venanci Fortunat⁴⁶¹ que, sota la forma o, millor dit, l'essència de la inscripció no han eixit mai de l'àmbit librari o com altres manifestacions de l'escriptura en espais públics com els *graffiti*, amb una més que dubtable solemnitat en la seua execució, per exemple. En addició, Petrucci va elaborar la seua pròpia definició d'epígraf⁴⁶²:

«Per “epigrafe” o “iscrizione” (considerando qui i due termini come equivalenti) intendiamo un testo di natura commemorativa, enunciativa o designativa, di solito di non lunga estensione, inciso (ma a volte anche dipinto o eseguito a mosaico) con propositi di accuratezza ed intenzioni di solennità su un supporto di materia dura (marmo, pietra o piú raramente metallo) o su oggetti (dipinti, arredi, oreficerie, e così via), ed esposto alla pubblica visione e lettura in un luogo chiuso (chiesa, capella, palazzo) o all'aperto (piazza, via, cimitero). Di un tale tipo di testimonianza scritta sono dunque elementi caratteristici l'esposizione pubblica, la durabilità del supporto, l'intenzione di solennità, le tecniche particolari (e lente) di esecuzione, spesso articolate in piú tempi, e molto spesso la grandezza del modulo della scrittura, intesa a permettere la visione e la lettura del testo a distanza».

Similar al concepte de les *scritte d'aparato* de Petrucci és la noció d'«escriptura publicitària» de García Lobo⁴⁶³. Per a ell, l'escriptura publicitària és aquella que, independentment

459. PETRUCCI, Armando, «Epigrafia e paleografia. Inchiesta sui rapporti fra due discipline», *Scrittura e civiltà*, n. 5, 1981, pp. 266-312.

460. Ambdues definicions les trobem, respectivament, a PETRUCCI, Armando, *La scrittura: ideologia e rappresentazione...*, p. XX. La cursiva és nostra.

461. FORTUNAT, Venanci, *Carmina Miscellanea, Liber IV*, PL 88, 151-178B. DEBIAIS, Vincent, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)...*, p. 176 i ss.

462. PETRUCCI, Armando, *Medioevo da leggere. Guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano*, Torí, Giulio Einaudi, 1992, p. 38.

463. Plantejada a GARCÍA LOBO, Vicente, «La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglos X-XIII», en Walter KOCH i Christine STEININGER (eds.), *Inscript und Material. Inscript und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik Ingolstadt...*, pp. 151-190. En la mateixa publicació, la professora Martín López estudia l'es-

del suport i de la tècnica d'execució, «generalmente en mayúscula tiene una funcionalidad muy concreta: la de llamar la atención, hacer notorio, lo que allí se dice. Es, pues, una escritura de notoriedad»⁴⁶⁴. Llavors, sota aquesta denominació s'inclouen tots aquells textos executats amb unes determinades característiques, independentment del seu suport i tècnica, que presenten l'objectiu comú de reclamar l'atenció del receptor sobre ells i el seu contingut. Són, doncs, els epígrafs que poblen les esglésies medievals, però també les inscripcions de les peces d'orfebreria o els títols, íncipits, etc. dels manuscrits i diplomes. És en aquesta tipologia gràfica on es manifesta d'una forma més evident la unitat de l'escriptura a l'Edat Mitjana.

Fins ací, hem traçat el panorama ideal sobre què és l'Epigrafia i quines són les seues mates. Tanmateix, la posada en pràctica d'aquests preceptes no sempre és fàcil i, en ocasions, és origen de problemes i de certes incongruències. La situació particular de l'Epigrafia medieval a Espanya ens obliga a fer un breu incís sobre l'estat de la qüestió al nostre país. Malgrat que la vitalitat dels estudis epigràfics medievals no és gens menyspreable⁴⁶⁵, comptem amb un fre que ens situa en una posició de desavantatge respecte a altres branques de la disciplina, com l'Epigrafia clàssica, i a altres països, com França: l'absència d'un corpus d'inscripcions medievals complet. En aquest punt, ens permetem la llicència de tornar a citar les paraules de Durliat, qui diu que «seuls des corpus spécialisés et exhaustifs aboutiraient à des conclusions sûres»⁴⁶⁶. Per tant, és essencial l'existència d'un catàleg d'inscripcions medievals complet, o el suficientment avançat, per al correcte desenvolupament dels estudis epigràfics.

És de justícia destacar l'encomiable labor iniciada pels investigadors de la Universitat de Lleó en la creació del *Corpus Inscriptionum Hispaniæ Mediævalium*⁴⁶⁷. A més a més, cal remarcar l'existència de *corpora* provincials, locals o centrats en un monument o taller, elaborats a banda del projecte del CIHM, que contribueixen a la tasca de recopilació i edició d'inscripcions⁴⁶⁸. Això no obstant, és normal que una iniciativa tan recent com aquesta⁴⁶⁹ o que uns estudis tan fragmentats encara no hagen donat fruits suficients com per a revertir significativament la situació de la disciplina a Espanya. Així doncs, fins que no existisca un *corpus* prou ample que afavorisca els estudis comparatius entre regions, suports d'escriptura o amb altres manifestacions gràfiques, l'Epigrafia medieval en Espanya no deixarà de presentar certs dèficits. La principal mancança que hom pot observar és l'excessiva fixació dels estudis epigràfics

criptura publicitària al Quatre-cents. MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, «La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglo XV»..., pp. 191-206.

464. GARCÍA LOBO, Vicente, «La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglos X-XIII»..., p. 152. L'autor indica la natura majúscula d'aquestes escriptures perquè el seu estudi se centra abans de la conquesta de l'espai gràfic per part de les minúscules, fenomen analitzat per Martín López al treball anteriorment citat.

465. PEREIRA GARCÍA, Irene, «La Epigrafía medieval en España: un estado de la cuestión»..., p. 279.

466. DURLIAT, Jean, «Épigraphie et société. Problèmes et méthode»..., p. 194.

467. A partir d'ara, CIHM.

468. Són nombrosos els treballs que coadjuven a la constitució d'un corpus des de posicions geogràficament més reduïdes. Per proximitat al nostre estudi, destaquem els següents títols: GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales: la colección epigráfica de Valencia»...; BOLUFER, JOAQUÍN i RIBERA, AGUSTÍ, «Epigrafía valenciana medieval i moderna: les inscripcions sobre pedra»...; i PONS ALÓS, VICENTE, «'Gente Borja'. Un nuevo ejemplo del mecenazgo de los Borja: primeras inscripciones humanísticas en Valencia»... Aquests treballs representen a la perfecció els diferents nivells geogràfics dels estudis epigràfics: el de Bolufer i Ribera recull tots els epígrafs del País Valencià, el de Gimeno estudia les inscripcions del cap i casal, mentre que el de Pons se centra en l'estil epigràfic propi dels primers encàrrecs dels Borja. Per a un llistat de treballs d'aquestes característiques de tot l'estat, veure PEREIRA GARCÍA, Irene, «La Epigrafía medieval en España: un estado de la cuestión»..., pp. 277-279.

469. Malgrat que s'inicià a finals de la dècada de 1990, és recent si es compara amb els grans *corpora* clàssics, com el *Corpus Inscriptionum Latinarum*, encetat l'any 1853.

en un determinat tipus d'inscripció: els textos gravats en pedra, que transmeten un missatge de caràcter diplomàtic o literari⁴⁷⁰ mai allunyat de les formes i fórmules habituals i que, gràcies a la seua localització en un espai amb bona visibilitat i llegibilitat, aquest és rebut per part d'un públic ample al llarg del temps. En altres paraules, aquells exemples on són preponderants i evidents la publicitat, la solemnitat i la durabilitat de l'epígraf i on la lectura del seu contingut textual és la principal via de comunicació amb els receptors. Aquests estudis, però, no renuncien a l'ideal de la unitat de l'escriptura i duen a terme necessàries i útils anàlisis paleogràfiques on es posen de manifest els lligams entre l'escriptura epigràfica i la manuscrita⁴⁷¹. Així i tot, aquest enfocament, imposat més per les circumstàncies que per la voluntat i praxi dels investigadors espanyols, deixa fora de l'anàlisi tota una munió de tipologies d'inscripció que no s'adapten plenament als paràmetres descrits.

En conseqüència, s'aprecia una certa manca de transversalitat entre àrees del coneixement, que tal vegada limite els resultats obtinguts. Pel moment, l'Epigrafia medieval espanyola està centrada en la confecció del *corpus* i en l'estudi de l'escriptura, la base sobre la qual construir posteriors investigacions on tinguen cabuda altres perspectives, com l'antropològica o la semiòtica. Açò sols és possible quan es treballa amb *corpora* reduïts tant per volum com per circumscripció cronològica o geogràfica dels exemples incorporats o amb una tipologia molt concreta d'inscripció⁴⁷². En qualsevol cas, la desitjada comparativa de què hem parlat continua sent difícil d'aconseguir, resultat, en moltes ocasions, de troballes fortuïtes.

Com a resultat de tot açò, a les investigacions actuals sobre Epigrafia medieval a Espanya queden fora, sempre amb notables excepcions⁴⁷³, moltes inscripcions on les característiques externes, la via de comunicació del missatge o la funcionalitat de l'escrit difereixen de les «canòniques», com és el cas de les ací estudiades. Precisament es tracta d'aquells epígrafs que resulten més interessants per a la comprensió del paper de les escriptures d'aparat al si de les societats medieval i moderna, on l'element publicitari o, millor dit, la recepció del missatge escrit és un objectiu secundari. Malgrat tot, sí és cert que amb els materials reunits fins ara es podrien començar a aplicar les idees, hipòtesis i esquemes d'altres escoles o països on l'Epigrafia medieval presenta un estat de major maduresa.

Precisament, aquesta situació de plenitud de la disciplina ha sigut aconseguida a països on els *corpora* d'inscripcions medievals estan prou avançats, cosa que els permet centrar-se en altres aspectes més enllà de les qüestions paleogràfiques i materials, així com en altres tipol-

470. Aquesta distinció va ser establida per Martín López i García Lobo en relació al contingut de les inscripcions, és a dir, que són diplomàtiques si transmeten totalment o parcial un acte jurídic, i literàries si son composicions *ad hoc* o estretes d'alguna obra preexistent. Un recull de la seua classificació de les inscripcions el trobem a MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación i GARCÍA LOBO, Vicente, «La epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones»..., pp. 185-214.

471. A tall d'exemple, podríem traure a col·lació els ja citats treballs de García Lobo i Martín López, RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «Rasgos gráficos de las inscripciones en la provincia de Salamanca», *Estudios humanísticos. Historia*, n. 14, 2015, pp. 9-38 o FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Rodrigo J., «La escritura prehumanística en la Murcia bajomedieval: un estudio epigráfico de la *explanatio clypei* del escudo de Chacón en la capilla de los Vélez», *Historia. Instituciones. Documentos*, n. 45, 2018, pp. 13-27.

472. Aquest és, precisament, el nostre cas. De fet, estem convençuts de la inviabilitat d'aquesta investigació si no s'hagués seleccionat com a objecte d'estudi les inscripcions de la pintura en un àmbit territorial prou reduït i durant un període cronològic concret.

473. GIMENO BLAY, Francisco M., «"[...] e féu vot de ell scriure lo seu nom en les portes de la ciutat": mensajes en catalán en las filaterias de la pintura bajomedieval»...; MOLINA DE LA TORRE, Francisco José, «Escritura e imagen. Una aproximación paleográfica a la obra de Nicolás Francés»...; o RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «Características gráficas de los talleres epigráficos rurales ligados a la pintura», en María Josefa SANZ FUENTES i Miguel CALLEJA PUERTA (COORD.), *Paleografía II. Las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta...*, pp. 263-275.

logies d'inscripcions⁴⁷⁴. En aquest sentit, destaquen sobremanera els investigadors francesos sorgits de l'escola de Poitiers, fundada per Favreau, on s'estudia el fenomen epigràfic des d'un enfocament multidisciplinari, tractant de comprendre la totalitat de les inscripcions mitjançant apropaments antropològics, semiòtics, sociològics, etc. Tal vegada, un dels principals representants d'aquest corrent siga Vincent Debiais. En la seua important producció científica ha capgirat els conceptes de publicitat, solemnitat i durabilitat, prenent tots els sentits, accepcions i matisos de cadascuna d'aquestes paraules. Una part considerable dels seus treballs fixen l'atenció en inscripcions no canòniques, és a dir, aquelles disposades sobre un suport diferent a la pedra i al metall o aquelles on el procés comunicatiu va més enllà de la mera transmissió del seu contingut mitjançant la lectura. És per aquesta raó que resulta de gran interès veure què és el que entén ell per epígraf, ja que coincideix plenament amb el nostre objecte d'estudi i quines són les seues funcions dins de la societat medieval.

Abans d'entrar en qüestions de definicions i significats, cal fer ressò de l'advertència de Debiais on assenyala que les nostres concepcions actuals sobre el que és un epígraf no són plenament assimilables a aquelles existents al període medieval, el que pot conduir a una interpretació no del tot acurada de les seues funcions⁴⁷⁵. Per tant, si hom pretén definir aquest producte gràfic ha de tindre sempre present el desfasament terminològic i conceptual, derivat dels canvis en les funcions de les escriptures exposades amb el pas del temps. En altres paraules, és necessari que comptem amb una definició d'allò que nosaltres entenem per epígraf, però no és convenient traslladar-la als usos i costums del passat. Les diferències són tals que, de fet, a l'Edat Mitjana no existia un terme concret per a anomenar tots aquells productes gràfics que, a hores d'ara, englobem sota el d'epígraf⁴⁷⁶. Les fonts medievals ens parlen, doncs, de *titulus*, mot polisèmic⁴⁷⁷ que reuneix diferents categories de textos —inscripcions, titolets de manuscrits, el títol de la creu, etc.— i tipologies d'epígrafs —els *tituli* tardoantics i alt-medievals⁴⁷⁸, inscripcions informatives, signatures, etc.—. En vulgar, però, la documentació mostra més a sovint la utilització del terme *rètol*, que, a efectes pràctics, és sinònim de *titulus*. Això no obstant, els documents consultats, en parlar d'una inscripció, apel·len directament a les grafies emprades en la seua redacció o la seua materialitat⁴⁷⁹. Així mateix, és simptomàtic de les diferents perspectives des de les quals s'abordava el que ara entenem per inscripció que gairebé cap font contemporània faça menció al seu contingut textual. Ans al contrari, el

474. Per la seua vitalitat i influència, cal posar en relleu les aportacions al nostre àmbit per part dels estudis bizantins, on les teories sobre la imatge i la relació entre aquesta i els textos a la pintura de l'Imperi d'Orient tenen una gran importància. Entre moltes altres investigacions, podríem citar OUSTERHOUT, Robert G. i BRUBAKER, Leslie (eds.), *The sacred image: East and West*, Chicago, University of Illinois Press, 1995; PAPALEXANDROU, Amy, «Text in context. Eloquent monuments and the Byzantine beholder», *Word and Image*, n. 17, 2001, pp. 259-283; EASTMOND, Antony i JAMES, Liz (eds.), *Icon and word: the power of images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack*, Aldershot, Ashgate, 2003; JAMES, Liz (ed.), *Art and text in Byzantine culture...*; o BRODBECK, Sulamith i POILPRÉ, Anne-Orange (eds.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, París, Éditions de la Sorbonne, 2019.

475. DEBIAIS, Vincent, «L'écriture dans l'image peinte romane: questions de méthode et perspectives», *Viator*, n. 41, 2010, p. 97.

476. TREFFORT, Cécile, *Paroles inscrites. A la découverte des sources épigraphiques latines du Moyen Âge (VIIIe-XIIIe siècle)...*, p. 12.

477. Per a la definició medieval de *titulus*, *vid.* p. 27.

478. «Son emploi dans les inscriptions médiévales et dans les textes littéraires montre qu'il s'agit d'un texte composé pour ou en relation avec une image ou un objet. Généralement bref, il est métrique et concerne le contenu et/ou la forme de l'image, ou les acteurs de sa production», DEBIAIS, Vincent, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)...*, p. 155.

479. Açò queda clarament reflectit a la documentació valenciana, demostrant que aquesta certa indefinició de les inscripcions al període medieval es tractava d'un fenomen amplament estès.

missatge transmés és un element secundari, inclús prescindible, per a aquells que deixaren testimoni escrit de la seua existència. Més bé, ens parlen de l'essència de la inscripció, de la idea mental que genera la seua percepció⁴⁸⁰. Per tant, qualsevol intent de definició del nostre objecte d'estudi ha de contemplar que, a l'Edat Mitjana, es tenia una noció més ampla dels fenòmens gràfics. Les diferents manifestacions de l'escriptura quedaven determinades més per la forma que prenien al seu context i per la funció exercida en aquest medi, que pel seu contingut textual o per la matèria amb què eren elaborats⁴⁸¹.

Tot açò té unes connotacions molt interessants en les reflexions de Debiais al voltant de la disciplina, dels epígrafs i de la seua natura. Als seus treballs, l'investigador francès manifesta el seu acord amb les definicions actuals de l'Epigrafia, sobre quins són els seus propòsits, el seu objecte d'estudi i el seu àmbit d'actuació. Tanmateix, inclou una observació que exemplifica el seu apropament particular a l'estudi de les inscripcions. Partint de la proposta de Favreau, explica que la majoria dels treballs sobre Epigrafia se centren en l'anàlisi dels caràcters interns i externs de la inscripció, és a dir, en el seu contingut i en els aspectes paleogràfics de la seua manifestació física. La recepció del missatge per part d'un públic, però, queda sistemàticament obviada sota el pretext de la seua suposada universalitat⁴⁸². D'aquesta manera, s'eludeix la relació entre l'escrit i els receptors o, el que és el mateix, les veritables funcions de les escriptures exposades⁴⁸³. Aquest fet, doncs, és fonamental per a comprendre la seua concepció d'epígraf i la seua aproximació a l'estudi d'aquest producte gràfic.

De les inscripcions, Debiais en proporciona diverses definicions. Ara, però, prendrem la més general, reservant les més concretes per a posteriors especificacions i ampliacions. Llavors, «indépendamment de son support, et abstraite des réflexions épistémologiques actuelles, l'inscription peut se définir comme un contenu textuel soumis à une mise en œuvre particulière qui la distingue de ce qui lui est connexe, et qui fait d'elle *plus* qu'un texte, ou du moins *autre chose* qu'un texte. L'inscription est une unité graphique séparée, distinguée et distinctive»⁴⁸⁴. Al mateix temps, tres són les característiques que particularitzen la inscripció: «contingut», és a dir, allò que es llig; «forma», la llengua i l'escriptura que permeten la transmissió del missatge; i «historicitat», la seua relació amb l'entorn iconogràfic i arquitectònic on s'instal·la⁴⁸⁵. S'imposa, doncs, una triple aproximació en l'estudi d'un epígraf: una anàlisi literària del contingut, una paleogràfica de la forma i una arqueològica del seu context d'exposició⁴⁸⁶. En conseqüència, un estudi integral de les inscripcions, especialment d'aquelles menys

480. «Les auteurs évoquant avant tout la présence graphique, celle d'une écriture singulière sur un support particulier», DEBIAIS, Vincent, «Le chant des formes. L'écriture épigraphie entre matérialité du tracé et transcendance des contenus», *Revista de poética medieval*, n. 27, 2013, pp. 104-105. D'açò mateix es fan ressò Gimeno Blay i Rodríguez Suárez en parlar de les dificultats de seguir el procés d'elaboració de les inscripcions a partir de la documentació. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales: la colección epigráfica de Valencia»..., pp. 202-203; RODRÍGUEZ SUÁREZ, NATALIA, «El proceso para realizar una inscripción en la Edad Media y sus evidencias hoy: los talleres epigráficos medievales», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 50, n. 1, 2020, pp. 391-393.

481. Aquesta és, de fet, la idea que subjau en els conceptes d'«escriptura d'aparat» de Petrucci i d'«escriptura publicitària» de García Lobo.

482. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*..., pp. 13-15.

483. També entenem que açò és resultat de les dificultats inherents a l'estudi de la recepció de les inscripcions per part del públic, sobretot si es té en compte el silenci generalitzat de les fonts.

484. DEBIAIS, Vincent, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*..., p. 10. Cursives de l'autor.

485. DEBIAIS, Vincent, «Du sol au plafond: les inscriptions peintes à la voûte de la nef et dans la crypte de Saint-Savin-sur-Gartempe», en Cécile BOYER i Eric SPARTHUBERT (dirs.), *L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 303.

486. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*..., p. 44. Susini proposa un apropament similar a l'estudi de les inscripcions, tenint en compte el suport o

normatives, ha de contemplar no sols qüestions com l'escriptura emprada o el missatge que conté, sinó també quina és la seua veritable funció al seu context, quin objectiu persegueix i quina és la imatge que transmet de si mateixa. Amb aquesta definició, Debiais no es deslliga del concepte actual d'epígraf, però sí introdueix una sèrie de matisacions que el modifiquen substancialment. Aquestes són fonamentals per a comprendre l'essència d'una inscripció en la seua totalitat i profunditat. A més a més, la seua conceptualització amplia els reduïts límits de l'Epigrafia tradicional, incloent-hi manifestacions gràfiques diverses i enriquidores. Al mateix temps, incorpora a la definició l'ideal de la unitat de l'escriptura defensat per Navasqués i permet la convivència al si de la disciplina de les escriptures d'aparat de Petrucci i de les publicitàries de García Lobo. Com hom pot observar, no renúncia a la materialitat de la inscripció, a la dimensió física que permet l'existència i concreció d'un text⁴⁸⁷. Tanmateix, la matèria en si, i en conseqüència la tècnica d'execució, no compta amb la suficient entitat com per a condicionar la concepció mateixa d'epígraf. Per tant, són inscripcions *de facto* i *de iure* els textos disposats sobre pedra, amb unes certes característiques externes, però també ho són els pintats sobre un mur o sobre una taula, els gravats en metall o els epígrafs difosos per la tradició manuscrita. Quin és, doncs, l'element distintiu que atorga a un text l'estatus d'inscripció? La seua *mise en œuvre particulière*⁴⁸⁸, és a dir, la capacitat d'actuació del missatge escrit. Per a Debiais, la inscripció no és un objecte passiu, que es limita a oferir un text a un públic eminentment actiu i, així, acomplir el seu objectiu fonamental. Ans al contrari, és precís invertir els termes de la comunicació. L'epígraf és l'element actiu, capaç de posar en marxa tot un seguit de mecanismes comunicatius i d'operar a través d'ells a l'interior i a l'exterior del seu context d'exposició. Precisament, és aquest caràcter actiu de la inscripció el que la converteix en *autre chose qu'un texte*, lligada al seu suport material, però diferenciada d'ell i amb una gran capacitat per a intervindre sobre els altres components del medi d'exposició i sobre els possibles receptors.

7. 2. CONCEPTES

7. 2. 1. Iconicitat

Al llarg d'aquest estudi s'ha incidit en nombroses ocasions en les particularitats físiques de les inscripcions estudiades. Moltes es presenten amagades entre altres elements de la pintura, a una considerable distància de l'espectador o redactades amb un tractament en excés cal·ligràfic que les fan, en la major part de les ocasions, il·legibles, quan no imperceptibles. Davant d'aquesta situació, hom es qüestiona quina és la seua raó de ser, per què es disposen uns textos a la pintura que no poden satisfer la transmissió del seu contingut mitjançant la lectura.

És ací on entra en acció el primer dels conceptes que volem aplicar al nostre estudi: la iconicitat de l'escriptura⁴⁸⁹. És tracta d'una idea fonamental per a explicar el funcionament de

edifici, el text, l'escriptura i l'entorn. SUSINI, Giancarlo, *Epigrafia romana...*, p. 17.

487. En aquest punt convé recordar les paraules de Chartier sobre la «inexistència» dels textos fins a la seua materialització: «Estos últimos [els lectors o els oients], efectivamente, jamás se enfrentan con textos abstractos, ideales, desprendidos de toda materialidad: manejan o perciben objetos y formas cuyas estructuras y modalidades gobiernan la lectura (o la escucha), y en consecuencia la posible comprensión del texto leído (o escuchado)», CHARTIER, Roger, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 25.

488. Aquest mot, generalment associat a la informàtica, es pot traduir com *implementació*, és a dir, la posada en pràctica d'un objectiu, fent servir per a tal fi tots els mètodes i eines disponibles. La definició l'hem estreta de les entrades corresponents del Diccionari Normatiu Valencià, del de l'Institut d'Estudis Catalans i del de la Real Academia Española de la Lengua.

489. Per als termes proposats per Debiais, emprarem la traducció al valencià sempre que estiga acceptada i in-

les inscripcions. Aquestes, com hem assenyalat, poden actuar de diferents maneres per tal de fer efectiva la comunicació del missatge que transmeten. La qüestió rau en que aquest missatge no sempre es verbal, és a dir, escrit, sinó que l'epígraf pot ser el missatge per si mateix, actuant com una imatge. Aquesta noció parteix del valor simbòlic atribuït a l'escriptura pel cristianisme, igual que altres religions del llibre com el judaisme i l'islam⁴⁹⁰, segons la qual la paraula escrita pren un valor icònic *per se* i a banda del contingut que trasllada amb els signes gràfics. La inscripció, doncs, passa a ser el missatge o, més acuradament, un dels possibles missatges i no sols el vehicle de la seua difusió. Tots els elements compositius de l'epígraf, des del suport fins al tipus gràfic, així com la *mise en page*, contribueixen a la seua percepció com una imatge, una *forma*, abans que com un text concret⁴⁹¹. La doble natura de l'epígraf, a la vegada escriptura i imatge de l'escriptura, activa diferents mecanismes de recepció⁴⁹². El primer i més important, en tant que és el més universal perquè arriba a un públic més ample, és la percepció de l'escrit com un objecte diferenciat, com una imatge, de la mateixa manera que un crucifix o que un sant, i com a tal és rebuda per qualsevol persona que la percep, independentment de tot procés de lectura⁴⁹³. Una vegada que la inscripció ha sigut advertida per la vista i aïllada com a un objecte, açò és, com a una imatge individual, s'activen els altres mecanismes de comprensió. Aquests poden girar al voltant del sentit icònic, com l'associació d'un determinat tipus de suport o d'escriptura a una idea concreta —per exemple, un llibre amb escriptura gòtica textual en les mans d'un evangelista es lliga amb la Paraula Divina—, o descendir al contingut textual de l'epígraf a través de la seua lectura —veure que, efectivament, el contingut del llibre és un fragment dels Evangelis—. En definitiva, el concepte d'iconicitat de l'escriptura ens aporta la idea que la inscripció «est porteuse d'un message dans le simple fait d'exister dans l'espace médiéval»⁴⁹⁴. La paraula escrita no és solament un

clousa als diccionaris de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua o de l'Institut d'Estudis Catalans amb el significat donat per l'autor. Quan aquesta no estiga disponible, emprarem la paraula en francès.

490. DEBIAIS, Vincent, «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales», *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n. 29, 2013, p. 171 i *idem*, «Visibilité et présence des inscriptions dans l'image médiévale», en Sulamith BRODBECK i Anne-Orange POILPRÉ (eds.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental...*, p. 108. Altres investigadors també han tractat aquesta idea, com MANDINGORRA LLAVATA, María Luz i ALGARRA PARDO, Víctor M., «El libro en el libro. Su imagen a través de la miniatura valenciana del siglo XV»..., p. 159; SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid, Encuentro, 1994, p. 272; BARKAN, Leonard, *Mute poetry, speaking pictures...*, p. 8. Malgrat tot, l'escriptura té una forta càrrega simbòlica, igual que altres signes, no sols en el cristianisme, sinó també en altres religions i cultures. ONG, Walter, J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Méxic D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996, 1ra reimpressió, pp. 81-116; CARDONA, Giorgio R., *Antropología de la escritura*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1994.

491. DEBIAIS, Vincent, «Le chant des formes. L'écriture épigraphie entre matérialité du tracé et transcendance des contenus»..., p. 108.

492. «By exposing the duality between verbal content and visual form immanent within any written text, they throw into relief the iconicity of the linguistic sign», DRPIC, Ivan, «*Chrysepes stichourgia*: the Byzantine epigram as aesthetic object»..., p. 64.

493. DEBIAIS, Vincent, «L'écriture dans l'image peinte romane: questions de méthode et perspectives»..., p. 98. D'aquest fenomen també s'han fet ressò altres investigadors, com James d'Emilio, qui afirma que «recent studies have highlighted the “visual poetics” of inscriptions and their integration of form and content, reminding us that, like images, writing had a powerful visual impact beyond the meaning of written words, and inviting further inquiry into the role of artists and their close collaboration with patrons in designing texts and images», D'EMILIO, James, «Inscriptions and the Romanesque Church: patrons, prelates, and craftsmen in Romanesque Galicia», en Colum HOURIHANE, *Spanish medieval art: recent studies*, Tempre-Princeton, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Princeton University, 2007, p. 10.

494. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*..., p. 63.

conjunt de signes que, per acceptació general, es fa servir per a transmetre un missatge dins d'una determinada comunitat; a més a més, aquests signes, la forma que prenen i el suport sobre el qual es tracen estan carregats de significat⁴⁹⁵. En aquest sentit, també cal considerar la natura decorativa de tantíssimes inscripcions, on l'ornamentació o la cerca de realisme en la representació d'objectes condueix a incloure-hi inscripcions que *a priori* no estan destinades a ser llegides, sinó a transmetre la imatge de l'escriptura i a evocar certes idees mentals en els receptors⁴⁹⁶. Així, aquests tipus d'inscripcions actuarien de la mateixa manera que els epígrafs cúfics o pseudocúfics, és a dir, que presentarien tot un seguit de signes gràfics —reals o inventats, formant paraules i oracions o disposades aleatòriament, en llengües conegudes per l'auditori o exòtiques— que activarien els ressorts de percepció i de recepció i que generarien una resposta en el públic, independentment de la seua lectura efectiva⁴⁹⁷. L'exemple més extrem d'aquest fenomen són aquelles lletres o conjunt de lletres que han adquirit un sentit propi més enllà de la lectura, és a dir, que aquesta no és necessària per a la comprensió del seu missatge i significat, sinó que són percebudes i interpretades com a imatges o atributs⁴⁹⁸. És el cas, dels monogrames *Ihs* o *Xpo*; de l'alfa i de l'omega, enteses com atributs de Crist⁴⁹⁹; o el mateix *INRI*, vist com un element que transforma una simple creu en el mitjà de la mort de Jesús i símbol de tota una religió.

7. 2. 2. Agentivité

L'altra de les idees que convé aplicar és la de l'*agentivité* de la imatge medieval, és a dir, la seua capacitat d'actuació sobre el seu entorn i sobre els seus receptors⁵⁰⁰. Aquest concepte es troba en l'actualitat al bell mig de diversos debats multidisciplinaris⁵⁰¹, junt amb altres similars com la *performativity* del llenguatge⁵⁰². En aquest camp, són de suma importància les aportacions de Gell, qui va elaborar un marc teòric de l'antropologia de l'art⁵⁰³. La peça

495. «Per il fatto della sua natura grafica la parola scritta è disigno; questa componente può elevare l'aspetto grafico della lettera fino a conferirle significati autonomi, a sopraffarla e a renderla illeggibile». Pozzi, Giovanni, «Dall'ordo del 'Visibile Parlare'...», p. 16.

496. «Epigrams were meant to be viewed as much as read; they appealed to the eye no less than to the mind», DRPIC, Ivan, «*Chrysepes stichourgia*: the Byzantine epigram as aesthetic object»..., p.54.

497. «Far from being merely decorative form, pseudo-inscriptions could be variously construed as repositories of sacred power, marks of the foreign and the exotic, indices of an other-worldly realm, or graphic traces of the no longer comprehensible language of a sacred past», *ibidem*, p. 63.

498. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía...*, p. 272.

499. DEBLAIS, Vincent, «Au-delà de l'efficacité. Figurer les paroles de Dieu et du Christ dans les images monumentales romanes»..., pp. 29-35.

500. DEBLAIS, Vincent, «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales»..., pp. 169-186. El mot va ser originalment encunyat en anglès (*agency*), però mantindrem la traducció francesa per similitud lingüística amb el valencià.

501. Hom pot trobar un estat de la qüestió a BACCI, Michele, «Agency ed esperienza religiosa: alcune riflessioni», *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n. 29, 2013, pp. 15-22. A més a més, al mateix número d'aquesta revista hi ha un breu però complet compendi bibliogràfic sobre aquest aspecte en GARCÍA AVILÉS, Alejandro, «La experiencia de las imágenes. Cuestiones y bibliografía»..., pp. 23-26.

502. AUSTIN, John L., *How to do things with words*, Oxford, Oxford University Press, 1962. Resulta interessant un treball on es resumeixen les aportacions d'Austin i s'actualitzen amb noves contribucions: AMBROISE, Bruno, «Performativité et actes de parole», HAL. *Archives-ouvertes.fr*, 2009 [Consultat el 19 de novembre de 2021, hals-00430074f].

503. «The "anthropology of art" focuses on the social context of art production, circulation, and reception, rather than the evaluation of particular works of art», GELL, Alfred, *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford-Nova York, Clarendon Press, 1998, p. 3.

d'art —encara que, en realitat, és aplicable a qualsevol objecte— esdevé un agent⁵⁰⁴ que, fent efectiva la seua capacitat d'actuar al seu ambient, pot iniciar una sèrie d'actes causals que tenen un determinat efecte en les persones o objectes del seu voltant, els quals reben el nom de pacients. Evidentment, Gell no atribueix a objectes inanimats la consciència de si mateixos, el que els portaria a actuar de manera voluntària. Per a l'antropòleg, els humans són els que confereixen aquesta capacitat als objectes, és a dir, que projecten sobre ells la seua psique⁵⁰⁵. Per tal de comprendre millor aquest fenomen, imaginem un fidel medieval que pateix una malaltia. Amb l'esperança de recuperar la salut, aquesta persona resa diàriament davant una imatge de la Mare de Déu. Sap que la taula no és més que una obra humana que representa el semblant d'una persona sagrada, a qui dirigeix realment els seus precors⁵⁰⁶. Tanmateix, si la malaltia desapareix, el parroquià atribuirà a eixa imatge precisa la capacitat de sanar i considerarà que ho ha fet concretament per ell. Així doncs, quan aquesta notícia es difonga, hi acudirán més devots a pregar davant de la imatge amb l'esperança que actue en el seu favor⁵⁰⁷. Com aquest, podem trobar una infinitat d'exemples on les imatges i altres objectes actuen de diverses maneres —induïts per alguna persona, durant un ritual, de forma miraculosa, etc.— i amb diversos graus d'autonomia —no és el mateix un crucifix que es porta en processó per a pal·liar els efectes d'una epidèmia que aquesta desaparega per «voluntat» d'una imatge—⁵⁰⁸.

El que a nosaltres ens interessa d'aquesta noció és que Debiais instal·la el focus de la seua anàlisi no solament en les imatges medievals, sinó en els epígrafs que les acompanyen i en la relació que s'estableix entre ambdós sistemes, l'alfabètic i l'icònic. L'art medieval és ric en textos que, a primera vista, poden resultar redundants o superflus. En són molts els casos on trobem, per exemple, la imatge de la Mare de Déu amb una inscripció que conté el seu nom, malgrat que la figura pot ser fàcilment identificable. Aquest és el motiu pel qual molts epígrafs pictòrics són qualificats com explicatius, s'associen amb un suposat caràcter pedagògic o, directament, són ignorats perquè es creu que no aporten res a l'anàlisi de la imatge. Això no obstant, l'aplicació del concepte d'*agentivité* atorga un ple sentit a aquestes inscripcions, les quals «dicen mucho más acerca de la naturaleza de la imagen medieval que sobre el

504. «An agent is defined as one who has the capacity to initiate casual events in his/her vicinity, which cannot be ascribed to the current state of the physical cosmos, but only to a special category of mental states; that is, intentions», *ibidem*, p. 19.

505. Gell fa servir un cas que exemplifica a la perfecció açò: una persona que posseeix un cotxe no el considera un ésser conscient que puga actuar per ell mateix. De fet, durant la conducció, el vehicle és el pacient i el pilot l'agent. Tanmateix, si el cotxe s'avaría en mig de la nit i lluny de qualsevol lloc habitat, el conductor s'enfadarà amb l'automòbil i el culparà de la seua desgràcia, com si l'hagués traït conscientment. «If, God forbid, my Toyota were to break down in the middle of the night, far from home, I should consider this an act of gross treachery for which I would hold the car personally and morally culpable, not myself or the garage mechanics who service it. [...] So, "things" such as dolls and cars can appear as 'agents' in particular social situations; and so —we may argue— can "works of art"», *ibidem*, pp. 18-19.

506. Igual que el propietari del cotxe de la nota anterior sap que el seu vehicle no és més que una màquina.

507. Explica Bacci que el 1399, durant una situació complexa viscuda a la ciutat de Pistoia en relació amb els moviments mil·lenaristes, els habitants cercaren una imatge que pogués respondre a les seues necessitats i «su di essa potevano proiettare la propria angoscia ed è stata questa proiezione mentale che ha portato alla sua "attivazione" come effigie in grado di rispondere alle preghiere e di operare miracoli e segni prodigiosi». BACCI, Michele, «Agency ed esperienza religiosa: alcune riflessioni»..., p. 18.

508. Trobem diferents exemples d'actuacions d'imatges a l'Occident medieval en SANSTERRE, Jean-Marie, «La imagen activada por su prototipo celestial: milagros occidentales anteriores a mediados del siglo XIII», *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n. 29, 2013, pp. 77-98. Tanmateix, hem de tindre en compte que el concepte de l'*agentivité* és un tema complex, aplicable a tota mena d'objectes i ens i que varia enormement entre una cultura i una altra i la relació que s'estableix amb les coses. Gell, al llibre citat, empra exemples de diferents cultures del planeta.

contenido de su representación»⁵⁰⁹. D'aquesta manera, no es pot concebre la inscripció com un element aliè i estrany, que acompleix la seua funció d'esquenes a la imatge⁵¹⁰. Ans al contrari, text i imatge conformen una unitat indissoluble amb un objectiu comú, que es manifesta des del mateix moment de la concepció de l'obra: «el recurso a la escritura epigráfica es uno de los procesos más frecuentemente empleados por los artistas medievales para actuar sobre la imagen y para que la imagen pueda actuar»⁵¹¹. Aquest fenomen l'exemplifica clarament un dels famosos capitells de Moissac, on es representen unes cabres junt amb el mot *capras*. L'epígraf sembla innecessari en la seua funció identificativa, en tant que les figures es poden reconèixer amb facilitat, però no és així com l'hem d'entendre. Més bé, el *concepteur* de l'esce-
na va recórrer a l'escriptura perquè eixes cabres tallades en pedra passaren a ser, *de iure*, les imatges d'aquests animals i que, al seu torn, pogueren actuar i interactuar en el seu context d'exposició. Així doncs, és l'escriptura qui dota d'entitat i d'identitat a la imatge, qui permet, simplement, la seua existència⁵¹². En aquest sentit, s'observa un vincle molt estret amb la Creació. La paraula va ser el mitjà emprat per Déu per a fer existir l'univers i tots els seus components. Igual que la llum no va existir fins que Déu exclamà «Fiat lux»⁵¹³, les cabres del capitell de Moissac no existien fins que es disposà la paraula «capras» sobre les seues imatges⁵¹⁴.

D'igual manera s'ha de comprendre l'exemple extret dels *Libri Carolini*, emprat a nombrosos estudis sobre la relació entre text i imatge⁵¹⁵. Una de les disposicions que inclouen és la necessitat d'identificar les imatges dels sants amb el seu nom, de forma que no puguen confondre's. Aquesta directriu és d'una gran transcendència, que va més enllà d'evitar la confusió entre sant Esteve i sant Vicent Màrtir, per exemple. El que està dient és que l'escriptura és la que permet que una determinada imatge represente efectivament el seu model. De fet, l'exemple que s'utilitza als *Libri Carolini* és més significatiu que el dels sants diaques que hem presentat, ja que es posa en el centre de la qüestió l'adoració de les figures sagrades del cristianisme. Front l'absència d'un text, una persona que es trobe amb una imatge d'una bella donzella amb un xiquet no pot saber si representa a la Mare de Déu o a altra dona bíblica, com Rebeca, Betsabé o santa Isabel. És més, l'absència d'un títol indicatiu de la identitat de la

509. DEBIAIS, Vincent, «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales»..., veure especialment la pàgina 171.

510. «El retablo no puede ser separado de la inscripción, de su capacidad para otorgar significado al discurso de la imagen [...]. El epígrafe deja hablar a la pintura y permite ver el pensamiento que la ha organizado», DEBIAIS, Vincent, «Construcción epigráfica y uso funerario del retablo de la Pasión de los Caparrosos: herencia isidoriana e influencia litúrgica», *Príncipe de Viana*, n. 242, 2007, p. 811.

511. DEBIAIS, Vincent, «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales»..., p. 171.

512. «La relación entre el nombre y la imagen de un personaje en el seno del mismo objeto no solamente permite una identificación, sino que posibilita que el objeto esté presente. [...] la imagen no es una representación pasiva de la realidad plástica o tangible; las inscripciones instituyen en realidad su presencia efectiva», *ibidem*, pp. 171-172.

513. Gn 1, 3. «Hay que tener en cuenta, en la cristiandad, la idea [...] del Verbo divino. Dios hizo el mundo por medio del Verbo. El Verbo crea lo que nombra», ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la literatura medieval*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 157.

514. A l'article citat, Debiais empra diversos exemples, des de paraules soltes com la que acompanya els caprins del capitell fins a complexos *títuli* carolins amb subtilitats teològiques sobre la natura de les imatges representades. Tanmateix, com l'art valencià no compta amb aquest tipus d'inscripcions hem considerat innecessari complicar un discurs ja de per si dens.

515. FAVREAU, Robert, *Études d'épigraphie médiévale...*, p. 190, 331; MITALAITÉ, Kristina, *Philosophie et théologie de l'image dans les Libri Carolini*, París, Institut d'Études Augustiniennes, 2007, pp. 116-182; MOLINA DE LA TORRE, Francisco José, «Escritura e imagen. Una aproximación paleográfica a la obra de Nicolás Francés»..., p. 454; DEBIAIS, Vincent, «Visibilité et présence des inscriptions dans l'image médiévale»..., p. 372.

jove por conduir a confondre-la amb Venus, amb els perills que això comporta⁵¹⁶. En conseqüència, la posada per escrit del nom de Maria permet que eixa imatge siga, sense cap mena de dubte, de la Verge. Açò implica que, si a la mateixa figura se li inscriu el nom de Venus, aquesta representaria a la deessa de l'amor. L'escriptura, doncs, determina la imatge. Aquests exemples són prou significatius del poder de la paraula escrita en la cosmovisió medieval i del seu paper central en la creació artística i en la teoria de la imatge. Així mateix, l'escriptura és fonamental en els mecanismes d'actuació de les imatges, ja que una escultura de Venus no respondria igual als precés dels fidels que una de la Mare de Déu.

Altres dels mites de les inscripcions en l'art és el del seu caràcter pedagògic. Malgrat que sobre aquest aspecte incidirem més endavant, ara ens interessa mencionar-lo per la seua relació amb l'*agentivité*. Hom pot advertir que, en realitat, en comptades ocasions els textos que acompanyen les imatges les expliquen —o, almenys, eixa no és la seua finalitat principal—, com es pot desprendre del fet que la gran majoria siguen paraules solitàries, frases breus o precés, complexes composicions de caràcter teològic o que, directament, siguen imperceptibles per la seua localització. En aquest sentit, el pol pedagògic cal traslladar-lo cap a les representacions figuratives, deixant a la inscripció la capacitat de permetre l'existència de la imatge, del seu missatge i d'altres interpretacions de manera perpetua, independentment de tot procés de lectura. L'escriptura està, doncs, «ligada a la imatge en la permanència de la obra de arte»⁵¹⁷.

7. 2. 3. Intenció epigràfica

Els conceptes exposats fins ara estan lligats per una idea transversal: l'acompliment de l'objectiu de les inscripcions no passa per la lectura efectiva del seu contingut textual per part d'un públic donat, sinó que aquestes actuen a la manera d'imatges o activen una sèrie de mecanismes interns. És cert que tot epígraf, per definició, es caracteritza per presentar un missatge escrit, que compta amb una sèrie de trets físics que atrauen l'atenció sobre ells. Això no obstant, si es pretén estudiar-los més enllà del seu contingut i dels aspectes paleogràfics de la seua redacció, és a dir, examinant la relació establida amb l'entorn en què se situen i la seua recepció, convé tindre en compte qüestions com l'interés real del text, els nivells d'alfabetització del lloc i del moment de concepció de l'epígraf i les condicions reals de lectura⁵¹⁸. En aquest sentit, observarem un ample espectre d'inscripcions, des d'aquelles on la transmissió d'un missatge mitjançant la seua lectura és més que evident fins a aquelles on resulta obvi que els comitents tenien en ment altres objectius.

Moltes inscripcions estan concebudes per a transmetre un missatge a un públic, més o menys definit i més o menys ample. Els epitafis funeraris en són un bon exemple, ja que

516. «Cum ergo depictam pulchram quamdam feminam puerum in ulnis tenere cernimus, si superscriptio necdum facta sit, aut quondam facta casu quodam demolita, qua industria discernere valemus, utrum Sara sit Isaac tenens, aut Rebecca Jacob ferens, aut Betsabee Salomonem iactans, aut Elisabeth Ioannem baiulans, aut quaelibet mulier parvulum suum tenens? Et ut ad gentiles fabulas veniamus, quæ plerumque depictæ inveniuntur, unde scire valemus utrum Venus sit Ænean tenens, an Alcmena Herculem portans, an Andromacha Astyanacta gerens?», CARLEMANY, *Libri Carolini*, PL 98, 1229D-1230A.

517. DEBIAIS, Vincent, «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales»..., pp. 174 i 181.

518. DEBIAIS, Vincent, «Intención documental, decisiones epigráficas. La inscripción medieval entre el autor y su audiencia», en Alicia MARCHANT RIVERA i Lorena BARCO CEBRIÁN (eds.), *Escritura y sociedad: el clero*, Albolote, Editorial Comares, 2019, p. 66.

proporcionen una determinada informació sobre el difunt, la memòria del qual conserven, com el nom, l'estatus social o la data de la mort. El mateix ocorre amb altres tipologies com els *monumenta ædificationis* o les *consecrationes*. Inclús, podríem incloure ací textos explicatius, com el del retaule del Gremi de Fusters (n. 5) o el de Sant Vicent (n. 262)⁵¹⁹. En canvi, moltes altres inscripcions, com les ací estudiades, no tenen un missatge ni un destinatari tan clars.

Arribats a aquest punt, convé introduir un gir en els criteris d'anàlisi, exposant que les inscripcions no tenen una intenció publicitària, és a dir, transmissora d'un missatge verbal, sinó epigràfica, açò és, que duen a terme la concreció material d'un text en un lloc determinat⁵²⁰. La importància d'aquest plantejament per a l'estudi de les nostres inscripcions és incalculable, ja que resol o, si més no, ens posa en el camí de la seua resolució, qüestions com la il·legibilitat de molts epígrafs —per la seua localització o per la seua execució—, de la seua funció dins de la pintura o de la seua relació amb els possibles receptors. Reprenent el que déiem adés al respecte de la concepció cristiana de l'escriptura, el seu valor simbòlic i el nexa que manté amb la Creació en aquest context d'aprehensió simbòlica dels signes gràfics, podem concloure que les inscripcions no estan destinades a ser llegides, ni tan sols vistes, sinó a ser, a fer presents al llarg del temps unes paraules donades gràcies a la seua natura epigràfica, que garanteix la permanència de l'escrit⁵²¹.

Debiais il·lustra aquest fenomen amb l'arxiconegut epitafi del papa Adrià I, fet a instàncies de Carlemany, encara rei dels francs en aquell moment (ca. 795)⁵²². La gran llosa, situada a les portes de la basílica de Sant Joan del Laterà i gravada amb una semblança en vers del pontífex, digna hereva dels millors tallers epigràfics clàssics, no és un mer plany del monarca per la mort d'Adrià I; ans al contrari, és tota una declaració d'intencions en el seu conjunt. La recuperació de la capital romana, la *mise en page* del text i la seua localització en la seu del bisbe de Roma és un símbol del poder i preeminència de Carlemany, cinc anys abans de la seua coronació com a emperador. No cal llegir el text per a rebre el potent missatge que transmet l'epígraf. Aquest actua com una imatge. Per tant, la presència d'una inscripció en un lloc concret, la materialització d'un text, és la que aconsegueix el seu objectiu principal⁵²³. Les característiques externes de la inscripció —com les dimensions, el tipus de lletra emprat o la seua localització preeminent— atrauen òbviament l'atenció de la gent que passés al davant i que llegiria, directament o indirecta, el seu contingut. Tanmateix, l'objectiu principal d'aquesta peça no és ser llegida, de fet, això és secundari: la seua comesa l'aconsegueix amb el simple fet d'existir en un lloc i un temps determinats, transmetent un missatge polític a través del valor simbòlic i icònic de la paraula escrita.

Malgrat que la inscripció carolina exemplifica a la perfecció el nostre plantejament, en són moltes les qüestions que es poden adduir per a defensar la hipòtesi contrària. Així, si atenem a les característiques físiques i gràfiques d'aquesta llosa, com podem estar segurs que la seua finalitat primordial no era transmetre al poble de Roma —i a tota la cristiandat

519. Açò no és obstacle perquè aquests textos puguen ser considerats com agents que actuen sobre la imatge que acompanyen, com veurem.

520. DEBIAIS, Vincent, «Intención documental, decisiones epigráficas. La inscripción medieval entre el autor y su audiencia»..., p. 70.

521. DEBIAIS, Vincent, «Visibilité et présence des inscriptions dans l'image médiévale»..., p. 358.

522. DEBIAIS, Vincent, «Intención documental, decisiones epigráficas. La inscripción medieval entre el autor y su audiencia»..., pp. 68-69.

523. «La inscripción no está destinada a servir para, sino a ser», «con total independencia de cualquier posible recepción del texto epigráfico», *ibidem*, pp. 73 i 75.

en conseqüència— el plany del rei dels francs per la mort del pontífex? Certament, no estem en condicions d’afirmar res amb seguretat i creiem que mai ho arribarem a saber. Tanmateix, existeixen altres casos on és indubtable la intenció purament epigràfica de la inscripció. És una situació similar al de la coneguda corona de llums de Bayeux i dels versos que l’ornaven⁵²⁴. Aquests textos, d’un profund tarannà teològic i simbòlic eren imperceptibles, en estar situats a desenes de metres del terra i, per tant, lluny de la mirada curiosa de qualsevol persona. Nosaltres, però, volem traure a col·lació un exemple més proper, cronològicament i geogràfic, als epígrafs ací estudiats, però que per no estar exposats en un context pictòric han quedat fora del nostre catàleg. Parlem de les inscripcions protectores del campanar de la catedral de València⁵²⁵. Aquest conjunt de tres invocacions adreçades a Crist i a santa Bàrbara per a protegir el Micalet de l’impacte de llamps estan disposades en l’exterior del cos de les campanes. Llavors, el seu públic potencial és, francament, reduït, més enllà de Crist i de la santa de Nicomèdia. Per tant, cal descartar la lectura del seu contingut com a principal objectiu i considerar que els epígrafs aconsegueixen la seua funció apotropaica pel mer fet d’existir.

En definitiva, les inscripcions medievals transmeten un missatge existint en un context. Aquest missatge no és solament verbal, és a dir, el contingut del text inscrit. De fet, en moltes ocasions es pot considerar que aquesta és una funció secundària. Ans al contrari, la simple presència de les lletres en un àmbit exposat ja estableix diverses vies de comunicació —amb persones o amb la divinitat— sense que siga *conditio sine qua non* la seua lectura⁵²⁶. Amb açò, obrim el camí cap a la dimensió simbòlica de l’escriptura⁵²⁷, on entren en acció diferents ressorts que connecten les nostres inscripcions amb la societat que els va concebre, amb la seua mentalitat i amb els usos religiosos del moment.

7. 2. 4. Canvis de paradigma

Visibilitat i llegibilitat

Tot l’exposat fins al moment comporta uns canvis de paradigma o, si més no, de perspectives en l’apropament a les nostres inscripcions. En primer lloc, si la principal funció d’una inscripció és estar, existir en un lloc concret, la visibilitat i la llegibilitat són qüestions secundàries, quan no accessòries. Açò es demostra pel gran nombre d’inscripcions que són il·legibles⁵²⁸. Si ja en són moltes les circumstàncies que condicionen la visibilitat d’una inscripció, és a dir, la capacitat d’identificar-la amb la vista dins del conjunt on s’exposa, en són més les que dificulten la seua llegibilitat. Centrant-nos en les nostres inscripcions pictòriques, cal insistir una vegada més en les condicions d’exhibició dels retaules. Quan aquests eren privats,

524. DEBIAIS, Vincent, «Ekphrasis from the inside: notes on the inscription of the Crown of Light in Bayeux», *English Language Notes*, vol. 53, n. 2, 2015, pp. 45-59; *ibidem*, *La croisée des signes. L’écriture et les images médiévales (800-1200)...*, p. 140.

525. Per a les imatges de les inscripcions, SANCHIS SIVERA, José, *La Catedral de Valencia: guía histórica y artística...*, pp. 96-97; per a les transcripcions, GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales: la colección epigráfica de Valencia...», p. 213.

526. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)...*, pp. 63 i 94

527. «The mere presence of lettering demands curiosity and respect, and can create its own mythologies», CAVINESS, Madeline H., «Illegible inscriptions as solar or mechanical prayer wheels», en Sulamith BRODBECK i Anne-Orange POILPRÉ (eds.), *Visibilité et présence de l’image dans l’espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental...*, p. 411.

528. DEBIAIS, Vincent, «Crear con imágenes. Los ángeles de Aguilar de Campoo», *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n. 28, 2012, p. 128; *idem*, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)...*, p. 211.

es localitzaven dins de capelles tancades per grans reixes, el que implica una certa distància entre la pintura i la gent. Quan els retaules eren els de l'altar major, aquests eren inaccessibles als laics en tant que estaven situats en un espai reservat als clergues. A més a més, la major part del temps estaven coberts per cortines o, més tardanament, tancats per portes, pel que l'exposició de les imatges i dels seus textos era molt reduïda, limitada a certes celebracions. A tot açò cal afegir les condicions lumíniques d'una església medieval, on l'escassa llum natural era combatuda pels ciris que produïen jocs lumínics amb l'or dels retaules. Així doncs, en són poques les circumstàncies en què els nostres textos serien visibles per al públic i, per tant, potencialment llegibles.

Quant a aquesta qualitat, a la primera part hem vist tots els condicionants que poden fer que una inscripció siga llegible. Algunes empren un tipus gràfic clar i de mòdul gran, però la seua localització a la part superior del retaule o el fet d'estar amagades en aurèoles i vestidures fan que, a efectes pràctics, la seua lectura siga impossible. Altres que, per contra, estan situades dins del nostre camp visual i exposades de manera clara, també són il·legibles per l'excessiu tractament cal·ligràfic de les lletres o pel seu mòdul prou reduït⁵²⁹. Ens trobem davant el mateix cas que les inscripcions als vitralls. Molta és la literatura al voltant del caràcter didàctic de les composicions narratives que ornem els finestrals gòtics. Això no obstant, l'observació directa s'imposa a les teories elaborades des del despatx amb reproduccions fotogràfiques. Si hom visita un temple que encara conserve bona part dels seus vitralls medievals, com poden ser la catedral de Lleó i la de Chartres o la Sainte-Chapelle de París, s'adonarà que és pràcticament impossible comprendre les històries allí representades. La pròpia materialitat del suport i l'altura a la qual es disposen ja impedeix l'apreciació total de la composició. A aquests condicionants físics cal afegir la conceptualització extrema de les seues escenes, que dificulta la seua comprensió inclús per a persones amb un bon coneixement de les matèries bíbliques. Si les imatges són inaccessibles per a la vista i l'enteniment humans, les inscripcions que les acompanyen són inextricables, per no dir invisibles.

Llavors, cal buscar una altra explicació a la seua presència més enllà de la identificació i instrucció. Convé fer, però, una distinció que ens resulta fonamental: la visibilitat clara d'un text no és cap garantia de la seua llegibilitat i viceversa. En la seua percepció influeixen moltíssims factors: les taxes d'alfabetització així com el nivell de relació del possible públic amb la cultura escrita, ja que no totes les persones capaces de llegir tenen els mateixos recursos intel·lectuals per a comprendre qualsevol text; la manera en què el missatge escrit està redactat, des de l'execució més o menys cal·ligràfica de les lletres fins a la llengua i el registre emprats; les condicions d'exposició de l'escrit, com la seua localització en un àmbit concret, la seua llunyania respecte l'auditori, les condicions d'il·luminació, etc.⁵³⁰ Al llarg de la investigació hem vist nombrosos retaules farcits d'inscripcions. D'aquestes, moltes són visibles, és a dir, que es poden percebre sense dificultat amb la vista. Ara bé, les seues característiques físiques les fan totalment il·legibles per la distància dels nostres ulls o per la construcció capriciosa de les lletres. D'igual manera, altres tantes inscripcions, aïllades del seu context, presenten una grandària considerable i s'empra en la seua redacció un tipus gràfic clar. Tanmateix, aquestes

529. De fet, hem de confessar que un elevat nombre de les inscripcions ací recopilades són francament il·legibles i que hagués estat impossible la seua inclusió de no ser per les noves tecnologies o per les nostres sospites sobre l'existència d'escriptura en un lloc determinat de l'obra.

530. JOLIVET-LÉVY, Catherine, «Inscriptions et images dans les églises byzantines de Cappadoce. Visibilité/lisibilité, interactions et fonctions», en Sulamith BRODBECK i Anne-Orange POILPRÉ (eds.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental...*, pp. 379-380.

inscripcions poder ser invisibles en estar amagades dins de la pintura. Per tant, visibilitat i llegibilitat no són termes equivalents ni un implica l'altre.

És més, imaginem un text on es donen ambdues característiques. En la seua recepció entrarien en joc altres factors que podrien condicionar la divulgació del missatge, com el nivell de complexitat de l'escrit, les condicions ambientals de lectura o, sent sincers, l'interés del possible públic receptor. Una persona alfabetitzada en llengua vulgar, com pot ser un mercader, pot situar-se davant d'un epígraf en llatí, llegir-lo i no comprendre res. Igualment, un notari que coneix el llatí pot trobar una inscripció d'un marcat caràcter teològic o escrit en un registre lingüístic diferent al seu i no captar l'essència del missatge malgrat conèixer la llengua. Aquest mateix text pot estar exposat en un ambient i amb un públic que el pot comprendre, com la biblioteca d'una catedral, però que siga sistemàticament obviat pels seus lectors en potència⁵³¹.

En aquest punt, és fonamental comprendre que el fet que un text siga llegible i assequible per a un públic ample, no implica que siga llegit. Coneixent la natura humana, s'ha de tindre sempre en compte l'interés, la voluntat activa per apropar-se físicament i mental als escrits exposats. Açò implica nous factors condicionants. Una persona instruïda pot obviar sistemàticament tots i cadascun dels epígrafs que troba en el seu dia a dia. Igualment, una persona analfabeta o amb un nivell d'instrucció molt baix, però amb un esperit curiós pot detindre's davant de qualsevol inscripció i procurar-se els mitjans adients per a apoderar-se del missatge escrit. Aquest és un fenomen de plena vigència en l'actualitat. Al llarg del dia coincidim amb innombrables textos —des de senyals i cartells informatius fins a anuncis publicitaris o la portada del llibre llegit per un usuari del metro— que no llegim o que, en cas de fer-ho, no prestem massa atenció o no acabem de comprendre'ls. És més, açò també ens ocorre als qui estudiem la cultura escrita. No en són poques les vegades en què sabem que hi ha un epígraf en un carrer pel qual sempre passem, però mai ens hem detingut a llegir-lo; o que, de visita en una església o museu, ens hem cansat de detindre'ns davant de cadascuna de les manifestacions gràfiques exposades i hem acabat per no llegir-ne cap. Certament, podem aduir que en l'actualitat hi ha una sobresaturació d'escriptures exposades, tant en l'àmbit públic com privat, i que per qüestions pràctiques ignorem sistemàticament. Aquest excés gràfic no es donava als períodes estudiats. Tanmateix, creiem que la clau rau en la pròpia natura dels epígrafs, és a dir, en fer present un text, i en l'interés de cada individu per conèixer el seu contingut.

Centrant-nos en les nostres inscripcions, i al fil del que hem dit de la iconicitat de l'escriptura i de la contribució dels epígrafs a l'*agentivité* de la imatge medieval, les seues condicions d'exposició ens indiquen de manera clara que una gran majoria no estaven concebudes per a ser llegides i, a vegades, ni per a ser vistes. Els impediments físics que hem descrit en altres punts —reixes, cortines, llum, etc.—, així com les característiques de les inscripcions —contingut, caràcter decoratiu, llunyania del públic, etc.— en són proves suficients que demostren que la visibilitat i la llegibilitat del seu contingut no foren qüestions fonamentals en la seua execució.

Destinatari i públic

Açò ens condueix al segon canvi. Si les inscripcions no es lligen ni es veuen, a qui van destinades? Susini ja va anotar que moltes inscripcions clàssiques semblaven estar més diri-

531. CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico...*, pp. 257-262.

gides als déus que a les persones⁵³². Aquest fenomen es magnifica durant el període medieval, de manera que convindria introduir la distinció entre públic i destinatari del missatge⁵³³. Açò ens permet realitzar una anàlisi més correcta de les manifestacions epigràfiques. Públic i destinatari poden ser coincidents, com per exemple en un epitafi d'una família noble situat a la seua capella privada; no coincidir, com una oració inscrita en l'aurèola d'un sant, qui serà el destinatari, mentre que el públic serà qualsevol persona que se situe davant del retaule i observe la inscripció —independentment de si és llegida o no—; o tindre un destinatari però no un públic, com les inscripcions contra el llamp del Micalet, adreçades a la divinitat però sense cap receptor possible per la seua localització.

La diferència sembla òbvia, però cal incidir en ella. En aquest sentit, resulta interessant l'afirmació de Pozzi on diu que «una scritta dentro un dipinto si rivolge sempre a qualcuno che l'osserva»⁵³⁴. La manifestació física del text, és a dir, la inscripció, és susceptible de ser observada, llegida i assimilada pels receptors, en tant que fa servir tot un seguit d'elements —escriptura, disposició, signes, etc.— que criden la seua atenció. Açò no implica, però, que el missatge que conté estiga adreçat a les persones que, per determinades raons, es troben davant la peça d'art que l'acull. En aquest sentit, es pot dir que és el públic qui determina la pràctica epigràfica⁵³⁵. Si la inscripció reuneix les condicions físiques i textuales que la fan visible i llegible, es pot considerar que pogueren ser concebudes tenint en ment un públic receptor més o menys concret. Ans al contrari, si no compleix cap de les dues condicions, podem afirmar que l'epígraf en qüestió no s'adreça a persones determinades⁵³⁶. Així doncs, cal posar el focus en l'autor del programa textual, cosa que implica donar més importància a la presència d'un missatge que a la divulgació del seu contingut textual. Tornant a l'exemple de l'epitafi carolingi, dubtem que Carlemany —o, més correctament, els intel·lectuals de la seua cort— ideés aquesta inscripció amb la intenció de fer conèixer al poble romà el seu plany per la mort del pontífex. Més bé, l'escriptura epigràfica seria un recurs entre tants, tal vegada el més important, per a dur a terme el seu programa polític i cultural de la *renovatio Imperii*. Llavors, l'element gràfic és una eina en mans de l'autor de la inscripció per a actuar sobre altres persones, l'*agentivité* de què parlàvem. Com resulta obvi, la concreció física d'un text, sobretot quan aquest s'exposa en un lloc públic, té com a conseqüència que la gent el llitja o, almenys, l'observe. És el mateix que ocorre amb els noms dels sants que acompanyen les seues representacions: la seua funció és «activar» la imatge, dotar-la d'una identitat concreta. La seua concreció gràfica, però, fa que puguen ser llegits i observats, malgrat que açò no siga el seu objectiu.

532. «[Llocs] dove il segno inciso pare rivolgersi più agli dei che al passante». SUSINI, Giancarlo, *Epigrafia romana...*, p. 22.

533. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)...*, p. 15.

534. POZZI, Giovanni, «Dall'ordo del 'Visibile Parlare'»..., p. 23.

535. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)...*, pp. 14-15.

536. En referència als llibres litúrgics extremadament decorats, on la llegibilitat de l'escriptura està força condicionada per la seua ornamentació, diu Clanchy que «writing was aimed to God's eye more often than communicating information to fellow human beings. For that reason books were kept on the altar or in sacristy rather than in a library». Extrapolant aquest fet al nostre àmbit, no resulta estrany que les inscripcions dirigides directament a la divinitat o als sants, com els precis de les aurèoles, siguen precisament les més decorades, on les grafies es confonen amb els elements ornamentals. CLANCHY, Michael T., *From memory to written record: England 1066-1307*, Londres, E. Arnold, 1979, p. 226.

Publicitat i notorietat

Amb tot, arribem al darrer dels canvis que convé efectuar. Fins ara, hem tret la conclusió que moltes inscripcions no són concebudes per a ser llegides, ni tan sols vistes, i no estan dirigides a un públic físic, és a dir, conformat per un grup concret de persones. En conseqüència, quin paper juga la publicitat en la definició de l'epígraf? Fins a quin punt és característica d'aquest producte gràfic? Primerament, és essencial definir què s'entén per publicitat en aquest àmbit. Tots els diccionaris consultats⁵³⁷ coincideixen en definir la «publicitat»⁵³⁸ com el conjunt d'eines i d'activitats dirigides a difondre una cosa el més amplament possible. Així doncs, no podem considerar que la publicitat siga un tret definitori dels epígrafs, en tant que un gran nombre d'ells presenten unes característiques que no cooperen en la divulgació del contingut textual de la inscripció. Tanmateix, García Lobo anota un matís important que pot variar el sentit d'aquest mot. Quan es qüestiona que s'entén per «publicitat» o «publicitari», respon amb una cita de Maurice Audin, qui diu que «el término “publicidad” ha adquirido en nuestra época un sentido muy concreto, ligado estrechamente a la actividad económica y, particularmente, a la política de ventas; sin embargo, no siempre fue así. Inicialmente la palabra “publicidad” tenía el significado concreto de “notoriedad” y lo ha mantenido en ciertos casos»⁵³⁹. És, en aquest sentit, com s'ha d'entendre l'adjectiu «publicitari» adscrit a un tipus de manifestació gràfica. L'escriptura publicitària de García Lobo és, doncs, una escriptura de notorietat, executada amb certs trets que la distingeixen de la resta de grafies. En un treball posterior, ell i Martín López mantenen aquesta accepció del terme «publicitat»⁵⁴⁰. El que no arribem a albirar, però, és perquè no s'adoptà l'inequívoc terme de «notorietat».

Des de la nostra perspectiva, construïda a partir de l'estudi d'unes inscripcions amb certes particularitats, podríem acceptar, *mutatis mutandis*, la notorietat com un tret distintiu o, més acuradament, habitual de les inscripcions. En són pocs els exemples en què l'escriptura no està executada amb la màxima cura, cercant assolir la bellesa. Això no obstant, la notorietat pot cridar l'atenció sobre l'escrit, però en qualsevol cas no implica la difusió del missatge, la seua publicitat. Una inscripció disposada en l'aurèola d'un sant, amb un marcat caràcter cal·ligràfic, pot atraure la mirada de la persona que aconseguisca diferenciar-la

537. En la seua segona accepció, el *Diccionari català-valencià-balear* defineix «publicitat» com «Divulgació del coneixement d'una cosa fet amb anuncis als periòdics, cartells, emissions radiofòniques, etc.». Per la seua part, el *Diccionari Normatiu del Valencià* diu «activitat de comunicació massiva que té per objecte informar, persuadir, i aconseguir un comportament determinat de les persones que reben esta informació». Quant al castellà, el *Diccionario de Autoridades* no recull cap accepció similar d'aquest terme, però per a l'adjectiu «público, -a» diu «Notorio, patente y que lo saben todos» i el de la Real Academia de la Lengua, en la segona i tercera accepció, diu: «Conjunto de medios que se emplean para divulgar o extender la noticia de las cosas o de los hechos» i «Divulgación de noticias o anuncios de carácter comercial para atraer posibles compradores, espectadores, usuarios, etc.». Les referències són, respectivament: ALCOVER I SUREDA, Antoni Maria, MOLL I CASASNOVAS, Francesc de Borja (eds.) i SANCHIS GUARNER, Manuel (col.), *Diccionari català-valencià-balear*, vol. VIII, Palma de Mallorca, Moll, 1964-1969, reimp. 1980, p. 958; ACADÈMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA, *Diccionari Normatiu del Valencià*, vol. II, València, Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2016, p. 2535; REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, vol. III, ed. facsímil, Madrid, Editorial Gredos, 1990, p. 421; i *idem*, *Diccionario de la Lengua Española*, vol. II, Madrid, Real Academia Española, 1984, 20^a edició, p. 117.

538. En l'accepció que ens pertoca i no en aquella que concerneix a la qualitat d'allò que és públic.

539. AUDIN, Maurice, *Histoire de l'imprimerie. Radioscopie d'une ère: de Gutenberg à l'informatique*, París, A. & J. Picard, 1972, p. 298. La traducció al castellà i el comentari a GARCÍA LOBO, Vicente, «La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglos X-XIII»..., p. 151.

540. GARCÍA LOBO, Vicente i MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, «La escritura publicitaria en la Edad Media. Su funcionalidad»..., pp. 128-129.

dels altres elements decoratius, però en cap moment garanteix que siga capaç de llegir totalment o parcial el missatge escrit.

És ací on rau la problemàtica de la utilització de la paraula «publicitat». Malgrat que es puga entendre com «notorietat», no és així com s'empra en la major part de les investigacions. Sols cal veure quins tipus d'epígrafs són els que s'estudien més amplament. El desencert té el seu origen en el fet que, quan s'estipulà la publicitat com a element diferenciador de les inscripcions, la disciplina encara estava cercant el seu camp d'actuació i el seu objecte d'estudi. Per tant, es va introduir aquest terme pensant especialment en inscripcions on la transmissió d'un contingut textual —com epitafis o dedicacions— era l'objectiu primordial, és a dir, les inscripcions més canòniques. En aquell moment, encara no s'havien assimilat com a epígrafs tot un conjunt d'inscripcions com les nostres. A més a més, la definició de l'objecte d'estudi es va elaborar en un moment en què l'Epigrafia encara no havia entrat en contacte amb altres disciplines —com l'antropologia o la semiòtica— i no s'havien incorporat conceptes com els presentats anteriorment. D'aquesta manera, no es podia pensar en altres vies de comunicació més enllà d'aquella que passa per la lectura efectiva del text. Òbviament, els pioners de la disciplina, com altres exploradors, feren tot allò que pogueren amb la informació i els medis de què disposaven.

Al nostre parer, la confusió s'originà en les generacions posteriors. Una vegada començaren a incorporar-s'hi altres tipologies d'inscripcions on la publicitat del missatge escrit no és tan evident i s'aplicaren mètodes d'estudi i marcs teòrics d'altres disciplines, hagués sigut convenient revisar les característiques distintives de l'epígraf, adequant els termes a la nova realitat. Ans al contrari, sembla que la definició establerta als anys 60 va aconseguir la categoria de dogma, malgrat la seua imprecisió. Desafortunadament, «publicitat» és un terme força arrelat en la terminologia epigràfica i la seua substitució per altre mot resultaria més problemàtica que altra cosa. És per això que mantindrem el seu ús, però sempre en un sentit ample —com l'atorgat per García Lobo— i el matisarem quan siga convenient.

Siga com siga, es pot comprendre la publicitat, açò es, la difusió d'un missatge escrit, com a conseqüència de la seua materialització. Adés hem dit que la intenció que subjau en moltes inscripcions —i ens arriscaríem a dir que en totes— és l'epigràfica, és a dir, fer present un text en un espai, i no publicitària, donar a conèixer un text. Tanmateix, és una obvietat que la posada per escrit del dit text condueix a la seua possible lectura, malgrat que aquesta puga no ser la intenció del *concepteur*. El gran nombre d'inscripcions il·legibles fa patent que la publicitat del seu contingut no és el seu únic objectiu⁵⁴¹. Ara bé, ambdós conceptes no són excloents i el desig per part del comitent de fer present un text també pot implicar la seua lectura. Tota inscripció manifesta la voluntat d'algú de comunicar alguna cosa⁵⁴². El cas és si el missatge és verbal, visual o ambdós. Tornem a l'epitafi carolí. La llosa és un símbol del poder i de la preeminència de Carlemany al si de la *Christianitas*. Aquest missatge és rebut amb la simple visió de la inscripció, però qui estigués en condicions de llegir o tingués un interès particular en el seu contingut també tenia a la seua disposició el missatge verbal.

Atenent a tot el que hem vist fins ara, convé modificar el punt de visió de la comunicació epigràfica. Tradicionalment, aquest procés s'ha vist com un camí lineal, on un autor

541. DEBIAIS, Vincent, «Intención documental, decisiones epigráficas. La inscripción medieval entre el autor y su audiencia»..., p. 68; *ibidem*, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*..., p. 211.

542. DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier, «Publicidad y escritura expuesta al servicio de la clase condal catalana (ss. IX-XII)»..., p. 345.

elabora un missatge per a fer-lo arribar a un públic concret que té en ment. Contràriament, l'experiència ens demostra que es tracta d'una comunicació multidireccional. L'autor pretén transmetre una idea fent servir l'escriptura epigràfica. Aquesta té un fort valor simbòlic, que li permet actuar com a imatge. En aquest sentit, la iconicitat de l'escriptura és percebuda tant pel destinatari com pel públic, pot actuar sobre altres imatges a les quals acompanya i també pot ser una mera eina del dissenyador emprada durant el procés creatiu de l'obra. Al mateix torn, la manifestació física de l'epígraf implica l'existència d'un text en un lloc públic. En l'anàlisi de la seua recepció, cal considerar si el seu destinatari coincideix amb el possible públic receptor, la visibilitat i llegibilitat de la inscripció, la seua funció dins del context d'exposició, etc.

«*Citazioni reliquie*» i «*citazioni culturali*»

Un altre aspecte de suma importància és la distinció entre aquells epígrafs associats de manera tradicional a un personatge o escena i els que, extrets d'obres literàries o elaborats *ex professo*, s'introdueixen en els programes pictòrics. Per a una major comprensió, emprarem la terminologia encunyada per Pozzi: *citazioni reliquie* per al primer grup i *citazioni culturali* per al segon⁵⁴³. Com hem dit, els epígrafs *reliquie* són els que trobem sempre associats a una imatge concreta i que constitueixen el gros del nostre corpus. Alguns exemples són la Salutació Angélica de l'Anunciació, el «*Viri Galilæi*» de l'Ascensió, l'«*Ecce agnus Dei*» de sant Joan Baptista o el «*Timete Deum*»⁵⁴⁴ de sant Vicent Ferrer. En aquest cas, convindria estudiar les inscripcions tradicionals més des de la perspectiva de la iconicitat i no des d'un plantejament epigràfic pur. Ens expliquem: la recurrència constant a un determinat text en la representació d'un personatge o escena es deu fonamentalment a què aquest es considera com un atribut iconogràfic més. Si prenem el primer dels exemples citats, quan un fidel observe una escena on figuren un àngel i una donzella, amb un ampli filacteri entre els dos, sabrà al moment que es tracta de l'Anunciació i que el text contingut a la banderola són les paraules de la Salutació adreçades per Gabriel a Maria, sense necessitat de llegir-les ni de comprendre-les. En aquest sentit, el filacteri actua com un símbol habitual de l'escena, com podria ser el vas amb els lliris. Així mateix, la imatge d'un frare dominic rodejat d'un filacteri remet directament a sant Vicent Ferrer i a la cita apocalíptica que sempre l'acompanya, actuant com a identificador de la mateixa manera que el seu dit índex apuntant cap al cel. La iconicitat de l'escriptura epigràfica en aquests casos és, doncs, manifesta.

Quant a les *citazioni culturali*, és preponderant la seua capacitat d'actuació sobre la imatge i el conjunt pictòric, la seua *agentivité*. La introducció d'un text poc habitual, amb una relació limitada en aparença amb la imatge o elaborat a propòsit per a eixa pintura mai és casual i ens adverteix de certes intencions del seu autor. En termes generals, atorguen una lectura alternativa a la imatge, complementària de les interpretacions més tradicionals proporcionades per les *citazioni reliquie* amb què conviuen. Així doncs, en jerarquitzen les inscripcions i es genera una sort de camí intel·lectual —no transitable per a tothom—, que transcorre dels epígrafs més clàssics fins als més originals, proporcionant cada vegada una lectura més profunda del conjunt. En alguns casos, la relació entre imatge i text no és tan òbvia i sols la meditació sobre el contingut de la inscripció permet arribar a comprendre el lligam existent entre ambdós. Així mateix, els textos que expliquen una determinada escena són aquells on

543. Pozzi, Giovanni, «Dall'ordo del 'Visibile Parlare'...», p. 32.

544. Lc 1, 28; Act 1, 11; Io 1, 29; Apoc 14, 7.

l'agentivité de l'escriptura es fa més evident. La inscripció no està present en exclusiva perquè el seu públic sàpiga quins fets es desenvolupen davant dels seus ulls; més bé, és la seua presència la que permet l'«existència» d'eixa escena, és a dir, que gràcies a l'epígraf explicatiu, un conjunt determinat de figures pren sentit complet i passa a representar, efectivament, allò que diu el text escrit.

A tall de recapitulació, és indubtable la natura epigràfica dels textos estudiats. Ara bé, cal replantejar el concepte d'inscripció predominant en l'actualitat, on les característiques de publicitat, solemnitat i durabilitat són les definitòries dels epígrafs. Acceptem de bon grat aquests elements, però també considerem que és precís introduir certes matisacions per tal de comprendre una infinitud d'inscripcions que no s'adapten a aquest esquema clàssic. Primer, convé tindre en compte la iconicitat i *l'agentivité* de l'escriptura epigràfica. Així doncs, una inscripció pot transmetre un missatge per la seua sola presència, actuant com una imatge. A més a més, aquest epígraf pot tindre un paper clau en l'activació de la composició pictòrica, en permetre la seua existència efectiva més enllà del seu contingut textual i de la seua lectura.

Açò, al seu torn, implica que l'objectiu de moltes inscripcions és estar presents, fer existir un text en un espai determinat, on la seua lectura siga un acte derivat de la seua materialitat, però no la seua finalitat. Conseqüentment, cal modificar l'esquema comunicatiu habitual, on un autor vol transmetre un missatge concret a un públic receptor, i introduir-hi noves variables, com la diferència entre destinatari i receptor o la vertadera intenció del *concepteur* a l'hora d'incloure certes inscripcions a la imatge.

8. INTERVINENTS

La Història de l'Art, *lato sensu*, no pot ser una successió inconnexa de títols d'obres, noms d'artífexs, dates i descripcions redundants de peces artístiques. Ans al contrari, és precís que compte a la seua anàlisi amb tots els intervinents en el procés de creació i amb l'ús social de l'obra d'art⁵⁴⁵. Afortunadament, aquest corrent, prou recent en la Història de l'Art, està molt arrelat als estudis epigràfics des del seu renovament amb Navascués, Mallon i d'altres. El producte epigràfic ja no és solament l'objecte d'estudi de la disciplina, sinó que és el focus al voltant del qual pivoten tot un seguit de persones, actes i creences dignes d'analitzar.

Molts són els individus que poden prendre part en les diferents fases creatives de l'obra d'art: «committenti, ideatori, progettisti, esecutori»⁵⁴⁶, sense oblidar el públic a qui estaven destinats els retaules o que, involuntàriament, es convertia en receptor dels missatges figurats i escrits a les seues taules. Ara centrarem la nostra atenció en les figures del client, l'intermediari cultural i el pintor, reservant l'anàlisi del públic per al darrer capítol, on es veurà la funció social de les inscripcions pictòriques. Més que un estudi merament prosopogràfic, coneixerem quins grups socioprofessionals estan implicats i la seua relació amb la cultura escrita, per tal d'esbrinar qui era el vertader responsable dels programes epigràfics de les pintures.

En aquest sentit, s'ha afavorit principalment la informació aportada pels contractes pictòrics, ja que aquests documents són els que millor mostren les persones participants i els

545. «Especialment en el camp de la pintura, encara avui, els grans debats semblen estar centrats en l'atribució d'un conjunt coherent d'obres a cada artista de nom conegut, amb freqüència a partir d'unes bases documentals ben febles, i fent servir sobretot l'anàlisi formal —i formalista— de les taules. Per descomptat, aquests treballs són necessaris i importants, però la història de l'art no pot o no ha d'esgotar-se en ells. El paper de l'historiador, al meu parer, ha de ser també un altre, i és explicar aquelles obres en el context social i cultural que les va crear, que les va omplir de contingut i els va assignar una funció», GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *Art i societat a la València medieval...*, pp. 9-10.

546. CASTELNUOVO, Enrico, «I volti de l'artista medievale. Molte domande, poche risposte», en Maria Monica DONATO (dir.), *L'artista medievale*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2003, p. 7.

l·ligams existents entre ells. Tanmateix, no podem deixar a banda altres tipologies documentals, com són els contractes relatius a altres arts —com l'escultura o les reixes—, els albarans, les entrades als llibres d'administració i de consell o els testaments i inventaris de béns, que emprarem per a complementar les dades aportades pels contractes de la pintura.

8. 1. CLIENTS

Durant les darreres dècades, la qüestió de la clientela, el mecenatge i la promoció artística ha generat un gran interès entre els historiadors de l'art, especialment en relació al terme més acurat per a definir el contractant, el seu paper en la concepció de l'obra i la seua posició social⁵⁴⁷. És convenient, doncs, incidir en aquests tres aspectes i aplicar-los al nostre context.

La historiografia actual empra indistintament les paraules «mecenes», «promotor», «patró», «comitent» i «client», moltes vegades per influència d'altres idiomes⁵⁴⁸. En termes generals, poden ser entesos com a sinònims, però presenten certs matisos que els fan difícilment aplicables a la realitat medieval hispànica, malgrat que el seu ús generalitzat als àmbits d'Història Cultural i de l'Art els han popularitzat. Tanmateix, atenent a les categories socials que contracten peces d'art en l'àmbit valencià, considerem que és adequat fer servir indistintament «client», «comitent» i «patró».

Quant al paper del client en la concepció de l'obra i el seu nivell d'implicació al llarg de tot el procés, no es pot establir un esquema fixe, ja que depén en excés de l'època i del lloc, de la seua formació i categoria social, del tipus d'encàrrec, de si participa directament o a través de procuradors, etc.⁵⁴⁹ Per exemple, no seria el mateix cas un rector que encomanés un retaule —mitjançant un representant— per a la capella major de la seua església, que un notari que volgués un oratori per a la seua cambra privada. Això no obstant, i atenent a la documentació, sí que es veu una evolució del nivell de participació dels clients al llarg del temps. Entre els contractes més antics i els més moderns, hom pot apreciar com el comitents se senten més segurs a l'hora d'indicar les seues preferències i gustos personals, des de la descripció física de la fusteria del retaule fins als temes a representar⁵⁵⁰. Açò es manifesta en la llargària dels contractes, cada vegada més específics i amb més clàusules, en un procés que té el seu punt d'inflexió a mitjan segle XV⁵⁵¹. No és coincidència, però, que aquest procés coincidisca amb l'expansió del gòtic internacional i amb la «democratització» de l'art, entesa en el sentit de l'augment d'encàrrecs més enllà de les elits laiques i eclesiàstiques⁵⁵². Tampoc és cosa de l'atzar que aquest fenomen tinga lloc, al cas valencià, en el moment en què els tallers pictòrics ja han arrelat fortament al cap i casal i a altres àrees del regne, conformant nuclis artístics im-

547. COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE, *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas, Mesa I*, Múrcia, Universidad de Murcia, 1992; JOUBERT, Fabienne (dir.), *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001; o MIQUEL JUAN, Matilde, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional...*

548. YARZA LUACES, Joaquín, «Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano», en COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE, *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas, Mesa I...*, pp. 17-20.

549. WEIGERT, Laura Verfasser, «Commande, donation et exposition d'une tenture de chœur: la vie de Gervais et Protais», Fabienne JOUBERT (dir.), *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)...*, p. 239.

550. Malgrat que alguns investigadors consideren que els clients mancaven de criteris artístics. JOUBERT, Fabienne, «"Selon la devise et portraiture...": de l'idée d'une œuvre à sa réalisation», en Fabienne JOUBERT (dir.), *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)...*, p. 3.

551. *Vid.* pp. 191-198.

552. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *Art i societat a la València medieval...*, pp. 20-21.

portants de nord a sud. Aquesta situació, però, sembla tindre lloc a tota Europa en un període similar. Així, al llarg del segle XV s'observa un augment dels coneixements artístics entre els clients, independentment de la seua condició, que els porta a definir d'una manera més clara i directa els seus desitjos i exigències⁵⁵³, indicant, per exemple, el tipus de tècnica que ha de seguir el pintor o visitant altres obres per a obtindre idees prèvies.

Pel que fa als grups socials als quals pertanyien els clients, sempre es proposa la clàssica divisió entre laics i eclesiàstics, on tenen cabuda tots els estaments. D'aquesta manera, entre els primers estarien la monarquia, la noblesa, les elits —tant urbanes com rurals— i la burgesia —incloent ací les confraries i les fàbriques de les parròquies—; mentre que al segon grup trobaríem els bisbes, els capítols catedralicis, les ordes religioses i la resta del clergat menor⁵⁵⁴. Això no obstant, el cas valencià presenta certes particularitats, les quals alteren parcialment aquesta divisió en el patronatge artístic, ja que gairebé no trobem encàrrecs de la corona ni de l'alta noblesa, ni per part de les jerarquies eclesiàstiques. Algunes d'aquestes peculiaritats deriven del nostre objecte d'estudi i de les fonts emprades. El nostre interès exclusiu en la pintura i les seues inscripcions deixa a banda tot un conjunt d'objectes artístics i sumptuaris, com poden ser les obres d'orfebreria, els tapissos o el mobiliari, que tindrien els seus posseïdors potencials entre les classes benestants⁵⁵⁵, sent la pintura un producte més transversal, com ja hem dit. Pel que fa als documents emprats principalment, els contractes, també poden esbiaixar els resultats obtinguts, en no contemplar les despeses consignades, per exemple, als llibres d'administració de la corona, dels bisbes o dels municipis, i en centrar-se únicament en les relacions contractuals. Unes altres particularitats deriven de la pròpia composició social del regne i de la seua relació amb la monarquia. En primer lloc, els reis de la Corona d'Aragó no tenien una cort fixa i es movien entre les diferents capitals i ciutats dels seus dominis, malgrat que residien principalment a Barcelona. Aquest tarannà errant dels monarques impedí el sorgiment d'una indústria artística fixa, que satisfés la demanda àulica⁵⁵⁶. La seua antítesi serien les corts reials i principesques franceses, on es desenvolupà un teixit artístic al voltant del Palau Reial de París o dels ducals de Bretanya i Borgonya⁵⁵⁷. Cas a part podria considerar-se la cort virregnal, establerta a començaments del segle XVI al Palau del Reial de València. L'establiment d'un focus de poder permanent en la capital del regne va propiciar un augment en les despeses d'art sumptuari, però no va tindre un reflex tan important en l'art figuratiu. Al voltant dels virreis i, en especial, a partir del casament de Mencía de Mendoza amb el duc de Calàbria⁵⁵⁸, es conformà una camarilla cavalleresca que gaudia més dels refinaments literaris i de les galanteries que no de la pintura⁵⁵⁹. Açò es tra-

553. «In the middle ages patrons came somehow to consider themselves knowledgeable enough about the process to become involved in it for its improvement [...] It was due to this involvement that patrons could conceive the artifacts they were commissioning and could realize the process more abstractly, they could discuss them, write about them, and reflect on their depiction», PRICE, Betsy B., «The effect of patronage on the intellectualization of Medieval endeavors», en David G. WILKINS i Rebecca L. WILKINS (eds.), *The search for a patron in the Middle Ages and the Renaissance*, Lewiston, E. Mellen Press, 1996, p. 13.

554. YARZA LUACES, Joaquín, «Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano»..., pp. 22-38.

555. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *Art i societat a la València medieval...*, pp. 32-33.

556. MIQUEL JUAN, Matilde, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional...*, pp. 50-69; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *Art i societat a la València medieval...*, pp. 21, 239-272.

557. AUTRAND, Françoise et al., *La France et les arts en 1400: les princes des fleurs de lis*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2004.

558. BERGER, Philippe, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, vol. I, València, Institució Alfons el Magnànim, 1987, p. 322.

559. FALOMIR FAUS, Miguel, «El duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico

duí, doncs, en una absència de grans encàrrecs als pintors figuratius locals per part de la cort virregnal. A més a més, el regne medieval de València palesa la manca de forts llinatges nobiliaris que assumiren les despeses sumptuàries. En el seu lloc, trobem petits senyors, cavallers i donzells que, respecte al consum artístic, no difereixen en res del dut a terme pel municipi o pel patriciat urbà. No és fins el segle XV quan sorgeixen grans senyors, com els ducs de Gandia —reials primer, Borja després— o de Sogorb —també emparentats amb la família reial— o els comtes de Cocentaina⁵⁶⁰. Pel que fa als bisbes, també s'observa una manca de demanda artística més enllà de les obres destinades a la catedral de València i que no comptarien com despeses privades⁵⁶¹. A aquesta situació no va contribuir favorablement l'absentisme dels prelats, hòmens d'estat, ni les llargues temporades en què la diòcesi va estar en seu vacant. Les altres diòcesis del regne de València no presenten una situació millor. La de Sogorb, amb recursos molt limitats i amb constants plets amb els bisbats veïns de València i d'Albarrasí no estava en condicions de dur a terme un ampli patronatge artístic; i les de Tortosa al nord i Cartagena al sud tenien les seues respectives seues massa allunyades dels territoris valencians com perquè el seu mecenatge fora apreciable al regne. Les col·legiates de Xàtiva i de Gandia, per la seua part, també són prou tardanes i no trobem rics monestirs que exercisquen un important patronatge⁵⁶². Contràriament, els municipis, amb gran poder polític i econòmic, en especial el de la capital, estaven en condicions d'assumir el paper de patrons artístics i d'encomanar obres d'art i objectes sumptuaris per a realçar la seua glòria. El patriciat urbà, les confraries i la burgesia, rics i orgullosos, també exerciren aquest paper. Malgrat que, com hem dit, el fet de recórrer a contractes privats podia esbiaixar els nostres resultats, altres investigacions que han pres en consideració un ventall més ample de documents confirmen el panorama ací descrit⁵⁶³.

Els contractes de pintures i altres documents relacionats amb l'art ens permeten obtenir unes conclusions força interessants sobre els grups socials que encomanaren retaules al regne de València. De tots els contractes estudiats, n'hem extret un total de 106 clients o, millor dit, intervencions, ja que aquesta xifra no reflecteix el nombre de comitents, sinó de vegades que contracten obres d'art⁵⁶⁴. Així, per exemple, podem trobar el municipi de València actuant en diverses ocasions, sent un únic client que intervé successivament. Els més actius són els eclesiàstics, amb un total de 39 intervencions al nostre període cronològic. Ara bé, un poc menys de la meitat d'ells (17) actuen a títol privat, és a dir, encomanant retaules per a capelles de la seua propietat⁵⁶⁵, destacant especialment els canonges de la Seu de València — amb sis casos—, o actuant com a marmessors i executors testamentaris, amb quatre casos⁵⁶⁶.

en la Valencia del Renacimiento», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 5, 1994, pp. 121-124.

560. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *Art i societat a la València medieval...*, p. 27-30.

561. MIQUEL JUAN, Matilde, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional...*, pp. 78-81.

562. *Vid.* pp. 95-96.

563. MIQUEL JUAN, Matilde, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional...*, pp. 41-118.

564. Donat l'alt nombre de referències, il·lustrem cada cas amb els contractes més representatius, que ens permeten fer-nos una idea d'allò que expliquem.

565. El 4 de setembre de 1492, Llorenç Benet, rector de Càrcer, contracta amb Martí Torner l'elaboració d'un retaule per a la seua capella privada al convent de Nostra Senyora de Jesús de València. ARV, *Protocol d'Ausiàs Sanç*, núm. 2.073. SANCHIS SIVERA, José, *Pintores medievales en Valencia...*, pp. 124-125.

566. Pere Guitart, paborde i canonge de la Seu de València, contractà un retaule amb el pintor Gabriel Martí, destinat a la capella de la seua residència. ACV, *Protocol de Lluís Ferrer*, núm. 3.678. 1417, juny, 30. València. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval*

Per la seua part, trobem 20 contractacions d'eclesiàstics que actuen d'ofici, açò és, que encomanen pintures com a responsables directes dels seus respectius temples. Destaquen, una vegada més, els canonges de la Seu de València, participant aquesta vegada en capítol⁵⁶⁷, amb huit contractes. Els segueixen de prop els rectors de parròquies⁵⁶⁸, amb cinc casos. És cridanera l'escassa participació del clergat regular, amb dues intervencions a títol privat⁵⁶⁹ i altres dues de caràcter comunitari⁵⁷⁰.

La següent categoria social en nombre de contractes és la dels professionals liberals, amb un total de quinze intervencions, i un d'ells com a marmessor⁵⁷¹. Dins d'aquest grup, els més actius són els clients relacionats amb el Dret, és a dir, doctors en lleis⁵⁷² i notaris⁵⁷³. Trobem també un metge⁵⁷⁴, un apotecari⁵⁷⁵ i un botiguer⁵⁷⁶. Quasi amb un mateix nombre de contractes estan les confraries i els municipis o òrgans de govern, amb 13 i 12 intervencions, respectivament. Els primers, les importants confraries i corporacions d'ofici⁵⁷⁷, encomanen

i moderna, III (1401-1425)..., pp. 444-445. Així, el 25 de novembre de 1405, Antoni Gassó, rector d'Almenara, com a marmessor de Jaume Prats, rector d'Ontinyent, encomanà a Guerau Gener i Gonçal Peris la confecció d'un retaule, seguint les darreres voluntats del difunt. ACV, *Protocol de Lluís Ferrer*, núm. 3.671. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, III (1401-1425)..., pp. 118-119.

567. Són destacables els capítols signats el 28 de juliol de 1472 entre el capítol de la Seu de València i els pintors italians Francesco Pagano i Paolo de San Leocadio per a les famoses pintures de la capella major de la catedral. ACV, *Notal de Joan Esteve*, núm. 3.590. COMPANY CLIMENT, Ximo, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya...*, pp. 415-417.

568. Francesc de la Sella, rector de la parròquia de la Santa Creu de València, contractà el 12 de juny de 1399 la decoració pictòrica d'un mur del temple amb Marçal de Sas. ACCV, *Protocol de Martí d'Alagó*, núm. 25.302. COMPANY CLIMENT, Ximo et al. (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, I (1238-1400)..., pp. 482-483.

569. Trobem que el 18 de febrer de 1480, sor Beatriu de Soler, abadessa del monestir de Santa Clara de València, encomanà a Martí Torner la confecció d'una taula amb el Sant Sopar per al refectori del cenobi. APNV, *Protocol de Pere Rubiols* (?). SANCHIS SIVERA, José, *Pintores medievals en València...*, pp. 122-124. Una vegada més, les referències donades per Sanchis Sivera no coincideixen amb la documentació conservada en l'actualitat. El canonge diu que aquest document es troba al Protocol de Pere Rubiols conservat a l'APNV de València, però des d'aquesta institució ens han dit que l'únic volum que tenien d'aquest notari va ser donat a l'ARV i que correspon a l'any 1468.

570. Sor Violant de Centelles, monja de la Saïdia, encomanà a Martí Çamora la confecció d'un retaule. ARV, *Protocol d'Ausiàs Sanç*, núm. 2.070. 1490, octubre, 22. València. SANCHIS SIVERA, José, *Pintores medievals en València...*, p. 129.

571. L'especier Joan Peris, marmessor del també especier Miquel Peris, juntament amb el forner Bartomeu Esteve, contractà amb Pau Rizo la confecció d'un retaule, seguint les darreres voluntats del difunt, l'1 de desembre de 1498. ARV, *Protocol de Joan Comes*, núm. 601. SANCHIS SIVERA, José, *Pintores medievals en València...*, pp. 132-133.

572. El 20 de juny de 1411 trobem el contracte signat entre Jaume Forner, doctor en Lleis, i Martí Mestre, per a l'elaboració d'un retaule. ACCV, *Protocol de Bernat Teixidor*, núm. 22.478. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, III (1401-1425)..., p. 267.

573. El notari Sanç Falcó contractà, el 8 d'agost de 1460, un retaule amb el pintor Bartomeu Baró. ACCV, *Protocol de Jaume de Besaldú*, núm. 20.952. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, «Aportaciones sobre el pintor valenciano Bartomeu Baró (doc. 1451-1481)», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 18, 2009, p. 88.

574. Trobem al metge Pere de Soler contractant amb Guillem Cases la confecció d'un retaule el 21 d'abril de 1394. ARV, *Protocol de Francesc Saïdia*, núm. 3.002. COMPANY CLIMENT, Ximo et al. (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, I (1238-1400)..., pp. 384-385.

575. Maties Martí, apotecari, contracta un retaule amb Gonçal Peris. ARV, *Protocol de Vicent Saera*, núm. 2.419. 1418, juliol, 18. València. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, III (1401-1425)..., p. 493.

576. En març de 1422, Vicent Amalric, botiguer, contracta junt amb Arnau de Conques, doctor en Lleis, l'elaboració d'un retaule amb Antoni i Gonçal Peris. ACCV, *Protocol de Gerard de Ponte*, núm. 25.032. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, III (1401-1425)..., p. 621.

577. MARTÍNEZ VINAT, Juan, *Cofradías y oficios. Entre la acción confraternal y la organización corporativa en la Valencia medieval (1238-1516)*, tesi doctoral inèdita, Universitat de València, 2018.

pintures per a les seues capelles comunitàries⁵⁷⁸, mentre que els municipis intervenen per a dotar de retaules les seues corresponents esglésies parroquials⁵⁷⁹.

Amb deu contractes trobem el món de la baixa noblesa. En termes generals, són vídues, amb alguna participació de cavallers, que actuen complint ordres testamentàries i que encomanen retaules per a les seues capelles familiars⁵⁸⁰. És destacable que, en aquest grup social, siguen principalment les dones les encarregades de la contractació de les pintures. Una xifra similar es dona entre el patriciat⁵⁸¹, tant l'urbà (4)⁵⁸² com el rural (3)⁵⁸³ o actuant com a marmessors (2)⁵⁸⁴, el que fa un total de nou contractes. L'objectiu d'aquests encàrrecs és el mateix, dotar les capelles de la seua propietat amb pintures. En darrer lloc, i amb una participació molt menor estan els menestrals, amb cinc contractes⁵⁸⁵, i els agricultors, amb solament un⁵⁸⁶. La situació d'aquests darrers dos grups és, però, diferent, ja que dels sis, solament dos actuen en solitari. Els altres quatre contracten les obres en categoria de membres d'un col·lectiu major o com a marmessors⁵⁸⁷, i sempre en companyia d'un prevere o d'un professional liberal. En resum, els principals clients valencians del període estudiat són els eclesiàstics —sent els de major dignitat els canonges de la Seu de València—, els professionals liberals, els municipis i les elits laiques —baixa noblesa i patriciat—.

578. La confraria de Sant Jaume de València contractà el 10 de febrer de 1507 la confecció d'un retaule amb Antoni Cabanes. ACV, *Fons de l'Arxiu de la Confraria de Sant Jaume*, Llibre Capitular. FRAMIS MONTOLIU, Maite, «Los Cabanes: más de un siglo de vínculos familiares y laborales entre los pintores de la ciudad de Valencia (1422-1576)», en LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alacant, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», 2006, pp. 188-190.

579. Els batles de Massamagrell, Rafelbunyol i Massalfassar i un jurat de la Creu del Puig contractaren el 27 de maig de 1416 el retaule major de l'església de Massamagrell amb Antoni Peris. ACCV, *Protocol de Gerard de Ponte*, núm. 25.030. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)...*, pp. 401-402.

580. El 7 de març de 1405, Maciana, vídua de Martí López d'Esparsa, habitador de València, contractà un retaule amb Pere Nicolau. ACCV, *Protocol d'Andreu Polgar*, núm. 23.179. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)...*, p. 98-99. Per la seua part, el cavaller Jaume Daries signà un contracte amb Gonçal Peris Sarrià el 22 d'abril de 1432. ACCV, *Protocol de Jaume Venrell*, núm. 14.408. SANCHIS SIVERA, José, *Pintores medievales en Valencia...*, pp. 65-66.

581. Hem englobat dins d'aquesta categoria aquelles persones que als contractes solament figuren com «ciutadans», «honrats» o «habitadors», sense cap menció posterior a la seua ocupació o a la seua pertinença a la noblesa.

582. Pere d'Òdena, ciutadà de València, contracta amb Bernat Godall i la seua esposa Isabel la confecció d'un retaule. ACCV, *Protocol de Pere Bigueran*, núm. 25.326. 1420, febrer, 20. València. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)...*, p. 558.

583. Miquel Barreda, veí honrat de Morella, contracta l'elaboració d'un vitrall amb Pere Ponç. AEM, *Protocol de Guillem Esteve*. 1385, maig, 23. Morella. *Ibidem*, pp. 274-275.

584. El 21 de gener de 1388, els marmessors de Pere Ros, honrat de la vila de Morella, encomanen un retaule a Guillem Ferrer, segons les darreres voluntats del difunt. AEM, *Protocol de Guillem Esteve*. COMPANY CLIMENT, Ximo et al. (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)...*, pp. 300-301.

585. El blanquer Bernat Miró contracta el 30 de juliol de 1389 la confecció d'un retaule amb Llorenç Saragossà. ARV, *Protocols de Bernat Costa*, núm. 2.449. COMPANY CLIMENT, Ximo et al. (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)...*, pp. 321-322.

586. Íñigo Navarro, prevere, i Miguel Marco, agricultor, ambdós de la vila de Xulilla, contracten amb Roderic d'Osona la confecció del retaule de la capella major de l'església parroquial. ACCV, *Protocol de Jaume Albert*, núm. 11.278. 1510, novembre, 24. LÓPEZ AZORÍN, María José i SAMPER EMBIZ, Vicente, «Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental», en LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación...*, pp. 133-134.

587. *Vid.* nota 573. Com indica García Marsilla, la contractació de grans obres suposava una despesa que no estava a l'abast de totes les persones. Aquells amb menys recursos, doncs, a banda de comprar menudes peces artístiques de caràcter devocional, participaven en el mercat de l'art «indirectament en els encàrrecs corporatius protagonitzats per confraries i oficis». GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *Art i societat a la València medieval...*, p. 39.

Quina informació, però, podem extraure dels contractes suara esmentats a propòsit de les escriptures emprades a les pintures? Doncs que allò que uneix totes les categories socials intervinents és el seu estret vincle amb la cultura escrita⁵⁸⁸. Així, resulta fàcil imaginar que aquests clients —eclesiàstics, professionals liberals i elits— tindrien la capacitat de dissenyar, encara que mentalment, els seus encàrrecs pictòrics i que tindrien recursos suficients a la seua disposició per a poder obtindre idees, models i inspiracions, tant per a la temàtica i disposició de les històries del retaule com per a les inscripcions que les acompanyen.

Solament discrepen d'aquest horitzó cultural els menestrals i l'agricultor participants, les úniques persones de les quals es poden tindre certs dubtes de la seua alfabetització. Tanmateix, estudis actuals demostren els coneixements de les lletres, malgrat que elementals, entre aquests grups socials⁵⁸⁹. A banda d'això, s'ha de considerar que quasi mai actuen en solitari, com hem vist, sinó sempre amb persones formades que perfectament poden ser les dissenyadores del programa pictòric. En conseqüència, no trobem cap impediment en considerar que els clients dels retaules que s'han estudiat presenten els coneixements suficients com per a concebre o, almenys, participar en els seus encàrrecs artístics, tant en la part iconogràfica com en l'epigràfica.

8. 2. INTERMEDIARIS CULTURALS

Hem vist, doncs, que un ample rang dels clients de retaules valencians estan en disposició de conèixer les modes artístiques del seu temps, les històries i vides dels sants, així com la millor forma de representar-les plàsticament, i, perquè no, de poder crear un programa epigràfic a partir de fragments textuais que han llegit o que saben. Per tant, serien capaços de conformar-se una idea prou clara del retaule que volien contractar i de traslladar-la al paper, mitjançant la paraula escrita o, inclús, gràficament. Això no obstant, com en tantes altres facetes de l'existència, sempre hi ha gent amb una major predisposició cap a determinats aspectes. L'art, òbviament, no és una excepció i trobem persones amb una sensibilitat innata vers aquestes qüestions. En moltes ocasions, són requerides per la part contractant per a intervindre en la concepció de l'obra. És ací on entren en joc els intermediaris culturals. Realment, sota aquest nom genèric s'inclouen diferents persones o, millor dit, diferents facetes d'una mateixa activitat. D'una banda, estaria el «mentor d'històries»⁵⁹⁰, més conegut pel mot francès «concepteur». Aquest «c'est ce personnage qui s'interpose entre le récit et le peintre»⁵⁹¹. Llavors, es tracta d'una figura necessària al procés creatiu, una persona culta que coneix tant els textos i històries com les formes més acurades de plasmar-los en la pintura. En definitiva, el *concepteur* tradueix la paraula escrita en imatges. En aquest sentit, per al període estudiat solament es podria tindre en consideració a un eclesiàstic, l'únic amb una formació

588. Convé recordar que la cultura escrita no es limita en exclusiva al coneixement de les lletres. Els analfabets de determinades categories socials, com poden ser les dames nobles o el frares llecs, estan immersos en un ambient més favorable a la literatura —oral o escrita, religiosa o profana—, que no, per exemple, un camperol. Així doncs, independentment de la seua relació directa amb l'escriptura, aquestes persones presenten més recursos intel·lectuals a l'hora de contractar un retaule i de descriure les seues preferències amb major detall. Sobre la relació entre l'oralitat, l'escriptura i la imatge a la societat medieval, recomanem la lectura de ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la literatura medieval...*, en especial, les pàgines 20-22, 84-85 i 152.

589. GARCIA FEMENIA, Alfredo, *Pràctiques d'escriptura en la família Roig: alfabetització i educació gràfica en el llinar de la modernitat (València, 1450-1518)*, vol. I..., pp. 210-224.

590. LLANES DOMINGO, Carme, *L'obrador de Pere Nicolau. L'estil gòtic internacional a València (1390-1408)...*, p. 116.

591. BRENK, Beat, «Le texte et l'image dans la "Vie des saints" au Moyen Âge: rôle du concepteur et rôle du peintre» en *Texte et image. Actes du Colloque International de Chantilly*, París, Les Belles Lettres, 1984, pp. 31-39.

suficient com per a exercir de dissenyador intel·lectual dels retaules i pintures murals. El seu nivell participatiu, però, pot ser variat, des del disseny complet del programa iconogràfic fins al mer consell sobre una determinada escena o detall; i afectar a tants altres aspectes del retaule com la distribució de les escenes, l'ornamentació o les inscripcions⁵⁹².

D'una altra banda, trobaríem els intermediaris pròpiament dits, les persones que posarien en contacte als clients amb els pintors o amb mentors d'històries. Aquest paper no correspondria solament a clergues, sinó a qualsevol persona amb una xarxa de relacions prou ampla, capaç de fer coincidir a dues persones amb necessitats complementàries. A part dels eclesiàstics, podrien exercir com a intermediaris notaris, mercaders o corredors d'orella, per exemple, o, inclús, els propis pintors, que podrien recomanar al seu col·lega més apte per a dur a terme un encàrrec concret. Resulta obvi, per altra banda, que aquestes facetes de la intermediació, és a dir, la concepció intel·lectual de l'obra o el consell al respecte i els contactes poden coincidir en una mateixa persona, com es veurà aviat. L'escassa informació que disposem sobre aquestes figures, almenys per al cas valencià, fa difícil discernir quin és el paper concret exercit per cada persona esmentada a la documentació, pel que ací s'empraran indistintament les expressions «mentor (d'històries)», «concepteur» i «intermediari (cultural)», especificant, quan siga precís, el sentit en què s'utilitzen.

L'absència de dades sobre els mentors no deixa de ser problemàtica. Estem front a una figura esmunyedissa, que no sol veure's reflectida als documents, de manera que resulta força difícil conèixer la seua transcendència⁵⁹³. Certament, sempre han existit intel·lectuals, eclesiàstics per norma general, amb una predisposició natural cap a les qüestions artístiques, que els ha fet preocupar-se per la decoració dels temples i la manera més acurada de representar la divinitat⁵⁹⁴. Altres persones, sense oblidar Déu, han cercat la pròpia vanaglòria a través de l'art, traçant un programa iconogràfic que realcés la seua persona⁵⁹⁵.

Per la seua part, certes resolucions conciliars reafirmaren que la concepció de les pintures religioses és un mester exclusiu de l'Església, sent els pintors simples executors del programes iconogràfics. No haurien de tindre massa efecte aquestes disposicions, ja que el

592. CAVALLO, Guglielmo, «Testo e immagine: una frontiera ambigua», en *Testo e immagine nell'alto Medioevo*, vol. I, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1994, p. 52.

593. Sobre aquesta dificultat en l'estudi de la figura de l'intermediari cultural, trobem aquesta interessant reflexió de Skubiszewski: «Seule une vaste enquête comparative, visant à déterminer la participation des ecclésiastiques dans le travail d'ateliers bien déterminés, pourrait nous apporter quelques renseignements sur l'influence qu'aurait pu éventuellement exercer cette catégorie d'artistes sur la création iconographique. Tâche ardue, car les sources sont très lacunaires». Malgrat que l'autor centra el seu comentari principalment en els eclesiàstics que també exerceixen d'artistes, és aplicable a la totalitat dels *concepteurs*. L'escassetat de mencions a aquests suposa un obstacle per a les anàlisis de les seues vides, les seues funcions i les seues aportacions, que sols pot ser salvat amb un estudi ample i sistemàtic. SKUBISZEWSKI, Piotr, «L'intellectuel et l'artiste à l'époque romane», en Jacqueline HAMESSE i Colette MURAILLE-SAMARAN (eds.), *Le Travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire*, Lovaina, Université Catholique de Louvain, 1990, pp. 290-291.

594. En són un bon exemple els savis de la cort carolíngia, els quals, com a part de la seua participació en la renovació cultural de l'imperi, dissenyaren programes iconogràfics i epigràfics. KESSLER, Herbert L., *Seeing medieval art*, Peterborough (Ontario)-Orchard Park (Nova York), Broadview Press, 2004, pp. 47-48.

595. Malgrat que no siga un mentor d'històries pròpiament dit, ja que dissenya el programa iconogràfic i textual per a la seua església i, en conseqüència, actua com a client, destaca la figura de Suger. L'abat de Saint-Denis és presentat a nombrosos estudis sobre la relació dels eclesiàstics amb l'art com el paradigma de la intervenció total en la gestació de l'ornamentació artística de l'església, des dels vitralls fins a l'orfebreria i les inscripcions que hi contenen. VON SIMSON, Otto, *The Gothic cathedral. Origins of Gothic architecture and the Medieval concept of order*, Nova York-Evanston, Harper & Row Publishers, 1964, pp. 61-90.

clam dels clergues al llarg dels segles baixmedievals és contant⁵⁹⁶. Inclús en la Florència del primer Renaixement, sant Antoní, llavors l'arquebisbe de la ciutat, seguia incidint en què els pintors no deurién tindre lliure albir en el disseny de les obres d'art, perquè es dedicaven a representar coses immorals o contràries a la fe⁵⁹⁷. Malgrat tot, hem vist que a les autoritats eclesiàstiques no els correspon la iniciativa de la major part de les obres artístiques, que en general eren encàrrecs de persones privades —clergues inclosos—⁵⁹⁸.

Així doncs, a l'existència de personalitats extraordinàries que han passat a la història com a mentors i als acords conciliars, cal afegir el fet que moltes de les obres artístiques medievals presenten una profunditat conceptual molt elevada —o, almenys, això ens sembla des del present—, que palesa la intervenció d'una persona amb una sòlida formació. Açò propicià que els investigadors del segle XIX i principis del XX «crearen» la figura de l'intermediari. Per a ells era inconcebible que alguns clients foren capaços de participar, en major o en menor mesura, en el disseny dels seus encàrrecs, per no parlar dels pintors, considerats massa ignorants i incultes fins l'explosió del geni artístic al Renaixement. Així doncs, instituïren la figura del *concepteur*, una persona formada en teologia, que intervenia assíduament en l'execució de pintures. A més a més, l'ambigüitat del terme «offre il vantaggio di essere aperta dal punto di vista contenutistico e personale»⁵⁹⁹. Això no obstant, els documents manifesten que una gran majoria dels clients estarien en la posició de definir els temes de les seues comissions, al mateix temps que no tots els pintors eren ignorants, ni totes les pintures eren tan complexes com per a tindre un eclesiàstic «a sou» al taller.

Els *concepteurs* que ací tractem són clergues i, suposem, intel·lectuals, però no deixen de ser personatges que podríem considerar «secundaris», en el sentit que l'actuació de la majoria no ha quedat registrada als documents i s'han mantingut anònims, els que coneixem no apareixen amb la freqüència que caldria suposar en aquestes figures, i que, en conseqüència, el seu paper en la Història de l'Art es deuria més a peticions puntuals per part dels clients o perquè ells, al mateix temps, també actuen com a contractants de la peça en qüestió⁶⁰⁰.

El cas valencià mostra a la perfecció aquesta situació. Dels 106 contractes presos en consideració, solament deu fan menció directa als intermediaris. Aquests sempre actuen a petició del client, pel que no tenen un interès directe en l'obra en qüestió. A més a més, malgrat que alguns eren figures famoses i conegudes en la seua època, com el frare

596. Per exemple, el II Concili de Nicea (787) va establir que «solamente el aspecto técnico de la obra depende del pintor. Todo su plan, su disposición, su composición pertenecen y dependen de manera muy clara a los Santos Padres», SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía...*, p. 166. «Ils [els eclesiàstics] insistant sur le fait que ce n'était pas au peintre de choisir son sujet et que c'était avant tout la morale et les croyances de l'Eglise qui devaient servir de base pour ce type de décisions», KEMPERS, Bram, *Peintres et mécènes de la Renaissance italienne*, s. l., Gerard Monfort éditeur, 1997, p. 31.

597. GILBERT, Creighton E., *Italian art, 1400-1500. Sources and documents*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1992, pp. 147-148.

598. WACKERNAGEL, Martin, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercados...*, p. 207.

599. BRENK, Beat, «Il contributo de l'artista alla concezione progettuale e iconografica», en Maria Monica DONATO (dir.), *L'artista medievale...*, p. 79.

600. En aquest sentit resulta curiós l'estudi de les aturades constructives en la catedral de Chartres segons els canonges decidien i es posaven d'acord sobre qüestions relatives als vitralls i escultures que ornaven el temple. Açò va generar que s'anaren fent canvis sobre la marxa en l'estructura de la catedral. Aquest exemple puntual pot ser extrapolable a altres indrets i situacions. JAMES, John, *Chartres. The masons who built a legend*, Londres-Boston, Routledge-Kegan Paul, 1982, p. 67.

predicador Antoni Canals⁶⁰¹, no estem front a grans personalitats cortesanes com Raban Maur o l'abat Suger, sinó front a frares, preveres i canonges locals. També s'aprecia a la documentació una alta concentració de mencions als *concepteurs* al segon quart del segle XV, tot coincidint amb Andreu Garcia⁶⁰², el mentor d'històries per antonomàsia del context valencià, i amb un dels períodes de major efervescència artística al regne, el de la segona generació del gòtic internacional⁶⁰³.

Resulta interessant detindre'ns en les escasses mencions de la documentació valenciana als intermediaris, ja que mostren a la perfecció les diferents facetes de la seua activitat artística. Podríem afirmar que el paper dels mentors d'històries es limita a decidir quines escenes s'han de representar al retaule i indicar-li-les al client o al pintor. És el que es desprén del contracte de 1394, on es diu que el retaule del metge Pere de Soler s'havia de fer segons *fuit ordinatum per reverendum et religiossum fratrem Anthonium de Canalibus, magistrum in Sacra Pagina Ordinis Predicatorum*⁶⁰⁴; del d'un any després, on també apareix el frare dominic com a *ordinator* de les històries⁶⁰⁵; o el de 1432, quan el cavaller Jaume Daries contracta un retaule on s'han de pintar *sent Vicent, sent Joan Babtiste, sent Valero e los altres, a coneguda de frare Leó, del monestir de Prejcadors*⁶⁰⁶.

Així, els intermediaris no solen tindre una relació directa amb l'obra i actuen a petició del comitent. Per exemple, podem imaginar que el canonge Pere Guitart va demanar la col·laboració del seu col·lega Ramon Piquer, també canonge de València, a l'hora de definir les històries a pintar al retaule que li encomanà a Gabriel Martí per a la seua capella privada⁶⁰⁷. En altres casos, però, el *concepteur* sí té una relació directa amb l'obra, malgrat que no hi figura com a part implicada en la transacció. És el cas del contracte signat entre els jurats de la Font de la Figuera i Joanes per a la confecció del retaule major de l'església de la vila. Per tant, es tracta d'un encàrrec municipal per a dotar el temple local. Tanmateix, els prohoms manifesten que serà el rector de la parròquia, Francesc Vila, sobre qui recau l'elecció de les escenes que ha d'incloure el nou retaule i qui les comunicarà —*dicet et nominabit*— al pin-

601. Sobre la figura de fra Antoni Canals destaquem els següents títols: DE RIQUER I MORERA, Martí, «Canals i altres traductors de clàssics i renaixentistes», en *Història de la Literatura Catalana*, vol. II, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1980, pp. 433-470; i HAUF I VALLS, Albert G., «La *Scala de contemplació*, de Fra Antoni Canals, i el *De XV gradibus contemplationis o Viridiarum Ecclesiae*», *Anuari de l'Agrupació Borriana de Cultura*, n. 8, 1997, pp. 97-120.

602. La seua figura va ser destacada primerament per Ferre Puerto, però Montero Tortajada va aprofundir més en la vida d'Andreu Garcia a la seua tesi doctoral i en la publicació subsegüent. FERRE PUERTO, Josep Antoni, «Trajectòria vital de Joan Reixach, pintor valencià del quatre-cents: la seua relació amb Andreu Garcia», en Joaquín YARZA LUACES i Francesc FITÉ LLEVOT (coords.), *L'artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, pp. 419-426; MONTERO TORTAJADA, Encarnación, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*, pp. 411-470.

603. RUIZ QUESADA, Francesc i MONTOLÍO TORÁN, David, «De pintura medieval valenciana» en Jaime SANAHUJA ROCHERA, Pere SABORIT BADENES i David MONTOLÍO TORÁN (dirs.), *Espais de llum: Borriana, Vila-real, Castelló*, València, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 143-151.

604. ARV, *Protocol de Francesc Saidia*, núm. 3.002. 1394, abril, 21. València. COMPANY CLIMENT, Ximo et al. (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)...*, pp. 384-385.

605. [...] *cum istoriis secundum quod per venerabilem Anthonnium de Canalibus, magistrum in sacra pagina, est ordinatum*, ARV, *Protocol de Francesc Saidia*, núm. 3.002. 1395, novembre, 16. València. COMPANY CLIMENT, Ximo et al. (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)...*, pp. 394-395.

606. ACCV, *Protocol de Jaume Venrell*, núm. 14.408. 1432, abril, 22. València. SANCHIS SIVERA, José, *Pintores medievales en Valencia...*, pp. 65-66.

607. [...] *eis modis et formis quibus inter se concordaverint mediante domino Raymundo Piquerii, canonico dicte sedis*, ACV, *Protocol de Lluís Ferrer*, núm. 3.678. 1417, juny, 30. València. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)...*, pp. 444-445.

tor⁶⁰⁸. Llavors, la mediació dels *concepteurs* es limita generalment a un disseny intel·lectual de l'obra, és a dir, a indicar els assumptes més adients per a la temàtica de la peça.

Això no obstant, a la València de la primera meitat del Quatre-cents destaca sobremane- ra la fascinant figura d'Andreu Garcia. En la persona d'aquest beneficiat de la Seu coincideixen totes les possibles facetes de la intermediació artística: la formació intel·lectual, les dots artístiques i els contactes socials. Per una banda, el trobem a dos contractes com a indicador de les escenes que s'han de pintar: *ad ordinacionem vestri et discreti Andree Garcia, presbiter i cum illis ymaginibus quas dictas Andreas Garcia, presbiter, dicet et declarabit*⁶⁰⁹; *de istoriis designandis per venerabilem Andream Garciam i de historiis de Passione Domini per dictum Andream designandis*⁶¹⁰. En aquest sentit també s'ha d'entendre la seua representació del capítol valentí en la contrac- tació d'una taula destinada a l'almoïna de la Seu amb Jacomart⁶¹¹.

Per una altra banda, els seus coneixements de dibuix afavoriren que no sols organitzés el cicle pictòric, sinó que també dissenyés certs elements figuratius. Al contracte de 1421, signat entre el pintor Miquel Alcanyís i Bartomeu Terol, clergue de Xèrica, es diu que l'obra s'ha de realitzar *iuxta formam cuiusdam scedule per dictas partes michi, notario infrascripto, tradite et scripte manu venerabilis Andree Garciae, presbiteri*⁶¹². Més interessant, malgrat que parle d'una obra escultòrica i no pictòrica, és el document en què Martí Llobet, imaginari, es compromet davant el capítol de València a realitzar dos canelobres amb forma d'àngels *secundum quan- dam mostram per unius angeli depicti in quadam papiro, per venerabilem Andream Garcia, presbi- terum*⁶¹³. En aquest contracte s'indica que l'escultor no solament ha de seguir la traça lliurada pel beneficiat, sinó que també accepta el seguiment i consell del propi Andreu Garcia i de Pere Figuerola, doctor en Decrets i precentor de la catedral⁶¹⁴. Res ens impedeix creure que si Andreu Garcia va lliurar models i dibuixos per a dos canelobres, també ho va poder fer per a pintures, encara que no haja sobreviscut cap document que ho demostre.

A més a més, la situació personal d'aquest prevere el col·locaria en una posició favora- ble per a actuar com a intermediari pròpiament dit, açò és, posant en contacte els clients amb els artistes. Segons diu al seu testament, tenia un germà Jaume Garcia, que era frare menor i custodi dels franciscans del Regne; una germana, Clara Garcia, monja clarissa; i un cosí Joan Pastor, que pels epítets que empra —*discret mossén*— podria ser notari o prevere. També en parla d'un altre Jaume Garcia, doctor en Lleis i de mossén Bartomeu Garcia, beneficiat a l'es-

608. ACCV, *Protocol de Lluç Verger*, núm. 9.675. 1548, desembre, 29. València. PUIG SANCHIS, Isidro, COMPANY CLI- MENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Luisa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las Fuentes literarias y la documentación de archivo...*, pp. 229-230.

609. ACCV, *Protocol de Francesc Peres*, núm. 25.760. 1440, juliol, 14. València. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, «Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixac (act. 1437-1486)», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 91, 2010, p. 50.

610. ACV, vol. 3.662. 1444, gener, 9. València. SANCHIS SIVERA, José, *Pintores medievales en Valencia...*, p. 91.

611. Aquesta notícia, donada per Sanchis Sivera, manca de referència arxivística completa, ja que el canonge solament consigna l'arxiu (ACV) i la data (1441, març, 31. València). SANCHIS SIVERA, José, *Pintores medievales en Valencia...* pp. 81-82.

612. ACV, *Protocol de Joan Llopis*, núm. 3.666. 1421, octubre, 30. València. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLI- MENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)...*, pp. 606-608.

613. ARV, *Comptes del Mestre Racional*, G. 8.769, f. 159. 1438, febrer, 27. València. SANCHIS SIVERA, José, «La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 10, 1924, pp. 17-19.

614. [...] *ad consilium et cognitionem et voluntatem honorabilis Petri Figuerola, decretorum doctoris et precentoris dicte Sedis, et dicti venerabili Andree Garcia*, SANCHIS SIVERA, José, «La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia»..., p. 18.

glésia de Sant Martí de València, segurament familiars seus. Lligams de sang també l'unien amb els Sarçola de Xèrica, ja que deixa 100 sous a *la honorable madona Úrsola, muller del honorable mossén Francesch Sarcola, cosina germana meua* i la mateixa quantitat a *madona Violant, muller del honorable mossén Francesc Sarcola, quondam nebot meu* i a *l'honorable en Francí Sarcola, senyor de Exèrica, nebot meu, e a sos germans, nebots meus*; i amb els Centelles, segons diu en deixar altres 100 sous a *la noble na Francina, muller del noble mossén Gilabert Centelles, neboda mia*. La llista de familiars és més extensa, però amb aquests llinatges ja ens podem fer una idea de la situació social d'Andreu Garcia, que l'emparentaria amb algunes de les principals famílies patrícies i nobiliàries. El nostre beneficiat també era procurador de la Gran Cartoixa al regne⁶¹⁵ i sembla tindre un fort lligam amb el monestir de Vall de Crist.

Tenim, doncs, les connexions que unien Andreu Garcia amb preeminents i potencials clients de retaules⁶¹⁶. Aquesta privilegiada posició social, i prou beneficiosa per a l'art valencià, es veuria complementada per l'amistat que el lligava amb pintors de la seua època⁶¹⁷, com Reixach i Gonçal Peris Sarrià⁶¹⁸. A ells deixa en el seu testament, junt amb l'il·luminador Pere Bonora, algunes peces de roba. Més interessant, però, és altre llegat testamentari, on Andreu Garcia especifica que a la seua mort siguen donats a Reixach i Bonora *los papers e altres mostres que tinc de pintura e certes ymatges que tinch de coure e de ges o guix e de ceres, e vull que sien partides entre aquells segons que yo entench lexar en hun memorial de mà mia*. A Sarrià deixa, en canvi, 50 sous⁶¹⁹. L'amistat havia de ser sincera i no limitada a simples transaccions, ja que ambdós pintors citats nomenen marmessor al beneficiat als seus respectius testaments⁶²⁰.

Els seus extensos vincles socials, estesos, fins on sabem, entre el clergat i la noblesa local, d'una banda, i l'ambient artístic de la ciutat, d'una altra, afavoriria que actués com a intermediari pròpiament dit, posant en relació a comitents i pintors. Malgrat que no se'n conserva cap contracte on es reflectisca aquesta faceta de la seua activitat i es mencionen els artistes adés citats, sí que comptem amb un, el ja citat de 1421, on es diu que Andreu Garcia *fuit mediator et conventor micabilis* entre Miquel Alcanyís i Bartomeu Terol⁶²¹ per a confeccionar un retaule, precisament, per a la vila de Xèrica, d'on eren senyors els Sarçola. El testament

615. ACCV, *Protocol d'Ambrosi Alegret*, núm. 1.118. 1450, juny, 10. València. MONTERO TORTAJADA, Encarnación, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*, pp. 414-440.

616. De fet, Gimeno Blay ha publicat recentment un article on relaciona el retaule de Nostra Senyora dels Àngels de Sogorb, obra de Reixach, amb els Sarçola de Xèrica, familiars de mossén Andreu Garcia. GIMENO BLAY, Francisco M., «Joan Reixach y el retablo de la iglesia mayor de Valdecristo», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. XCV, 2019, pp. 891-906. Si bé la pintura està datada *ca.* 1454 i el beneficiat morí el 1452, aquesta obra pot ser el resultat de les connexions establertes en vida pel nostre mentor d'històries.

617. A banda d'altres artistes, com il·luminadors i argenteres. FERRE PUERTO, Josep Antoni, «Trajectòria vital de Joan Reixach, pintor valencià del quatre-cents: la seua relació amb Andreu Garcia»..., pp. 423-424.

618. Ferre Puerto extrau diverses notícies en què es posa de manifest aquesta estreta relació entre ambdós personatges. Així, el 1439, Andreu Garcia pagà a Reixach per unes pintures per a la Cartoixa de Portaceli; intervé, com hem vist (*vid.* nota 611), com a mentor d'històries del retaule de Burjassot, encetat per Jacomart i reassignat a Reixach després de la marxa d'aquell a Nàpols; així com altres encàrrecs no especificats. FERRE PUERTO, Josep Antoni, «Trajectòria vital de Joan Reixach, pintor valencià del quatre-cents: la seua relació amb Andreu Garcia»..., pp. 422-423.

619. ACCV, *Protocol d'Ambrosi Alegret*, núm. 1.118. 1450, juny, 10. València. MONTERO TORTAJADA, Encarnación, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*, pp. 438-442.

620. FERRE PUERTO, Josep Antoni, «Trajectòria vital de Joan Reixach, pintor valencià del quatre-cents: la seua relació amb Andreu Garcia»..., p. 424.

621. ACV, *Protocol de Joan Llopis*, núm. 3.666. 1421, octubre, 30. València. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANYY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)*..., pp. 606-608.

del beneficiat ens deixa una darrera notícia de la seua activitat artística en dir *que y sia fet hun retaule sots invocació de sent Andreu e de senta Úrsola e de sancta Maria Egipcíaca, segons una traça que yo n'he fet* per a la seua capella a l'església de la cartoixa de Vall de Crist. Si les seues darreres voluntats ens han proporcionat un retrat excepcional de les relacions socials i artístiques de la València de la primera meitat del segle XV, l'inventari dels seus béns ens proveeix d'una descripció extraordinària dels materials de què podia servir-se un mentor d'històries. Malgrat que incidirem amb major profunditat més endavant, aprofitem l'ocasió per a anotar que Andreu Garcia, a banda de les mostres de pintura i *certes ymatges* que llega a Reixach i a Bonora, compta amb nombrosos *flores sanctorum*, vides de sants i llibres devocionals, que li ajudarien sense cap mena de dubte en l'organització de les històries de les pintures on intervenia. A més a més, i pel que ací ens interessa, a casa seua es trobarem diversos quaderns *on se mostren formes de letres*⁶²². Així doncs, podem suposar que Andreu Garcia no sols era intermediari i mentor d'històries, sinó que, tal vegada, també seleccionava els fragments textuais dels retaules i exercia d'*ordinator* de les inscripcions.

Deixant a una banda el cas singular de mossén Andreu Garcia, creiem que el mentor d'històries havia de ser una figura més habitual del que s'aprècia als documents. Com hem dit, el fet que un client que tinga certa formació o, inclús, pertanga a l'elit intel·lectual no implica que estiga en condicions de fixar tot un cicle pictòric, que posseïska els coneixements necessaris sobre una matèria determinada o, simplement, que tinga la voluntat de dedicar el seu temps a tals menesters. Una aposta segura per a ells seria, doncs, recórrer al *concepteur*.

Llavors, per què no és una figura usual als contractes pictòrics? La pèrdua documental no sembla ser la causa, ja que se'n conserven nombrosíssims contractes per al període estudiat. Se'ns ocorren, però, algunes altres respostes possibles. El client podia establir ell mateix les línies del seu encàrrec, que després ensenyaria a un intermediari perquè donés la seua opinió i modifiqués el que fos precís. El client, amb les traces «corregides», contractaria l'obra sense que el mentor deixes cap rastre documental⁶²³. Per a il·lustrar-ho, podríem adduir els contractes en què un canonge de la Seu encomana l'elaboració d'un retaule a títol privat. Aquesta persona tindria segurament els coneixements necessaris per a definir el cicle pictòric a la seua voluntat. Per a assegurar-se, però, podria consultar amb altres membres del capítol —tal vegada més al dia amb les qüestions artístiques— la millor manera de representar tal o qual escena. Així doncs, el nivell de participació del mentor i la voluntat del client influïrien en la seua aparició o no al contracte.

En relació amb açò, trobem els casos de les pintures encarregades pels municipis per als temples parroquials de les seues respectives localitats. La gran majoria d'ells semblen estar delineats a banda del rector de la vila, si atenem al peu de la lletra el que diuen els documents. Resulta estrany, però, creure que els prohoms no consultarien amb el sacerdot tots els elements de la comanda i que actuarien sense tindre en consideració els seus consells, malgrat que els contractes no ho reflectisquen.

Altra opció seria que el *concepteur* fos elegit per un col·lectiu per tal de dissenyar una nova pintura i que, arribat el moment de la contractació, ell mateix actués com a client, en

622. ACCV, *Protocol d'Ambrosi Alegret*, núm. 1107. 1452, novembre, 13. València. Editat també en MONTERO TORTAJADA, Encarnación, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*, pp. 443-470.

623. Podríem establir un paral·lelisme amb l'actualitat, quan nosaltres demanem l'opinió d'un col·lega d'un altre departament o d'una altra especialitat sobre un assumpte concret, per a estar segurs dels nostres plantejaments. Tanmateix, els escrúpols sobre l'autoria han variat des del període medieval i les bones maneres acadèmiques ens obliguen a citar qualsevol ajuda rebuda.

tant que representant del grup⁶²⁴. És el que, segurament, va succeir al contracte adés analitzat on Andreu Garcia acorda amb Jacomart l'execució d'una pintura destinada a l'almoïna catedralícia, actuant en nom del capítol⁶²⁵. El mateix cas seria el de les confraries, quan la part contractant és un prevere que ostenta càrrecs de govern dins de l'associació. En aquesta conjuntura trobem a Miquel del Miracle, rector de Penàguila i prior de la confraria de Sant Jaume de València, qui contracta un retaule per a la capella comunitària juntament amb altres majorals⁶²⁶. La seua posició eclesiàstica i confraternal afavoreix que ell siga l'ideòleg de la pintura, però també que no aparega com a mentor i sí com a client. En definitiva, en molts dels documents estudiats mai sabrem si hi va participar un mentor, en tant que acaba confonent-se amb la part contractant o perquè no ha deixat cap petjada documental de la seua participació.

Això no obstant, resulta evident que existeixen casos on és precisa la participació d'una o de més persones per a la selecció i organització dels cicles pictòrics. Molts dels retaules conservats transmeten històries o advocacions estipulades per la tradició, on el client o el pintor es bastarien per a definir els temes. Així doncs, el pintor no precisaria de ningú que li digués què representar ni com, donat que estaria avalat pel costum iconogràfic i comptaria amb els recursos adients per a dur satisfactòriament a terme la seua comanda⁶²⁷. Altres situacions similars, on l'hàbit iconogràfic n'és suficient perquè el client i el pintor fixessen la matèria pictòrica, serien aquells retaules on no es narra cap història i simplement es representen les efigies dels sants. A tall d'exemple, podem citar el retaule de Sant Martí, Santa Úrsula i Sant Antoni de València (n. 93). Les que sí poden precisar la intervenció d'una tercera persona, per contra, serien aquelles pintures dedicades a advocacions menys comunes o on s'exposen diferents escenes de la vida d'un sant —com al retaule del Centenar de la Ploma (n. 20)—. Ací, pot ser que els coneixements del client o la tradició iconogràfica no són suficients i es requerisca la participació d'una tercera persona docta que hi intervinga, amb un major o menor nivell de participació, en la definició de les línies generals del retaule.

8. 3. PINTORS

Malgrat que deixem els pintors en el darrer lloc, són, per raons òbvies, part fonamental, en tant que executors materials dels desitjos dels clients o dels manaments dels *concepteurs*. A diferència de les anteriors categories, més o menys heterogènies, en aquest cas convé delimitar el sector dels pintors a què ens referirem. L'ofici es dividia entre els pintors ornamentals i els figuratius. Els primers es dedicaven, principalment, a la pintura de caixes, cortines, mobiliari, escuts, etc. Els segons se centraven en l'elaboració d'imatges devocionals i de retaules⁶²⁸. La natura del seu treball ha afavorit que aquests últims, els pintors de grans peces artístiques, siguen els que han passat a la història i el focus de la majoria dels estudis de pintura medieval. Entre altres raons, destacaríem que la importància —en dimensions i preu— dels seus productes i el fet que foren realitzats per encàrrec obligava a formalitzar la transacció

624. A la catedral de Chartres, el capítol va encomanar al canonge Manterne el disseny de les escenes de la vida de Crist que havien d'ornar la façana del cor. ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *La catedral*, Akal, 1993, p. 238.

625. *Vid.* nota 613.

626. El seu nom apareix al document en què es contracta el moble del retaule, amb el fuster Vicent Serra, i s'omet al testimoni consecutiu on s'acorda la pintura amb Pere Nicolau i Marçal de Sas. La referència arxivística, compartida per ambdós contractes, és: AHMV, *Protocol de Jaume Desplà*, 2-15. 1399, abril, 24. València. COMPANYY CLIMENT, Ximo et al. (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)...*, p. 479.

627. *Vid.* apartat 9. 3.

628. FALOMIR FAUS, Miguel, *Arte en Valencia (1472-1522)*, València, Consell Valencià de Cultura, 1996, p. 214.

amb la signatura d'un contracte davant notari. Els altres pintors, dedicats preferentment a l'elaboració i venda de xicotetes taules devocionals, produïdes «en sèrie» i destinades a un ús domèstic, no requerien cap document notarial. Així doncs, els contractes han preservat el nom dels pintors de retaules, condemnant a l'oblit els pintors «menors». Per la seua part, els gran retaules, destinats a les esglésies i amb un valor econòmic més alt, s'han conservat en major mesura que altres articles artístiques, com ara les caixes, les cortines o les taules devocionals domèstiques. D'aquesta manera, l'únic objecte que permet un estudi més ample de les tendències artístiques i dels seus executors són els retaules, els quals troben, a més a més, el suport documental⁶²⁹. Tanmateix, i deixant a banda aquestes qüestions que concerneixen més als historiadors de l'art, ací ens centrarem principalment en els pintors de retaules —i pintura mural— en ser el principal expositor d'inscripcions en l'art.

Els documents, llavors, són l'únic testimoni que ens ha legat el nom dels principals pintors medievals i moderns i els que han permés l'adjudicació dels retaules existents en l'actualitat a aquests artesans⁶³⁰. Els contractes demostren com una gran part de la demanda artística valenciana —tant de la capital com del regne— era satisfeta per un nombre reduït de pintors o, millor dit, de tallers: Llorenç Saragossà, Pere Nicolau, Gonçal Peris, Reixach, Paolo de San Leocadio o els Macip copen, pràcticament, la producció artística del regne als segles estudiats⁶³¹. La seua fama havia de ser gran dins i fora de les fronteres del regne, ja que no sols acudien clients de territoris limítrofs, com Sarrió, Rubiols o Terol, sinó que també de Múrcia, Barcelona o El Burgo de Osma. Sobre els pintors valencians s'han escrit moltes pàgines, pel que remetem a eixos estudis per a aprofundir en aquestes figures⁶³².

Ara ens centrarem, però, en la formació dels artistes i en la seua relació amb la cultura escrita. No és cap descobriment que l'aprenentatge de l'ofici de pintor, com de qualsevol altra professió manual, era eminentment pràctic⁶³³. Així doncs, el macip de pintor aprenia els rudi-

629. Açò no implica que artistes de retaules i amb gran fama a la València del gòtic no foren contractats per a faenes ornamentals o que, als ulls actuals, es podrien considerar de menor categoria. Per exemple, a les entrades reials de València, trobem a pintors de renom com Marçal de Sas o Pere Nicolau efectuant, podríem dir, labors d'atrezzo. ALIAGA MORELL, Joan, TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa i COMPANY CLIMENT, Ximo (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, II. Llibre de l'entrada del rei Martí*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp. 34, 68, 70-81, 274 i 280.

630. A excepció, és clar, de les comptades obres on hi apareix la signatura del pintor.

631. Caldria conèixer la proporció de pintures contractades en altres indrets del país, de Morella a Oriola, però de les quals no tenim informació per la destrucció de la documentació. Tanmateix, aquest desequilibri entre el cap i casal i la resta del regne en el nombre de contractacions no és deu únicament i en exclusiva a la desaparició dels testimonis escrits, ja que, com aquests bé demostren, n'eren molts els que acudien fins a València per a contractar pintures, com els síndics i representants de municipis, clergues o comerciants.

632. LLOBREGAT CONESA, Enric A. i YVARS CASTELLÓ DE CASTELLVÍ, José Francisco (dirs.), *Història de l'art al País Valencià*, III vols., València, Tres i Quatre, 1986-1998; JOSÉ I PITARCH, Antonio, «Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques», en Enric A. LLOBREGAT CONESA i José Francisco YVARS CASTELLÓ DE CASTELLVÍ (dirs.), *Història de l'Art al País Valencià*, vol. I..., pp. 202-243; GRACIA BENEITO, Carmen, *Història de l'art valencià...* A banda d'aquestes referències més generals, resulten interessants els catàlegs de les successives exposicions celebrades a les darreres dècades, amb estudis particulars de cada peça de la mostra i amb bones reproduccions fotogràfiques. A tall d'exemple, citem: BENITO DOMÉNECH, Fernando i GÓMEZ FRECHINA, José (dirs.), *La clave flamenca en los primitivos valencianos...*; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, Lourdes (coord.), *La memòria daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Morella, Fundación Blasco de Alagón, 2003; BENITO DOMÉNECH, Fernando i GÓMEZ FRECHINA, José (dirs.), *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV y XV...*; així com els diferents catàlegs de les exposicions de *La Llum de les Imatges* citats a la bibliografia final.

633. Es coneixen manuals escrits per pintors sobre el seu ofici, però són casos molt puntuals i amb un tarannà més teòric que no pràctic o, millor dit, dirigits a un públic lector força restringit. Destaquen el *De diversis artis* de Teòfil i el *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini. TIMMERMANN, Achim, «The workshop practice of medieval painters», en Phillip G. LINDLEY (ed.), *Making medieval art*, Donington, Sahun Tyas, 2003, pp. 42, 49.

ments de l'ofici al taller del mestre, observant, copiant i dedicant-se a feines cada vegada més complexes. Llavors, *a priori* els pintors no tenien necessitat de saber llegir i escriure. Certament, açò ha suposat un estigma en l'apreciació de la figura del pintor i de les seues aportacions a la creació artística. Yarza, sense anar més lluny, afirma que «por su escasa formación intelectual, es razonable creer que [el pintor] no siempre entiende perfectamente aquello que pinta» i proposa limitar la seua participació en la creació i fixació dels cicles pictòrics, en dir que «los programas iconográficos dependen siempre del cliente»⁶³⁴. En la nostra opinió, són afirmacions un tant agosarades, ja que, d'una banda, l'historiador de l'art no les sustenta amb cap notícia documental, mentre que d'altra, el fet de ser analfabet o de tindre una pàtina molt lleu de coneixement de les lletres no implica ser estòlid. Un pintor qualsevol coneixeria tots els secrets del seu ofici, la qual cosa ja ha de ser suficient per a mostrar respecte per la seua formació⁶³⁵. Aquests no es limitarien a qüestions merament tècniques, com preparar l'«atzur d'Acre», enguixar una taula o aplicar successives capes de pigment. A més, tindrien sòlids coneixements teòrics d'iconografia cristiana, que els permeteren representar amb facilitat els principals temes de la Història Sagrada i de la vida dels sants⁶³⁶. No hem de perdre de vista l'apreciació feta per Baxandall al respecte, per a qui el públic artístic dels temps pretèrits —i fins a no fa molt— «tendía a ser un aficionado en esa misma línea, experimentado en ejercicios visuales que demandaban un alto nivel de visualización de, al menos, los episodios centrales de las vidas de Jesús y María». En aquest context, el pintor podia situar-se al capdavant d'aquest fenomen i ser considerat com «un “visualizador profesional de las historias sagradas”»⁶³⁷.

Sí que tenim notícies, però, de cert nivell d'alfabetització entre els pintors, en uns percentatges similars als d'altres menestrals. Així mateix, s'observa un creixement del grau de coneixement de les lletres entre els pintors, els quals intervenen autògrafament en la redacció d'albarans i altres documents comptables. Són interessants els estudis que en les darreres dècades s'han dut a terme sobre el llibre i la difusió social de la lectura en diferents indrets. Per al context valencià, destaca la investigació de Mandingorra Llavata⁶³⁸. L'estudi de la documentació notarial demostra que l'artesanat de la ciutat de València tenia un cert contacte amb la paraula escrita, encara que limitat:

«ninguna de sus bibliotecas cuenta con más de cinco volúmenes. Su composición, lejos de la complejidad de las bibliotecas de los mercaderes, es muy simple: se advierte

634. YARZA LUACES, Joaquín, «Artista-artesano en la Edad Media hispana», en Joaquín YARZA LUACES i Francesc FITÉ LLEVOT (coords.), *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó...*, p. 15; *idem*, «Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano»..., p. 42; *idem*, «El pintor en Cataluña hacia 1400», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 20, 1985, pp. 55-57.

635. Tant els oficials com els mestres, ja que la diferència entre ambdós graus professionals solia ser més de capacitat econòmica que no tècnica. MIQUEL JUAN, Matilde, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional...*, pp. 173-181.

636. «El arte de la Edad Media es, en primer lugar, una escritura sagrada cuyos elementos debe conocer todo artista», de la mateixa manera que «deberán serle familiares cantidad de conocimientos precisos», MÂLE, Émile, *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes...*, pp. 19-20.

637. BAXANDALL, Michael, *Painting and experience in Fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 45. Les cites traduïdes de l'anglès al castellà apareixen en FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Fuenlabrada, Cátedra, 2011 4ª ed., p. 203.

638. MANDINGORRA LLAVATA, María Luz, *Leer en la Valencia del trescientos: el libro y la lectura en Valencia a través de la documentación notarial (1300-1410)*, tesi doctoral inèdita, Universitat de València, 1990, especialment les pàgines 86-88, centrades en les biblioteques d'artesans.

un absoluto predominio de las obras de naturaleza piadosa y devocional. El resto, a excepción hecha de los libros de gramática, que constituyen el 23% del total, incluyendo dos Salterios, lo constituyen libros muy diversos —Derecho, cómputo...—, tratándose siempre de ejemplares aislados poco representativos de su praxis de lectura».

Tanmateix, s'han de tindre en compte certs condicionants d'aquest estudi respecte a la matèria que ens afecta. D'una banda, el període cronològic pres en consideració, ja que el segle XIV es caracteritza per l'absència de tallers pictòrics estables i arrelats a la ciutat i regne de València. És per aquesta raó que, entre els exemples adduïts per l'autora, no figura cap pintor. D'una altra, la totalitat dels llibres presents als inventaris i encants dels béns d'artesans estan escrits en romanç. D'aquesta manera, els llibres no podrien ser la font de procedència de les inscripcions llatines que, en aquest cas, argenters o teixidors inclouen a les seues obres. Malgrat tot, aquest estudi ens ofereix un punt de partida de la situació de la cultura escrita entre l'artesanat valencià, que es pot complementar amb altres investigacions que tracten dades posteriors.

L'obra de Berger, centrada també en el llibre i la seua difusió en la societat valenciana entre el regnat dels Reis Catòlics i la primera meitat del de Felip II, demostra que hi havia un 10,2% dels lectors entre l'artesanat, excloent en aquest cas els treballadors de l'àmbit tèxtil⁶³⁹. Una vegada més, doncs, observem que no comptem amb dades centrades únicament i en exclusiva en el sector dels pintors. Tanmateix, la xifra proporcionada per l'investigador francès resulta interessant, perquè coincideix, *mutatis mutandis*, amb el percentatge de població alfabetitzada al regne de València per a uns límits cronològics semblants⁶⁴⁰. A més a més, Berger apunta una dada crucial: «desde finales del siglo XV ningún sector de la sociedad valenciana se mantiene apartado completamente de la civilización de lo escrito. Pero la lectura es un hecho excepcional en el trabajador manual»⁶⁴¹. Aleshores, trobem que el grup dels artesans, on s'inscriuen els nostres pintors, presenta unes taxes d'alfabetització habituals per a la societat del seu moment, i que aquestes van evolucionant positivament al llarg del temps. Així doncs, no tots els artistes sabrien llegir i escriure, però sí podem concloure que un determinat sector d'ells posseiria les capacitats suficients com per a poder mantindre un registre comptable de la seua activitat i, almenys, llegir certs llibres devocionals i d'evasió en llengua romanç⁶⁴².

Aquesta hipòtesi se sustenta amb les dades proporcionades per Garcia Femenia a partir de l'estudi dels albarans conservats de la segona meitat del segle XV i primeres dècades de la següent centúria. Hom pot observar que els artesans suposen el 13% de les persones que presenten una escriptura «elemental de base», açò és, la pàtina més lleu d'alfabetització. Curiosament, entre els grups socioprofessionals que practiquen una escriptura «pura», és

639. BERGER, Philippe, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, vol. I..., p. 360.

640. «[...] observem que el primer grup [el dels alfabetitzats] estaria format per un 11,45% de la població, enfront del 88,55% d'indoctes. Aquests percentatges s'aproximen més a la realitat del moment si recordem que, per exemple a la "Espanya" del segle XVI, el percentatge d'alfabetitzats és del 10-15%», GARCIA FEMENIA, Alfredo, *Pràctiques d'escriptura en la família Roig: alfabetització i educació gràfica en el llinatge de la modernitat (València, 1450-1518)*, vol. I..., p. 253.

641. BERGER, Philippe, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, vol. I..., p. 363.

642. Bartomeu Avellà, pintor de caixes de València, posseïa a la seua mort unes *ores de Santa Maria*, [...] *hun libre appellat Tobies scrit en paper*; item, *unes notes de grammaticha scrites en paper*; item, *hun libre appellat Moss assan*; item, *una dialetica ordenada per mestre d'ordes*; item, *un Cató e Contentus scrit en paper*; item, *hun altre Cató scrit en paper*; item, *hun saltiri en pla scrit en paper*. ARV, *Protocol de Vicent Çaera*, núm. 2.426. 1429, agost, 19. València. SANCHIS SIVERA, José, *Pintores medievales en Valencia...*, pp. 16-21.

a dir, la més canònica, els artesans representen un 8% del total⁶⁴³, el que implicaria que han rebut un cert grau de formació. No oblidem, però, que aquestes xifres són «enganyoses» per als nostres interessos, ja que inclouen a tots els membres dels oficis manuals i no solament als pintors. Malgrat tot, demostren que els pintors estudiats no eren completament aliens a la cultura escrita i que un percentatge «normal», en el sentit que és igual al de la resta d'oficis i als nivells generals d'alfabetització, tenien coneixements d'escriptura. De fet, «la eventual posesión, por parte del pintor, de capitulaciones y proyectos implicaba la lectura de anotaciones, cuando no la escritura de algún apunte aclarando algún rasgo específico de la pieza contratada», en aquest cas, parlant a un nivell general de la Corona d'Aragó⁶⁴⁴. Malgrat que puguen ser un cas excepcional, destacarien les anotacions fetes per Lluís Dalmau, pintor valencià format a la capital del regne, al model que va lliurar de la seua Mare de Déu dels Consellers⁶⁴⁵. L'estudi dels albarans no sols ens proporciona xifres anònimes sobre els alfabetitzats, sinó que ens permet posar nom a alguns dels pintors que sabien llegir i escriure. D'aquesta manera, trobem pintors reconeguts com Reixach⁶⁴⁶, Nicolau Falcó, Paolo de San Leocadio⁶⁴⁷ i Vicent Macip⁶⁴⁸ que escriuen de la seua pròpia mà albarans i documents.

Cas a part és el de Joanes, ja que suposa la sublimació de l'ideal renaixentista de pintor culte en el context valencià⁶⁴⁹. Les seues obres demostren que posseïa uns profunds coneixements del mester de pintor i que les novetats estilístiques estaven força assentades en la seua pràctica artística. A més a més, sabem per diverses vies que tenia unes marcades inclinacions intel·lectuals, ja que estava estretament relacionat amb els cercles humanistes valencians. Tenim indicis de la seua amistat amb mossén Joan Baptista Anyés, el savi valencià per antonomàsia, com reflecteixen les dues obres en què Joanes va retratar el beneficiat de la Seu⁶⁵⁰.

643. GARCIA FEMENIA, Alfredo, *Pràctiques d'escriptura en la família Roig: alfabetització i educació gràfica en el llinar de la modernitat (València, 1450-1518)*, vol. I..., pp. 201 i 218.

644. MONTERO TORTAJADA, Encarnación, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*, p. 91.

645. BERG-SOBRE, Judith, *Behind the Altar Table. The development of the painted retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, pp. 288-297. El text de la mostra està transcrit en SANPERE I MIQUEL, Salvador, *Los cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Barcelona, Tipografia L'Avenç, vol. II, 1906, pp. XIV-XVII.

646. A l'Arxiu Capitular de Sogorb, Pérez Martín va exhumar un albarà que demostra que Joan Reixach sabia escriure, ja que es diu *Scrit de pròpia mà del dit Johan Rexach*. ACS, *Libro de Cuentas de Fábrica de la Seo de Segorbe*. 1447, març, 16. Sogorb. PÉREZ MARTÍN, José María, «Pintores valencianos medievales y modernos. Addenda», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n. 33, 1935, pp. 296-297.

647. Per a les pràctiques d'escriptura de San Leocadio i Nicolau Falcó, així com de Joanes, MACIÁN FERRANDIS, Julio i GARCIA FEMENIA, Alfredo, «Las prácticas de escritura de los pintores valencianos: los casos de Paolo de San Leocadio, Nicolau Falcó y Joan de Joanes», *Erasmus. Revista de Historia Bajomedieval y Moderna*, n. 8, 2021, pp. 43-69. Disponible en: <https://doi.org/10.24197/erhbm.8.2021>

648. Quant a Macip pare, en són diversos els albarans escrits autògrafament, especialment els relacionats amb l'obra de l'altar major de la Seu de Sogorb. A tall d'exemple, presentem un en què diu *rebí yo, Vicent Macip, pintor dels senyors quanonges del quapítol de la Seu de Sogort, trenta liures i E perquè és veritat, faç lo present de mà pròpia*. ACS, *Recibos de la Admnsitración del Cabildo*, núm. 370. 1530, octubre, 3. Sogorb. PUIG SANCHIS, Isidro, COMPANY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Luisa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las Fuentes literarias y la documentación de archivo...*, p. 182.

649. Al Renaixement es recupera la idea antiga de què un artista ha de tindre una «cultura universal lo más amplia posible». Si bé resulta un poc problemàtic aplicar açò a Joanes, sí que és el pintor valencià que millor encarna aquesta aspiració. WACKERNAGEL, Martin, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado...*, p. 342.

650. El Baptisme de Crist de la catedral de València, taula feta a instàncies del propi clergue al voltant de 1535 i els Desposoris místics de santa Agnès (1550-1560), *sacra conversazione* que encara presenta molts interrogants als historiadors sobre el seu comitent.

Aquest segurament el posaria en contacte amb Joan Mey, impressor que publicà en lletra de motle les obres de l'eclesiàstic⁶⁵¹. N'hi han moltes semblances entre la marca tipogràfica emprada per l'impressor flamenc i els fenotips dels personatges masculins de Macip fill⁶⁵². Els llibres estampats que figuren a les pintures de Joanes reflecteixen, com ja s'ha vist, els models de lletra emprats al taller de Mey.

A açò caldria afegir altres lligams d'amistat que unien el nostre pintor amb la *intelligentia* de la ciutat. Així s'entenen els dos poemes dedicats a Joanes per part del poeta Ramírez Pagán⁶⁵³. A més a més, el mestre valencià era un home amb unes creences religioses molt intenses, que el mantenien en un estret contracte amb el clergat local. El confessor dels seus pares era Domingo Sarmiento, mestre en teologia i beneficiat de la Seu⁶⁵⁴, amb qui suposem que Joanes també tindria relació; un cosí seu era prevere⁶⁵⁵; i el pare jesuïta Alberó era el seu confessor personal, qui està implicat en la llegenda de la taula de la Immaculada de l'església de la Companyia de València⁶⁵⁶.

A més a més, sabem que Joanes no sols estava alfabetitzat en llengua romanç i redactava documents i anotacions en valencià, fent servir una elegant minúscula humanística —propera al model emprat en algunes de les seues obres—, sinó que també dominava la llengua llatina. Als seus esbossos per al retaule de Sant Sebastià, conservats a la Courtauld Gallery de Londres, podem llegir un epigrama llatí, que diu *Periet Minerua mecum si ipsa ludat*⁶⁵⁷, juntament amb altres anotacions en aquesta llengua. La llatinització del seu nom, *Joanes*, com apareix reflectit a la documentació a partir de 1557, és altra mostra del seu ferri compromís personal amb els ideals de l'humanisme⁶⁵⁸.

Llavors, l'excepcional subtilesa de les obres joanesques pot comprendre's com la unió de diversos factors en la persona del mestre valencià: el seu caràcter sensible i pietós, la seua depurada tècnica, els seus amples contactes amb els cercles cultes valencians i les seues velleïtats intel·lectuals. En aquest sentit, els nombrosos epígrafs que poblen les seues pintures, així com els bells models d'escriptura que empra, fins a quin punt són el resultat de decisions del client o de la intervenció d'un mentor? Joanes reunia totes les condicions per a ser ell mateix l'introduïdor dels textos i, inclús, de compondre'ls. Quant a les seues incursions al grec

651. MOLL ROQUETA, Jaime, «Las cursivas de Juan Mey, con algunas consideraciones previas sobre el estudio de las letterías»..., p. 303.

652. FALOMIR FAUS, Miguel, «Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales», en LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación...*, p. 276.

653. FALOMIR FAUS, Miguel, «Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales»..., p. 283.

654. El vincle amb el prevere havia de ser fort, ja que tant Isabel Navarro, mare de Joanes, com son pare el nomenen marmessor testamentari. Les referències arxivístiques són, d'una banda ACCV, *Protocol de Joan Guimerà*, núm. 2.701. 1544, novembre, 7. València; i ACCV, *Protocol de Joan Guimerà*, núm. 2.703. 1545, desembre, 27. València. Ambdues darreres voluntats apareixen editades a PUIG SANCHIS, Isidro, COMPANYY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Luisa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las Fuentes literarias y la documentación de archivo...*, pp. 223-229.

655. ACS, *Rebedor de Miquel Joan Taix*, núm. 0757 (1). 1551, febrer, 9. Sogorb. PUIG SANCHIS, Isidro, COMPANYY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Luisa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las Fuentes literarias y la documentación de archivo...*, p. 245.

656. ALBI FITA, José, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, vol. II..., pp. 253-256.

657. GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, «*Ut pictura rhetorica*. Juan de Juanes y el retablo de San Esteban de Valencia», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 17, n. 35, 1999, pp. 38-43.

658. FALOMIR FAUS, Miguel, «Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales»..., p. 285. És per això que, per a referir-se a aquest pintor, cal fer-ho com Joan Macip o Joanes i mai com Joan de Joanes, redundant i incorrecte. L'origen d'aquesta nomenclatura doble s'ha de cercar en la biografia escrita per Palomino, on argumenta que «Joanes» o «Juáñez» és el seu patronímic. PALOMINO Y VELASCO, Acisclo Antonio, *Vidas...*, pp. 66-69.

o a l'hebreu (n. 284, 353), el mestre tindria els contactes necessaris perquè li les proporcionaren⁶⁵⁹ —com les del Baptisme de Crist— o els models per a copiar-los —com el títol trilingüe de la Crucifixió de 1578—⁶⁶⁰.

El nostre interès en traure a col·lació aquestes dades sobre la relació dels pintors amb l'escriptura rau en què volem trencar els prejudicis existents respecte als seus coneixements i defensar la seua participació activa en la gestació de l'obra. Els pintors valencians tenien, per norma general, una relació estàndard amb l'escriptura, com altres menestrals de la seua època. Com s'ha vist, les xifres demostren que el seu nivell d'alfabetització se situa en uns paràmetres normals, dins del grup dels artesans, comparables als de la totalitat de la població. El desconeixement total o parcial de les lletres per part dels pintors no pot donar peu a dubtar de les seues capacitats professionals i al fet que podien comptar als seus tallers amb models de lletres i recopilacions de les inscripcions més habituals, que els ajudessen a incorporar textos a les seues obres. Si, per contra, els clients els proporcionaven els textos que havien de representar a les pintures, no els calia saber llegir ni escriure per a copiar els traços de les lletres, de la mateixa manera que podien copiar un rostre o la decoració vegetal d'un gablet. Per tant, foren analfabets o no, la relació dels pintors amb l'escriptura no havia de ser nul·la.

En aquest sentit, cal recalcar que les taxes d'alfabetització augmenten al llarg del temps, i que a partir de la segona meitat del segle XV trobem que els principals pintors de la ciutat són capaços d'escriure. De fet, els pintors alfabetitzats que coneguem són els que més inscripcions inclouen a les seues pintures. No podem saber, però, si açò és fruit de la casualitat o si el pintor, amb un bagatge literari més ample, es trobava en condicions de suggerir al client o *concepteur* certs textos o d'introduir-los *motu proprio*⁶⁶¹. Per tant, sempre és convenient atendre, dins de les possibilitats, les circumstàncies de cada cas, i no deixar-se endur per convencions generals. Al nostre context, no podem dir que els pintors eren, en la seua totalitat, uns analfabets, ni que estaven completament subordinats a les indicacions dels clients durant el període medieval. Per exemple, recordem la mostra realitzada per Dalmau per a la taula de la Mare de Déu dels Consellers, on s'hi contenen indicacions escrites pel propi pintor. De la mateixa manera, la suposada incultura dels pintors no acabaria al Cinc-cents amb l'esclat del geni artístic renaixentista. Així, Gaspar Requena, seguidor de Joanes, confessà en l'informe de la seua taxació del daurat d'un dels salons del Palau de la Generalitat que no sabia escriure, raó per la qual delegava en un col·lega la subscripció del tenor documental⁶⁶².

659. Recordem el renovat interès que les llengües bíbliques cobraren al Renaixement i que la Universitat de València fou la tercera de la península en comptar amb una càtedra de grec. FELIPO ORTS, Amparo, *La Universidad de Valencia durante el siglo XVI (1499-1611)*, València, Universitat de València-Departament d'Història Moderna, 1993, p. 71.

660. El metge i cal·lígraf Hartmann Schedel va incorporar al final del seu exemplar de la seua obra *Liber chronicarum* (BS, Ink S-195), un plec imprés a Viena l'any 1501 on figura una reproducció de la inscripció del titulus de la creu en les tres llengües. L'existència d'aquestes peces impreses hauria de ser força habitual, ja que comptem amb altres referències que, afegides als capítols dedicats als alfabet grec i hebreu als tractats de cal·ligrafia, podrien ser un model emprat als tallers pictòrics com el de Joanes. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «Muestrario gráfico del otoño medieval: *Ars litteraria y Ars alphabetica* de Hartmann Schedel», en Eef A. OVERGAAUW i Martin SCHUBERT (eds.), «*Change in Medieval and Renaissance scripts and manuscripts*, Turnhout, Brepols, 2019, pp. 248-249.

661. Per exemple, Deurbergue suggereix que el filacteri amb l'advertència *Oju, maleïts, al Redemptor*, de què ja hem parlat (n. 219) és una interpolació del pintor, qui empraria el recursos admonitoris dels predicadors. L'autor es basa per a açò en l'època avançada del retaule (coincidint amb una major alfabetització entre els menestrals), l'ús del valencià i les múltiples errades que conté la inscripció. DEURBERGUE, Maxime, *The visual liturgy. Altarpiece painting and Valencian culture (1442-1519)...*, pp. 53-55.

662. Jo Yoan Batiste Muños ferme per Gaspar Requena, pintor, per ell no saber escriure. ARV, *Generalitat*, núm. 3049. 15, novembre, 1583. València. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo et al., *Gaspar Requena, pintor valenciano del Renacimiento (c. 1515 – después de 1585)*, Xàtiva, Ulleye, 2015, p. 22.

9. ELS DOCUMENTS

La fecunditat dels arxius valencians per als estudis històrics és proverbial. Els milers i milers de documents conservats des de l'Edat Mitjana han facilitat el treball de les diverses generacions d'investigadors que han indagat en el passat de la ciutat i regne de València. Pel que fa a la nostra recerca, comptem amb una admirable quantitat de documents relatius a l'art medieval i modern. A les primeres dècades del segle XX, el canonge Sanchis Sivera, arxiver de la Seu de València, va encetar una sèrie de publicacions on recopilava documentació concernent als pintors i a altres artesans medievals del regne⁶⁶³. Des de llavors, són molts els testimonis exhumats dels arxius. La labor del canonge va ser continuada i ampliada per altres historiadors de l'art valencià, com Saralegui⁶⁶⁴ o Cerveró Gomis⁶⁶⁵. Recentment, Company, Tolosa i Aliaga —amb altres col·laboradors— iniciaren la publicació de tota aquesta ingent documentació, junt amb altres testimonis inèdits, reunida en sengles volums de gran utilitat per als investigadors⁶⁶⁶. La sèrie, detinguda pel moment en l'any 1425, es pot completar fàcilment amb els documents publicats en altres estudis⁶⁶⁷. Així doncs, el període cronològic

663. SANCHIS SIVERA, José, *Pintores medievales en Valencia...* Aquesta publicació va ser reeditada i ampliada a *idem*, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 14, 1928, pp. 3-64; *idem*, «Pintores medievales en Valencia (continuación)», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 15, 1929, pp. 3-64; i *idem*, «Pintores medievales en Valencia (conclusión)», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 16-17, 1931, pp. 3-116; *idem*, «Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 8, 1922, pp. 72-103; *idem*, «La escultura valenciana en la Edad Media: notas para su historia», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 10, 1924, pp. 3-29; *idem*, «Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 10, 1924, pp. 23-52.

664. Destaquen els seus nombrosos treballs sobre diferents personalitats de la pintura valenciana medieval, publicats en *Archivo de Arte Valenciano* i *Archivo Español de Arte*. Per la seua prolixitat, remetem directament a la bibliografia final.

665. Continua amb la tasca documental i arxivística de Sanchis Sivera, amb treballs publicats a diferents números d'*Archivo de Arte Valenciano* i *Anales del Centro de Cultura Valenciana* entre 1956 i 1972. D'igual manera, hom pot trobar aquests articles referenciats en la bibliografia.

666. Pel que a nosaltres respecta, COMPANY CLIMENT, Ximo *et al.* (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)...* i TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)...*

667. A tall d'exemple: PUIG SANCHIS, Isidro, COMPANY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Luisa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las Fuentes literarias y la documentación de archivo...*; HERNÁNDEZ GUARDIOLA,

pres en consideració ací es veu reforçat documentalment per tot un seguit de notícies sobre els pintors i les obres. Malgrat tot, hi ha un aspecte on les fonts fan un especial vot de silenci: la gènesi de l'obra d'art i, en conseqüència, la de les seues inscripcions. És cert que comptem amb un nombre ingent de contractes que ens permeten comprendre els procediments seguits, les persones intervinents, els artistes principals o els preus dels retaules; i que es poden extraure dades d'altres tipologies documentals com inventaris de béns o albarans. El laconisme de les fonts, però, impedeix a l'investigador endinsar-se amb facilitat en totes les fases de la producció de l'obra d'art, des del sorgiment de la necessitat d'encomanar una nova pintura fins a la seua instal·lació al lloc de destinació⁶⁶⁸. Això no obstant, els documents ofereixen comptades però valuoses pistes, que els tornen eloqüents i que ens poden ajudar a reconstruir aquest camí fracturat i inconnex. En relació amb açò, volem aclarir que encara que el nostre objecte d'estudi siguen les inscripcions a la pintura i que en elles radique el nostre interès, no es poden deslligar del seu suport, és a dir, la peça d'art. És per això que considerem oportú tractar de desentranyar primer tot el procés creatiu de la pintura, per a centrar-nos després en les especificitats pròpies de la gestació dels epígrafs pictòrics.

9. 1 . CONTRACTES

Són diversos els documents dels quals podem extraure alguna informació útil sobre el procés d'elaboració de l'obra d'art. Entre tots, però, destaquen sobremanera els contractes de la pintura. A banda de les raons òbvies, com les dades sobre la peça a executar, ens informen de les persones intervinents —client, pintor, intermediaris, procuradors, etc.— i de les relacions entre elles⁶⁶⁹, indicis dels actes previs o posteriors a la contractació de l'obra i mencions a altres documents, com les mostres⁶⁷⁰.

9. 1. 1. Contingut

En un context com el valencià, on tots els afers vitals són registrats en l'oficina del notari, l'encomanament d'una pintura no pot ser alié a aquesta pràctica. Es podria creure que, per a evitar malentesos i disputes entre les parts, tots els aspectes concernents a la nova pintura quedarien consignats al contracte i que el client detallaria una per una totes les particularitats de la seua obra en presència del fedatari públic⁶⁷¹. Tanmateix, la realitat és ben diferent i, a vegades, exasperant. Convé tindre en compte que el contracte no és més que un testimoni legal d'una transacció econòmica concreta⁶⁷² i no sempre necessari, ja que en la compra-venda de menudes peces d'art —aquelles que el pintor efectuava en sèrie i no per encàrrec— no era precís fer-ne⁶⁷³.

Lorenzo (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación...* o als diferents catàlegs d'exposicions referenciats a la bibliografia final, que compten amb un annex documental.

668. JOUBERT, Fabienne (dir.), *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)...*, pp. 1-2.

669. CASTELNUOVO, Enrico, «I volti de l'artista medievale. Molte domande, poche risposte»..., p. 7.

670. MONTERO TORTAJADA, Encarnación, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*

671. PRICE, Betsy B., «The effect of patronage on the intellectualization of Medieval endeavors»..., p. 14.

672. MONTERO TORTAJADA, Encarnación, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*, p. 80.

673. Això explica el fet que tots els documents recopilats ens parlen de grans retaules. KEMPERS, Bram, *Peintres et mécènes de la Renaissance italienne...*, p. 19.

Així doncs, en termes generals els contractes reuneixen dades com els intervinents, la temàtica principal de la pintura explicat de manera succinta⁶⁷⁴, les mesures, el preu i el terme d'entrega, però no entren en qüestions relatives a la iconografia o a les inscripcions. De fet, no existeix un model fixe de contracte⁶⁷⁵. El seu contingut i extensió varien i fa la impressió que s'adaptava al que ja havien acordat el pintor i el client⁶⁷⁶. Per tal d'il·lustrar millor aquest fet, anem a analitzar alguns dels contractes d'Antoni Peris, un dels pintors més sol·licitats a la València del primer quart del segle XV. El 7 de novembre de 1422⁶⁷⁷, el notari Andreu Julià i el llancer Joan Vicent contractaren amb el dit pintor un retaule del *Corpus Christi* per 40 florins d'or, incloent al preu tant la confecció del moble com de la pintura. L'obra devia representar a la taula central la història del *Corpus Christi*, amb imatges de sant Jeroni i de sant Antoni de Pàdua als carrers laterals i una escena de les seues vides a les corresponents taules cimeres. La composició es completava amb una Coronació de la Mare de Déu a l'àtic i cinc escenes de la Passió al banc. Tot s'havia d'entregar per a la festivitat del *Corpus* propinent. Un any abans, el 17 d'octubre de 1421⁶⁷⁸, el mateix pintor contractava amb la vila de Xèrica un retaule de la Mare de Déu. Ací, però, les mesures del retaule sí queden especificades: *VIII palms de ample ultra les polseres e XII palms e mig de larch ab lo banch*. Així mateix, Antoni Peris contractà el 10 de febrer de 1419⁶⁷⁹ amb Maria Ferrandis, vídua del cavaller Gener Rabassa, un retaule que havia de ser pintat amb *coloribus de azur de Acre* i amb *auro florenum de Florentia*. Com podem veure, no tots els contractes contenen la mateixa informació, que depèn de les circumstàncies del moment.

Cert és que, segons avança la centúria i, especialment, amb el canvi de segle, les disposicions dels contractes es fan cada vegada més detallades, descrivint d'una manera minuciosa el contingut temàtic de cadascuna de les parts de la peça. A tall d'exemple, podem aduir-ne el contracte del 20 d'abril de 1476⁶⁸⁰ per a la confecció del retaule del Calvari destinat a l'església de Sant Nicolau i Sant Pere Màrtir de València, temple on encara es pot admirar (n. 140). Aquesta peça és una mostra perfecta de la minuciositat en la definició dels temes a representar a la pintura, que es va instal·lant a la pràctica artística valenciana. A més a més, l'obra és una *rara avis* per a la seua època, en tant que el cos del retaule sols compta amb una escena i no amb tres carrers com era habitual. D'aquesta manera, els espais per a la pintura es limiten a una gran taula central i a les divisions del banc i de les polseres. Així i tot, al contracte s'especificuen cadascun dels episodis i personatges que han d'aparèixer-hi:

Hun retaule ab hun Crucifici ab la Marie e Maria Magdalena, profetes e jueus, ab totes ses ordenances, tot en una post ab son banch baix, ab cinch cases, ço és, lo hun en mig la Verge

674. «The commission is likely to be identified further as to material, location or size», GLASSER, Hannelore, *Artists' contracts of the Early Renaissance*, Nova York-Londres, Garland Publishing Inc., 1977, pp. 32-33. Aquesta obra, molt interessant, demostra les similituds en les pràctiques artístiques i notariales —almenys en allò relatiu a les fases de gestació de l'obra— entre Itàlia i València.

675. Hom pot comprovar-ho als manuals notarials editats, com MASI, Gino (ed.), *Formularium florentinum artis notariae, 1220-1242*, Milà, Vita e pensiero, 1943; o CORTÈS ESCRIVÀ, Josepa (ed.), *Formularium diversorum instrumentorum: un formulari notarial valencià del segle XV*, Sueca, En la Ribera del Xúquer, 1986.

676. GLASSER, Hannelore, *Artists' contracts of the Early Renaissance...*, pp. 30-32.

677. ARV, *Protocol de Bernat Esteller*, núm. 821. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)...*, p. 640.

678. ACCV, *Protocol de Joan Andreu*, núm. 27.166. *Ibidem*, pp. 604-605.

679. ACCV, *Notal de Bartomeu Martí*, núm. 68. *Ibidem*, pp. 531-532.

680. ARV, *Protocol de Joan de Campos*, núm. 442. COMPANY CLIMENT, Ximo (dir.), *El mundo de los Osona ca. 1460 - ca. 1540*, València, Conselleria de Cultura, 1994, p. 236.

Maria de les Dolors, e en les dos cases après en la una sent Pere e sent Pau, e en les foranes en la squerra l'àngel custodi, en la dreita sent Ana ab la Verge Maria e son fill en lo braç. E en les polseres del costat sent Pere màrtir e sent Nicholau.

Com hem dit, aquesta tendència es va assentant en la pràctica notarial valenciana i culmina als contractes del Cinc-cents, molt més extensos que els de l'anterior segle, ja que especifiquen tots els detalls possibles. Destaca el del famós retaule de Sant Eloi del Gremi d'Argenters de València⁶⁸¹, primera obra documentada en què actua Joanes en solitari (n. 283). Ací, després de l'establiment de la temàtica general del retaule i de que *sia tot pintat de mà del dit en Joan Macip e no de alguna altra persona*⁶⁸², es consigna:

Ítem, és stat pactat, avingut e concordat entre les dites parts que en los costats de la dita pastera, que stà en lo mig del dit retaule, se hajen de pintar y s'i pinten quatre istòries del gloriós sent Aloy, ço és, dos istòries a cada part de la dita pastera, les quals dites quatre istòries del gloriós sent Aloy hajen de ésser e sien aquelles que lo dit ofici de argenters volrà y eligirà a sa voluntat.

Ítem, [...] que en la punta del dit retaule se haja de pintar hun crucifixi e a la una part y sia pintada la Verge Maria y, a l'altra part, Sent Joan ab tots sos compliments.

D'aquesta manera, els majorals del Gremi d'Argenters especifiquen tots els elements i escenes que volen que siguen pintats al seu retaule.

S'ha plantejat la hipòtesi que l'homogeneïtat dels encàrrecs valencians i el manteniment dels models i advocacions al llarg del temps feien innecessària una redacció *in extenso* dels contractes⁶⁸³. No creiem que aquesta siga la vertadera raó. Com hem vist, segons avança el temps, els contractes es fan més minuciosos i detallats. A més a més, es tracta d'un fenomen més ample, que no afecta solament al País Valencià⁶⁸⁴. Ans al contrari, considerem que la qüestió rau en el fet que el contracte no és més que un document probatori d'una transacció econòmica, com es desprén de la importància donada a la riquesa dels materials a emprar, al preu, al mètode de pagament i a l'entrega del producte final. No és, doncs, el fòrum on debatre el contingut de totes i cadascuna de les parts de la pintura. Sí que ens proporciona, però, indicis sobre el procediment a partir del qual aquests aspectes es discutien i acordaven⁶⁸⁵.

Primer, hem de tindre en compte que els retaules i altres peces que ara considerem únicament com a objectes artístics tenien una altra significació al seu moment d'elaboració, molt

681. ACCV, *Protocol de Pere Mir*, núm. 16.045. 1534, juny, 20. València. PUIG SANCHIS, Isidro, COMPANY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Luisa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las Fuentes literarias y la documentación de archivo...*, pp. 188-192.

682. Aquesta especificitat també la podem trobar en contractes italians del Renaixement. GLASSER, Hannelore, *Artists' contracts of the Early Renaissance...*, pp. 73-78.

683. DEURBERGUE, Maxime, *The visual liturgy. Altarpiece painting and Valencian culture (1442-1519)...*, p. 191.

684. Hom pot trobar les mateixes característiques contractuals en GLASSER, Hannelore, *Artists' contracts of the Early Renaissance...*; KLEIN, Robert i ZERNER, Henri, *Italian art, 1500-1600. Sources and documents*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1989; GILBERT, Creighton E., *Italian art, 1400-1500. Sources and documents...*

685. Convé traure a col·lació la reflexió de Joubert, per a qui «plutôt que de les utiliser [les fonts] dans la seule perspective d'identification et de datation, qui comporte bien des risques, les sources écrites devraient l'être, tout autant ou plus encore, pour la compréhension des comportements et des mentalités du monde de l'art», JOUBERT, Fabienne (dir.), *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)...*, p. 2.

més important que la mera qualitat estètica. Posseïen una funcionalitat cultual, una mena d'ofrena, que exercia un paper molt important per a la religiositat dels comitents, ja foren individus que els encarregaven a títol privat o corporacions d'ofici i confraries. Així mateix, eren una mostra de l'estatus dels seus propietaris dins del cos social i de la seua religiositat militant. Per aquest motiu s'incidia tant en la qualitat i riquesa dels colors —com el caríssim *atzur d'Acre* per a les zones més importants, en comptes del més econòmic *atzur d'Alemanya*— i en l'abundància de l'or, que havia d'omplir tots els espais no figuratius de la peça contractada. En conseqüència, la confecció del retaule sempre era una despesa important, malgrat que es pogués entendre com una inversió per a garantir-se la vida eterna. Així s'han de veure, per exemple, els testaments on la persona encarregava l'elaboració d'un retaule après la seua mort⁶⁸⁶. Aleshores, les pintures eren un element importantíssim als darrers segles de l'Edat Mitjana. Costa creure, doncs, que els comitents contractaren una pintura i es despreocuparen d'ella fins al moment de l'entrega.

Els documents i la lògica ens indiquen que els clients participaven, directament o indirecta i en major o en menor mesura, en les diferents fases d'elaboració del seu encàrrec⁶⁸⁷. Disposem de molts indicis sobre les converses entre el pintor i el client⁶⁸⁸. Aquest concertaria una reunió amb el pintor amb una certa idea —pròpia o prestada, és a dir, elaborada per ell mateix o per un *concepteur* o pel pintor— d'allò que desitjava⁶⁸⁹. El pintor, condicionat per altres tants factors —com els seus dots, la seua formació o el seu ambient artístic—, materialitzava aquestes idees en la pintura⁶⁹⁰. Les indicacions o especificacions dels comitents, però, també poden ser posteriors a la contractació de l'obra⁶⁹¹. Les diferències entre allò estipulat al contracte i el resultat final de la peça, segons han estudiat en altres casos europeus, són simptomàtiques del diàleg entre ambdues parts durant tot el procés d'elaboració⁶⁹². Hem de suposar que aquest intercanvi d'idees tindria lloc fonamentalment de forma oral i amb el suport d'algun dibuix⁶⁹³. Tanmateix, l'existència de correspondència entre patrons i pintors

686. AEM, *Protocol de Guillem Esteve*. 1388, gener, 21. MORELLA, COMPANY CLIMENT, Ximo et al. (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*..., pp. 300-301.

687. L'ofici artístic no era una activitat lliure i creativa, sinó que estava sotmesa a la voluntat del patró i a condicionants externs com els cànons i arquetips existents o l'ortodòxia religiosa. PALOU SAMPOL, Joana Maria i PARDO FALCÓN, José María, *Sobre una taula de Joan de Joanes a Mallorca i la pintura del segle XVI*, Palma, Museu de Mallorca, 1984. Així, com recorda Kessler, «modern conceptions of autonomous innovator are just as misleading as nineteenth-century notions of the self-effacing medieval artisan. Medieval artistic production must be understood as a process in which the actual maker functioned within a system in which resources were provided by a donor and external constraints were imposed by a patron or other authority», KESSLER, Herbert L., *Seeing medieval art...*, p. 58.

688. YARZA LUACES, Joaquín, «Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano»..., pp. 42-47.

689. Sembla, però, que hi ha moments, circumstàncies o territoris on no sempre es dona aquest context de creació artística. Com demostra Jacobs, per exemple, als Països Baixos de finals de l'Edat Mitjana el client no exercia un control excessiu sobre l'encàrrec i la seua participació es limitava a l'elecció del tema. La resta d'aspectes, eren gestionats al taller. JACOBS, Lynn F., «The marketing and standardization of South Netherlandish carved altarpieces: limits on the role of the patron», *The Art Bulletin*, vol. 71, n. 2, 1989, pp. 208-209.

690. PRICE, Betsy B., «The effect of patronage on the intellectualization of Medieval endeavors»..., p. 5.

691. Del context renaixentista italià se'n conserva moltíssima correspondència entre pintors i promotors informant-se del desenvolupament de l'encàrrec o de canvis en el programa iconogràfic, així com registres de reunions entre ambdues parts. GILBERT, Creighton E., *Italian art, 1400-1500. Sources and documents...*, pp. 3-18 i 108-109.

692. LORENTZ, Philippe, «Le processus d'une commande. La décoration de la chapelle Sainte Ursule en l'église des Carmes de Metz, par le peintre Jost Haller (1453)» en Fabienne JOUBERT (dir.), *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)*..., p. 63.

693. Malauradament, per aquest motiu, no en tenim molts registres d'aquests intercanvis. BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

en la Itàlia del Quatre-cents, amb l'objectiu d'aclarir aspectes de l'obra encomanada⁶⁹⁴, ens pot fer pensar que aquest procediment també podria haver-se donat a la València del mateix període. Malgrat que no disposem de cap d'aquestes lletres, no hem d'oblidar que alguns dels pintors estaven alfabetitzats i no seria difícil imaginar-los en la tessitura d'escriure al seu patró per a conèixer la seua opinió sobre un aspecte de la pintura. Així i tot, comptem amb una interessant referència a aquesta comunicació entre patrons i artistes que no es troben al mateix lloc i han de recórrer a l'ús de l'escriptura. El 1402, Bernat Piquer, de la confraria del Sant Cos de Crist de la vila d'Onda, contractà amb Llorenç Saragossà la realització del retaule corporatiu. Entre els diferents ítems del contracte, figura un força interessant: *Item, que obrat lo dit retaule o acabat de fusta abans de pintar e enguixar ne fer hi algun sobreposia lo dit en Saragoçà haja a scriure al dit en Bernat Piquer o als majorals de la dita confraria e mostrar-los lo dit retaule*⁶⁹⁵. La referència és esgarriada i solament ens parla d'un avís als comitents per part del pintor quan aquest haja preparat el suport, per a rebre el seu vistiplau. Nogensmenys, fa patent que les cartes circulaven —o podien circular— entre ambdues parts contractants allunyades i, tal vegada, aquest canal comunicatiu es mantenia obert per a l'intercanvi d'ordres, dubtes i suggeriments.

Tornant al contracte del retaule de Sant Eloi del Gremi d'Argenters, el primer dels ítems transcrits, on s'especifica el tema principal del cos del retaule, conclou amb *les quals dites quatre istòries del gloriós sent Aloy hajen de ésser e sien aquelles que lo dit ofici de argenters volrà y elidirà a sa voluntat*. És a dir, que a les capitulacions acorden que la taula central ha de contindre una imatge del sant patró i s'han de pintar quatre escenes de la seua vida, però que aquestes serien detallades amb posteritat a la redacció del contracte —i, per tant, fora d'ell— entre els majorals i el pintor. Aquest és el vertader moment de gènesi de l'obra, el punt en què es concreten i defineixen els diferents elements compositius del retaule⁶⁹⁶.

Açò hauria de ser la pràctica general en la contractació i elaboració de pintures, ja que apareixen fórmules similars a altres documents. Així, el 17 d'agost de 1401⁶⁹⁷, el pintor Pere Nicolau i el canonge de la Seu de València Bernat Carsí signaven a la capital del regne el contracte per a un retaule on s'especificava que l'artista havia d'*storiar-la segons lo dit micer Bernat e ell se acordaran; de la mateixa manera que Antoni Peris promet que «pintaré les istòries [...] segons vós volrets et ordenarets*⁶⁹⁸. Més endavant en el temps, el 8 d'agost de 1460, el notari Sanç Falcó signava amb el pintor Bartomeu Baró un contracte⁶⁹⁹ on queda escrit que el retaule ha de comptar *cum pluribus suis sanctos quos dicto Falcó nominabit*. Finalment, podríem aportar un dels diversos contractes on la duquessa vídua de Gandia, María Enríquez, encomanà l'elabo-

694. Vid. nota 692.

695. ACCV, *Notal d'Antoni Pasqual*, núm. 23.234. 1402, juliol, 25. València. SANCHIS SIVERA, José, *Pintores medievales en Valencia...*, pp. 9-10.

696. «Le dialogue entre l'artiste et son commanditaire est au cœur de la genèse d'une œuvre d'art», LORENTZ, Philippe, «Le processus d'une commande. La décoration de la chapelle Sainte Ursule en l'église des Carmes de Metz, par le peintre Jost Haller (1453)»..., p. 133.

697. ACV, *Protocol de Lluís Ferrer*, núm. 3.670. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANYY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)...*, p. 32.

698. AHNob, Osuna, *Protocolo de Ramon Agualada*, C. 1.173, D1-5. 1403, març, 12. Gandia. Contracte entre Antoni Peris i Alamanda de Vilarig, de la casa del duc de Gandia, per a la confecció d'un retaule dedicat als Sants Joans. *Ibidem*, pp. 63-64.

699. ACCV, *Protocol de Jaume de Besaldú*, núm. 20.952. 1460, agost, 8. València. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, «Aportaciones sobre el pintor valenciano Bartomeu Baró (doc. 1451-1481)»..., p. 88.

ració d'una pintura a Paolo de San Leocadio. En aquest cas⁷⁰⁰, es tracta del retaule major de la col·legiata de Gandia (n. 205), on s'especifica que hi apareixeran *les ymatges dels sançts que la dita il·lustre senyora duquesa volrà e elegirà*, repetint-se aquesta fórmula en múltiples apartats.

Malgrat que aquesta és la tònica general, en certes ocasions els clients deixen els aspectes menors al lliure albir del pintor. És el cas del retaule contractat pels síndics de Meliana al pintor Pere Vallfogona, a qui deixen llibertat per a decorar les polseres *ab aquelles ymatges que voldreu*⁷⁰¹. Les raons que motivaren els comitents a deixar certa autonomia al pintor, en aquest i en altres casos, poden ser múltiples: tal vegada, coneixien el pintor i els seus dots o tindrien certa confiança amb ell i el seu benfer professional; l'artista podia treballar prop i els comitents exercirien un cert control, que els donés la tranquil·litat suficient com per a concedir-li certes llibertats creatives; o, en relació amb açò, sabrien que el pintor no anava a eixir-se dels models coneguts, en un període en què no existeix ni el geni creatiu ni l'artista com es conceben ara, raó per la qual els clients sabrien de bestreta el resultat que obtindrien. En qualssevol dels casos, açò demostra l'existència d'una cultura religiosa comuna, que permetia comitents i pintors emprar els mateixos models mentals i figuratius i moure's en un territori iconogràfic compartit, que no depararia grans sorpreses ni per a uns ni per als altres⁷⁰².

Siga com siga, el contracte crea un vincle jurídic entre ambdues parts per a dur a terme una transacció determinada, les generalitats de la qual queden establertes a les capitulacions. No és l'instrument, però, on es discuteixen i fixen les característiques més particulars de l'obra. Tots els aspectes que no se circumscriuen a la temàtica principal, a les mesures o al preu convingut es defineixen abans o després d'aquest moment. Quines són les vies per les quals el client indicava el pintor allò que volia? Resulta obvi que una persona aliena al món artístic o amb una formació mitjana o professional —com és el client valencià habitual segons els contractes conservats— no té per què tindre un criteri artístic suficient com per a imaginar o dissenyar en la seua totalitat un objecte d'una complexitat formal com són els retaules⁷⁰³. Tampoc comptarien tots els patrons amb els recursos per a transmetre aquesta informació al pintor. Sí és cert, però, que segons avança el temps, els clients entenen més de qüestions artístiques, fenomen que sembla donar-se també en altres indrets d'Europa. D'aquesta manera s'expliquen els contractes cada vegada més llargs i detallats segons ens aproximem i endinsem en la modernitat. El pintor, per la seua part, tindria la professionalitat suficient com per a traduir plàsticament les expectatives dels seu client⁷⁰⁴.

Una pràctica força habitual als contractes és la menció a altres pintures existents als temples de la ciutat o vila. El client, que hauria vist diferents retaules o s'hauria informat de les tendències artístiques del moment, indicava al pintor que volia que la seua peça fos igual o millor que tal pintura, de les mateixes dimensions que tal altra o que certa escena es desen-

700. AHNob, Osuna, *Protocol de Lluís Erau*, llig. 1171-1. 1501, novembre, 29. Gandia. COMPANY CLIMENT, Ximo, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya...*, pp. 470-472.

701. ACCV, *Protocol de Bartomeu Matoses*, núm. 23.266. 1469, febrer, 20. València. SANCHIS SIVERA, *Pintores medievals en València...*, pp. 108-109.

702. DEURBERGUE, Maxime, *The visual liturgy. Altarpiece painting and Valencian culture (1442-1519)...*, p. 192.

703. JOUBERT, Fabienne (dir.), *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)...*, p. 3.

704. Rice parla de l'increment dels coneixements tècnics i teòrics de determinats clients en matèria de l'ofici artístic. PRICE, Betsy B., «The effect of patronage on the intellectualization of Medieval endeavors»..., pp. 5-7. Yarza, però, diu que cal qüestionar el nivell de participació del pintor en la creació del programa pictòric. Aquest estarà supeditat a les exigències del patró i al programa dictat per ell —bé siga original o bé estiga elaborat per un intermediari— i que recorrerà a patrons i composicions prèvies per a la seua execució, malgrat que no s'adapten a allò encomanat. YARZA LUACES, Joaquín, «Artista-artesano en la Edad Media hispana»..., pp. 7-58.

volupés com a tal altra. No s'ha d'entendre açò com que el client vol una còpia exacta d'una peça ja preexistent, sinó que el que demana és que el seu encàrrec s'assembla a un determinat arquetip o que participe de les tendències estètiques del moment⁷⁰⁵. Un contracte que porta aquesta pràctica a l'extrem, però que resulta prou il·lustratiu del que volem dir, és el signat entre Guillem Ferrer, pintor de Morella, i els marmessors de Pere Ros, veí honrat de la mateixa vila⁷⁰⁶. Entenem que el caràcter tan exagerat d'aquest document, on pràcticament es demana la còpia de les traces d'un altre retaule, es deu en gran mesura al fet que és el resultat d'una disposició testamentària. Així, a les seues darreres voluntats, coneixedor que no podria estar present a les capitulacions ni al procés d'elaboració de l'obra, Pere Ros especificaria punt per punt les característiques del seu retaule, comparant-lo amb un altre proper emplaçat a l'església major de la vila. D'aquesta manera, els marmessors, seguint les voluntats de Ros, especificaren al contracte que el banc à ésser miges ymages, segons és en lo retaule de sent Agostí, lo qual és en la església de Santa Maria de la dita vila de Morella; que sobre tot sie lo crucifixi semblant que és en lo dit retaule de sent Agostí; que siats tengut de fer lo dit retaule de fusta semblant de aquell desús dit retaule de sent Agostí; i que les colós de les ymatges sien bones e fines, segons lo dit retaule de sent Agostí és.

Aquesta pràctica, com hem dit, és molt habitual i es manté al llarg de tot el període estudiat. El 1400⁷⁰⁷, Rodrigo d'Herèdia, sagristà de la Seu de València, contracta amb Pere Nicolau un retaule, lo qual acabarà e adreçarà bé e complidament axí bé o millor que lo retaule de sancta Àgueda de la dita Seu; més endavant, el 1460⁷⁰⁸, Bartomeu Baró ha de pintar un retaule simile cuisdam quod fecit Bernardo Climent; o les múltiples referències del contracte de 1515⁷⁰⁹ a un retaule de l'església de Sant Nicolau de València, on es diu, per exemple, com són lo banch e los portals e sotabanch que estan en lo altar major de la església de Sant Nicolau.

En aquest punt, convé fer esment dels «memorials» de què parla Rodríguez Suárez⁷¹⁰. Aquests serien documents annexes al contracte de la pintura —on, recordem, sols es consignen aspectes generals—, que contindrien tots els elements compositius del retaule explicats detalladament i minuciosa. Així, seria en aquest annex on quedarien reflectits els textos que el client voldria incorporar a l'obra. Això no obstant, trobem diversos punts febles en aquesta hipòtesi, almenys en la seua aplicació al context valencià. El primer seria el fet que no reste cap d'aquests memorials. Es tracta de la mateixa situació que la de les mostres. Si, suposadament, aquestes les custodiaria el notari, com és que no se'n conserven exemplars? La seua notòria absència és indicativa de què les mostres, igual que els memorials, no serien documents de caràcter jurídic que el notari estaria obligat a guardar, sinó que quedarien en mans del client o d'una persona de la seua confiança i en les del pintor, costum que reforcen

705. HOPE, Charles, «Altarpieces and the requirements of patrons», en John HENDERSON i Timothy VERDON (eds.), *Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento*, Nova York, Syracuse University Press, 1990, p. 543.

706. AEM, *Protocol de Guillem Esteve*. 1388, gener, 21. Morella. COMPANY CLIMENT, Ximo et al. (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*..., pp. 300-301.

707. ACV, *Protocol de Lluís Ferrer*, núm. 3.669. 1400, febrer, 26. València. COMPANY CLIMENT, Ximo et al. (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*..., p. 491.

708. Vid. nota 574.

709. ACCV, *Protocol de Francesc Vilar*, núm. 16.597. 1515, desembre, 16. València. Contracte signat entre els pintors Pere Cabanes, Nicolau Falcó i Martí Cabanes, juntament amb el fuster Damià Gonçalbes, i el batlle i jurats de la vila de Bocairent per a l'elaboració de diferents parts d'un retaule. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*..., pp. 196-197.

710. RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «El proceso para realizar una inscripción en la Edad Media y sus evidencias hoy: los talleres epigráficos medievales»..., pp. 390-391.

els propis documents. En segon lloc i en estreta relació amb açò, en la conjuntura que a València fora habitual la redacció d'extensos memorials, els contractes farien referència a ells. En definir el tema de l'obra, dirien, per exemple, «com s'amplia o es detalla al memorial». Ans al contrari, el que trobem als contractes són expressions que manifesten que les indicacions pertinents a qüestions concretes del retaule es comunicarien posteriorment al pintor. Solament hem trobat un contracte en què hi figura aquesta paraula: *e tot açò faré segons un memorial o mostra que jo he lliurada*. Dos elements fan que desestimem aquest esment com un memorial redactat i extens: el fet que s'equipare amb una mostra, pel que hauria de tindre més de figuratiu que no d'escrit, i que siga el propi pintor qui parla, és a dir, qui lliura el memorial. Així doncs, aquest no pot fer referència a una relació d'exigències redactada pel client i destinada al pintor. En darrer lloc, els exemples aportats per l'autora procedeixen d'altres territoris —i, per tant, amb altres costums i pràctiques contractuals— i amb diferents cronologies als nostres extrems temporals.

9. 1. 2. Paper dels intermediaris

Cas a part són les escasses però interessants mencions al disseny de l'obra feta pels intermediaris culturals⁷¹¹. És convenient veure quins són els verbs emprats als contractes quan es parla d'aquestes persones, per a tractar de comprendre el seu paper real en el procés d'elaboració de la pintura. Als documents hom troba els següents verbs: *ordinare*⁷¹², *concordare*⁷¹³, *dicere*⁷¹⁴, *declarare*⁷¹⁵, *designare*⁷¹⁶, *nominare*⁷¹⁷, *scribere*⁷¹⁸ i *depingere*⁷¹⁹, així com l'expressió *a congeda de*. Atenent a les definicions d'aquestes paraules, podem fer una distinció en el grau de participació dels mentors. En la gran majoria dels casos, els verbs tenen un sentit o matisos que ens indiquen que es tracta més bé d'un disseny «teòric», és a dir, que el dissenyador establiria els temes i les figures a representar en la pintura i, tal vegada, explicaria la forma més adient de fer-ho. Tanmateix, no passaria d'una intervenció intel·lectual, malgrat que aquesta pogués ser traslladada posteriorment al paper. Comptem, però, amb dos verbs que remetent a una labor manual, la implicació directa del *concepteur* en el disseny figuratiu de l'obra: *scribere* i *depingere*. No és casualitat, però, que ambdós verbs hi apareguen, precisament, en contractes en què intervé mossén Andreu Garcia. Així doncs, atenent a les seues inclinacions naturals, aniria més enllà de la mera definició teòrica dels assumptes a tractar en la pintura i ell mateix prepararia els traços i dibuixos per a entregar-li'ls al pintor. Llavors, podríem dir que la tasca

711. Les escasses mencions documentals als intermediaris sembla ser una pràctica prou comuna en Europa. BRENK, Beat, «Il contributo de l'artista alla concezione progettuale e iconografica»..., p. 79.

712. Per a les definicions, hem utilitzat diferents diccionaris que, en termes generals, donen definicions similars. Per aquesta raó, i per no unflar en excés l'aparat crític, ens cenyirem al diccionari de Seva i Llinares. Tanmateix, les referències de les obres consultades són: DU CANGE, Charles du Fresne, senyor, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis...*; GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, París, Hachette, 1934; LEWIS, Charlton T. i SHORT, Charles, *A Latin dictionary*, Oxford, Clarendon Press, reimp. 1962; ANDRÉ GABIÁN, Avel·lí et al., *Diccionari Llatí-Català*, Barcelona, Columna, 1992, 3a ed. «Arrenglar, arranjar, distribuir, disposar, organitzar, ordenar», SEVA I LLINARES, Antoni (dir.), *Diccionari Llatí-Català*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1993, p. 952.

713. «avenir-se, concordar, acordar-se, estar d'acord», *ibidem*, p. 304.

714. «Dir, pronunciar, declarar, prescriure», *ibidem*, pp. 420-421.

715. «Mostrar, palesar, evidenciar, fer conèixer, expressar», *ibidem*, p. 383.

716. «Marcar, traçar, dibuixar, indicar, assenyalar», *ibidem*, p. 411.

717. «Anomenar, dir, denominar», *ibidem*, p. 888.

718. «Marcar, senyalar, traçar, escriure, inscriure, establir», *ibidem*, p. 1320.

719. «Representar en una pintura, pintar, descriure, representar», *ibidem*, p. 405.

dels intermediaris culturals es reduiria més bé a aconsellar el client sobre la forma més adient de representar un tema concret, a fer-ho de la manera més completa possible o a aportar a la matèria del retaule una dimensió diferent a la tradicional.

En qualsevol cas, amb totes aquestes referències visuals esmentades, el pintor podria acudir als retaules i pintures esmentats als contractes i prendre notes, fer dibuixos i extraure idees per al nou encàrrec. Els apunts els complementaria amb els seus llibres de dissenys i amb els models —que també reben el nom de *mostres*— amb què comptaria al seu taller.

9. 1. 3. Vigilància

Dels contractes també es desprén que els clients exercirien una certa vigilància del procés d'elaboració del seu retaule. La documentació ens demostra com els comitents més exigents incloïen clàusules per a fer efectiu el control de cadascuna de les fases com a condició expressa per a la vigència de la transacció. Ja s'ha esmentat el contracte entre la confraria del Sant Cos d'Onda i Llorenç Saragossà, en què els majorals exigien que el pintor els avisés una vegada estigués preparat el retaule, abans de començar a pintar-lo⁷²⁰. Un cas més notori, però, és el del contracte d'un retaule per a l'església de Sant Joan de Terol amb el pintor valencià Pere Nicolau⁷²¹, on les clàusules que especifiquen les diferents reunions amb el comitent ocupen bona part del tenor documental. Qui va encomanar el retaule, el draper Gil Sánchez de les Vaques, veí de Terol, havia de ser una persona molt desconfiada o, almenys, meticulosa. D'aquesta manera, i tot atenent a allò consignat al contracte, obligava el pintor a exposar el retaule a l'església de la Santa Creu de València quan estigués acabat el treball de fusteria perquè ell o els seus delegats donassen el seu beneplàcit. Obtingut aquest, Pere Nicolau *encolrarà, endraparà, e enguixarà e aparellarà* el moble, és a dir, prepararà el retaule per a ser pintat. Açò, però, també està condicionat a l'aprovació de Sánchez de les Vaques o a la dels seus procuradors. Així continuen definint-se tots els passos fins el trasllat del retaule a Terol⁷²².

9. 1. 4. Inscripcions pictòriques

Pel que fa a les inscripcions, són molt poques les mencions relatives a elles en la nostra documentació. Tan sols a les darreries del segle XV, en un context de major exactitud dels contractes, trobem les primeres mencions a les escriptures que poblen els retaules, com *les letres del títol de la creu seran fetes de or mateix i les polseres del dit retaule farem per sos spays ordenats com millor pareixerà lo nom de Jhesus Christus en campes de adzur e les letres de or* del contracte d'un retaule per a l'església d'Atzeneta del Maestrat⁷²³, i les dos úniques referències amb què comptem pel moment de la presència d'un veritable text. Al document d'un retaule contrac-

720. Vid. nota 696.

721. ACCV, *Protocol de Gerard de Ponte*, núm. 25.027. 1404, novembre, 14. València. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)...*, pp. 92-95.

722. A la Florència del *Quattrocento* trobem un cas similar, on els germans Ghirlandaio signaren un contracte amb una clàusula que els obligava a enviar al client del retaule una mostra de cada escena que anaren a encetar. GLASSER, Hannelore, *Artists' contracts of the Early Renaissance...*, pp. 141-142.

723. ARV, *Protocol d'Antoni Nos*, núm. 1706. 1509, abril, 18. València. Contracte entre Pere Cabanes i el fuster i imagnaire Onofre Forment amb Jaume Nomdedéu, beneficiat de la Seu de València, per a la confecció d'un retaule dedicat a la Crucifixió de Crist i als Sant Cosme, Damià i Sebastià. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación...*, pp. 190-192.

tat entre el peraire Lluís Caldes i el pintor Pere Cabanes s'especifica que *als peus de la Verge Maria sia hun àngel ab hun títol que diga: «Assumpta est Maria in celum»*. [...] *e lo angel nové que serà en mig tinga un títol en la ma ab hun vers scrit, manifestant e loant a Déu e a la Verge Maria, ab lahors de les dos Catherines [...] e en l'ayre hun àngel ab hun títol ab cert vers*⁷²⁴. La importància d'aquest contracte radica no sols en què és un dels pocs on es fa referència a la presència de textos a la pintura, sinó que, a més, s'especifica el contingut d'un d'ells. L'altre testimoni similar el trobem al contracte signat entre el pintor i imaginari castellà Pedro Robredo i mossén Pere Vilar i Domingo Benedito, el vicari de l'església parroquial de Xèrica i el cap dels jurats de la dita vila, per a la confecció d'unes polseres per al retaule major del temple, on s'havia de representar l'Arbre de Jessé, és a dir, la genealogia de la Mare de Déu⁷²⁵. Els diferents reis havien de ser identificats pel seu nom, com s'indica a les capitulacions⁷²⁶: *los rétulos que tienen los reyes en las manos de blanco y escrito en cada un rétulo con letras negras el nombre de cada un rey*. Com podem comprovar, malgrat que ací es concreta que ha de figurar *el nombre de cada un rey*, no és una menció directa al seu contingut.

A un dels contractes que hem citat adés, el del retaule per a Atzeneta del Maestrat, es parla del títol de la creu i de la decoració de les polseres amb les paraules *Ihesus Christus*. Podríem adduir que aquest document menciona d'una manera clara les paraules concretes amb què s'ha de decorar l'obra. Com aquest, trobem altre contracte⁷²⁷ on s'ordena la presència del nom de Crist com a element ornamental: *un Ihesuchristus de letres de color e de fulla*. Tanmateix, creiem que existeix una subtil diferència amb el document de Xèrica, que resulta prou significativa com per a excloure, dins d'aquest nivell d'anàlisi, el títol de la creu i el *Ihesus Christus* del conjunt de textos pròpiament dits. Pel que fa a l'*INRI*, es tracta d'unes sigles que es representaven sempre a la creu. Així doncs, la referència que es fa al titulus en aquest contracte és tangencial, ja que, en realitat, es refereix a la materialitat de la inscripció i no a ella en si. En altres paraules, si els comitents no hagueren volgut que *les letres del títol de la creu seran fetes de or*, el contracte no hagués fet cap menció a l'*INRI*, ja que la pròpia representació d'una creu implica per norma general la inclusió del títol.

Quant al nom de Crist, l'argument és similar. Certament, ambdós contractes que especifiquen la seua inclusió al programa decoratiu parlen de *Ihesuchristus* i de *Ihesus Christus*, és a dir, de paraules plenes que haurien de ser preses com a tals a la nostra anàlisi. Això no obstant, cap dels retaules estudiats presenten aquests mots a les seues escenes. Sí que contenen, però, el monograma *ih̄s*, que a vegades es disposa a les polseres alternant-se amb altres elements, com escuts o flors. Així apareix, per exemple, als retaules dels Set Gojos de la Mare de Déu de Bilbao (n. 24), al de Sant Martí amb Santa Úrsula i Sant Antoni (n. 93) o al de la Mare de Déu de la Llet d'Antoni Peris (n. 61). La societat medieval donava al monograma

724. ACCV, *Protocol de Cristòfol Fabra*, núm. 24.278. 1483, gener, 15. València. SANCHIS SIVERA, José, «Pintores medievales en Valencia (conclusión)», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 16-17, 1930-1931, pp. 70-73.

725. PÉREZ MARTÍN, José María, «Pintores valencianos medievales y modernos. Addenda»..., pp. 7-8. L'autor localitza aquest document en l'Arxiu Parroquial de Xèrica (*Protocol de Juan Sanahuja*. 1512, març, 1. Xèrica). Tanmateix, suposem que el protocol es conservarà en l'actualitat en l'Arxiu Diocesà de Sogorb, malgrat que no hem pogut contactar amb ells.

726. El resultat final hauria de ser prou semblant al de la genealogia de Crist de l'escala del cor de la basílica de Santa Maria de Morella.

727. ACV, *Protocol de Joan Llopis*, núm. 3.666. 1421, octubre, 30. València. Contracte signat entre Miquel Alcanyís, pintor, i Bartomeu Terol, clergue de la vila de Xèrica. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)*..., pp. 606-608.

ihs un alt valor simbòlic i apotropaic, quan no màgic⁷²⁸. No solament es venerava com el nom de Jesús, tendència iniciada pels mendicants i prou estesa al segle XV com testimonien les predicacions de sant Vicent o de sant Bernardí⁷²⁹, sinó que també s'emprava com a amulet, disposant-lo a les portes de les cases, a les joies, etc. Així doncs, aquestes lletres no eren vistes ni compreses pels fidels com l'abreviatura del nom de Jesús; més bé tenien un valor icònic per si, de la mateixa manera que l'*INRI* o l'alfa i l'omega. En aquest sentit, el *i s* no tenia un valor textual, gràfic, sinó que era entés des del prisma visual⁷³⁰: la iconicitat de l'escriptura de què parlàvem al capítol anterior⁷³¹. Els textos que presenten aquestes característiques no remetent a una referència textual d'on provenen, com per exemple la Bíblia. Ans al contrari, transmeten una idea, una imatge. Pel que fa a les inscripcions que ara ens pertocuen, encara que als dos contractes citats hi aparega el nom de Crist desenvolupat, els retaules conservats fan patent que no era així com es representava aquest *nomen sacrum*, com un veritable text, sinó que prenia la forma de monograma, d'icona venerada.

No deixa de resultar cridaner el fet que, mentre als contractes de pintura no és gens habitual que es faça menció a les inscripcions que el client desitja incloure, sí que hi apareixen en els d'altres arts. Així doncs, als contractes de vitralls, tapissos o taulells, el comitent explicita el text a inscriure. A tall d'exemple, el savi en Dret Pere Doménech especifica que s'ha de disposar el títol *Aquesta vidriera feu fer l'onrat en Pere Doménech, savi en dret, anno a Nativitate Domini M^oCCC^oLXXX^o quinto*⁷³²; els majorals del Gremi de Freners de València indiquen que ha d'aparèixer al tapís que han encomanat el mot *L'Armeria*⁷³³; mentre que a un contracte de taulells de Manises el client diu els mots que han de figurar⁷³⁴. La raó més factible per a explicar aquest fet és que es tracta d'inscripcions fetes a propòsit, sense el suport de la tradició iconogràfica, i que la seua presència és de gran importància per a qui ho encarrega —una inscripció informativa sobre el comitent i els lemes d'una corporació i d'un particular. Així, de la mateixa manera que s'especificava la inclusió d'un *Iesus christus* als contractes anteriors, en tant que era un «afegit» a l'obra, en aquests casos els textos a incloure han d'especificar-se al contracte.

Les inscripcions tampoc escaparien a la vigilància permanent per part del comitent o dels seus representants. Que sapiem, no ha restat cap rastre documental d'aquestes visites, com també resulta obvi per altra part. Sí que comptem, però, amb un testimoni que deixa

728. MANDINGORRA LLAVATA, M^a LUZ, «El *nomen sacrum* ihs como símbolo de la crucifixión en el Sermón de Cuaresma de la Circuncisión del Señor de san Vicente Ferrer»...

729. Sobre sant Bernardí i l'ús d'una taula amb el monograma de Crist a les seues predicacions: POLO DE BEAULIEU, Marie-Anne i BERLIOZ, Jacques, «Images et prédication», Jérôme BASCHET i Pierre-Olivier DITTMAR (dirs.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 385-387. Els autors analitzen una interessant pintura on es representa un sermó del sant sienès, qui porta a la mà una d'aquestes taules. Siena, Museo dell'Opera Metropolitana, *Predicació de sant Bernardí de Siena*, Sano di Pietro (ca. 1445).

730. Un exemple modern podrien ser els logotips de famoses marques que, malgrat estar compostos per lletres, són compresos i assimilats visualment com una imatge.

731. Debiais, en parlar d'aquest tipus d'inscripcions on l'escriptura té una dimensió icònica, diu que «elles possèdent un sens au-delà de leur brièveté et fonctionnent comme des images puisque l'association des signes avec leur contenu sémantique n'est pas indispensable». DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)...*, p. 155.

732. AEM, *Protocol de Guillem Esteve*. 1385. Morella. COMPANY CLIMENT, Ximo et al., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)...*, p. 271; ARV, *Notal de Jaume Rosinyol*, núm. 2.685. 1390, juny, 30. València. *Ibidem*, pp. 333-335.

733. ARV, *Notal de Jaume Rosinyol*, núm. 2.685. 1390, juny, 30. València. COMPANY CLIMENT, Ximo et al. (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)...*, pp. 333-335.

734. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «"[...] e féu vot de ell scriure lo seu nom en les portes de la ciutat": mensajes en catalán en las filacterias de la pintura bajomedieval»..., p. 107.

constància d'aquesta supervisió dels treballs. Es tracta del famós *Llibre d'obres*⁷³⁵ de les pintures del presbiteri de la catedral de València⁷³⁶. Després de l'incendi que devastà l'altar major de la Seu l'any 1469, el capítol va emprendre la seua reconstrucció, contractant el pintor Nicolò Delli, més conegut com Nicolau Florentí, llavors a Castella. Abans de començar la decoració del presbiteri, però, el capítol li encomanà una mostra de les seues dots en la pintura al fresc. Aquesta, que encara es pot observar a la capella del Sant Calze, malgrat que prou malmesa, representa l'Epifania (n. A-III), amb una orla que conté una interessant inscripció en escriptura prehumanística.

El mestre va emmalaltir i el capítol hagué de contractar altres dos pintors, els mestres Baró i Joan d'Oliva. Sembla que cap dels tres era massa destre en l'escriptura o, més aviat, eren prou despistats i varen cometre diversos errors en la transcripció del text i en la composició general de la pintura, per a desesperació del beneficiat de la Seu i administrador de les obres Bernat Segú. Aquest, en l'entrada de l'1 de juny de 1470, escriu: *en Johan d'Oliva qui daurà les lletres d'or entorn la istòria dels tres reys*. Al dia següent, però, registra la compra de pa d'or per obs de tornar a daurar les lletres de la dita istòria dels tres reys, com les que primer foren fetes, féu desfer lo magnífich mossén Macià Mercader, arthiacà major de la dita Seu, per quant foren errades. Un mes després, el 5 de juliol, adquireix de nou pa d'or per redaurar e reargentar la dita pintura e recórrer aquella per tant com los dits senyors del capítol per algunes erres que y havia ho feren retornar e axí en les lletres gotigues com en altres parts de la dita pintura. Descubrim, doncs, tres moments diferents de redacció del text, és a dir, l'inicial i les dues correccions a instàncies de l'ardiaca i del capítol al complet. L'administrador no havia d'estar massa content amb els pintors i el seu treball més que qüestionable, ja que en una de les entrades escriu la coneguda exclamació *Déu que ns quart de pintors*⁷³⁷.

9. 2. MOSTRES

«Mostra», «model» o «llibre de dibuixos» són termes que han aparegut recurrentment a les pàgines anteriors com a eines fonamentals per al disseny de les pintures i inscripcions. A vegades associats a clients i *concepteurs*, a vegades als pintors, el seu estudi resulta sempre complex, ja que no disposem de gairebé cap exemplar que poder analitzar. Els documents, contràriament, aporten una munió de referències sobre aquest elements, que relacionarem amb els testimonis —valencians o forans— que han sobreviscut. Una de les vies mitjançant la qual es concreten els trets bàsics del nou retaule abans de la seua execució són les mostres. Es

735. ACV, *Llibre d'Obres* 1506, F. Transcrit íntegrament a COMPANY CLIMENT, Ximo, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya...*, pp. 395-414.

736. SANCHIS SIVERA, José, *La Catedral de Valencia: guía histórica y artística*, vol. I..., pp. 238-239, n. 1.

737. Respectivament, trobem aquestes referències en ACV, *Llibre d'Obres* 1506, F, ff. 19r, 6r, 6v i 9v. Un cas similar podria haver ocorregut al famós políptic de L'adoració de l'Anyell Místic de Gant. Als peus de Crist, a la taula central, hi ha una inscripció que explica la relació existent entre Déu i l'Anyell. Una anàlisi reflectogràfica de la peça, però, va fer patent com aquesta inscripció no és l'original, sinó que, en les fases de dibuix i preparació de l'obra, és va inscriure un altre text. Tanmateix, el marcat caràcter teològic i simbòlic de l'epígraf suggereix que «a learned theologian conceived and supervised the inscriptions». Es creu que l'autor intel·lectual del políptic —incloses les inscripcions— va ser Olivier de Laughe, el prior del monestir de Sant Bavó de la ciutat flamenca, on estava destinada la peça. De Laughe va ser un important teòleg, les obres del qual pretenien aproximar les complexes qüestions doctrinals a un públic no especialitzat. Entre elles, destaca el *Tractatus de Corpore Christi*, ja que les seues explicacions sobre l'eucaristia poden ser la font del políptic. En qualsevol cas, podem imaginar que el prior dissenyà un conjunt epigràfic per a la pintura i que, durant el procés d'elaboració, va detectar errades o va canviar d'opinió, fent al pintor reescriure el text i disposant el que s'observa en l'actualitat. GOODGAL, Dana, «The central inscription in the Ghent altarpiece»..., pp. 74-89 (la cita procedeix de la pàgina 74).

tracta d'un mot problemàtic per la seua polisèmia i perquè genera més preguntes que seguretats respecte a la seua autoria, ús i valor⁷³⁸. Pel moment ens quedarem amb l'accepció que defineix el terme «mostra» com aquell esbós o representació esquemàtica del retaule que es va a realitzar. Tanmateix, no és un element privatiu de l'ofici de pintor i era emprat per totes les professions artístiques⁷³⁹.

D'una forma succinta, les mostres contenen la traça del moble i la seua divisió interior; algunes poques compten també amb els temes de les diferents escenes escrits a cada casa⁷⁴⁰. Per tant, una ampla majoria de les mostres estaven dirigides més a la fusteria del retaule que a la pintura en si. Les mostres tindrien un «valor fundamentalmente legal», és a dir, que constituïen una referència per al contractant, qui podia comprovar el resultat final amb allò pactat⁷⁴¹. Malauradament, a l'àmbit valencià se n'han conservat pocs exemples. Podríem citar el d'un retaule de Xiva de Morella⁷⁴², malgrat que sembla ser prou posterior a l'elaboració de l'obra, i la que es conté a l'inici del Llibre d'Obres⁷⁴³ de la Seu de València, on figura la traça de l'antic retaule major d'argent de la catedral. Aquest reduït panorama podria complementar-se amb les mostres conservades a Aragó⁷⁴⁴. Els usos notariais més o menys homogenis a la Corona farien que els costums respecte a l'ús i valor de les mostres a València fos similar als del regne veí⁷⁴⁵.

Algunes preguntes sorgeixen al voltant de la mostra. Una és que com pot ser que no en quede gairebé cap exemplar d'un document tan important⁷⁴⁶. Els contractes responen amb facilitat a aquesta qüestió: perquè en la majoria dels casos no era el notari qui custodiava la mostra juntament amb el contracte, sinó que aquesta quedava en mans del client o d'alguna persona de la seua confiança. Això és, almenys, el que es desprèn de la documentació: *quod*

738. Açò ho ha argumentat llargament i detinguda Montero Tortajada a l'estudi citat *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*

739. Al contracte citat del Gremi de Freners s'especifica que el tapís encarregat ha de seguir el model lliurat en una mostra. *Vid.* nota 734. Indicacions similars trobem en contractes escultòrics, com el dels relleus del cor de la Seu de València (ACV, núm. 3.677 A. 1415, juny, 21. València) o de reixes (ACV, núm. 3.678. 1417, maig, 14. València). SANCHIS SIVERA, JOSÉ, «La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia»..., pp. 5-7 i *idem*, «Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV»..., p. 80, respectivament.

740. Com l'esquema ja esmentat de la taula de la Mare de Déu dels Consellers de Lluís Dalmau.

741. MONTERO TORTAJADA, Encarnación, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*, pp. 81-110.

742. BAZZOCHI, Flavia, «Un boceto inédito para un retablo de Chiva procedente del Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli», en Maria Rosa TERÉS I TOMÀS, (coord.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls, Cossetània, 2011, pp. 281-294.

743. ACV, *Llibre d'Obres* 1506, A, f. de guarda r. En aquest cas, al estar dibuixada al llibre, entenem que és un trasllat de la mostra original. Per a una reproducció, GAVARA PRIOR, Juan J., *La Seu de la Ciutat. Catàleg de plànols, traces i dibuixos de l'Arxiu de la Catedral de València*, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (etc.), 1996, pp. 126-127.

744. LACARRA DUCAY, María del Carmen, «Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV», *Anuario de Estudios Medievales*, n. 13, 1983, pp. 553-582. Aquesta mateixa autora, en altre dels seus estudis, indica que els contractes de pintura aragonesos contenien una clàusula que exigia la presentació d'una traça prèvia. *Idem*, «El pintor en Aragón durante los siglos del gótico», en Joaquín YARZA LUACES i Francesc FITÉ LLEVOT (coords.), *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó...*, pp. 145-168.

745. MONTERO TORTAJADA, Encarnación, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*, p. 87.

746. Per al període entre 1390 i 1450, un dels de més efervescència artística a la ciutat, se'n té notícia de 54 mostres. MONTERO TORTAJADA, Encarnación, «El sentido y el uso de la "mostra" en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 94, 2004, p. 233.

*penes vos pro exemplo residet*⁷⁴⁷; *per aquell lliurada als obrers de la parròquia de Santa Creu*⁷⁴⁸; *roman-drà en la sacristia per memorial*⁷⁴⁹; *lo qual roman vers lo dit mossén Pere d' Artés*⁷⁵⁰; *lo dit scrivà [del general] té en son poder*⁷⁵¹. És fàcil comprendre, doncs, com han desaparegut la majoria de les mostres, ja que la continuïtat dels arxius personals està molt més condicionada pels avatars de l'existència que els públics i notariais. Per una altra banda, suposem que no sols es produiria una mostra, sinó que el client, el pintor i el notari haurien de comptar amb els seus respectius exemplars: el primer, com a garantia del resultat final; el segon, per a saber què ha de fer⁷⁵²; i el tercer, com a prova de valor legal. Açò, però, és una mera hipòtesi difícil de contrastar.

Altra qüestió que sorgeix en tractar les mostres és qui era el seu autor material. Tornant de nou a la documentació, els esbossos eren fets generalment pels artistes o, a falta de menció directa, s'intueix que foren ells els dibuixants⁷⁵³. Així és demostra a nombrosos contractes: la mostra feta per Pere Nicolau per al retaule de Terol⁷⁵⁴, la feta pel ferrer Antoni Gai⁷⁵⁵, la de Miquel Alcanyís⁷⁵⁶ o la de Joanes⁷⁵⁷. En altres ocasions, pot ser el notari qui faça els traços, com al contracte del tapís susdit on es diu *la qual dita mostra ha escrit de mà pròpia de Jacme Ros-sinyol, notari*⁷⁵⁸ o els intermediaris, com els àngels dibuixats pel prevere Andreu Garcia per a la catedral de València⁷⁵⁹. Als contractes aragonesos, però, hi ha mencions a mostres fetes o proporcionades pel contractant⁷⁶⁰.

En definitiva, ens trobem enfront d'un tipus de document que pel que es desprèn dels contractes eren generalment realitzats pels mateixos artistes abans de les capitulacions de l'obra, com a traducció plàstica dels desitjos del client. El seu traçat esquemàtic, però, servia

747. AHMV, *Protocol de Jaume Desplà*, núm. 2-15. 1399, abril, 24. València. COMPANY CLIMENT, Ximo et al. (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*..., pp. 478-479.

748. ACCV, *Protocol de Gerard de Ponte*, núm. 25.027. 1401, novembre, 14. València. Vid. nota 722.

749. ACV, núm. 3.677 A. 1415, juny, 21. València. SANCHIS SIVERA, José, «La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia»..., pp. 5-7.

750. ACV, núm. 3.678. 1417, maig, 14. València. SANCHIS SIVERA, José, «Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV»..., p. 80.

751. ARV, *Generalitat, Protocol de Gaspar Lluís Garcia*, núm. 2.793. 1568, agost, 7. València. PUIG SANCHIS, Isidro, COMPANY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Luisa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las Fuentes literarias y la documentación de archivo*..., pp. 273-274. Els exemples mencionats, que pertanyen en la seua major part a mostres d'altres arts com l'escultura, el brodat o els reixats, denoten que tampoc era una pràctica massa comuna en la pintura i es confirma el que deia Montero Tortajada sobre què les mostres dels retaules estaven més relacionades amb la part de fusteria de l'obra que amb la de la pintura. Més endavant tractarem de resoldre quin era, doncs, el model que es feia servir als contractes pictòrics.

752. MONTERO TORTAJADA, Encarnación, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*..., pp. 109-110.

753. Com indica Montero Tortajada, un poc menys de la meitat dels casos estudiats per ella és el pintor qui proporciona la mostra. *Ibidem*, p. 102.

754. ACCV, *Protocol de Gerard de Ponte*, núm. 25.027. 1401, novembre, 14. València: *segons la mostra per aquell lliurada*. Vid. nota 722.

755. ACV, núm. 3.678. 1417, maig, 17. València: *segons la mostra que ell ha feta en un pergamí*. Vid. nota 751.

756. ACV, *Protocol de Joan Llopis*, núm. 3.666. 1421, octubre, 30. València: *segons la mostra que-l dit Miquel ha feta*. Vid. nota 728.

757. ARV, *Generalitat, Protocol de Gaspar Lluís Garcia*, núm. 2.793. 1568, agost, 7. València: *en respecte de les mostres conforme al que ordenarà Joannes lo pintor*. Vid. nota 752.

758. Vid. nota 734. En aquest cas, i atenent a les paraules seleccionades, potser que el notari fou el dissenyador del lema *L'Armeria* que els majorals volen que s'hi represente a diferents llocs de la tela.

759. Vid. nota 615.

760. MONTERO TORTAJADA, Encarnación, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*..., p. 83.

més bé perquè el client es fera una idea de l'aspecte general que tindria la peça una vegada estigués acabada. Així mateix, les mostres quedaven en mans del comitent o d'una persona de la seua confiança. Per tant, aquests esbossos no podien ser el fòrum de discussió entre artista i client, el lloc on es concretarien els detalls de cada escena de l'obra ni, consegüentment, una referència per al pintor a partir de la qual executar l'encàrrec.

9. 3. LLIBRES DE DIBUIXOS

Els contractes són la principal font documental —tant per contingut com per abundància— per a comprendre el funcionament de l'ofici artístic. Açò no és obstacle, però, perquè puguem trobar pistes en altres tipologies documentals per a poder reconstruir el procés de concepció i elaboració de les pintures. Parlarem ara dels àlbums de dibuixos propietat de pintors i tallers⁷⁶¹. Sota el nom més genèric de «llibres de dibuixos»⁷⁶² —que a la documentació valenciana també reben el nom de «mostres»— hem englobat dos tipologies de col·leccions d'imatges que la historiografia artística ha diferenciat⁷⁶³: els «llibres de models» i els «llibres d'esbossos». Malgrat que semblen similars, la natura d'ambdós és ben diferent. Els primers serien aquells que contindrien dibuixos ja acabats i que servirien d'arquetip per a crear noves composicions a partir de figures predeterminades. Els altres serien quaderns on el pintor practicaria el seu art, inventaria nous patrons, prendria «notes» d'allò que veguera o, simplement, s'entretindria dibuixant. Això no obstant, per als nostres interessos no cal aprofundir a un nivell tan especialitzat. Altre aspecte que convé recordar d'aquests llibres de dibuixos és que en resten pocs, la qual cosa «has forced art historians to cast their ideas on transfer and transmission in a more hypothetical mould»⁷⁶⁴. En aquest sentit, es dona la mateixa situació paradoxal que amb les mostres contractuals: les nombrosíssimes notícies sobre l'existència i ús d'aquests àlbums que es poden extraure de la documentació es recolzen sobre una base molt reduïda de llibres de dibuixos conservats⁷⁶⁵.

En qualsevol cas, tenim coneixement de la seua importància essencial en aquells oficis artístics on el disseny és fonamental per al correcte desenvolupament de la professió⁷⁶⁶. Com altres tants, l'ofici de pintor sols podria aprendre's amb la pràctica, incidint en el dibuix, fins el punt que gremis com el d'Ulm incloïen les aptituds per al disseny als seus estatuts⁷⁶⁷. De fet, Cennino Cennini dedica els primers trenta-quatre capítols del seu *Libro dell'arte* a assump-

761. SCHELLER, Robert W., *Exemplum. Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*...

762. Com resulta obvi, amb l'avanç del temps s'hi van incorporant xilografies, estampes i gravats produïts en sèrie. Així, per exemple, a començaments del segle XVI hi va haver una gran difusió d'estampes d'obres de Schongauer i de Durer. TOLÓ LÓPEZ, Elena, «El maestro de Sijena y los pintores valencianos de su tiempo (el maestro de Alcira, Fernando Yáñez y Fernando Llanos)», en LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA (COORD.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación...*, p. 105. De fet, una pintura d'Onofre Falcó segueix el mateix model d'una estampa de Francesco Salviati. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, «Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI», *Locus amœnus*, n. 11, 2011-2012, pp. 87-91.

763. MONTERO TORTAJADA, Encarnación, «El cuaderno de dibujos de los Uffizi: un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 22, 2013, p. 66, n. 65.

764. SCHELLER, Robert W., *Exemplum. Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*..., p. 34.

765. Scheller solament recull trenta-tres exemplars de llibres de dibuixos per a un període de sis-cents anys (ss. IX-XV). *Ibidem*.

766. De forma paral·lela als formularis dels tallers epigràfics (*vid*, pp. SSS) o als de les oficines notariales. CORTÈS ESCRIVÀ, Josepa (ed.), *Formularium diversorum instrumentorum: un formulari notarial valencià del segle XV...*

767. TIMMERMANN, Achim, «The workshop practice of medieval painters»..., p. 49.

tes relacionats amb el dibuix, recalcant que açò és el fonament de l'art⁷⁶⁸. Aquests dibuixos es prendrien del natural —com els plecs de la roba—, d'obres preexistents o dels llibres de models custodiats al taller.

Malgrat que la informació al respecte procedent de la documentació contemporània és molt parca, la lògica ens fa pensar que els llibres de dibuixos eren indispensables per al funcionament de l'obrador⁷⁶⁹. Els apunts presos a les converses amb el client, així com els esbossos de les mostres i els dibuixos de les pintures establertes com a models pels comitents, els complementaria el pintor amb els seus llibres de dissenys⁷⁷⁰. Afortunadament, la història ens ha transmés algunes mencions coetànies a l'existència i ús dels llibres de mostres per part dels pintors. Lorentz parla del cas del convent de carmelites de la ciutat francesa de Metz, on els frares presentaren al pintor Jost Haller un programa amb vint-i-quatre escenes de la vida de Santa Úrsula, realitzat per un il·luminador. El pintor, però, els diu que ell pot ampliar el nombre d'episodis de la història de la santa de Colònia fins a quaranta, gràcies a un llibre de patrons que té⁷⁷¹. En èpoques més avançades, l'impremta va poder contribuir a la difusió de dibuixos i composicions estampats⁷⁷².

Els àlbums i recopilacions de dibuixos eren, doncs, una eina habitual de la qual se servien els pintors per a dur a terme els encàrrecs. Els artistes no podien crear composicions *ex novo* constantment i, com hem vist, el conservadorisme⁷⁷³ de l'art medieval tampoc els ho permetia. Les exigències dels clients per a «copiar» altres pintures, així com la pròpia concepció de l'ofici artístic, els obligava a recórrer a models preexistents i a comptar amb ells al taller. Així mateix, els llibres de dibuixos afavorien la circulació d'arquetips, composicions i tendències pictòriques entre territoris, bé per la pròpia mobilitat dels autors⁷⁷⁴, bé per la dels quaderns disgregats per herències, deutes, vendes, etc.⁷⁷⁵

768. CENNINI, Cennino, *El Libro del Arte*, ed. de Franco Brunello i Licisco Magagnato, Torrejón de Ardoz, Akal, 2002, p. 35.

769. «A partir de la documentació notarial, pues, parece que no hay posibilidad de adentrarse en la procedencia, elaboración y uso de los modelos que se manejaban en el taller». MONTERO TORTAJADA, Encarnación, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*, p. 88.

770. El compendi de llibres de dissenys medievals procedents de tota Europa d'Scheller ens pot servir per a fer-nos una idea de com serien. Precisament, recull un conjunt de dibuixos, conservats al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe de la Galleria degli Uffizi de Florència, que té una estreta relació amb València. SCHELLER, Robert W., *Exemplum. Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)...*, pp. 317-330.

771. LORENTZ, Philippe, «Le processus d'une commande. La décoration de la chapelle Sainte Ursule en l'église des Carmes de Metz, par le peintre Jost Haller (1453)»..., pp. 136-137.

772. A finals del segle XV, per exemple, un predicador alsacià recomanava els fidels comprar estampes per a la seua devoció personal, ja que eren barates. FREDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta...*, p. 213.

773. Entés com el manteniment de certes maneres de compondre les escenes i no com un immobilisme militant.

774. És el cas, per exemple, del misteriós quadern de la Galleria degli Uffizi, prou relacionat amb la València del gòtic internacional. Com indica Montero Tortajada, els investigadors no s'han posat d'acord amb l'origen d'aquest llibre de models, però sembla que l'autor, procedent o, almenys, educat en l'ambient artístic septentrional, va efectuar un viatge per terres de França, València i Itàlia. Altres investigadors situen el seu origen en Verona, la zona dels Alps, el Rin, els Països Baixos, el sud-oest de França o València. Les incògnites al voltant del quadern i del seu autor (o autors) són una clara mostra del nivell d'homogeneïtzació que alcançà el gòtic internacional. MONTERO TORTAJADA, Encarnación, «El cuaderno de dibujos de los Uffizi: un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400»..., pp. 61-62.

775. La repetició de models i composicions dins de la producció d'un mateix obrador, així com a tallers distanciat geogràficament indica l'existència, ús habitual i circulació dels llibres de dibuixos. CRIVELLO, Fabrizio, «L'immagine ripetuta: filiazione e creazione nell'arte del Medioevo», en Enrico CASTELNUOVO i Giuseppe SERGI (eds.), *Arti e storia nel Medioevo. III. Del vedere: pubblici, forme e funzioni...*, p. 579. El mateix és aplicable a l'escultura i la difusió dels mateixos arquetips gràcies a la mobilitat dels models. KURMANN, Peter, «Il ruolo dei modelli

Això no obstant, és poca la informació que podem extraure dels exemplars d'àlbums conservats, almenys, és clar, per als nostres interessos. Una majoria aclaparadora dels dissenys que hi contenen són dibuixos de persones, animals o elements arquitectònics i ornamentals. En algunes escenes, l'autor —o un dels diversos posseïdors— ha pogut incloure un breu text explicatiu⁷⁷⁶. Si bé açò no es correspon amb les nostres inscripcions, gràcies a aquestes notes podem demostrar que alguns dels personatges relacionats amb els oficis artístics estaven alfabetitzats. És simptomàtic, però, que els suports figuratius que normalment acullen escriptura a les pintures apareguen buits en aquests dibuixos. Per exemple, als folis 2268 Fr o 2273 Fr de l'àlbum dels Uffizi apareixen filacteris en blanc⁷⁷⁷. Aquest fet ens porta a considerar que els textos més habituals, com el de l'Anunciació, tampoc es transmetrien mitjançant aquesta via. Sí que trobem exemples de lletres historiades, però en un nombre molt reduït, en comparació amb la resta de tipus de dibuixos⁷⁷⁸. A més a més, ja hem vist que les lletres miniades no són gens habituals en les inscripcions pictòriques i sols hi apareixen en els comptats casos en què es còpia fidelment un llibre, com a les taules de Sant Miquel de Bermejo (n. 130) i de la Mare de Déu de les Febres (n. 172). Així doncs, aquests tampoc haurien de ser els models dels quals els *concepteurs* dels epígrafs de la pintura extreien els tipus gràfics per al seu disseny⁷⁷⁹. Un cas similar és el de la utilització de composicions iconogràfiques preexistents, proporcionades al pintor pels comitents, per al seu trasllat a la pintura. N'és el cas de Fernando Gallego i la volta de la biblioteca universitària de Salamanca (1483-1486), on, segurament, el pintor emprà les il·lustracions d'un llibre per al seu disseny⁷⁸⁰. Efectivament, són moltes les similituds compositives, textuais i gràfiques entre l'obra de Gallego i els gravats de l'edició del *Poeticon Astronomicum* d'Higí impresa a Venècia el 1482, amb segona edició de 1485⁷⁸¹. Sembla, per tant, que el pintor va traslladar aquests gravats al sostre de la biblioteca⁷⁸². Tanmateix, és una situació molt diferent als quals estem tractant i no podem con-

nella creazione della scultura gotica», en Maria Monica DONATO (dir.), *L'artista medievale...*, p. 123; MIQUEL JUAN, Matilde i SERRA DESFILIS, Amadeo, «"Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles". Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n. 26, 2011, pp. 333-380.

776. Com el quadern de dissenys de Villard de Honnecourt. Malgrat que segurament aquest personatge era un mestre d'obres o un *connoisseur* interessat per l'arquitectura, el seu quadern conté nombrosíssims dibuixos de persones, animals i vegetals, que perfectament podien pertànyer a qualsevol llibre de dissenys de pintor. Malgrat tot, l'autor no va integrat cap text als suports habituals que dibuixa, com els filacteris. WIRTH, Jean, *Villard de Honnecourt: architecte du XIIIe siècle*, Ginebra, Droz, 2015.

777. Reproduïts en SCHELLER, Robert W., *Exemplum. Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)...*, pp. 324-325.

778. Als folis, 2264Fr, 2266Fr i 2268Fr del quadern dels Uffizi. MONTERO TORTAJADA, Encarnación, «El cuaderno de dibujos de los Uffizi: un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400»..., p. 57. Al Fitzwilliam Museum de Cambridge se'n conserven dos folis de models de lletres, dibuixats en Toscana al voltant de l'any 1150. PAGELLA, Enrica, «Videre, copiare, interpretare: artisti e circolazione di modelli nell'ambito ecclesiastico», en Enrico CASTELNUOVO i Giuseppe SERGI (eds.), *Arti e storia nel Medioevo. I. Tempi, spazi istituzioni*, Torí, Giulio Einaudi, 2002, pp. 480-481.

779. Skubiszewski parla, però de «recueils de thèmes d'images munis de listes de tituli» que, tal vegada, podrien haver circulat entre els tallers. Tanmateix, estan massa lligats a la tradició literària com perquè puguen ser una eina per al treball artístic. SKUBISZEWSKI, Piotr, «L'intellectuel et l'artiste à l'époque romane»..., p. 309.

780. RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «El proceso para realizar una inscripción en la Edad Media y sus evidencias hoy: los talleres epigráficos medievales»..., pp. 394-395.

781. HIGI, Gai Juli, *Poeticon Astronomicum*, Venècia: Erhard Ratdolt, 14 d'octubre de 1482 o *idem*, 22 de gener de 1485.

782. Un cas similar és el transmés per Émile Mâle, qui relata com Hennequin de Bruixes, teixidor, demanà a Lluís d'Anjou que li prestés un manuscrit on inspirar-se per a confeccionar el tapís que li havia encomanat. MÂLE, Émile, *El gòtic. La iconografia de la Edad Media y sus fuentes...*, p. 355.

siderar aquest llibre com una mostra en el sentit del qual parlem. Aquesta sala està adornada amb escenes cosmogràfiques, on els planetes i les constel·lacions conviuen amb déus clàssics, una temàtica prou escaient per a una biblioteca universitària a les albors del Renaixement. Llavors, el programa iconogràfic fou idea dels comitents, segurament professors de l'estudi salmantí. Aquests posseïrien un exemplar del *Poeticon Astronomicum* i voldrien que les seues il·lustracions estigueren a la sala. Així doncs, mostrarien l'exemplar a Gallego perquè adaptés les imatges al nou espai. En definitiva, no es tracta d'un veritable llibre de models, propietat del pintor i eina indispensable per al seu treball, sinó la còpia i trasllat d'una imatge concreta per voluntat expressa del comitent. A més a més, aquest conjunt d'imatges i textos, no tradicionals, pertanyerien a la segona de les categories de Pozzi, la de les *citazioni culturali*.

9. 4. MODELS DE LLETRES

Llavors, sembla innecessari prendre en consideració els llibres de dibuixos per als nostres objectius. Tanmateix, una altra vegada proporcionen més informació per allò que no diuen que pel que sí. De la visualització de diferents àlbums, hom pot traure la conclusió que eren útils per a l'activitat artística, en tant que estan enfocats cap a la figuració, com resulta lògic. D'aquesta manera, l'absència de models d'alfabets i de lletres ens fa plantejar-nos una qüestió fonamental: eren els pintors els dissenyadors de les inscripcions que poblen els seus retaules? Arran dels casos analitzats, fa la impressió que no. A qui correspondria, doncs, aquesta tasca? A altres professionals situats a mig camí entre l'art figuratiu i el cal·ligràfic, com il·luminadors i escriptors? La resposta no és gens senzilla, ja que hi intervenen diversos factors.

Els inventaris de béns de pintors i d'altres artesans amb oficis artístics parlen sempre de l'existència al taller o domicili de mostres i papers de la seua professió⁷⁸³. Aquests termes genèrics oculten, però, una ampla diversitat d'elements entre els quals podrien incloure's mostres de diferents alfabets, que el pintor ensenyaria als clients i que li servirien per al disseny de les inscripcions pictòriques. Una vegada més, hem de recórrer a la documentació de mossén Andreu Garcia per a tractar de donar llum a aquest aspecte. Entre els llibres, documents notariais i comptables i objectes domèstics que el beneficiat tenia en propietat al moment de la seua mort, el notari consignà a l'inventari dels seus béns una informació de gran interès: la possessió de models de lletres. En efecte, fins en quatre ocasions trobem la menció de quaderns amb *formes de lletres*⁷⁸⁴. Un home amb les seues inclinacions artístiques i elegit per diversos comitents per al disseny intel·lectual i figuratiu dels seus encàrrecs segurament també intervindria en la selecció i ordenació de les inscripcions pictòriques. Els models grà-

783. *Molts papers ab imatges deboxades del ofici del dit defunt*, ACCV, *Notal de Bartomeu Martí*, núm. 68. 1418, abril, 16. València. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)*..., p. 484; *Un caxó de mostres de paper, un artibanch de quatre caxons lo hun ab mostres de papers*, ARV, *Protocol d'Andreu Julià*, núm. 2.617. 1428, agost, 21. València. SANCHIS SIVERA, José, *Pintores medievales en Valencia*..., p. 155; *molts papers de mostres, Item dues posts ab papers de mostres*, ARV, *Notal de Berenguer Cardona*, núm. 470. 1428, octubre, 31. València. *Ibidem*, pp. 54-55; *una caixa de pi ab mostres, moltes e diverses mostres pintades e figurades en diverses papers, tres caxons de tenir mostres*, ARV, *Protocol de Vicent Çaera*, núm. 2.426. 1429, agost, 19. València. *Ibidem*, pp. 16-21; i *molts e diversos papers deboixats de moltes e diverses mostres de pintures*, ACCV, *Protocol de Cristóbal Fabra*, núm. 24.276. 1481, setembre, 27. València. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, «Aportaciones sobre el pintor valenciano Bartomeu Baró (doc. 1451-1481)»..., pp. 88-89.

784. *Alguns qüerns escrits en paper en forma de full [...] on se mostren formes de lletres, altre libre appellat Formulari de lletres, altre libre de lletres i tres capdells de fils de lletres*. ACCV, *Protocol d'Ambrosi Alegret*, núm. 1.107. 1452, novembre, 13. València. MONTERO TORTAJADA, Encarnación, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*..., pp. 446, 453 i 459.

tics oferits pels nombrosos llibres de la seua col·lecció no serien suficients, pel que hauria de recórrer a recopilacions de tipus gràfics que satisfieren les seues necessitats creatives.

Llavors, res ens impedeix creure que si un mentor d'històries posseïa models gràfics destinats sens dubte a la seua «labor» artística, també els pintors podrien disposar d'aquestes ferramentes als seus tallers. En aquest sentit, *los papers e altres mostres que tinc de pintura*⁷⁸⁵ que Andreu Garcia deixa al seu testament al pintor Joan Reixach i a l'il·luminador Pere Bonora podrien incloure també les mostres d'escriptures? La resposta mai la coneixerem, però aquests models resultarien indispensables per a un il·luminador i també per a un pintor que, recordem, col·loca nombrosíssimes inscripcions a les seues obres i segueix sempre un mateix model de lletra en la seua execució.

De la mateixa manera que l'encomanament de pintures i d'altres objectes artístics es formalitza davant notari, quan una persona acudia a un copista perquè li copiés un llibre, la transacció quedava formalitzada a un contracte. El client, en aquest cas, especificava les característiques que volia per al seu exemplar. L'escriptura, com resulta obvi, era un dels aspectes fonamentals. En aquest sentit, el client podia demanar que es mantingués el tipus gràfic de l'antígraf o, si volia canviar-lo, el copista li oferia un mostrari amb les lletres que ell podia executar⁷⁸⁶. Afortunadament, coneixem diverses mostres gràfiques que els copistes adherien a la porta del seu taller, a mode de reclam, o que tindrien custodiats a l'interior de l'obrador⁷⁸⁷. Aquests folis sols tenien escrits fragments textuais amb el tipus gràfic més adient per a cada cas. Per exemple, un copista d'Oxford va col·locar un cartell on oferia els seus serveis per a copiar llibres de natura religiosa i musical, amb diferents escriptures segons si era un missal, un evangeliari o una partitura⁷⁸⁸.

Seria fàcil, doncs, que els pintors disposessen de mostres similars, tal vegada encarregades a escrivans professionals⁷⁸⁹, per a poder mostrar-les als clients i compondre les inscripcions de les seues pintures. L'interés sorgit al segle XV per l'escriptura i la cal·ligrafia i, en especial, des del redescobriment dels models gràfics romans, va afavorir la difusió de quaderns i manuals que contenien diferents tipus d'escriptures —i d'alfabets⁷⁹⁰—, mostrant les grafies existents⁷⁹¹ i la manera d'executar-les⁷⁹². L'impresment propicià sobremanera la popularització d'aquest tipus d'obres. Potser, açò excedia els interessos dels pintors, ja que no es fa cap menció a aquests llibres als inventaris de béns. Tanmateix, l'escàs nombre de relacions de béns conservades no és significatiu per a establir generalitzacions sobre la totalitat dels pintors i, segurament, alguns comptarien amb exemplars als seus tallers.

785. *Vid.* nota 619.

786. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «"Iactantiæ libros quærent". Libros de lujo en el otoño medieval»..., pp. 140-146.

787. ALEXANDER, JONATHAN J. G., *Medieval illuminators and their methods of work*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1992, pp. 126-127, 174-175; DE HAMEL, CHRISTOPHER, *Copistas e iluminadores*, Tres Cantos, Akal, 1999, pp. 38, 40, 49; DEROLEZ, ALBERT, *The Palaeography of Gothic manuscript books. From the Twelfth to the Early Sixteenth Century*..., fig. 15-16.

788. BLOX, ms. eMus. 198. VAN DIJK, STEPHEN J. P., «An advertisement sheet of an early fourteenth-century writing master at Oxford», *Scriptorium*, vol. 10, n. 1, 1956, pp. 47-64. Altres exemples de cartells de copistes coneguts són citats a aquest treball i a l'anterior.

789. «I pittori seguono fedelmente le oscillazioni dei copisti e dei tipografi nell'adozione dei caratteri», POZZI, GIOVANNI, «Dall'ordo del 'Visibile Parlare'»..., p. 20.

790. *Vid.* nota 662

791. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «Muestrario gráfico del otoño medieval: *Ars litteraria* y *Ars alphabetica* de Hartmann Schedel»...

792. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos*..., pp. 85-138.

Ja en tenim, doncs, tots els elements de què es fa servir el pintor per a l'elaboració d'un retaule. Amb açò, podem reconstruir el procés: el client, ja fora a títol individual o corporatiu, es plantejaria la necessitat d'encomanar la realització d'un retaule o d'una pintura amb una determinada finalitat, que pot ser dotar la capella pròpia o d'una institució, l'altar major d'una església, un oratori privat, etc. Amb la seua idea en ment, podria fixar-se en altres pintures del seu entorn i prendre nota dels elements que li agradaria que estigueren a la seua obra. També podria contactar amb una persona de sòlida formació perquè li aconsellés. Posteriorment, acudiria al taller del pintor —o aquest aniria a casa del comitent, tot depenent de la seua categoria social— i li explicaria els seus desitjos i condicions i, tal vegada, li presentaria algun esbós. El pintor, amb aquesta informació, faria una mostra esquemàtica del resultat final. Aprovada aquesta pel client, es faria el contracte notarial entre ambdues parts, on figuresen els aspectes bàsics de la pintura a realitzar, com la temàtica general, les mesures, els materials, el preu i el terme de lliurança. Posteriorment, client i pintor es tornarien a trobar per a especificar d'una manera minuciosa tots els elements del retaule i el comitent supervisaria el desenvolupament del seu encàrrec segons els termes acordats.

10. ELABORACIÓ DE LES INSCRIPCIONS

Reconstruïdes les diferents fases del procés d'elaboració d'una pintura, cal centrar-se en el procediment seguit per a l'execució de les inscripcions que poblen les obres d'art. Òbviament, les etapes són similars i no difereixen en excés de les plantejades anteriorment: la fase en la qual es pensa —o no— la idoneïtat de la presència de determinats textos entre les escenes, la de redacció, la de disseny i la d'execució⁷⁹³. Tanmateix, la natura d'aquests missatges escrits ens imposa seguir les etapes i les nomenclatures fixades per l'Epigrafia.

Mallon va definir tres estadis⁷⁹⁴ diferents per a la realització d'una inscripció en pedra⁷⁹⁵: la minuta o esborrany del missatge que es vol transmetre, segons ell redactat *in extenso*, és a dir, amb el tenor textual completament desenvolupat, i en l'escriptura usual; l'*ordinatio*, açò és, la preparació de l'espill epigràfic i la translació del text de la minuta sobre la pedra, ja amb el seu aspecte i impaginació definitius; i, en darrer lloc, l'ús del cisell i del martell per a gravar la inscripció sobre la matèria. Per la seua part, García Lobo accepta la proposta del francès, però la modifica substancialment, afegint fases a la *conscriptio* —els diferents estadis en la materialització de la inscripció— amb la finalitat d'acostar-la al procediment de redacció documental⁷⁹⁶. Per a ell, la minuta contindria solament les dades bàsiques de la inscripció a

793. «Creo imposible deslindar la ejecución, por ejemplo, de las pinturas murales o las tablas de altar de sus respectivas inscripciones», DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier, *La Epigrafía latina medieval en los condados catalanes (815-circ. 1150)*, Madrid, Castellum, 2003, p. 215.

794. MALLON, Jean, *Paléographie romaine...*, pp. 57-58. Unes fases similars són les explicades per Gimeno Blay a «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales: la colección epigráfica de Valencia»..., pp. 202-204.

795. Malgrat que a les següents pàgines diferenciarem entre inscripcions en pedra i inscripcions sobre la pintura, no ens referim a una qüestió de tècnica, sinó d'estètica i de finalitat. Així, sota la denominació d'inscripció en pedra no sols entenem els epígrafs gravats, sinó també aquells que, fent servir un pinzell i pintura, es disposen sobre els murs amb la mateixa semblança, contingut i objectiu que els incisos.

796. GARCÍA LOBO, Vicente, «La epigrafía medieval: cuestiones de método»..., pp. 92-96. Si bé ací és on ho va plantejar per primera vegada, la seua proposta apareix a nombrosos treballs posteriors seus.

realitzar, a la manera de les minutes notarial. En una següent etapa, denominada *mundum* o *ingrossatio*, aquesta informació mínima es complementaria al taller epigràfic amb les fórmules adients a la tipologia i objectiu de la inscripció. Al seu torn, García Lobo divideix l'*ordinatio* en tres moments: la preparació de l'espill epigràfic, la *impaginatio* i la *translitteratio*. La primera, com es pot deduir, és l'aparellament del suport sobre el qual es va a inscriure el text; la segona seria la fase en què es dissenya pròpiament la inscripció, és a dir, la seua redacció en escriptura monumental i amb una *mise en page* determinada; i la darrera seria la còpia del text amb el seu format definitiu sobre la pedra, a mode de plantilla. Finalment, sobre aquesta es gravaria el text, seguint amb les ferramentes el dibuix de les lletres⁷⁹⁷. Com es pot apreciar, ambdues hipòtesis se centren únicament i exclusiva en el procés creatiu de les inscripcions en pedra, aquelles amb un caràcter documental i testimonial, on les qualitats de publicitat, solemnitat i durabilitat són més manifestes. Això no obstant, les particularitats dels epígrafs ací estudiats condicionen la seua gènesi, que creiem lleugerament diferent a la de les inscripcions pètries.

10. 1. MINUTA

Les opinions de Mallon i de García Lobo difereixen al respecte de la gènesi i format de les minutes⁷⁹⁸: per al francès, és el client qui proporciona els textos desenvolupats, és a dir, amb les fórmules i dades concretes ja incorporades⁷⁹⁹; mentre que, per García Lobo, es tracta d'un procediment similar al de la redacció dels documents notarial, on la minuta contindria les dades essencials —com noms o dates— proporcionades pel client o preses per un membre del taller epigràfic, que després caldria dotar d'una forma definitiva seguint els formularis adients⁸⁰⁰. Atenent al caràcter dels nostres textos, força diferents als estudiats als treballs citats⁸⁰¹, en tant que no contenen cap informació particular —com podria ser una *donatio* o un *funerum*—, ací ens decantem pel plantejament de Mallon. D'aquesta manera, el conjunt de textos a incloure en la pintura estaria redactat *in extenso* i seria entregat al pintor durant les

797. Resulta interessant el treball de Rodríguez Suárez sobre els *scriptoria* o tallers epigràfics. Si bé segueix les fases establertes per García Lobo, el seu avantatge és que es tracta d'un article prou recent (2020), per la qual cosa engloba i compara de manera clara els dos procediments que hem explicat, al mateix temps que incorpora les novetats bibliogràfiques sorgides des de la publicació del treball de García Lobo, fa ara vint anys. RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «El proceso para realizar una inscripción en la Edad Media y sus evidencias hoy: los talleres epigráficos medievales»..., pp. 383-414.

798. El Diccionari de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua ofereix dues definicions d'aquest mot que s'adapten al que ací emprem. D'una banda, la minuta és l'«escrit original sobre el qual es fa una còpia». D'una altra, i en l'àmbit del Dret, és un «esborrany d'un contracte, d'un acord, d'una comunicació o d'un altre document legal, l'original del qual ha de ser conservat en l'expedient o en les actuacions». ACADEMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA, *Diccionari Normatiu del Valencià*, vol. II..., p. 2046.

799. «A la genèse, il y a un papyrus ou un parchemin ou une tablette de cirre portant le texte écrit en écriture commune et courante. Dans le cas d'un acte officiel à afficher, ce sera une expédition qui servira. Dans le cas d'une épitaphe, ce sera souvent une simple formule d'un de ces recueils ou manuels dont Cagnat a décelé l'existence par la comparaison de textes épigraphiques provenant des régions les plus diverses», MALLON, Jean, *Paléographie romaine...*, p. 57.

800. En oposició al proposat per Mallon, diu «nosotros [...] preferimos ver la minuta al modo documental, como el borrador que contiene los datos esenciales y concretos de lo que luego será el texto definitivo», GARCÍA LOBO, Vicente, «La epigrafía medieval: cuestiones de método»..., p. 93.

801. Per exemple, Martín López i García Lobo, a l'article on presenten llargament les tipologies d'epígrafs que han anat definint als seus treballs previs, els divideixen en un primer nivell entre els diplomàtics i els literaris. Aquests darrers, però, no són tots com els que nosaltres estudiem, procedents en si d'obres prèvies, sinó que, en termes generals, es tracta de composicions creades *ex professo*, com podrien ser els epitafis dels sepulcres. MARTÍN, María Encarnación i GARCÍA, Vicente, «La epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones»..., pp. 185-214.

converses posteriors a la contractació de l'obra. El que no podem saber, però, és si eren entregades en escriptura usual⁸⁰² o amb el seu format definitiu.

La hipòtesi malloniana, però, també precisa de matisacions per a resoldre o aclarir les diferents problemàtiques que se'ns presenten. En primer lloc, les divergències en el caràcter, origen i objectius entre les inscripcions en pedra⁸⁰³ i sobre pintura, impliquen dues gènesis diferents. En termes generals, una inscripció sobre pedra és de caràcter personal, en el sentit que un individu o un col·lectiu vol transmetre una informació determinada sobre ell mateix o sobre altres persones. Conseqüentment, no són inscripcions genèriques i que es repeteixen *ad aeternum* com les de la pintura, ja que cadascuna és única en tant que conté dades diferents. A tall d'exemple, podem imaginar dues lloses sepulcral, realitzades pel mateix taller, amb les mateixes fórmules i amb el mateix tipus gràfic. Per molt similars que siguin, són úniques, donat que cadascuna d'elles transmet un nom i una data concrets. És aquest caràcter exclusiu de cada epígraf en pedra el que obliga a l'existència de reunions entre el rogatari i el *lapicida* abans de la fase de disseny. En aquestes, el client exposaria el tipus d'inscripció que desitja i les dades a incloure, que posteriorment serien complementades amb els formularis adients a l'obra epigràfica; en el cas, clar, que la hipòtesi de García Lobo siga correcta. És aquí on es gesta la minuta, bé entregada pel rogatari, bé redactada per l'artesà segons les indicacions d'aquell. En definitiva, no pot haver un epígraf sobre pedra sense minuta⁸⁰⁴.

Les circumstàncies en què es gesten les inscripcions pictòriques contemplen un major nombre de possibilitats. Els epígrafs de la pintura valenciana no tenen un caràcter personal, és a dir, que no contenen informació sobre un individu, sinó que transmeten textos preexistents i procedents de determinades fonts o, en alguns casos, estan creats a propòsit amb un caràcter narratiu. Així mateix, són inscripcions molt repetides a la vegada que repetitives, atès que un missatge escrit concret pot aparèixer en innombrables retauls sempre amb el mateix format.

En aquest sentit, sols trobem una excepció a allò exposat fins ara: les signatures de pintors. Malgrat que transmeten una informació personal, l'autoria o la datació de la peça, no són comparables amb els epígrafs en pedra. En tant que naixen del propi artesà, aquests textos els componia ell mateix i no estarien inclosos a la minuta. És una situació paral·lela a les subscripcions en peces d'orfebreria o en programes escultòrics. El conjunt de textos que els ornaria estaria definit completament a banda de la signatura de l'autor, a no ser que la subscripció siga del comitent i no de l'artesà. En qualsevol cas, la pintura valenciana no compta amb aquest tipus de textos, raó per la qual no anem a entrar en discussions bizantines i ens quedarem amb què les escasses subscripcions d'artistes estarien a banda d'aquest procediment.

En segon lloc, la qüestió de les fonts també és fonamental. Al capítol dedicat a aquest aspecte, s'ha vist com els textos que poblen les pintures procedeixen d'un nombre limitat de fonts, generalment de la Bíblia o dels llibres litúrgics. En aquest sentit, la situació no es pot reduir al mer ús de formularis epigràfics —bé per part del client, bé al taller— per a completar el tenor textual de la inscripció. Aquí se selecciona, des d'un primer moment, un text molt concret, cosa que implica una acció conscient i prèvia de recull, tria i edició de textos preexistents, no a l'abast de qualsevol.

802. Al cas valencià, una escriptura de base bastarda i cancelleresca, que anirà adquirint trets humanístics des de les primeres dècades del segle XV. GIMENO BLAY, FRANCISCO M. i TRENCHS ÒDENA, JOSÉ, «La escriptura medieval de la Corona de Aragó (1137-1474)»..., pp. 505-510.

803. Les úniques tingudes en compte per Mallon i per García Lobo als seus respectius estudis.

804. Amb l'excepció d'aquelles inscripcions sorgides del mateix artesà.

Aquest fet ens condueix al tercer i darrer dels punts que volem explicar: el paper de les *citazioni reliquie* i de les *citazioni culturali*⁸⁰⁵. Recordem que a la primera de les categories pertanyen els textos que sempre es representen a una determinada escena o al costat d'un mateix personatge. Les *citazioni culturali*, per contra, són aquelles inscripcions que no compten amb aquesta tradició i que han sigut incloses per voluntat expressa d'un dels intervinents. Així doncs, i en relació amb el tema de les minutes que estem tractant, caldria suposar que el client solament proporcionaria o incidiria en les inscripcions menys habituals, deixant al pintor la incorporació dels textos fossilitzats en la iconografia i que hauria de conèixer pel seu bon fer professional.

Aquest procediment, almenys en un pla teòric, es pot recolzar sobre diferents fets. S'ha de tindre en compte que, fins a no fa molt i independentment de la classe social i formació, la gent tenia uns coneixements religiosos i d'iconografia cristiana prou consolidats, que permetia el reconeixement de les escenes i personatges observats. És clar que certes representacions tenen moltes lectures i que, a vegades, posseeixen una profunditat teològica força complexa, però la repetició de temes i composicions afavoria la identificació dels episodis bàsics de la Bíblia i de les vides dels sants⁸⁰⁶. Al nostre període d'estudi, qualsevol que observés un retaule podria comprendre les històries representades en major o menor mesura. Recordem les paraules de Baxandall, citades anteriorment, al respecte de la societat medieval i la seua familiaritat amb els temes religiosos i la seua representació figurativa⁸⁰⁷. Tanmateix, tindrien associats mentalment certs elements a una determinada escena o personatge: el crucifix amb el títol, sant Vicent Ferrer amb el gran filacteri que l'envolta, etc. Amb açò no pretenem dir que tots foren capaços de llegir els textos continguts, sinó que aquests es veurien com un atribut més o com un objecte fonamental de la composició, tot atenent al valor o lectura icònica de l'escriptura⁸⁰⁸.

Així doncs, a les capitulacions de l'obra o a les converses posteriors, en el moment de decidir les escenes i personatges que compondrien el nou retaule no seria precís especificar la presència de determinats textos. Tornem a prendre l'Anunciació com a exemple. Quan el client encomanés la representació d'aquest episodi, tindria en ment uns trets bàsics que, no per casualitat, són els que es repeteixen i que conformen els elements essencials del tema: la Verge, l'Arcàngel i el filacteri amb la *Salutatio*⁸⁰⁹. Al seu torn, el pintor tindria la mateixa composició mental en rebre l'encàrrec, de manera que el seu disseny inclouria, per defecte, aquests tres elements.

Les imatges mentals, però, no són suficients i els pintors podrien recórrer als llibres de models. Llavors, per exemple, si hagués de pintar un Naixement, seguiria els esquemes dels seus àlbums on, juntament amb les diferents composicions de l'escena, trobaria el fragment evangèlic associat: «Gloria in excelsis Deo»⁸¹⁰. De la mateixa manera, si li encomanaren la pintura d'un sant Joan Baptista, als seus dissenys estaria la llegenda pròpia de la figura del

805. POZZI, Giovanni, «Dall'ordo del 'Visibile Parlare'»..., p. 32.

806. Destaquem l'abundància de retaules valencians dedicats, per exemple, a la vida de la Mare de Déu o a les Ànimes del Purgatori.

807. BAXANDALL, Michael, *Painting and experience in Fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style...*, p. 45. La cita traduïda de l'anglès al castellà apareix en FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta...*, p. 203.

808. DEBIAIS, Vincent, «L'écriture dans l'image peinte romane: questions de méthode et perspectives»..., p. 95.

809. RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. I, vol. II..., pp. 188-193

810. Lc 2, 14.

profeta del desert: «Ecce agnus Dei»⁸¹¹. Així s'explicaria el fet que la quasi totalitat de les representacions de tal escena o de qual personatge compten amb els mateixos textos i amb escasses variants.

Quan un client demana que la nova obra siga igual que una altra preexistent, la imitació que exigeix també podria implicar la còpia de les inscripcions que conté⁸¹². Figurem-nos que un comitent vol un retaule dels Set Gojos de la Mare de Déu, temàtica prou habitual a la València del Quatre-cents, i que també exigeix que aquest siga igual a altre d'una de les esglésies de la ciutat. Al contracte solament s'indicaria açò i la resta d'assumptes habituals. Llavors, el pintor acudiria al dit retaule i, suposem, faria dibuixos de la fusteria i de les escenes i prendria notes per a després fer l'obra encomanada. No seria un despropòsit pensar que, igual que pot copiar el disseny dels gablets i pinacles, també copiés els textos de les escenes o el seu format.

Quant a l'altra de les categories, les *citazioni conturali*, no precisa de tantes justificacions. Les inscripcions parteixen d'un desig exprés del client —o aconsellat per terceres persones—, pel que resulta prou clar i obvi que aquest entregaria al pintor una minuta amb les inscripcions «innovadores» que voldria que s'incloueren en la seua obra.

Tot açò, doncs, serviria per a explicar aquesta primera fase i la funció de les minuts: el client, en exposar la temàtica i les característiques del seu retaule, proporcionaria al pintor una minuta amb els textos a incloure-hi que no formen part de la tradició iconogràfica de determinades escenes. Per als que sí, el pintor recorreria als seus coneixements professionals, als llibres de models i a les obres preexistents que compten amb eixes mateixes escenes i epígrafs.

Això no obstant, atenent a la documentació, aquesta successió de passos no seria tan senzilla com sembla i intervindrien nombrosíssims factors. Primerament, ja hem vist que els llibres de dibuixos que es conserven no contenen un recull d'arquetips, és a dir, que no ofereixen formes de representar casos concrets com un Naixement, una Anunciació o una Crucifixió. Ans al contrari, són més bé un repertori de figures soltes i d'estudis detallats de parts del cos, teixits, elements decoratius, etc.⁸¹³ A més a més, als casos que ens podrien servir —com, per exemple, la figura d'un àngel amb un filacteri— no trobem cap text inscrit. El reduït nombre de llibres de dibuixos conservats podria fer-nos pensar que, tal vegada, no s'hagen conservat molts altres on sí figurarien aquests textos *reliquie*; o que els àlbums esmentats no serien l'eina principal del pintor, qui comptaria amb models, mostres i estampes soltes on sí s'inclourien els textos més habituals de la pintura⁸¹⁴. L'estat dels nostres coneixements, però, i sempre atenent als documents de què disposem i a les referències que podem extraure d'ells, ens obliga a ser cauts.

811. Io 1, 29.

812. Al cas italià, Glasser parla de tres còpies successives de la taula de la Coronació de la Mare de Déu de Ghirlandaio: en 1507, pels franciscans de Monte Santo de Todi; en 1522, pels franciscans de San Martino in Trevi; i en 1541 pel franciscans de Norcia. Malgrat que les inscripcions d'aquestes pintures no es corresponen completament amb les de l'original, podríem aduir que és una mostra de la intervenció dels comitents en el disseny del programa epigràfic, canviant el contingut de les escriptures exposades. GLASSER, Hannelore, *Artists' contracts of the Early Renaissance...*, pp. 67 i ss.

813. Remetem, de bell nou, a SCHELLER, Robert W., *Exemplum. Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*...

814. És així com s'haurien d'entendre, per exemple, els *molts e diversos papers deboixats de moltes e diverses mostres de pintures* que el pintor Bartomeu Baró guardava dins d'una caixa? ACCV, *Protocol de Cristòfol Fabra*, núm. 24.276. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, «Aportaciones sobre el pintor valenciano Bartomeu Baró (doc. 1451-1481)»..., pp. 88-89.

També podríem considerar que el pintor, en tant que professional, coneixeria les inscripcions més habituals. Certament, res ens impedeix pensar que el pintor sabia que a un crucifix s'ha de col·locar un *INRI* o que l'arcàngel Gabriel es representa amb la *Salutatio*. Tanmateix, hi ha una munió de *citazione reliquie* que, si bé són tradicionals, no són tan usuals. Parlem, per exemple, d'extractes literals de la Bíblia, massa llargs per a confiar-los a la memòria d'una persona no professionalment familiaritzada amb ells, com podria ser la profecia d'Isaïes, o poc comuns com el «*Viri Galilæi*» de l'Ascensió⁸¹⁵; de textos que, malgrat fonamentals en el cristianisme, com el Credo, són massa extensos perquè una persona segurament analfabeta sàpiga escriure'ls; o que estan associats a sants que tampoc compten amb una representació molt ampla en el conjunt de l'art valencià, com el *Visibilium et invisibilium* de sant Pere Màrtir. Podem pressuposar una actitud activa per part del pintor, qui, coneixedor de què tal escena o tal personatge compta amb qual inscripció, s'encarregaria d'informar-se del seu tenor. En la nostra opinió, però, si el client no deixava al lliure albir del pintor la composició del retaule i definia les escenes a representar, actuaria d'una manera similar amb les inscripcions que les poblaven. Quant a la còpia dels epígrafs a partir de retaules i pintures preexistents, seguint les indicacions dels clients, no resultaria sempre tan fàcil, tot atenent a les condicions de visibilitat dels epígrafs en què hem incidit. La lògica, per tant, ens indica que aquesta hipòtesis té una base massa feble com per a tindre-la en compte.

A més a més, hem de prendre en consideració el pintor i l'època. És més fàcil que un professional de finals del segle XV o de començaments del XVI estiga alfabetitzat i compte amb reculls d'imatges i d'inscripcions associades a elles, que un de finals del segle XIV. Així, podríem creure que Vicent Macip tindria alguna recopilació de textos o un accés més directe a aquests, que un pintor trecentista com Llorenç Saragossà. Cas a part serien, per exemple, el de Joanes i el seu deixeble Nicolau Borràs. El primer era un home culte, amb certes tendències literàries, de forta religiositat i en contacte amb els cercles humanistes de la ciutat. Tot açò li permetria estar en condicions de triar els textos per a la seua pintura o, almenys, tindre un paper destacat en la seua selecció junt amb el client. Respecte al segon, la seua condició de religiós jerònim ja li atorgava l'autoritat suficient com per a dissenyar el tenor textual de les seues pintures o li facilitava la consulta d'aquests aspectes amb els seus correligionaris. Llavors, i atenent a tot el que hem dit, l'opció més raonable seria aquella en què el comitent, al mateix temps que indica tots i cadascun dels aspectes del seu encàrrec, entregaria al pintor una minuta amb la totalitat dels textos a incloure-hi, tant els considerats com *citazioni reliquie* com els *culturali*. Açò no és impediment perquè el pintor, depenent de les seues aptituds, pogués fer suggeriments al client.

10. 2. ORDINATIO

Una vegada que el pintor coneixia els textos que havia de disposar al nou retaule, s'iniciaria l'*ordinatio* del text, és a dir, la preparació i disseny de la inscripció. Recordem que García Lobo accepta l'*ordinatio* de Mallon⁸¹⁶, però diferencia dues fases prèvies: la *ingrossatio* o *mundum* i l'elecció de suport⁸¹⁷. *Stricto sensu*, no podem parlar d'aquest parell d'etapes per a les nostres inscripcions. Com hem dit, els epígrafs pictòrics pertanyien a la tradició literària i iconogràfica o eren redactats pel client, per la qual cosa no caldria cap desenvolupament

815. Is 7, 14; Act 1, 11.

816. MALLON, Jean, *Paléographie romaine...*, pp. 58-60.

817. GARCÍA LOBO, Vicente, «La epigrafía medieval: cuestiones de método»..., pp. 93-94.

dels textos a l'obra fent servir formularis⁸¹⁸. Conseqüentment, no és aplicable la fase de la *ingrossatio* a la nostra anàlisi. Quant a l'elecció del suport, entés ací com el material sobre el qual s'ha d'inscriure el text, tampoc és una qüestió que ens hagem de plantejar perquè, per raons obvies, el suport de les nostres inscripcions és el mateix que el de la resta de l'obra: la fusta del retaule⁸¹⁹.

10. 2. 1. *Impaginatio*

Per tant, el pintor passaria directament a l'*ordinatio*. García Lobo, però, també la divideix en tres fases consecutives: la preparació de l'espill epigràfic, la *impaginatio* i la *translitteratio*⁸²⁰. Per les mateixes raons per les quals hem desestimat l'elecció del suport, no contemplarem ací la fase de la preparació de l'espill epigràfic, ja que es faria en general per a tota la pintura. La *impaginatio* és, com podem deduir del seu nom, la fase en què es posa en forma la inscripció i se li dona el seu aspecte definitiu. De bell nou, trobem ací diferències entre les propostes dels epigrafistes citats i el que creiem que era la pràctica dels obradors pictòrics. Segons ells⁸²¹, als tallers epigràfics treballaven diferents professionals especialitzats en cadascuna de les activitats. Així doncs, trobaríem els encarregats de la *ingrossatio*, els que preparen la superfície material, el *delineator* que traça el disseny del text i el *lapidista* que el grava sobre la pedra. En un taller dedicat a l'elaboració d'inscripcions o en el qual aquesta és una de les activitats principals, té sentit l'existència d'especialistes en les diferents fases de preparació i execució. No estem segurs que fora així a l'àmbit pictòric. Les inscripcions que estudiem són una activitat secundària del taller o, millor dit, deriven de l'activitat principal de l'obra: l'execució de pintures. Així doncs, els nostres epígrafs comparteixen la tècnica i materialitat de la resta d'elements de l'obra, és a dir, que el pintor seguirà els mateixos passos per pintar un rostre, un vestit o un filacteri. Per tant, no té sentit la presència al taller d'especialistes en la creació d'inscripcions, perquè el mateix artesà pot dur a terme totes les fases de la *conscriptio*.

Prosseguint, doncs, amb la *impaginatio* o disseny de l'epígraf, arribem al moment en què és necessari prendre decisions sobre el seu aspecte final, a saber, el suport figurat sobre el qual s'inscriurà el text i el tipus gràfic amb què es redactarà. Quant al suport, no sabem fins a quin punt és una veritable decisió o la seua selecció depèn més del costum i de la tradició. Segons hem dit en parlar d'ells, observem una certa associació entre un determinat suport i el contingut o la funció del text. D'aquesta manera, si la inscripció és identificativa o representa l'oralitat, se seleccionarà el filacteri per a la seua transmissió; si és una oració o un prec, es

818. García Lobo admet, però, que en certs casos el propi client pot entregar el text completament desenvolupat. *Ibidem*, p. 93.

819. És cert que alguns dels nostres textos estan cisellats sobre el pa d'or de les aurèoles, pel que, en aquests casos tan concrets, sí que podria ser aplicada la fase de la selecció del material. Tanmateix, és un aspecte circumstancial, que no té la transcendència de la plantejada per García Lobo.

820. «La *ordinatio*, que nosotros entendemos en un sentido amplio, comportaría la serie de operaciones conducentes a la materialización del texto obtenido tras la *ingrossatio*. Comprendería las siguientes operaciones: la formación del espejo epigráfico pulimentando la superficie que ocupará el campo epigráfico; la impaginación, mediante el trazado de las líneas de justificación de márgenes y de guía de escritura, quedando así delimitado el campo epigráfico y el pautado; y la transliteración o versión a escritura epigráfica del texto en escritura ordinaria, mediante el carbón, la tiza, el *stylus* o el pincel. Esta última operación coincide con lo que Jean Mallon llamó en su día *ordinatio*», GARCÍA LOBO, Vicente, «La epigrafía medieval: cuestiones de método»..., pp. 94-95.

821. MALLON, Jean, *Paléographie romaine...*, pp. 58-59; *idem*, «L'*ordinatio* des inscriptions», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 99, n. 1, 1955, p. 129; GARCÍA LOBO, Vicente, «La epigrafía medieval: cuestiones de método»..., pp. 95-96.

localitzarà preferentment a l'aurèola o als vestits de la figura en qüestió; mentre que si és un fragment bíblic o de la litúrgia, tendirà a aparèixer sobre un llibre.

Elecció del tipus gràfic

Aquest és un assumpte espinós, ja que «contestar a este interrogante significaría explicar el comportamiento de la sociedad medieval ante las diversas formas de escritura y comprender la distinta funcionalidad que un grupo humano organizado confería a las distintas variantes gráficas en uso por la comunidad de personas que sabían escribir»⁸²². Aquest interrogant, doncs, és de difícil resposta davant l'absència de referències contemporànies. A més a més, origina noves qüestions: quines són les raons que condueixen a l'elecció d'un tipus gràfic o d'un altre? Qui es troba darrere d'aquesta tria? Quins models gràfics emprava?

Respecte a la primera pregunta, al capítol dedicat a les escriptures ja s'ha parlat de la successió dels tipus gràfics en l'àmbit de les escriptures exposades durant els segles baix-medievals i també explicarem les diferents hipòtesis que s'han plantejat per a justificar els canvis operats en aquest context. Per aquesta raó, ara no ens detindrem en tornar a exposar tots aquests processos. Tanmateix, sí que ens agradaria destacar, de bell nou, una idea que ens sembla capital: la iconicitat de les manifestacions gràfiques. L'escriptura no és solament el mitjà pel qual hom pot transmetre un missatge fent servir un conjunt concret i consensuat de signes. A més d'això, transmet per si mateixa un posicionament de l'emissor, mitjançant les seues característiques externes, açò és, el tipus gràfic emprat, la major o menor perfecció del seu traçat i els elements paratextuals dels quals es val⁸²³. Als períodes estudiats, trobem que les majúscules gòtiques transmetien la solemnitat característica de les capitals, situades al cim de la jerarquia gràfica; les gòtiques textuales, que envairen l'esfera de les escriptures exposades a partir de l'any 1400, representaven el prestigi de la cultura escolàstica-universitària front al sorgiment de nous formats de llibre⁸²⁴; finalment, les prehumanístiques i les capitals romanes figuraven la modernitat, al mateix temps que el retorn a l'estètica clàssica⁸²⁵. Açò no deixen de ser hipòtesis —ben fonamentades, però— i no podem afirmar amb seguretat les raons que conduïren els responsables a elegir un determinat model d'escriptura per a les inscripcions. No estem segurs, doncs, de si en tots els casos les persones implicades en el disseny dels epígrafs —client, pintor o tercers— eren coneixedors del que transmetia cada tipus d'escriptura i de si ho compartien personalment, ni tampoc de si actuaven moguts per la moda o pel costum. Ara bé, les modes sempre tenen un missatge que comunicar, fent servir diferents formes externes. Després, per convicció o per imitació, aquestes maneres s'expandeixen, perdent pel camí el seu significat.

En qualsevol cas, *in medio stat ueritas* i, consegüentment, la clau de la qüestió que plantegem ha de raure en una combinació de possibles respostes. Prenguem com a paradigma

822. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales: la colección epigráfica de Valencia»..., p. 205.

823. Aquesta és la tesi que subjau en els estudis sobre l'epigrafia de l'època d'Octavi August, per exemple. Així, el *Princeps* volia transmetre la idea d'ordre, pau i harmonia del seu govern no solament pel contingut dels epígrafs que poblaren tots els espais públics de l'orbe romà, sinó també per la seua pròpia aparença, amb una estètica molt particular i en consonància amb els valors dels nous temps. GRAY, NICOLETE, *A History of Lettering. Creative experiment and letter identity*, Oxford, Phaidon, 1986, p. 26.

824. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales: la colección epigráfica de Valencia»..., p. 205.

825. PETRUCCI, ARMANDO, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione...*, pp. 21-37; GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos...*, pp. 23-28.

el pas de les majúscules gòtiques a les minúscules. En un moment de la segona meitat del segle XIV, alguna persona, segurament pertanyent al cercle intel·lectual, va decidir incloure les minúscules pròpies del món culte en el medi epigràfic, moguda per determinades raons i a imitació del procés paral·lel experimentat pel món del manuscrit. Altres col·legues farien el mateix i, d'aquesta manera, les minúscules passarien del llibre eclesiàstic i universitari a l'àmbit de les escriptures exposades. Amb la seua expansió acabarien per constituir una moda, però encara coexistent amb les majúscules. Llavors, quan altres persones, tal vegada ja alienes a aquesta esfera cultural, es disposessen a encarregar un epígraf, elegirien les textuais pel seu aire de novetat i ja no pels ideals o raons que conduïren les decisions dels pioners. Finalment, la moda es convertiria en hàbit i l'hàbit en costum, el que va condemnar les majúscules gòtiques a la desaparició i propicià el predomini absolut de les minúscules durant els següents cent vint anys.

El mateix va ocórrer un segle després de la substitució de les majúscules gòtiques per les minúscules, quan trobem les primeres temptatives d'introducció de les capitals clàssiques. L'interés filològic en els textos antics per a depurar la llengua llatina i restituir-la al seu origen, que va moure els primers humanistes, va donar pas a un interès antiquari, a la recuperació de les formes i l'estètica del món clàssic, que ràpidament es convertí en moda. Pel que a nosaltres respecta, aquesta fascinació per la *latinitas* es traduï en la proliferació de manuals i tractats de cal·ligrafia centrats en la construcció de les lletres capitals romanes⁸²⁶.

En aquest cas, però, el fenomen de multigrafisme relatiu és més evident, en tant que en aquest moment conviuen i es disputen la preeminència dos tipus gràfics radicalment oposats. Mentre que en la situació anterior les majúscules i les minúscules gòtiques eren manifestacions d'un mateix sistema gràfic, el gòtic, a finals del segle XV i a començaments del XVI coexisteixen dues escriptures amb uns orígens, una tradició i uns valors inherents molt distanciat. Una de les pintures valencianes on millor s'aprecia aquesta doble tendència és, tal vegada, la taula de la Mare de Déu de la Sapiència (n. 242). La situació de multigrafisme relatiu i els àmbits on es manifesta cadascuna de les escriptures es fa prou evident a l'obra de Falcó⁸²⁷. La pintura s'adscriu, en major o en menor mesura, dins del corrent renaixentista i, per tant, presenta una estètica que seria considerada prou moderna pels seus contemporanis. Llavors, no és coincidència que les inscripcions que ocupen la part central de l'obra i que primer atrauen la mirada de l'espectador estiguen redactades en una capital humanística incipient, també amb una certa aura de modernitat a la seua època. Per contra, el text contingut al llibre que ens mostra sant Nicolau està escrit en gòtica textual i la seua *mise en page* respon a la tradició dels llibres litúrgics. La disposició dels tipus gràfics demostra com, en aquest període, les capitals humanístiques comencen a imposar-se sobre les gòtiques, almenys en l'àmbit de les inscripcions pictòriques⁸²⁸, ocupant un espai més preminent.

A més a més, podem fer una lectura simbòlica de les inscripcions d'aquesta taula. En la nostra opinió, l'elecció del tipus gràfic no és casual i cal atendre al missatge que ens comuniquen els textos, bé amb l'aspecte de les grafies amb què es materialitzen, bé mitjançant les

826. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., «"Miræ antiquitatis litteræ quærendæ". Poniendo orden entre las mayúsculas»..., pp. 19-32.

827. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita...*, p. 180.

828. Coincidint amb les primeres manifestacions epigràfiques humanístiques al regne de València, amb les inscripcions *borjanes* procedents de tallers romans en Gandia i Xàtiva, i que segurament actuarien de model. PONS ALÓS, VICENTE, «"Gente Borgia". Un nuevo ejemplo del mecenazgo de los Borja: primeras inscripciones humanísticas en Valencia»..., pp. 22-44.

paraules mateixes. D'una banda, el conjunt de filacteris en capital conté tot un seguit de cites bíbliques referides a la Saviesa, en consonància amb el context universitari on es localitza la pintura. Així mateix, el recurs a la capital també manifesta de forma clara la seua associació amb el període clàssic i el coneixement dels antics. Aquestes subtils reminiscències al passat romà serien particularment evidents per a l'incipient cercle humanista conformat al voltant del claustre de l'Estudi General. D'una altra, el llibre escolàstic del sant bisbe, que fent servir l'escriptura gòtica textual transmet fragments de l'evangeli de Lluc i de la litúrgia pròpia del sant, remet a l'escolàstica, una tradició intel·lectual no tan remota com la dels antics, sinó més propera als seus receptors, als quals recorda que tot coneixement procedeix de Déu. No debades, les fonts de la totalitat dels textos de la pintura, malgrat l'aspecte de la seua manifestació gràfica, són cristianes. Així doncs, ambdues escriptures, representants de dues cosmovisions diferents, poden ser les transmissores de la idea que, sobre el coneixement dels antics i guiats pel coneixement cristià, els alumnes arribarien a la consecució de la Sapiència⁸²⁹ (fig. 42).

Tanmateix, aquest és un cas molt particular. Com a encàrrec de les autoritats universitàries de la ciutat, suposem que la composició en general i l'elecció de les fonts textuais, així com dels diferents tipus gràfics no serien fortuits i respondrien a un programa concret dissenyat i consensuat per un grup d'intel·lectuals. A part, els destinataris de les inscripcions, els professors universitaris i l'alumnat, estarien evidentment en condicions de rebre el missatge transmés pels textos, tant a un nivell icònic com de contingut. A la majoria de les pintures, però, no està tan clara la seua filiació ni els responsables que hi havia al darrere i molt menys la recepció dels epígrafs.

Quant a les altres qüestions per resoldre, és a dir, qui seleccionaria el tipus gràfic i de quins models partiria, l'única certesa que tenim és que l'elecció d'una determinada escriptura dependria, en qualsevol cas, de les preferències i raons de la persona en què recau tal decisió. En aquest sentit, hem de fer una petita matisació. Realment, l'elecció d'un tipus gràfic, és a dir, d'una determinada manera d'executar les lletres, sols es donaria en els moments claus de transició: en el pas de les majúscules gòtiques a les textuais i d'aquestes a les prehumanístiques i humanístiques. És en aquests moments on la tria té un caràcter més innovador, revolucionari inclús, ja que implica el posicionament ideològic de l'elector. En la resta de casos, quan un determinat tipus gràfic està consolidat, els clients o dissenyadors solament s'han de decantar per un pol d'atracció o per un altre. Per exemple, en el cas de les minúscules gòtiques, l'elecció seria entre aquelles executades d'una manera més cal·ligràfica o les que presenten unes formes més arrodonides.

829. Açò connectaria amb l'erasmisme que impregnava fortament els cercles humanistes valencians i hispànics. Així, aquesta tendència no cultivaria tant un humanisme de caràcter filològic, com seria el cas italià, sinó que centrarien els seus esforços intel·lectuals en el desenvolupament d'obres de caire moral. Tots els estudis centrats en l'escola humanista valenciana incideixen en aquest aspecte. Tanmateix, l'antierasmisme valencià, encarnat en la figura del venerable Anyés, cultiva un corrent de signe contrari, tal vegada més reaccionari, però que no abandona el camp de la moral. Recomanem encaridament els següents títols: FELIPO ORTS, Amparo, *La Universidad de Valencia durante el siglo XVI (1499-1611)...*; GIL FERNÁNDEZ, Luis, *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003; i PONS FUSTER, Francisco, *Erasmistas, mecenas y humanistas en la cultura valenciana de la primera mitad del siglo XVI*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2003.



Fig. 42. València, Centre Cultural *La Nau*. *Mare de Déu de la Sapiència*, Nicolau Falcó (1517). Detall.

En qualsevol cas, són diversos els factors que poden condicionar la selecció de tal o qual escriptura. En primer lloc, podem suposar que seria una iniciativa del propi comitent. La majoria dels clients de retaules valencians eren eclesiàstics, professionals liberals —especialment lligats al Dret— i classes dirigents, és a dir, noblesa, prohoms i jurats de les viles. Quant als menestrals, aquests solien actuar a través de confraries i corporacions, on la varietat social era més ampla o, en el cas de les agrupacions d'oficis, comptarien amb algun prevere o eclesi-

àstic, el que afavoria sempre la presència de persones relacionades amb la cultura escrita⁸³⁰. Així doncs, no seria impossible considerar que la decisió del tipus gràfic o, millor dit, del pol d'atracció a seguir en les inscripcions, depengués dels clients en major o en menor mesura. Cal tindre en compte l'estreta relació dels grups socials contractants amb l'escriptura, raó per la qual serien capaços de diferenciar les diverses variants gràfiques, inclús d'executar-les, i posseirien llibres que els podrien servir de model⁸³¹.

A tot açò hem d'afegir el fet que, independentment de la posició social i del nivell cultural, els possibles clients vivien immersos en un ambient on les escriptures exposades estaven prou presents i on el valor intrínsec de l'escriptura era conegut per tothom. Així doncs, qualsevol dels clients estudiats podia recórrer a les referències visuals del seu entorn i demanar l'execució dels epígrafs segons els seus gustos personals, de la mateixa manera que es demanava, per exemple, que el tabernacle del retaule tingués la mateixa aparença que un altre ja existent. En aquesta elecció tenia un pes important l'estètica. A diferència de la configuració del programa iconogràfic, que depenia d'una persona de sòlida formació, en la tria d'una escriptura o d'una altra també podien intervindre els gustos personals de l'elector, independentment del seu grup social i del seu nivell d'alfabetització. Si el client no es veia capacitat per a efectuar l'elecció o preferia delegar, sempre podia recórrer als intermediaris. Com a persones de cultura, i generalment eclesiàstics, tenien una estreta relació amb la cultura escrita i un accés més directe a llibres i pintures que els poguessen inspirar⁸³². D'aquesta manera, és plausible pensar que l'intermediari, junt amb la creació intel·lectual del nou retaule i amb la disposició de les inscripcions que havien d'aparèixer-hi, també fos l'encarregat o, almenys, intervindria en el disseny dels epígrafs.

No totes les persones, però, tenen la mateixa sensibilitat cal·ligràfica, pel que també es podia recórrer a professionals de l'escriptura, com escrivans, copistes, il·luminadors o notaris. Són moltes les referències a la documentació de la Seu, per exemple, on se'ns informa que per tal o qual motiu, se li encarregà a copistes o escrivans la confecció de cartells per al temple⁸³³. Podríem pensar també que el tabel·lió fou l'encarregat de la redacció del text, que després seria reproduït per altres persones més especialitzades. Açò, però, no és el que es desprèn dels documents. En favor dels notaris també comptem amb una referència un tant ambigua extreta d'un contracte artístic, on fa la impressió que se li encarregava el disseny d'un mot o expressió que havia d'incloure's a l'obra. D'aquesta manera, observem que el 30 de juny de 1390, els majorals de l'almoïna dels freners, anomenada «l'Armeria», encarregaren a diversos brodadors la confecció d'un drap amb la imatge del seu patró, sant Martí, on havia de figurar repetidament el nom de la societat. Al contracte, es diu que *en la qual dita mostra*

830. Quan la confraria no era religiosa o mixta, sinó que estava adscrita a un ofici, els membres cercaven un prevere que s'encarregara de les celebracions i necessitats religioses dels confreres. Així mateix, en algunes confraries existia la figura de l'escrivà o majoral escrivà. En aquelles en què no estava estipulat aquest ofici, els encarregats de la redacció de la documentació de la confraria eren els majorals, el síndic o notari confreres. MARTÍNEZ VINAT, Juan, *Cofradías y oficios. Entre la acción confraternal y la organización corporativa en la Valencia medieval (1238-1516)*..., pp. 632, 643-644

831. Hom pot trobar la transcripció d'inventaris de biblioteques d'eclesiàstics, professionals lliberals i cavallers en SANCHIS SIVERA, José, *Estudis d'Història Cultural*..., pp. 86-101, 156-158. L'enorme varietat de llibres quant a temàtica i format que poden observar en aquests inventaris ens indica que els seus propietaris tindrien al seu abast diferents tipus de lletra —les gòtiques textuals dels llibres religiosos, les bastardes i cancelleresques dels llibres-registre, els models d'impremta, etc.—, que podrien fer servir en el disseny d'inscripcions.

832. Recordem que, per exemple, Andreu Garcia, el mentor d'històries valencià per antonomàsia, era propietari al moment de la seua mort de diversos llibres i mostres d'escriptura.

833. ACV, *Llibre d'obra 1482*, any 1465, f. 15r.

ha escrit de mà pròpia de Jacme Rossinyol, notari⁸³⁴. La redacció és ambigua, i pot fer referència a que el notari ha copiat la mostra o l'ha signada per a donar-li validesa, com apareix a altres testimonis⁸³⁵, o que el propi notari ha sigut el dissenyador del mot.

Gens ambigua és la notícia de que el capítol de la Seu de València pagà a *Bernard Claverol, scrivent de letra formada, per los títols que scriuó en lo banch del retaule* de l'altar major, executat sota la direcció de Gonçal Sarrià⁸³⁶. Ací no hi ha cap dubte que l'encarregat del disseny gràfic del retaule fou un professional de l'escriptura, qui disposaria dels coneixements i recursos adients per a executar unes escriptures de gran bellesa. Tanmateix, aquest és un cas especial, en tant que es tracta d'una obra encomanada pel capítol catedralici i destinada a presidir l'altar major de la Seu. En aquest sentit, els canonges no dubtarien en contractar els professionals necessaris per a l'embelliment del retaule. L'absència d'aquest tipus de notícia, però, a la documentació notarial, és a dir, de la gent comú i no d'institucions, ens fa creure que la contractació de professionals de l'escriptura per al disseny d'un element secundari de les pintures seria una despesa innecessària per a la majoria dels clients estudiats. La qüestió radica, en qualssevol dels casos, en qui pren les decisions al respecte de les inscripcions pictòriques.

Tal vegada, podríem considerar que és convenient apartar als pintors de tot aquest procés o, almenys, concedir-los un paper molt secundari. És prou significativa l'absència de models de lletres als llibres de dibuixos conservats —a banda de les miniades i ornamentals—, així com el fet que als inventaris de béns de pintors no es faça cap menció directa a la presència a l'obra de diferents tipus d'alfabets on inspirar-se, a no ser que estiguen inclosos dins de les genèriques mencions a mostres, papers i dibuixos. Sols trobem una possible excepció. La major part dels nostres textos estan redactats amb unes grafies que en res difereixen de les llibreries o de les d'epígrafs en pedra, és a dir, un tipus d'escriptura que perfectament podria trobar-se en un manuscrit o en un epitafi. Tanmateix, en certs casos, les pintures exhibeixen lletres amb un tarannà decoratiu molt evident, com les dels *ih̄s* de les polseres del retaule dels Set Gojos de la Mare de Déu de Bilbao (n. 24) o les que apareixen al fons dels suposats retrats de reis de la Corona d'Aragó (n. 71). Aquestes sí que s'assemblen a les grafies ornamentals dels llibres de dibuixos, pel que es pot establir una connexió directa entre elles.

Gràcies al nostre corpus, però, hem pogut observar que determinats pintors mantenen al llarg de la seua carrera una escriptura prou semblant, el que indica que partien d'un model definit. Així, destacarien les textuais arrodonides de Llorenç Saragossà, segurament inspirades en l'escriptura documental; les gòtiques fracturades de Joan Reixach, amb les seues característiques *e* i *g*; o les humanístiques majúscules i minúscules del taller dels Macip. Ara, però, deixarem a banda a aquests darrers, en tant que empren les capitals clàssiques en una època en què circulaven amplament els manuals cal·ligràfics, i ens centrarem en els pintors medievals. Certament, els casos que hem adduït són de pintors prolífics o, millor dit, dels quals conservem més obra, de manera que resulta més fàcil fer un seguiment de les grafies emprades per ells al llarg del temps. Estem segurs que, si haguessen perdurat més pintu-

834. ARV, *Notal de Jaume Rosinyol*, núm. 2.685. 1390, juny, 30. València. COMPANY CLIMENT, Ximo et al. (eds.), *Documentos de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)...*, pp. 333-335.

835. ACV, núm. 3.677 A. 1415, juny, 21. València. Capítols signats entre l'imaginaire Jaume Esteve i el capítol valentí per a confeccionar els relleus de la façana del cor de la Seu, on es diu que *la qual mostra, segnada de mà de notari, romandrà en la sacristia per memorial*. SANCHIS SIVERA, José, «La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia»..., pp. 5-7.

836. ACV, *Llibre d'Obres* 1506, E, f. 17v. MONTERO TORTAJADA, Encarna, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*, p. 116. ALIAGA MORELL, Joan, *Els Peris i la pintura valenciana medieval...*, p. 198.

res d'Alcanyís o de Baró seriem capaços d'establir certes característiques gràfiques pròpies dels seus respectius tallers. Llavors, davant el manteniment d'un mateix model d'escriptura en obres distanciades temporalment i encomanades per diferents clients podem pensar tres solucions. La primera seria que, en aquests casos, l'intermediari cultural i dissenyador de les inscripcions seria sempre el mateix. Coneguem l'estreta relació d'Andreu Garcia amb Reixach i altres pintors, pel que podria actuar assíduament en l'execució de les obres dels seus amics. La segona, lleugerament relacionada amb aquesta, seria que els pintors contactarien sempre amb els mateixos cal·lígrafs —independentment de la seua professió, és a dir, de si es tracta de copistes, il·luminadors o de notaris— o que tindrien als seus obradors professionals de l'escriptura encarregats del disseny de les inscripcions. Podríem considerar que els pintors posseïrien als seus tallers diferents models d'escriptures, que l'atzar ha volgut que no es conserven i que la documentació no diferencie d'altres mostres.

Per raons òbvies, convindria descartar de totes totes la primera de les opcions. Els documents no parlen profusament dels intermediaris i la seua figura ha estat «creada» a partir de comptades referències directes i del fet que resulta prou increïble que els pintors desenvolupessen determinats programes pictòrics amb una gran complexitat iconogràfica i teològica. També resulta poc convincent que una persona aliena a la professió de pintor s'encarregue sempre del traçat dels retaules. Quant a la segona, seria molt plausible que els pintors estiguessen en contacte amb especialistes de l'escriptura a qui encomanar puntualment el disseny de les inscripcions de les seues pintures. Tanmateix, una vegada més la documentació no ens aporta cap dada al respecte, pel que s'ha de quedar en una mera hipòtesi. A més a més, i com ja hem dit, l'execució d'epígrafs era una activitat secundària als obradors pictòrics, pel que és difícil creure que els mestres tinguessen cal·lígrafs dedicats a aquests menesters. Podria ser, però, que entre el seu personal hi hagués alguna persona que, a banda de pintar, també comptés amb certs coneixements cal·lígrafs, a qui es podria confiar el disseny. Aquesta persona pot ser el propi mestre, evidentment. No seria estrany pensar que els pintors tindrien al taller alguns models de lletres que presentar als seus clients i que serien emprats assíduament per ells o pels suposats especialistes en escriptura del seu obrador. Açò explicaria, doncs, el manteniment dels mateixos models gràfics en tota la producció artística d'un taller concret. L'absència de referències en la documentació a aquests patrons gràfics podria excusar-se fàcilment amb les mencions genèriques fetes pels notaris als inventaris post-mortem, la principal font de coneixement sobre la dotació material dels obradors de què disposem.

Models gràfics

Llavors, quins serien els possibles models que clients, intermediaris o pintors empràvem per al disseny de les inscripcions pictòriques? Segons l'estat dels nostres coneixements al respecte, tot apunta que els models serien els llibres manuscrits, els mostraris de lletres i els tractats de cal·ligrafia. Podem pensar que, depenent de qui dissenyés les inscripcions, empraria una font o una altra. Així, si l'encarregat era el propi client —bé de la simple elecció del tipus gràfic, bé del disseny general de l'epígraf—, podia recórrer als models d'escriptures que trobaria als llibres de la seua biblioteca personal, com faria un notari o un noble⁸³⁷, per

837. Les pàgines inicials dels protocols i notals del fedataris públics solen contindre el títol, invocacions a la divinitat o altres textos en una escriptura força cal·lígrafa, que denota el coneixement d'aquestes tipologies gràfiques per part dels notaris. Per exemple, el notari valencià Jaume Albert, del qual es conserven a l'ACCV el protocols corresponents als anys 1463-1516, amb una gòtica textual pròpia de l'àmbit librari —registres 1.386, 1.390 o 1.395—, però també amb una escriptura amb un marcat caràcter ornamental —registres 11.240 o 11.245—.

exemple, o de la institució en què treballés, com seria el cas d'un eclesiàstic. Per contra, si el client acudís a un professional de l'escriptura o delegués el disseny en el propi pintor, és més fàcil pensar que aquests posseïrien mostraris de lletres als seus respectius obradors, que oferirien als clients perquè aquests decidiren. La manca de referències documentals a aquesta fase impedeix, però, eixir de les meres hipòtesis i suposicions.

Sí que resulta interessant observar la manera en què la documentació valenciana categoritza les diferents tipologies gràfiques. Deixant a una banda les mencions a escriptures per la seua materialitat, com *les lletres d'or*⁸³⁸ o *les literis aureis*⁸³⁹, trobem algunes referències a diferents formes d'executar les lletres, que poden aproximar-nos a la manera en què les entenien a l'època i a aquesta fase d'elecció gràfica. En una època de 1381⁸⁴⁰, Llorenç Neya, prevere i copista, i Mateu Mener, il·luminador, reconeixen haver rebut 283 sous per la confecció d'un missal. L'eclesiàstic es denomina a si mateix *scriptor litere formate*, és a dir, que no és un escriptor o un simple copista ocasional de llibres, sinó que es dedica professionalment a aquests afers⁸⁴¹. Açò no deixa cap dubte a què el tipus d'escriptura que executava era la minúscula gòtica textual *formata*, pròpia dels manuscrits litúrgics⁸⁴². Altres nomenclatures semblen remetre a les textuais més cal·ligràfiques, amb un marcat caràcter decoratiu. En el contracte per a la confecció d'un vitrall vist anteriorment⁸⁴³, el comitent Pere Doménec demanava la presència d'un escut amb el seu senyal *e en mig de l'escudet una letra appellada emcoronada*. En cap moment diu Pere Doménec que la lletra coronada haja de ser una de les seues inicials, pel que es podria tractar d'un *nomen sacrum* decorat amb corona, com es pot observar, per exemple, en la capa pluvial del retrat del papa Roderic de Borja de Joanes (n. 338, XIV). En aquest sentit, el terme *emcoronada* faria referència a un element decoratiu alié a l'escriptura en si. Així s'entén, al menys, al contracte d'unes vidaures encomanat per la Confraria de la Mare de Déu de la Seu, on havia de brodar-se el lema *Assumpta est Maria in celum*, havent d'estar la *M* coronada⁸⁴⁴. Inesperadament, en aquest contracte intervingueren Joan Reixach com a dissenyador de la mostra i Andreu Garcia com part contractant.

Així mateix, segons s'apropava al segle XVI, s'aprecia un viratge de les seues grafies vers el model humanístic —registres 11.265 o 11.274—. Jaume Vinader, per la seua part, solia incloure a les pàgines inicials dels seus protocols un dibuix de la creu rodejada del nom dels evangelistes amb una escriptura que, sense abandonar el model cursiu, rep cert tractament cal·ligràfic —ACCV, *Protocol de Jaume Vinader*, núm. 9.517, f. 5r o núm. 9.553, f. 3r—. Tanmateix, aquest notari era coneixedor d'altres maneres d'executar les lletres, com la ja citada *d* similar a les presents als Retrats reials de Barcelona (n. 71) o les majúscules gòtiques d'alguns dels seus protocols (ambdues escriptures al registre 9.517). Pel que respecta als llibres de luxe dels aristòcrates, hi ha rics manuscrits on lletres soltes serveixen per a decorar, com és el cas de les *Horæ* de la Biblioteca Nacional de França (Latin 1156B), que presenta, al f. 135r, una escena on uns camperols arpleguen les lletres disposades sobre el fons daurat.

838. ACV, núm. 3.661. 1441, abril, 3. València. SANCHIS SIVERA, José, *Pintores medievals en València...*, pp. 70-71.

839. ACCV, *Protocol de Jaume Vinader*. 1418, març, 14. València. *Ibidem*, p. 52. Malauradament, Sanchis Sivera no aporta la signatura del protocol i a l'ACCV no se'n conserva cap d'aquest notari de l'any 1418, raó per la qual hem de confiar en el bon fer del canonge.

840. ACCV, *Notal de Vicent Queralt*, núm. 1.412. 1381, febrer, 15. València. COMPANY CLIMENT, Ximo et al., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)...*, p. 246.

841. «Els amanuenses copistes eren de dos tipus, els anomenats simplement *scriptores*, i els *scriptores littere formate*. Dels primers [...] el nom de la professió no els venia per escriure llibres, sinó per l'ofici d'escriptors. [...] Molts d'aquests amanuenses es dedicaven igualment a la còpia de llibres, però en feien còpies simples. [...] Els que tenien vertadera importància eren els *scriptores littere formate*», SANCHIS SIVERA, José, *Estudis d'Història Cultural...*, pp. 59-60.

842. BATTIELLI, Giulio, *Lezioni di Paleografia...*, p. 226.

843. AEM, *Protocol de Guillem Esteve*. 1385. Morella. COMPANY CLIMENT, Ximo et al., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)...*, p. 271.

844. ARV, *Protocol de Vicent Çuera*, núm. 2.411. 1441, abril, 12. MONTERO TORTAJADA, Encarna, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450...*, pp. 146-147.

Del que no hi ha tants dubtes és del tipus gràfic del document que parla de *letres franceses envesades*⁸⁴⁵. Així definien els majorals del Gremi de Freners l'escriptura amb què volien que es redactara el lema *L'Armeria* al seu tapís. Atenent a les grafies emprades en altres tapisos, segurament aquestes lletres franceses serien unes gòtiques textuais força cal·ligràfiques, amb els angles i corbes fracturats i farcides de traços i altres elements decoratius. En un document posterior, ja de la dècada de 1420⁸⁴⁶, s'exigeix la inclusió d'un *Ihesuchristus* escrit amb *letres de color e de fulla*. Afortunadament, conservem prou retaules amb el *nomen sacrum* (n. 24, 61, 79 i 93), que ens permeten fer-nos una idea del tipus de lletra a què és referien. Els *ihs* d'aquestes pintures estan elaborats amb unes grafies que simulen elements vegetals, tal vegada fulles d'acant o de card, tan pròpies de l'art gòtic.

Més interessants resulten dues mencions conservades a *letres gòtiques*. Al dietari de Melcior Miralles, capellà d'Alfons el Magnànim, es consigna la notícia que en la sala d'un banquet hi havia «letres gòtiques de mura que deien: *Ave Maria, gratia plena*». L'eclesiàstic, en parlar de la història de les Espanyes, fa menció de «les leys gòtiques»⁸⁴⁷, és a dir, la *Lex Visigothorum*, de manera que no hi ha dubte que el terme està emparentat amb els gots i l'adjectiu «gòtic». La utilització d'aquest mot i el tipus d'inscripció esmentat, fan pensar que les lletres gòtiques de què parla són les gòtiques textuais pròpies de l'àmbit epigràfic. Tanmateix, una menció un tant posterior pot posar el focus sobre un altre tipus gràfic. En el llibre de l'obra de les reformes de la capella major de la Seu de València⁸⁴⁸, l'administrador parla de les *letres gòtiques* que ornem l'Epifania de Florentí (n. A-III). Afortunadament, aquesta obra es conserva *in situ*, la qual cosa permet conèixer a quina escriptura es refereix el terme «gòtic». En tant que l'única inscripció d'aquesta pintura és l'orla que la circumda, l'administrador solament pot referir-se a les prehumanístiques en què està redactada. La menció del capellà del Magnànim també podria relacionar-se amb aquesta escriptura, ja que en València ja hi ha exemples —almenys en pintura—, de l'ús de les prehumanístiques en la dècada de 1440 (n. 75).

Així mateix, en el context d'aquestes obres de remodelació de l'altar major podem trobar una menció a *letres antigues* per a realitzar una inscripció en *lo fronter de l'arch* que obria la capella⁸⁴⁹. El nom amb què es descriuen aquestes grafies no deixa espai a cap dubte sobre el fet que es tractarien de capitals clàssiques —o un model proper a elles—, especialment si tenim en compte que els encarregats de la decoració de la capella foren els italians Pagano i San Leocadio. Aquest darrer, de qui es conserva més obra, emprava en exclusiva les capitals romanes, de les quals va incloure una mostra als vestits d'un dels àngels músics de la volta de la Seu (n. 135).

En definitiva, les referències als tipus d'escriptures que poden aparèixer en l'àmbit epigràfic són reduïdes, però fan patent una situació molt interessant: l'existència de categories per a referir-se a cada tipus d'escriptura en ús —malgrat que no coincideixen amb les nostres ni sabem ben bé a quins tipus gràfics es refereixen— i que aquestes eren el suficientment

845. ARV, *Notal de Jaume Rosinyol*, núm. 2685. 1390, juny, 30. València. *Ibidem*, pp. 333-335. Desconeguem el sentit del terme «envesat», que no hem aconseguit trobar en cap diccionari o font.

846. ACV, *Protocol de Joan Llopis*, núm. 3.666. 1421, octubre, 30. València. TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANYY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)*..., pp. 606-608.

847. MIRALLES, Melcior, *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, ed. de Mateu RODRIGO LIZONDO, València, Publicacions de la Universitat de València, 2011, pp. 88 i 416.

848. ACV, *Llibre d'Obres 1506*, F.

849. ACV, *Notal de Joan Esteve*, núm. 3.590. 1472, juliol, 28. València. COMPANYY, Ximo, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*..., pp. 415-417.

conegudes com per a parlar d'elles sense necessitat d'especificar més enllà del seu nom. El que no sabem, però, és si aquesta terminologia era «comuna», és a dir, si estava prou difosa entre la gent amb certa relació amb l'escriptura —com ara coneguem el nom de les tipografies dels processadors de textos— o simplement era un nom «de catàleg», consignat als mostraris d'escriptura que el client elegiria pel seu aspecte i que el notari designaria pel seu nom.

10. 3. *TRANSLITTERATIO*

Amb l'elecció del tipus gràfic conclouria el darrer pas de l'*ordinatio* i es prosseguiria amb la *translitteratio*, és a dir, passar del disseny efectuat sobre el paper al suport definitiu. El procediment no hauria de diferir en res de l'emprat en la resta de la pintura: el dibuix sobre el suport i l'aplicació de diferents capes de pintura. Això no obstant, l'ús de les noves tecnologies ha facilitat un major apropament a aquest procés. Així, la tècnica de la reflectografia ha tret a la llum les diferents fases prèvies a l'aplicació de la darrera capa de pintura, cosa que ens permet observar els canvis efectuats durant el procés d'elaboració de l'obra. Per exemple, la utilització d'aquesta tècnica a una Pietat de Gallego ha demostrat que el mestre va pintar primer «en brut» el text que havia de copiar —una mena de minuta— amb escriptura usual i que després va disposar més avall amb el format definitiu⁸⁵⁰. D'igual manera, la inscripció central del Políptic de Gant també va parir modificacions en el seu tenor textual⁸⁵¹. Malauradament, l'aplicació de la reflectografia a la pintura valenciana —fins on sabem— no ha donat cap d'aquests resultats tan suggestius. Tanmateix, el cas de Gallego demostra que un mestre alfabetitzat, que anota en la seua escriptura el text que ha de redactar, és capaç posteriorment de passar la inscripció a un altre tipus gràfic, bé seguint un model, bé perquè el coneix. En aquest sentit, molts dels mestres valencians alfabetitzats estarien en les condicions, tal vegada, de dissenyar els epígrafs que els entregués el client.

Així mateix, açò ens dona peu a parlar d'un assumpte tan interessant com les errades. Existeix certa tendència a culpar dels errors en les inscripcions a l'executor del text, és a dir, al *lapidista* o al pintor, tot responsabilitzant el seu analfabetisme⁸⁵². D'aquesta manera, el seu desconeixement de les lletres els faria incapaços de traslladar correctament el disseny de les inscripcions al suport definitiu o resseguir els traços amb les seues ferramentes. Nogensmenys, creiem que no sempre és així. Resulta evident que moltes de les errades que hem detectat en la transcripció i edició dels textos poden ser el resultat d'una distracció per part del pintor, per les reduïdes dimensions de l'epígraf o per moltes altres contingències. També és evident, però, que no es pot atribuir açò a l'analfabetisme del pintor. En primer lloc, perquè no tots eren analfabets i totes les inscripcions són susceptibles de contindre errades, independentment de la formació de l'executor. En segon lloc, perquè creiem que moltes vegades el client ja proporcionava les inscripcions dissenyades i, en el cas que no, el pintor tractaria de ser el més professional possible i dur a bon terme l'encàrrec, incloent la correcta transmissió dels textos. En tercer lloc, si es tractés d'una errada del pintor, el client li hauria fet corregir-la —sempre què fora visible i evident—. El cas del fresc de Florentí i els seus companys, que

850. RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «El proceso para realizar una inscripción en la Edad Media y sus evidencias hoy: los talleres epigráficos medievales»..., pp. 389-390.

851. GOODGAL, Dana, «The central inscription in the Ghent altarpiece»...

852. MALLON, Jean, «L'ordinatio des inscriptions»..., pp. 126-137; MALLON, Jean, «Scriptoria épigraphiques», *Scriptorium*, vol. 11, n. 2, 1957, pp. 177-194; DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier, *La Epigrafía latina medieval en los condados catalanes (815-circ. 1150)*..., pp. 57, 207.

hagueren de retocar constantment, per a desesperació del capítol valentí i de l'administrador, per les nombroses errades en la pintura i la inscripció és una bona prova d'aquest seguiment i fixació. En quart i darrer lloc, independentment del nivell d'alfabetització del pintor, si aquest era capaç de copiar un rostre o de reproduir la textura d'una tela, seria ben capaç de copiar també un text sense errades, especialment si tenim en compte que l'alfabet llatí no es caracteritza per la complexitat de les seues grafies i que estarien acostumats a observar lletres⁸⁵³. Així doncs, sense llevar la part de culpa dels pintors distrets, opinem que, en estudiar les errades epigràfiques, cal posar també el focus de l'atenció en aquells que proporcionaven el text i no, precisament, en aquells que es guanyaven la vida copiant elements diversos.

La *incisio*, la darrera de les etapes, l'hem d'entendre ací com l'aplicació de les capes de pintura definitives, amb què la inscripció quedaria finalitzada. Amb açò conclouria el procés de gestació i execució del programa epigràfic, que seria simultani al de creació de la resta del retaule.

853. «Le graveur, à qui les épigraphistes imputent toutes les fautes qu'ils croient flairer sur les pierres, avait fort peu de chances de se tromper ; il ne faisait que repasser au ciseau des capitales qui avaient été, au préalable, peintes ou dessinées sur la pierre par un personnage que nous appellerons l'"ordinator" de l'inscription», MALLON, Jean, «L'ordinatio des inscriptions»..., p. 129.

11. FUNCIONS DE LES INSCRIPCIONS EN EL SEU CONTEXT

Fins ací, hem tractat d'estudiar les persones involucrades en la confecció d'una pintura i les diferents fases seguides per a la seua elaboració. Les inscripcions pictòriques, indissolublement lligades al seu suport, experimenten els mateixos procediments. Ara, però, ens situem en la darrera fase, la que dota de sentit a les anteriors i que, en certa manera, constitueix el nucli d'aquest estudi: l'exposició i ús de les pintures i els seus epígrafs. Certament, la finalitat d'un retaule és acomplir el seu paper com a rerefons de la litúrgia i com a instrument per a la devoció personal. Aquests són els únics objectius pels quals són contractats⁸⁵⁴. Ara bé, les inscripcions que cohabituen amb les imatges culturals ofereixen un espectre interpretatiu més vast. Illegibles, redundants, simbòliques o inextricables, és evident que aquestes inscripcions tenen un objectiu complementari però diferent al de les figures que acompanyen. Per tant, la seua anàlisi no es pot reduir als mateixos esquemes emprats per a l'estudi de la imatge i de la seua funció social.

Tanmateix, en són diversos els obstacles que ens impedeixen accedir al seu significat i comprendre-les en la seua totalitat. El principal, que, en certa manera, engloba la resta, és que mai podrem apropar-nos a l'art medieval i modern igual que ho feien les persones a les quals estava destinat⁸⁵⁵. Les circumstàncies de la seua exposició i les estructures mentals són força distintes. Sense ànim de restar cap importància a les institucions museístiques —fonamentals per a la conservació i la difusió del patrimoni—, les peces artístiques exposades a les seues sales es troben totalment descontextualitzades⁸⁵⁶. No parlem d'una explicació històrica o artística de cada obra, de fàcil solució amb un bon sistema de cartelles i infografies. Més

854. Òbviament, la materialitat de la pintura també és una mostra de l'estatus social i econòmic dels seus comitents. Si bé aquest és un aspecte fonamental i gens desdenyable en l'anàlisi de les peces d'art, l'ostentació no era una característica única dels retaules, objectes que, al seu torn, tenien una finalitat molt concreta. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *Art i societat a la València medieval...*, pp. 17-139.

855. CAMILLE, Michel, *Arte gòtico. Visiones gloriosas*, Madrid, Akal, 2005, p. 15.

856. KESSLER, Herbert, «On the state of Medieval Art History», *Art Bulletin*, n. 70, 1988, p. 179.

aviat, és un desarrelament material. Els retaules, deslligats de l'àmbit arquitectònic per al qual foren dissenyats i de l'aixovar litúrgic amb què formava una unitat, s'exhibeixen com a peces solitàries.

S'ha insistit amb vehemència en la necessitat d'alliberar-se de les concepcions més tradicionals sobre l'Epigrafia, que redueixen les riques relacions entre elements al tern «epígraf, missatge, públic». Ací és on intervé una altra de les limitacions: la nostra percepció actual de l'utilitarisme obligatori dels objectes i accions⁸⁵⁷. No pretenem dir amb açò que l'art i les inscripcions mancaren d'una utilitat concreta, sinó que no podem analitzar-les amb les categories de profit actuals.

Així mateix, les relacions entre text i imatge són variadíssimes⁸⁵⁸. En el seu descobriment, però, influïa un element que en la nostra societat no compta amb la mateixa importància: l'oralitat i el seu poder per a crear un llenguatge visual comú⁸⁵⁹. A l'absència d'interès generalitzat per les històries narrades als retaules i els seus textos, cal afegir la desaparició d'eixa «cultura general» transmesa de forma oral, que permetia un apropament més o menys igualitari a la Història Sagrada i a la seua manifestació figurativa i que desapareix conjuntament amb les generacions que ens precedeixen.

Interessa ara, però, analitzar les modalitats de recepció de les inscripcions pictòriques, les seues circumstàncies i els seus efectes⁸⁶⁰. Per a tal fi, és convenient conèixer abans l'únic grup encara no estudiat i receptor —voluntari o involuntari, conscient o inconscient— dels missatges escrits: l'heterogeni públic i la seua relació amb la religió i la cultura escrita. Una vegada analitzat, hom passarà a les funcions exercides per les inscripcions de la pintura al si de la societat valenciana medieval i moderna, tractant de prendre en consideració totes les direccions en què s'efectuava el procés comunicatiu i les seues manifestacions.

11. 1. PÚBLIC

«Toute œuvre d'art est conçue pour s'adresser à un public»⁸⁶¹. Certament, tota obra d'art —incloent ací els epígrafs— es concep i realitza tenint un destinatari en ment, aquell o aquells que l'han de percebre i fer ús d'ella. Tanmateix, qui és el públic a qui es dirigeix l'artífex amb la seua obra o, més aviat, el *concepteur* d'aquesta? «Au peuple, à tout le monde, sans exclusive» com defensava Tolstoi? O, en canvi, «l'artiste ne s'adresse pas à tout le monde mais à qui veut, à n'importe qui: *anybody* et non *everybody*» segons opinava Mallarmé⁸⁶²? La qüestió del receptor de l'obra d'art i la interacció entre ambdós sempre ha suscitat certes tensions entre les dues postures principals: aquella que sosté la universalitat del públic al qual s'adreça el missatge i aquella que afirma que el grup de receptors és més aviat restringit. Traslladant aquesta dicotomia al nostre àmbit, es concebia l'epígraf realment amb una vocació universal?

857. CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico...*, p. 404.

858. DEBIAIS, Vincent, «Visibilité et présence des inscriptions dans l'image médiévale...», p. 359.

859. CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico...*, p. 401.

860. DEBIAIS, Vincent, «Visibilité et présence des inscriptions dans l'image médiévale...», p. 378.

861. BARASCH, Moshe, «Le spectateur et l'éloquence de la peinture à la Renaissance», en Olivier BONFAIT (dir.), *Peinture et rhétorique: actes du colloque de l'Académie de France à Rome 10-11 juin 1993*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 22.

862. Les postures d'ambdós literats es confrontaren arrel de l'obra *Qu'est-ce que l'art?* de l'escriptor rus, com recull Chevrier, de qui són les dues cites. CHEVRIER, Jean-François, *Ceuvre et activité: la question de l'art*, París, L'Arachneen, 2015.

O eixa universalitat es reduïa en realitat a un públic selecte? Els dubtes s'incrementen quan s'afegeixen a l'equació les inscripcions ocultes i il·legibles.

Per a entendre la natura dels textos, primer hem de saber a quin públic s'adrecen. Aquest principi, però, també és efectiu si el capgirem: per a saber qui és el públic receptor, primer hem d'entendre la natura dels textos. I aquesta és una qüestió francament complexa. La inaccessibilitat de moltes de les inscripcions recopilades manifesta que el *concepteur* no tenia en ment un públic lector ample per als seus textos. De fet, a vegades no contemplaria l'opció que el missatge fos llegit per cap persona. En aquest sentit, és convenient reprendre la distinció entre destinatari i públic⁸⁶³. El primer pot ser una persona o un ens, un ser físic o espiritual, a qui es dirigeix el contingut del text. El públic, en canvi, és el conjunt de persones que perceben la inscripció amb els sentits, independentment de si arriben a entendre el missatge escrit o no. A vegades, ambdues figures poden coincidir. Per exemple, els textos explicatius del banc del retaule de Sant Vicent de Sogorb (n. 262) estan realitzats perquè el receptor els llija i comprega les escenes. Altres vegades, no són coincidents. El destinatari de *l'Ora pro nobis, beate Antoni* (n. 257) és el sant egipci, però el seu públic està conformat pels fidels que veuen la inscripció a la seua aurèola. Al capdavant, una inscripció pot tindre un destinatari i no un públic, com és el cas adduït dels epígrafs protectors de l'exterior del Micalet. Tenint açò present, ens centrarem en el públic, les persones receptores dels missatges escrits a la pintura —bé per la seua faceta icònica, bé per la seua faceta gràfica—.

«Una scritta si rivolge sempre a qualcuno che l'osserva»⁸⁶⁴, sempre que, podríem afegir, el text puga ser identificable per la vista. Aquest no és un aspecte fútil, sinó que constitueix la clau per a esbrinar la composició del públic receptor valencià. Cal partir de les circumstàncies que envolten les pintures i les seues inscripcions. En termes generals, no parlem de grans cicles pictòrics amb epígrafs, que ornarien els murs i voltes dels temples a la vista de qualsevol fidel⁸⁶⁵. Més aviat, són encàrrecs privats, destinats a capelles familiars o confraternals, amb totes les limitacions físiques que s'han anat descrivint. L'accés al contingut figuratiu i gràfic de les pintures estava, doncs, restringit⁸⁶⁶. És per aquesta raó que no es poden establir principis generals de recepció dels textos exposats, ja que aquesta està en excés supeditada a l'àmbit d'exposició dels epígrafs, entre altres particularitats (fig. 43).

Depenent de les festivitats, els retaules familiars s'exposarien amb les cortines o les portes obertes, mostrant a tothom les seues escenes⁸⁶⁷. Així s'explica, per exemple, l'assiduitat amb què als contractes es mencionen altres obres, ja que en aquests moments seria quan qualsevol tindria l'oportunitat d'admirar les escenes que, normalment, estarien ocultes. El públic potencial de les pintures, però, continua sent prou vast. S'ha de tindre en compte que els documents i testimonis ens parlen sempre de les pintures i no de les seues inscripcions. És relativament fàcil apreciar i identificar les escenes d'un retaule, encara que aquest s'hi trobe a certa distància dins d'una capella. Ara bé, els epígrafs que conté no són tan fàcils de veure

863. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)...*, p. 15.

864. SUSINI, Giancarlo, *Epigrafia romana...*, p. 23.

865. Els havia, però no se n'han conservat, raó per la qual no tenen un pes determinant en aquest estudi.

866. SADLER, Donna, L., *Touching the Passion. Seeing late medieval altarpieces through the eyes of faith*, Leiden-Boston, Brill, 2018, p. 25.

867. «Los encargos de personas privadas tenían a menudo funciones públicas; por lo general en sitios públicos; un altar o un conjunto de frescos en la capilla lateral de una iglesia no es algo privado», BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento...*, p. 19.

i, molt menys, de llegir. Per a això cal acostar-se molt a la peça, com hem tingut l'oportunitat d'observar durant la recopilació de les inscripcions del corpus. Així doncs, el públic dels missatges escrits queda reduït dràsticament a les persones amb accés a les capelles. Cas similar és el dels retaules i altres pintures dels altars majors. Situats en una àrea reservada als eclesiàstics, solament aquests podrien apropar-se el suficient com per a percebre i llegir els textos.



Fig. 43. Catí, església parroquial de la Mare de Déu de l'Assumpció. Exemple actual de la inaccessibilitat dels retaules exposats a les capelles.

Per tant, el públic potencial de les inscripcions de la pintura valenciana són aquelles persones amb accés a les capelles, és a dir, els propietaris i el clergat que atenia el culte. En altres paraules, són els mateixos comitents de les obres i els seus cercles més propers: la noble vídua i els seus familiars, els majorals de la confraria i la resta dels membres, el rector de la parròquia i el clergat local i els beneficiats que oficien les misses en les capelles privades⁸⁶⁸. Així doncs, podem afirmar que el públic de les inscripcions pictòriques estava conformat, majoritàriament, per eclesiàstics, nobles, prohoms, patricis i professionals liberals. Conseqüentment, els clients —o els *concepteurs* en què deleguen— seleccionen les inscripcions per a una mena d'autoconsum. Açò adquireix ple sentit si atenem a les característiques dels textos. Si gairebé tots els comitents de retaules esmentats tenien una relació molt forta amb la cultura escrita, no tots participaven dels mateixos coneixements ni dels mateixos recursos literaris. I aquest fet s'aprècia a les pintures que encomanaven. Els contractats per clergues presenten, per norma general, una major varietat de fonts i un contingut més profund⁸⁶⁹. És el cas del retaule dels Sagraments de fra Bonifaci Ferrer (n. 21) o la taula del Crist portant la Creu (n. 192), peça que per les seues dimensions formaria part d'un oratori per a la devoció privada. Els retaules encarregats per la resta de grups socials presenten unes inscripcions més genèriques, extretes de la tradició.

Malauradament, mai arribarem a conèixer la manera en què els espectadors reaccionaven a les pintures i les seues inscripcions⁸⁷⁰. Les notícies directes —documentals, literàries i artístiques— en són minses⁸⁷¹. Llavors, l'única via possible és recórrer a mencions secundàries, fortament condicionades per la recepció de la pintura en si; és a dir, que podem saber mínimament com reaccionava la gent a l'art i com interaccionava amb les peces a partir de referències colaterals⁸⁷², però no a l'ús concret de les inscripcions que hi contenen. Tanmateix, no resulta massa difícil imaginar l'impacte que tindrien les pintures i els seus epígrafs per al públic⁸⁷³, ja que podem recórrer a la pròpia experiència per a reconstruir les possibles reaccions. Quan visitem una església o un museu amb amics i familiars «llocs» —entesos ara com a no iniciats en els arcans de la cultura escrita—, podem observar diferents reaccions en cada persona. Alguns no tindran cap curiositat per la història narrada en un retaule; pocs podran albirar el tema de la pintura; menys persones encara pararan atenció en les inscripcions i cercaran els textos ocults; i sols els que tinguen certs coneixements arribaran a esbrinar el contingut dels epígrafs o a llegir-los i comprendre'ls.

868. Algunes capelles albergaven més d'un altar, pel que el rang d'espectadors s'ampliaria en aquests casos.

869. FAVREAU, Robert, *Études d'épigraphie médiévale...*, p. 281.

870. Molts investigadors arriben a aquesta conclusió, com BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento...*, p. 40; KROESEN, Justin E. A., *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula...*, p. 293; o DEBIAIS, Vincent, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)...*, p. 14.

871. Al *Roman de la Rose*, el protagonista, en un somni, arriba a un jardí rodejat d'un alt mur on «Portrait et dehors entaillié / A maintes riches escritures. / Les ymages et les pointures / Du mur volentiers remiré» (versos 131-139). Les figures al·legòriques representades al mur no solament eren identificades pels seus atributs, sinó que també estarien acompanyades d'un filacteri o d'una cartel·la on figurés el seu nom, com ens diu el poeta «Son non desus sa teste lui» (vers 158). DE LORRIS, Guillaume i DE MEUN, Jean, *Le Roman de la Rose*, ed. d'Armand STRUBEL, s. l., Le Livre de Poche, 1992, pp. 48, 50. Per la seua part, a un manuscrit del *Livre de la mutation de fortune* de Christine de Pizan, de ca. 1403, apareix una miniatura de l'autora llegint els títols explicatius de les escenes cavalleresques representades als murs d'una sala. BS, Cod.Gall. 11, f. 53r.

872. Per exemple, les mencions contractuals a altres retaules, les relacions de processons «civils» en què es passejaven per les ciutats italianes obres d'artistes famosos, mencions en sermons, etc.

873. FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta...*, p. 203.

Al període estudiat, la situació seria similar a la narrada. No tots tindrien l'interés ni les nocions precises per a rebre els missatges escrits a les pintures. Aquesta circumstància, però, no es pot reduir a un simple confrontament entre analfabets i alfabetitzats, sinó que ací influïxen les diferents habilitats lectores, entre altres condicionants⁸⁷⁴. Com ja s'ha apuntat adés, ser analfabet no era sinònim d'estòlid, al mateix temps que estar alfabetitzat no implicava tindre les capacitats suficients com per a comprendre tota mena de textos. S'imposa, doncs, atendre als diferents nivells de lectura oferits per les inscripcions pictòriques.

En primer lloc, cap recordar que als períodes medieval i modern la cultura escrita estava molt més present en la vida quotidiana del que generalment es pensa. Inscripcions, pasquins, cartells, butlles, oracions, textos doctrinals i un llarg etcètera poblaven els carrers i els edificis públics i privats⁸⁷⁵. A més a més, no hem d'oblidar la força de la institució notarial a la societat valenciana i la freqüència amb què s'acudia a l'oficina del fedatari públic per a registrar per escrit qualsevol activitat. Els documents expedits pel notari eren conservats a les cases —inclús durant generacions— i eren al·legats pels propietaris davant qualsevol plet, independentment de si sabien llegir-los o no⁸⁷⁶. En definitiva, «lo escrito está instalado en el corazón mismo de la cultura de los analfabetos, presente en los ritos, en los espacios públicos, en los lugares de trabajo»⁸⁷⁷.

En segon lloc, als estudis actuals sobre alfabetització predomina el concepte de la *literacy*, és a dir, els coneixements de lectura i escriptura més o menys generalitzats⁸⁷⁸. Proseguint amb la cita de Chartier, «las tasas de alfabetización no dan una justa medida de la familiaridad con lo escrito —tanto más cuanto que en las sociedades antiguas, donde los aprendizajes de la lectura i de la escritura están dissociados y son sucesivos, son numerosos los individuos —y particularmente las mujeres— que abandonan la escuela sabiendo leer, al menos un poco, pero de ninguna manera saben escribir»⁸⁷⁹. Exemples d'açò podrien ser l'analfabet que sap signar amb el seu nom o una persona amb una alfabetització elemental en llengua vulgar que pot reconèixer certes paraules o breus composicions en llatí. Sobre aquest aspecte tornarem aviat. Al concepte de *literacy* cal afegir el d'*aurality*, açò és, «literature experienced through public reading»⁸⁸⁰. En un món on l'oralitat encara té un pes important, no tot el coneixement textual procedeix de la lectura directa i individual dels escrits⁸⁸¹. De fet,

874. CHARTIER, Roger, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII...*, p. 25.

875. PETRUCCI, Armando, *La scrittura: ideologia e rappresentazione...*, p. 32; GIMENO BLAY, Francisco M. (1997): «"[...] e féu vot de ell scriure lo seu nom en les portes de la ciutat": mensajes en catalán en las filacterias de la pintura bajomedieval»..., p. 101; CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico...*, pp. 279-287.

876. Javier de Santiago diu que l'escriptura epigràfica era la més estesa al període medieval. No neguem la veracitat de la seua afirmació, però en la nostra opinió això sols és aplicable a certs llocs i períodes en què el notariat encara no havia arrelat amb força en la societat, com els que tracta precisament a l'article on ho escriu. Al nostre cas concret, en la València baixmedieval i moderna creiem que l'escriptura documental és el nexa més habitual entre el conjunt de la població i la cultura escrita. DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier, «Publicidad y escritura expuesta al servicio de la clase condal catalana (ss. IX-XII)»..., p. 344.

877. CHARTIER, Roger, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII...*, p. 37.

878. PARKES, Malcolm B., *Scribes, Scripts and Readers. Studies in the communication, presentation and dissemination of medieval texts*, Londres-Rio Grande (Ohio), The Hambledon Press, 1991, pp. 275-297.

879. CHARTIER, Roger, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII...*, p. 37.

880. COLEMAN, Joyce, *Public reading and the reading in public in late medieval England and France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 37.

881. Per exemple, la *lectio* universitària, màxim nivell d'aprenentatge, es basava completament en la lectura en veu alta i el comentari oral d'un text efectuat pel mestre. Així mateix, dins dels tres tipus d'oralitat establerts per Zumthor, destacaria l'«oralitat segunda», és a dir, aquella constituïda a partir de l'escriptura —i, per tant, de la

«l'écrit est un média parmi d'autres : l'oralité, l'*aurality* (savoir par l'écoute), la ritualité. Il [Jean-Philippe Genet] considère que la production de l'écrit est indissociable de la réception de celui-ci dans la société (auprès d'institutions et de groupes sociaux), introduisant la notion d'opinion et d'espace public et se tournant vers les problématiques d'information (circulation, contrôle), de communication (idéologique, propagande) et de publicité»⁸⁸² Això no obstant, en aquest tema convindria saber fins a quin punt el coneixement adquirit oralment és assimilable a l'après directament mitjançant la lectura⁸⁸³. Llavors, ja tenim un primer contacte entre els escrits exhibits a una pintura i la totalitat del públic receptor.

Els epígrafs d'un retaule propietat d'una confraria, per exemple, estarien exposats a tots els seus membres i serien percebuts per ells independentment del seu nivell de formació, gràcies a aquesta *literacy* que travessava la societat dels darrers segles medievals i de la primera modernitat. Ara bé, en la recepció del missatge sí és important la lectura, ja que ella determina el tipus de missatge i la forma en què són rebuts. Imaginem tres membres d'aquesta confraria, situats davant del seu retaule corporatiu observant les escenes i els seus textos. U és analfabet, un altre compta amb una formació bàsica en llengua vulgar i el darrer és una persona culta. L'experiència de cadascú serà diferent. L'analfabet no passarà del primer nivell de lectura, és a dir, del reconeixement d'una sèrie de signes que aïlla, singularitza i identifica com a lletres⁸⁸⁴. La noció que allò que es diu és important⁸⁸⁵ i l'associació amb un text sagrat és l'únic missatge que podrà rebre de manera autònoma, gràcies a la iconicitat de la paraula escrita. Aquests «lectors» analfabets —malgrat la contradicció— es podrien considerar «lectors passius», és a dir, que aquesta persona «n'est pas un sujet lisant, mais avant tout un percepteur». La seua inactivitat lectora, que implica que no té la capacitat d'assimilar la informació escrita, és compensada pels recursos actius de la inscripció per a cridar l'atenció sobre ella i per la iconicitat de l'escriptura, que permet transmetre un missatge visual a aquells per als quals les lletres són incomprensibles. Aquesta era, doncs, la principal manera que tenia la major part de la gent d'apropar-se als productes gràfics⁸⁸⁶.

Quant als altres dos confreres, representen les pluralitats de lectures que imposa tot text⁸⁸⁷. Interessant, per la seua situació entre els analfabets i els més cultes, resulta la persona amb certs coneixements escripturaris en vulgar, ja que ens permet veure diversos fenòmens de la recepció de la cultura escrita. Aquest lector també experimentaria l'efecte de la iconicitat de l'escriptura, però podria passar a la fase de lectura, pròpiament dita. Condió prèvia, però, seria conèixer

lectura— en un context d'analfabetisme generalitzat, però en el qual la paraula escrita té una gran influència. ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la literatura medieval...*, pp. 20-21. A més a més, Stock incideix en què el que interessa no és veure el pes que escriptura o oralitat tenien en la societat medieval, sinó analitzar la forma en què ambdós canals comunicatius interactuaven. STOCK, Brian, *The implications of literacy. Written language and models of interpretation in the Eleventh and Twelfth centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 12.

882. EBERSOLD, Julien, *Écrit, pouvoirs et société en Occident aux XIIIe-XIVe siècles (Angleterre, France, Italie, péninsule Ibérique)*, Le Mesnil-sur-l'Estrée, Bréal, 2019, p. 13.

883. «El hecho de que haya sido recibido a través de la lectura individual directa, o por audición o espectáculo, modifica profundamente su efecto sobre el receptor y consecuentemente su significación», ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la literatura medieval...*, p. 27.

884. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)...*, p. 63.

885. «The mere presence of lettering demands curiosity and respect», CAVINESS, Madeline H., «Illegible inscriptions as solar or mechanical prayer wheels»..., p. 411.

886. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)...*, pp. 277-281.

887. *Ibidem*, pp. 276-277.

o saber interpretar el tipus gràfic emprat —la gòtica textual, per exemple— i la llengua de l'escrit⁸⁸⁸. El primer obstacle podria ser vençut amb cert esforç, ja que els textos valencians no presenten un tractament cal·ligràfic excessiu que deforme la grafia fins a l'extrem i les lletres solen presentar-se aïllades. La llengua, però, pot ser una barrera més difícil de franquejar. Si el text està en valencià, com les advertències del Juí Final de Vilafermosa (n. 8), el nostre lector podria accedir al seu contingut amb facilitat. Tanmateix, la llengua predominant a les inscripcions és la llatina. Es podria creure que ací acabaria la incursió lectora d'aquesta persona, però hi actuen un conjunt de fenòmens que li permetrien, tal vegada, rebre part del missatge.

El confrare es podria beneficiar de la repetició constant dels mateixos textos en la pintura⁸⁸⁹. Aquesta pràctica, comuna a tota Europa, afavoria la recepció dels missatges escrits —les *citazioni reliquie* de Pozzi— en oferir al públic un catàleg tancat de textos, que es reitera al llarg del temps i dels estils. Així mateix, aquest corpus presentava l'avantatge d'estar conformat per tot un seguit de textos que, per a les persones de l'època, serien prou habituals⁸⁹⁰. Moltes de les oracions bàsiques —com l'avemaria o el credo—, construccions com l'«ora pro nobis» o fragments extrets dels llibres litúrgics —antífones, salms, etc.— ressonen als retaules. Precisament, aquest conjunt textual, conegut per la totalitat dels fidels, era en llatí⁸⁹¹. L'alfabetitzat en vulgar que s'enfrontés a un dels textos «tradicionals» no tindria grans dificultats en arribar a comprendre una inscripció llatina d'aquestes característiques. Ací influeix altre dels elements fonamentals per a qualsevol anàlisi de la lectura: la familiaritat amb el llatí als temps pretèrits⁸⁹². No sols els textos relacionats amb la religió estaven en aquesta llengua, sinó que també es redactaven en llatí els documents notariaus que la gent guardava a les seues llars i moltes de les inscripcions i altres escrits que poblaven els espais públics. Llavors, certes construccions llatines eren familiars i fàcilment llegibles o identificables per part de la població, gràcies a la repetició constant de les mateixes fórmules⁸⁹³.

A més a més, trobem una altra eina de què es podrien valdre: la lectura epigràfica, és a dir, el reconeixement d'aquestes fórmules reiteratives, que permetien al lector accedir al tenor del text sense haver de comprendre la seua totalitat⁸⁹⁴. Per exemple, qui observés una

888. WALLIS, Mieczysław, «Inscriptions in paintings»..., p. 5.

889. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*..., pp. 184, 238-239.

890. FAVREAU, Robert, *Épigraphie médiévale*..., p. 209.

891. Duffy exposa que la presència de frases i expressions de la missa a contes i nades anglesos de finals de l'Edat Mitjana «argues a widespread lay familiarity with those parts of the liturgy». Si la familiaritat era tal a terres de parla germànica, en seria major a la *romania*. A més a més, l'autor comenta que a l'església parroquial de Bradley (Lincolnshire, Anglaterra) hi ha una inscripció medieval en anglés que diu que el *paternoster*, l'avemaria i el credo és el que els xiquets han de saber. DUFFY, Eamon, *The stripping of the altars. Traditional religion in England, c. 1400 – c. 1580*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2005, 2na ed., pp. 15, 53.

892. CLANCHY, Michael T., *From memory to written record: England 1066-1307*..., p. 189; PARKES, Malcolm B., *Scribes, Scripts and Readers. Studies in the communication, presentation and dissemination of medieval texts*..., p. 281.

893. Seria una situació paral·lela a l'actual amb l'anglés. Molta gent que no parla aquest idioma pot reconèixer paraules i expressions per la repetició constant que se'n fa a la publicitat, llibres, pel·lícules o xarxes socials. «While the medieval congregation could not “understand” Latin as we mean the word, they did clearly “know” quite a lot of Latin, learned by rote as a result of years of listening to the liturgy. The prayers they learned in Latin were not incomprehensible: they had meaning which was enhanced by the use of sacred language», GRAY, Madeleine, «Images of words: iconographies of text and the construction of sacred space in medieval wall painting», en JOSEPH STERRETT i PETER THOMAS (eds.), *Sacred text-Sacred space. Architectural, spiritual and literary convergences in England and Wales*, Leiden-Boston, Brill, 2011, p. 25.

894. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*..., pp. 243-244.

Salutació Angélica podria extraure el contingut del text a partir de paraules soltes com «aue», «plena» o «Dominus». Aquesta lectura epigràfica, però, no seria patrimoni exclusiu dels alfabetitzats rasos. La difícil accessibilitat de molts dels textos —per les seues característiques físiques o per la seua localització— feia que no fora perceptible la totalitat d'una mateixa inscripció. Ara bé, si es donava la conjuntura susdita en què el seu contingut era habitual, es podia arribar a la comprensió total a partir de la lectura d'una fracció de la inscripció. Així s'entenen molts dels epígrafs que estan incomplets, oferint les paraules inicials i, a vegades, les finals, confiant en què el lector, coneixedor dels textos, les pogués completar⁸⁹⁵. També es podia donar la situació en què les inscripcions diferiren de les versions més conegudes o difoses d'un text concret, però que la tradició ha mantingut al llarg del temps⁸⁹⁶. És el cas de l'epígraf que apareix freqüentment a les representacions del Naixement de Crist, que diu «Gloria in excelsis Deo», procedent d'una versió anterior a la Vulgata, on hi apareix «in excelsis» en compte de «in altissimis»⁸⁹⁷. Les diferències entre ambdues versions són mínimes, pel que els lectors podrien comprendre amb facilitat la referència citada. Altres textos, més curts, podien ser reconeguts en el seu conjunt —de la mateixa manera que els *nomina sacra* o el títol de la Creu—, com els precis, els noms dels sants o altres construccions similars⁸⁹⁸. Així mateix, en aquest procés de reconeixement textual també influeix la seua relació amb la imatge. Al segon concili de Nicea (787), en ple conflicte iconoclasta, Epifani el Diaca defensava l'ús de les imatges en tant que treien a la memòria dels espectadors els textos bíblics que representaven. Si un fidel veia una Ascensió, duria a la memòria el passatge evangèlic corresponent i podria interpretar el filacteri de l'escena com la pregunta dirigida als presents des dels cels oberts: «Viri Galilæi, quid statis aspicientes in cælum?»⁸⁹⁹. Per tant, les *citazioni reliquie* i, tal vegada, algunes de les *culturali*, podrien ser identificades amb certa facilitat gràcies a la seua associació amb una figura o escena o pel context.

Per la seua part, el confrare culte experimentaria primer els mateixos estats perceptius que els anteriors, però amb una major riquesa interpretativa. Per exemple, es podria fixar en el tipus gràfic emprat, que li transmetria tota una sèrie de d'impressions lligades a cada escriptura. A més a més, el procés de desxiframent del contingut textual —de la totalitat o a partir de fragments— seria segurament més ràpid. I, òbviament, tindria un major bagatge cultural, cosa que li permetria identificar textos més variats i complexos⁹⁰⁰, així com interpretar-los en relació amb la imatge que acompanyen. El públic alfabetitzat, en oposició als analfabets, conformaria el conjunt de «lectors actius», aquells que no es limiten a rebre els estímuls icònics de la inscripció, sinó que s'endinsen en el seu contingut textual mitjançant la

895. FAVREAU, Robert, *Épigraphie médiévale...*, p. 209; DOLEZALEK, Isabelle, *Arabic script on Christian kings. Textile inscriptions on royal garments from Norman Sicily...*, p. 106.

896. Per exemple, les inscripcions que comenten les escenes del famós tapís de la Creació de Girona procedeixen de la Vetus Llatina. DEBIAIS, Vincent, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)...*, p. 36.

897. Lc 2, 14. RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. I..., p. 238.

898. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)...*, pp. 234-235.

899. Act 1, 11. JOLIVET-LÉVY, Catherine, «Inscriptions et images dans les églises byzantines de Cappadoce. Visibilité/lisibilité, interactions et fonctions»..., p. 390.

900. Actuarial ací el «phénomène d'intertextualité» descrit per Treffort, açò és, «de correspondance et d'écho d'un texte à l'autre». Aquesta connexió entre els textos no és únicament i exclusiva de l'àmbit epigràfic, sinó que «on le retrouve dans l'ensemble de la littérature médiévale sous des formes variées». Així doncs, si el *concepteur* ha seleccionat un text procedent d'un tractat devocional, per exemple, i el lector culte l'ha llegit, podria amb facilitat reconèixer-lo a la pintura. TREFFORT, Cécile, *Paroles inscrites. A la découverte des sources épigraphiques latines du Moyen Âge (VIIIe-XIIIe siècle)...*, p. 25.

lectura. Depenent de les seues capacitats, però, percebrien solament les dades claus —gràcies a la lectura epigràfica— o serien capaços de captar tots els recursos lingüístics i estilístics de la inscripció⁹⁰¹.

En definitiva, la interpretació dels retaules, tant en la seua part figurativa com en la gràfica, dependria en gran mesura dels coneixements previs de l'observador⁹⁰². Per tant, les inscripcions no ofereixen una única lectura, sinó més aviat una jerarquització d'interpretacions⁹⁰³. La seua comprensió estaria condicionada per diversos factors culturals i formatius i l'experiència no seria igual per als llecs que per als cultes. De fet, convindria traure a col·locació el punt de vista de l'abat Suger de Saint-Denis. L'eclesiàstic, dissenyador de la seua basílica abacial, incorporà complexes i simbòliques inscripcions a diversos elements de l'edifici. Deixant a una banda el fet que moltes eren imperceptibles i assumint momentàniament que estaven a la vista de tothom, l'abat estava convençut que les va concebre per a ser compreses per tots. Ara bé, caldria qüestionar-se qui era, per a l'abat, el públic preferent d'aquestes inscripcions. Sent una església abacial, dubtem que els fidels comuns tingueren un accés constant al temple, que els facilités l'observació i lectura de les inscripcions. Ans al contrari, el «tothom» de Suger serien els membres de la comunitat religiosa i, tal vegada, la flor i la nata de l'aristocràcia francesa, que pogués accedir-hi en determinades celebracions. Aquestes persones cultes sí podrien arribar a albirar el sentit del programa iconogràfic i epigràfic dissenyat per l'eclesiàstic⁹⁰⁴. Així doncs, la comprensió total d'un text donat i dels seus diversos graus de profunditat estava solament a l'abast de les persones més cultes en exclusiva⁹⁰⁵.

La transmissió oral (*aurality*), però, permetria que el contingut de les inscripcions arribés a la totalitat de la congregació: «Qui habet aures audiendi, audiat»⁹⁰⁶. Aquesta és altra faceta donada als misteriosos intermediaris culturals⁹⁰⁷. És així com s'han d'entendre les paraules de sant Vicent, qui diu que «Mas, vosaltres, llechs, no podeu mengar de aquesta vianda, sinó los mestres en theologia e los grans clergues e bachellers, e vosaltres no, per ço com no sabeu entendre la Scriptura; [...]. Així, aquells qui entenen la santa Scriptura, han plaer de legir en aquella; mas, vosaltres, llechs, qui no sabeu legir, menjau de les mi-

901. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)...*, p. 287. Per la seua part, Baxandall també aplica aquesta distinció a l'art en general, denominant a cada tipus de públic com «observador», aquell que no pot aprofundir en la història que observa, i «participant», açò és, la persona que, gràcies als seus coneixements previs, pot comprendre parcialment o total els fets narrats a la pintura. BAXANDALL, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 127.

902. «Uno lleva ante un cuadro una masa de información y de presunciones surgidas de la experiencia general», BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento...*, p. 60.

903. CHARTIER, Roger, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII...*, p. 21.

904. CAMILLE, Michel, *Arte gótico. Visiones gloriosas...*, p. 78; DEBIAIS, Vincent, «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales...», p. 182.

905. WALLIS, Mieczysław, «Inscriptions in paintings»..., pp. 15-16; BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento...*, p. 59.

906. Cita prou recurrent als Evangelis —Mt 11, 15; Mt 13, 9; Mt 13 43; etc.—, hi figura a la portada de *Lo somni de Joan Joan*. En aquest gravat xilogràfic se'ns mostra una lliçò medieval, on el mestre dirigeix les paraules esmentades als seus alumnes. GASSULL, Jaume, *Lo somni de Joan Joan*, València: Llop de Roca, 1497.

907. Malgrat que en altre context, l'humanista Juan Lorenzo Palmireno escriu al seu *Oratorio de enfermos* que «Yo estava un día leyendo a unos vezinos míos en la siesta el memorial de fray Luys de Granada, y como no sabían leer, holgavan mucho en oyr el *Vita Christi*», PALMIRENO, Juan Lorenzo, *Oratorio de enfermos*, València: Pedro de Huete, 1580, p. 30.

ques que cahen de aquesta mesa sapiencial»⁹⁰⁸? Segurament, el frare valencià es referisca, precisament, a la tasca dels predicadors que, gràcies als seus coneixements, poden «menjar» directament de les Sagrades Escripures, deixant als llecs les «miques», és a dir, les explicacions simplificades dels assumptes de la fe. Aplicant-ho al nostre context, certs personatges cultes podrien llegir en veu alta el contingut de les inscripcions, permetent que tothom accedís al seu tenor⁹⁰⁹. La identitat d'aquestes persones, però, ens és desconeguda. Podrien ser els propis clients, que expliquen cada detall del seu encàrrec; persones cultes de la família, de l'església o de la confraria, que descriuen a la resta de membres de la seua comunitat el contingut de l'antic retaule familiar o corporatiu; o, com aventura Cavallo el clergat del temple, disposat a aclarir als fidels i visitants curiosos les inscripcions exposades a l'església⁹¹⁰. Això no obstant, una simple ullada als textos estudiats fa patent que la tasca dels intermediaris no passaria de l'aclariment puntual del contingut de tal o qual inscripció cridanera. L'absència de grans inscripcions didascàliques i doctrinals —com les de les basíliques paleocristianes i carolíngies a què es refereix Cavallo— i el fet que moltes s'hi troben amagades no afavoreix la tasca exegètica d'aquestes persones.

Podem intuir, doncs, que el públic potencial de les inscripcions ací estudiades estava conformat pel grup social que les havia encarregades i mancaven d'una clara vocació universal. Aquest consum «endogàmic» es dedueix de les característiques dels textos —repetitius, tradicionals, sense un tarannà doctrinal—, de la seua localització dins de la pintura i del lloc d'exposició del retaule —a les capelles privades o altars majors, és a dir, espais restringits—. Això no vol dir, però, que els missatges escrits foren percebuts per tots els receptors ni que ho foren de la mateixa manera. A banda de les diferències marcades pel coneixement o no de la lectura, els diferents nivells d'alfabetització imposaven lectures plurals⁹¹¹. D'aquesta manera, l'experiència lectora sentida per cada persona, i el missatge rebut en conseqüència, variava segons les circumstàncies de cada individu.

11. 2. FUNCIONS

Conegudes les persones que constituïen el públic potencial de les inscripcions pictòriques i les diferents lectures i nivells interpretatius que en podien fer, podem prosseguir amb les funcions d'aquests epígrafs. Respecte a l'ús social de la pintura —i, secundàriament, de les seues inscripcions— la bibliografia incideix insistentment i sistemàtica en la seua funció pedagògica i com a rerefons de la predicació, sense cap mena de crítica i qüestionament.

908. VICENT FERRER, sant, *Sabbato post Dominicam I post Trinitatem, Micis quæ cadebant de mensa divitis*, Lc 16, 21, en *ibidem, Sermons, II*, ed. José SANCHIS SIVERA, Barcelona, Editorial Barcino, 1934, p. 29.

909. «Muchos "lectores" no aprehenden los textos más que gracias a la mediación de una voz que se los lee», CHARTIER, Roger, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII...*, p. 38. Es tractaria, en aquest sentit, de la «simplicíssima lectio» de què en parla Cassiodor, en contraposició a la «sedula lectio», la que fa el lector per a ell mateix. CASSIODOR, Flavi Magne Aureli, *De institutione divinarum litterarum*, PL 70, 1109B-1109C.

910. CAVALLO, Guglielmo, «Testo e immagine: una frontiera ambigua»..., p. 51. Susini creu que al món antic també es donava aquest fet: «poteva accadere inoltre che la lettura di un'iscrizione non fosse sempre un'operazione individuale, ma che un gruppo si trovasse ad ascoltare un lettore-esegeta, le sue parafrasi, i suoi adattamenti e magari i suoi aggiornamenti». SUSINI, Giancarlo, *Epigrafia romana...*, p. 151.

911. «L'inscriptions, en choisissant un registre particulier d'expression, occulte délibérément une partie du message à une certaine catégorie du public, créant ainsi différents niveaux dans la prise en connaissance du texte», DEBLAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)...*, p. 260.

11. 2. 1. Funció pedagògica?

La majoria dels estudis que es fan ressò de la finalitat didàctica de les pintures parteixen de les conegudes paraules que el papa Gregori el Gran envià a Serè, bisbe iconoclasta de Marsella, després que aquest iniciés la destrucció de les imatges dels temples de la seua jurisdicció. A la carta, el pontífex argumentava la benèfica utilitat de les pintures, en tant que permetien els llecs accedir al coneixement de la Història Sagrada. Les paraules del sant, citades fins a la sacietat⁹¹², són:

«Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis præstat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt. Unde et præcipue gentibus pro lectione pictura est. Quod magnopere a te qui inter gentes habitas attendi debuerat, ne dum recto zelo incaute succenderis, ferocibus animis scandalum generares. Frangi ergo non debuit quod non ad adorandum in Ecclesiis, sed ad instruendas solummodo mentes fuit nescientium collocatum».

Hom pot trobar aquesta idea recurrent el pensament d'intel·lectuals medievals de la talla d'Honorí d'Autun, de sant Tomàs⁹¹³ o de sant Bonaventura, entre d'altres. A la seua *Gemma animæ*, Honorí d'Autun deia que les pintures als temples són fonamentals per tres raons: la instrucció dels laics, l'ornamentació de l'espai sagrat i perquè permeten dur a la memòria allò que se sap⁹¹⁴. L'Aquinate, amb una postura prou similar, substituïa la funció decorativa de les pintures per l'augment de la devoció en el fidel⁹¹⁵. Per la seua part, el Doctor Seràfic segueix els mateixos tres punts que sant Tomàs al seu comentari de les *Sentències* de Pere Llombart⁹¹⁶. Aquesta opinió traspassà els límits de les disquisicions purament teològiques i hom la pot trobar en obres «menors» i doctrinals com el *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud⁹¹⁷.

Així doncs, partint dels comentaris d'aquests i altres intel·lectuals, s'ha gestat al si de la Història de l'Art medieval el *topos* de la «muta prædicatio»⁹¹⁸, el paper pedagògic de les

912. GREGORI I, Papa, *Registri epistolarum*, PL 77, 1128C. No hem trobat cap estudi que, centrat en aquesta faceta de l'art, no mencione les paraules de sant Gregori. A tall d'exemple, podem citar els següents títols: HALL, James, *A history of ideas and images in Italian art*, Londres, J. Murray, 1983, p. 4; SKUBISZEWSKI, Piotr, «L'intellectuel et l'artiste à l'époque romane»..., p. 268; CAVALLO, Guglielmo, «Testo e immagine: una frontiera ambigua»..., pp. 46-48; KROESEN, Justin E. A., *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula...*, p. 281; O DEBIAIS, Vincent, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*..., pp. 101-104.

913. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía...*, p. 272; CAMILLE, Michel, *Arte gótico. Visiones gloriosas...*, p. 83; FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta...*, p. 197.

914. «Ob tres autem causas fit pictura: primo, quia est laicorum litteratura; secundo, ut domus tali decore ornentur; tertio, ut priorum vita in memoriam revocetur», PL 172, 586C.

915. «Fuit autem triplex ratio institutionis imaginum in Ecclesia. Primo ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edocentur. Secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis repræsentantur. Tertio ad excitandum devotionis affectum qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis», TOMÀS D'AQUINO, sant, *Scriptum super Sententiis*, lib. 3, d. 9, q. 1, a. 2, qc. 2, ad. 3, CT.

916. BONAVENTURA, sant, *Expositio in quatuor libros Sententiarum*, lib. 3, dist. 9, a. 1, qu. 2. *Idem, Opera Omnia*, vol. III, Quaracchi, Typographia Collegii S. Bonaventuræ, 1882-1902, pp. 202-205.

917. «Perquè sapiats que les ymatges e les pintures són escriptura de les gentes legues que no saben lletres», ERMENGAUD, Matfre, *Breviari d'amor*, ed. facs. d'Antoni FERRANDO I FRANCÉS, vol. I, València, Vicent García, 1980, f. LXIX.

918. BOLZONI, Lina, «Educare lo sguardo, controllare l'interiorità: usi delle immagini nella predicazione volgare del Tre e Quattrocento», en Enrico CASTELNUOVO i Giuseppe SERGI (ed.), *Arte e storia nel medioevo III: Del vedere:*

pintures i de les seues inscripcions. Segons aquesta interpretació, difosa principalment per Mâle⁹¹⁹, qualsevol obra medieval constituïa en si una mena de llibre, «a visual catechism for the faithful, a reminder and clarification of the truths of Christianity and the significance of objects in the church interior»⁹²⁰. En conseqüència, les inscripcions pictòriques serien un complement de la imatge, a la qual completarien i explicarien⁹²¹. Pel que respecta a l'àmbit purament epigràfic, aquesta idea també és repeteix entre els investigadors, tal vegada amb un sentit massa general, que anul·la la seua efectivitat quan es descendeix a casos més concrets⁹²².

Tanmateix, han sorgit diverses veus crítiques amb la interpretació de les manifestacions artístiques medievals com una «Bíblia dels llecs», la *Biblia pauperum* traslladada a la pedra, el vidre o la fusta. Wirth, especialista en la imatge medieval, va afirmar que és convenient reformular els plantejaments de Mâle, ja que la seua teoria de les catedrals i temples com un llibre en pedra per als il·lustrats no se sosté davant les evidències⁹²³. Els defensors d'aquest clixé interpretatiu, o els que el repeteixen sense replantejar-se'l, han deixat a banda diversos aspectes importants en la seua anàlisi. Per un costat, trobem altres intel·lectuals medievals que contradiuen les postures susdites. Per exemple, el cas de l'abat Suger esmentat adés, en què confessava haver fet disposar inscripcions a les peces d'art comissionades per ell per a una major comprensió. Ara bé, l'ús del llatí i d'un registre força simbòlic limitava el seu públic i, a efectes pràctics, complicava més el discerniment del missatge. Llavors, el que pretenia l'abat era fer comprensibles les obres a un públic selecte i culte. Així mateix, Guillem Durand, al *Rationale Divinorum Officiorum*, on va desentranant el significat simbòlic de cada component del temple cristià, equipara les imatges amb l'escriptura i, en aquest sentit «ogni fenomeno di scrittura si riduceva inevitabilmente al "testo", e cioè, in definitiva, al libro»⁹²⁴, per tant, a les Sagrades Escripcions⁹²⁵. Aleshores, el missatge transmés per la paraula escrita, la doctrina, es conté als llibres bíblics, no als murs ni retaules de les esglésies.

Per un altre costat, aquests estudis palesen haver estat concebuts al despatx o a la biblioteca, sense haver-se traslladat l'autor davant les imatges que estudia. Irònicament, Mâle, l'introducció d'aquest corrent, diu al prefaci de la seua obra que aquell que no tinga una sòlida formació no comprendrà res dels programes iconogràfics en situar-se davant de les

pubblici, forme e funzioni..., p. 523.

919. «La Edad Media concibió el arte como una pedagogía», MÂLE, Émile, *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes...*, p. 11.

920. KROESEN, Justin E. A., *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula...*, p. 281.

921. WALLIS, Mieczysław, «Inscriptions in paintings»..., p. 6; CAVALLO, Guglielmo, «Testo e immagine: una frontiera ambigua»..., pp. 50-51.

922. «estos epígrafes entablan una comunicación directa con los fieles; en cierto sentido pueden ser considerados un modo de predicación. Su valor doctrinal y moralizante es evidente, hasta el punto de que García Lobo ha visto en ellas un instrumento catequético. Si para el caso de la escultura medieval se ha hablado de predicación muda, para el de la epigrafía, especialmente en lo referente a estas inscripciones exhortativas, no es exagerado decir que se trata de una forma de predicación escrita», DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier, *La Epigrafía latina medieval en los condados catalanes (815-circ. 1150)...*, p. 179.

923. WIRTH, Jean, *L'image médiévale: naissance et développements (VIe/XVe siècle)*, París, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 231. Gombrich, per la seua part, defén que cal preguntar-se fins a quin punt són accessibles les imatges i els seus símbols per a tots i, en especial, per als analfabets. GOMBRICH, Ernst H. J., *The uses of images. Studies in the social function of art and visual communication...*, pp. 51-52.

924. PETRUCCI, Armando, *La scrittura: ideologia e rappresentazione...*, pp. 17-18.

925. DURAND, Guillem, *Rationale Divinorum Officiorum...*, lib. I, cap. III, f. 5r.

grans portades de les catedrals medievals franceses⁹²⁶. Hom pot comprovar, observant un retaule, un vitrall o una portada, que no podrà accedir al significat del que ahí es representa si no coneix la història prèviament o no compta amb un cicerone que li ho explique. El fort simbolisme i la conceptualització dels seus elements fan inaccessible el contingut de les peces d'art i, en conseqüència, el seu missatge⁹²⁷. Dit en altres paraules, l'art medieval pot ser narratiu, però en termes generals no és didàctic; és a dir, que conta històries, però no les fa assequibles per a tothom.

Les inscripcions també haurien de donar certes pistes als defensors d'aquest plantejament sobre el fet que no estan pensades per a ensenyar. Primer, no té cap sentit explicar mitjançant l'escriptura una imatge que ja està —suposadament— concebuda per a instruir els llecs⁹²⁸. Podríem adduir ací els diferents nivells d'interpretació que ofereixen les inscripcions. Malgrat tot, encara que aquestes estigueren destinades al públic culte, el seu caràcter pedagògic quedaria anul·lat pel fet que aquestes persones ja coneixerien el contingut del cicle pictòric o podrien accedir-hi fàcilment a través de les imatges. Segon, la majoria dels textos no són didascàlics, és a dir, explicacions clares i didàctiques de les escenes que acompanyen. Ans al contrari, quan no són noms dels sants o cites associades a certs passatges, es tracta d'inscripcions massa al·legòriques, que el lector familiaritzat amb els passatges bíblics i el seu ús litúrgic pot connectar amb les imatges. I en tercer i darrer lloc, no es pot generalitzar el caràcter didàctic de la pintura. En cap moment neguem la funció pedagògica de certs cicles o peces d'art, però cal analitzar-ho cas per cas i no en el seu conjunt⁹²⁹. Els nostres retaules no contenen qüestions doctrinals bàsiques ni els principals episodis bíblics. Generalment, són escenes de les vides de Crist, de la Verge o dels sants, amb un caràcter eminentment devocional. Els clients que elegien els temes ja sabrien la història abans de contractar la pintura. Sí que podrien servir, però, per a ensenyar a les noves generacions eixos episodis, acompanyant la percepció visual de les escenes amb una bona explicació. Encara així, el públic que en faria ús es reduiria als propietaris de les capelles o al clergat del temple. Pocs són els retaules valencians amb un missatge que es podria considerar doctrinal. Per exemple, tenim el cas del retaule de fra Bonifaci Ferrer (n. 21), la taula central del qual està conformada per una exposició dels sagraments cristians. Això no obstant, el seu caràcter pedagògic està limitat per tres factors: un és la seua localització, a una capella de la cartoixa de Portaceli. Llavors, aquell que l'observés seria un religiós, bon coneixedor dels assumptes tractats. El segon, que és un encàrrec d'un cartoixa, pel que dissenyaria el programa iconogràfic per a

926. MÀLE, Émile, *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes...*, p. 12.

927. «This point of view raises fundamental questions about the widely commended didactic function of ceiling paintings and stained-glass windows, so abundant in medieval churches, specially in view of the fact that these were often so far away, and images were something lost in the glitter of gold and the profusion of detail», KROESEN, Justin E. A., *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula...*, p. 283.

928. «It is surprising, therefore, to discover just how much text there was in the decoration of medieval churches. This was, as far as we know, text deliberately presented to those who could not read it [...], and in order to understand how it worked to construct sacred space we may have to revise our understanding of the nature of literacy and the act of reading». Així mateix, «it is hard to see how a caption in Latin would have helped a medieval viewer who was not even literate in the vernacular, let alone in Latin», GRAY, Madeleine, «Images of words: iconographies of text and the construction of sacred space in medieval wall painting»..., pp. 15, 17.

929. «Las inscripciones señalan, en efecto, que la imagen muestra, enseña, significa o designa. Ningún documento epigráfico dice que es la inscripción la que da sentido a la imagen. El texto no explica en sí mismo para qué sirve, simplemente porque, en tanto que "texto", no sirve para nada... Es la reunión de los signos alfabéticos e iconográficos en el seno de una misma obra visual lo que otorga sentido a la inscripción, que se limita, en la mayor parte de los casos, a "revelar" lo que ya existe en la imagen», DEBIAIS, Vincent, «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales»..., p. 181.

la seua pròpia reflexió. El tercer, que l'exposició de la doctrina sacramental no està acompanyada d'un programa epigràfic, sinó que es deixa la seua transmissió a la imatge.

Pel que fa al paper de les inscripcions, creem que al nostre cas seria més aviat discret, precisament i si se'ns permet la redundància, per la seua discreció. El seu format no facilitava la seua percepció i, molt menys, la seua lectura; mentre que el seu contingut no ofería cap explicació ni cap perspectiva extraordinària, que canviés o modifiqués el sentit de les imatges.

11. 2. 2. Suport a la predicació?

De la mateixa manera, són nombroses les referències a les peces d'art com a recurs habitual dels predicadors. Certament, existeixen mencions a retaules i pintures als sermons⁹³⁰, però en general són al·lusions a obres famoses i conegudes per tots⁹³¹. A més a més, els predicadors no solament recorrien a pintures presents en eixe moment o fàcilment recordades per l'audiència, sinó que també es valien de l'ècfrasi, és a dir, de la descripció verbal d'una obra per a generar una imatge mental⁹³². Altres predicadors empraven peces artístiques menudes o icones als seus sermons, com sant Bernardí o sant Vicent Ferrer, amb les taules que contenien el monograma *ihs*⁹³³ (fig. 44). En qualsevol cas, igual que opinem que l'art no tenia generalment un tarannà educatiu, ens sembla prou lògic creure que les pintures no eren una eina habitual dels predicadors. En aquest sentit, si la imatge difícilment els podia ajudar a l'hora de construir un sermó, les inscripcions dels retaules tenien una menor utilitat encara. Les pintures i les seues inscripcions no destaquen, precisament, pel seu dinamisme, és a dir, que una vegada pintades, les imatges i els textos seran els mateixos fins que es canvie la pintura. Llavors, és fàcil que pogueren inspirar un sermó —tal vegada el d'inauguració—, però són massa estàtics com per a constituir una font inesgotable d'inspiració homilètica. A més a més, les inscripcions manquen en general d'un contingut doctrinal útil per a la predicació. Un frare no podia explicar un missatge escrit a una pintura i emprar-lo com a una advertència constant, en tant que els textos no donen peu a aquest tipus de funció alligona-dora. Al capdavant, si la prèdica es feia a les esglésies, els clergues traurien poc profit als seus sermons dels retaules de les capelles o de l'altar major, allunyats dels fidels; i si tenia lloc a places i carrers, les pintures dels temples quedarien sense efecte.

930. KROESEN, Justin E. A., *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula...*, p. 340.

931. BOLZONI, Lina, «Educare lo sguardo, controllare l'interiorità: usi delle immagini nella predicazione volgare del Tre e Quattrocento»..., p. 548. Per exemple, en un dels seus sermons a Siena, sant Bernardí interpellà a la seua audiència, preguntant si tenen en ment certa Anunciació que es troba en la capella de Sant Ansanus de la catedral de la ciutat. Aquesta pintura és, ni menys ni manco, la famosa Anunciació de Simone Martini, obra que, en la seua inauguració, va ser passejada per tota la ciutat i que coneixerien tots els sienesos de les generacions posteriors. GILBERT, Creighton E., *Italian art, 1400-1500. Sources and documents...*, p. 147. Així mateix, el predicador Juan de Ávila, durant un sermó de Nadal, va reclamar l'atenció del públic sobre un pesebre, mentre que en altra homilia va emprar un cicle de la Passió. KROESEN, Justin E. A., *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula...*, p. 344.

932. BOLZONI, Lina, «Educare lo sguardo, controllare l'interiorità: usi delle immagini nella predicazione volgare del Tre e Quattrocento»..., p. 528.

933. LEDDA, Giuseppina, «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, 1989, n. 8, pp. 129-142; POLO DE BEAULIEU, Marie-Anne i BERLIOZ, Jacques, «Images et prédication»..., p. 381; MANDINGORRA LLAVATA, M^a Luz, «El *nomen sacrum* i s como símbolo de la crucifixión en el Sermón de Cuaresma de la Circuncisión del Señor de san Vicente Ferrer»..., pp. 18-21. Açò hauria de ser prou habitual en aquesta època, ja que el predicador Matteo di Agrigento, convidat a València l'any 1427, portava amb si una tauleta amb el monograma de Crist. KROESEN, Justin E. A., *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula...*, p. 349.

Sí convé destacar la labor dels predicadors com a mediadors entre l'alta i la baixa cultura⁹³⁴ —altra de les facetes dels intermediaris—, dotant l'auditori de referències culturals orals que els podrien servir per al desxiframent de pintures i textos. En aquest sentit, no es pot oblidar la funció clau de les representacions teatrals com a catalitzador de referències religioses per al poble⁹³⁵. Per exemple, les processons teatralitzades en què els personatges anaven exclamant frases i fragments dels textos sagrats, com al Corpus de València o la cerimònia del Cant de la Sibil·la⁹³⁶, proporcionaven als fidels un ampli ventall de referències textuais i visuals.



Fig. 44. Siena, Museo dell'Opera Metropolitana.
Predicació de sant Bernardí de Siena, Sano di Pietro (ca. 1445).

934. MARTIN, Hervé, «Un médiateur culturel au début du XIVe siècle: le predicateur polonais Pérégrin d'Opole», en SOCIÉTÉ DES HISTORIENS MÉDIÉVISTES DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR PUBLIC, *Les échanges culturels au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 135.

935. «L'examen des textes suggère fortement que les images, les sermons et le théâtre constituaient les éléments inséparables d'un seul et même enseignement religieux», MARTIN, Hervé, *Mentalités médiévales, XIe-XVe siècle...*, p. 100. «The teachings of late medieval Christianity were graphically represented within the liturgy, endlessly reiterated in sermons, rhymed in verse treatises and saints' lives, enacted in the Corpus Christi and Miracle plays», DUFFY, Eamon, *The stripping of the altars. Traditional religion in England, c. 1400 – c. 1580...*, p. 3.

936. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, «Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia», *Revista d'història medieval*, n. 10, 1999, pp. 371-382; ESCARTÍ SORIANO, Vicent J. (ed.), *Al voltant del Cant de la Sibil·la a la Seu de València*, València, Universitat de València, 2018.

Certament, aquestes funcions es poden matisar. Donat que pocs coneixien l'escriptura, les pintures o, almenys, algunes d'elles, constituïen una font de coneixement permanentment accessible. En aquest sentit, no sempre existia la necessitat d'un text explicatiu: el fidel podia estar escoltant un sermó i reconèixer el tema en les imatges o veure-les i recordar allò que ja sabia. Així mateix, el medieval és un art múltiple, que ofereix diversos nivells d'interpretació —històric, simbòlic, al·legòric, ètic i anagògic—, l'accés als quals depenia de l'observador. Finalment, no es pot negar que podia ser un mitjà més emprat pel clergat per a transmetre les ensenyances de la religió⁹³⁷. En qualsevol dels casos, una aclaparadora majoria de les inscripcions que poblaven aquestes pintures no comptarien amb una funció didàctica, bé pel seu contingut, bé pel seu format o bé per la seua localització.

11. 2. 3. Funció devocional i litúrgica

Per tant, les pintures i les seues inscripcions, en termes generals, no tenien entre els seus principals objectius l'ensenyament ni servir com a base de la predicació. Sí que en tenien, però, una funció devocional i litúrgica⁹³⁸. En l'Edat Mitjana —i pràcticament fins el Concili Vaticà II—, la celebració de l'eucaristia no estava dirigida als fidels, com testimonien les representacions artístiques⁹³⁹. Tot un conjunt d'elements limitaven la integració dels laics en l'ofici: el sacerdot d'esquenes a la congregació, parlant amb la divinitat en una llengua que no era la comú; les parts secretes del cànon de la missa, recitades en veu baixa o mentalment per l'oficiant; i les barreres físiques que impedièn la visió parcial o total de la celebració, com les cancel·les, cors o iconòstasis⁹⁴⁰. Tampoc s'esperava que el fidel participés activament dels misteris eucarístics. Els feligresos, simples espectadors de la representació litúrgica, es limitaven a assistir amb devoció, a la reflexió i oració interior i a prestar atenció a l'homilia⁹⁴¹. Els més rics, i lletrats, concorrien amb un breviari o llibre d'hores que podien llegir mentre⁹⁴².

En aquest context, quan les cerimònies eren oficiades als altars privats, les cortines i portes dels respectius retaules es retiraven o s'obrien, exposant així les seues escenes. Amb el desenvolupament de l'espiritualitat mendicant i de la *devotio moderna*, l'art cercava commoure el creient mitjançant les imatges. En aquest moment, les figures representades ja no són

937. KROESEN, Justin E. A., *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula...*, pp. 283-284.

938. Sobre el paper dels retaules i altres objectes artístics en la litúrgia recomanem PALAZZO, Eric, *Liturgie et société au Moyen Âge*, París, Aubier, 2000; KASPERSEN, Søren i THUNØ, Erik (dir.), *Decorating the Lord's table: on the dynamics between image and altar in the Middle Ages*, Copenhaguen, Museum Tusulanum Press, 2006; i KROESEN, Justin E. A., *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula...*

939. Londres, The National Gallery. *Misa de San Gil*, Mestre de Sant Gil (1500 ca.) o la miniatura del Llibre d'Hores d'Alfons el Magnànim en què hi apareix el monarca amb la seua cort assistint a una cerimònia (BL, ms. Add. 28962, f. 281v).

940. RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. III..., pp. 345-350; CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico...*, pp. 45-46; DUFFY, Eamon, *The stripping of the altars. Traditional religion in England, c. 1400 – c. 1580...*, p. 110; VOYER, Cécile i BOSCANI LEONI, Simona, «La peinture murale: l'image et le lieu rituel», Jérôme BASCHET i Pierre-Olivier DITTMAR (dirs.), *Les images dans l'Occident médiéval...*, p. 66.

941. DEURBERGUE, Maxime, *The visual liturgy. Altarpiece painting and Valencian culture (1442-1519)...*, p. 198. «For the late medieval laity, the liturgy functioned at a variety of levels, offering spectacle, instruction, and a communal context for the affective piety which sought even in the formalized action of the Mass and its attendant ceremonies a stimulus to individual devotion [...] The pious lay person at Mass was urged to internalize by such meditation the external actions of the priest and ministers», DUFFY, Eamon, *The stripping of the altars. Traditional religion in England, c. 1400 – c. 1580...*, p. 11, 19.

942. «Après la emperadriu [...] ab lo psaltiri en la mà, e pres-se a dir ores ab una donzella que li ajudava», «Entrà-se'n dins una capella ab les ores en la mà» MARTORELL, Joanot, *Tirant lo Blanch...*, pp. 736, 1041.

personatges llunyans, hieràtics i solemnes, i passen a mostrar-se en tota la seua humanitat. Així s'han de comprendre els cicles de la Passió, dels Set Gojos de la Mare de Déu o de les vides dels sants. Paral·lelament, proliferaren els tractats de meditació en què s'afavoria la utilització d'imatges per a facilitar el procés de recolliment i reflexió. D'aquesta manera, una imatge real generava un reflex en la ment, que conduïa a una imatge espiritual. A tall d'exemple, davant la visió d'un Crist crucificat, el fidel podia començar a pensar en les nafres del cos de Jesús i en el sentit del seu sacrifici, per a acabar compartint el seu patiment. Aquesta sèrie d'exercicis espirituals són els que donaren pas a la mística contrareformista, malgrat que és una tendència que s'observa des de l'època del papa Gregori Magne⁹⁴³.

En aquest divagar de la mirada per les escenes del retaule, els ulls topaven inevitablement amb un conjunt de textos que es trobaven, d'una forma més o menys evident, en les imatges. Així doncs, la contemplació podia portar al descobriment de les inscripcions ocultes a les vestimentes dels personatges, que contenen generalment missatges de caràcter al·legòric, com són les referències a la virginitat de la Mare de Déu inscrites a la seua túnica de l'Adoració de Gandia (n. 215); condueix a la lectura dels textos veterotestamentaris que fan patent l'estreta relació entre ambdues Lleis i la subordinació de l'Antic Testament al Nou, com les múltiples citacions profètiques presents als retaules (n. 94, 116 o 278); permet llegir els breus prec de les aurèoles, com els del retaule de Sant Dionís i Santa Margalida de la Seu de València (n. 212); o ajuda a descobrir nous textos relatius als sants, com els himnes en llaors de sant Doménec o de sant Jaume el Major (n. 74, 66).

Evidentment, tot recordant els diferents nivells de comprensió i lectura per part dels fidels, açò no estava a l'abast de qualsevol. Una persona il·letrada o amb una formació escassa, davant la visió d'un retaule, trauria a la memòria els episodis representats i que hauria après de forma oral. Podria veure, per exemple, les lletres del filacteri amb la Salutació, però no passaria del sentit icònic de l'escriptura o, tal vegada, intuiria el seu contingut. Els textos, malgrat que no sempre llegibles o identificables, participen del procés d'evocació suggerit per les imatges⁹⁴⁴. Una persona amb un cert nivell d'alfabetització podria arribar a llegir aquesta inscripció i d'altres comuns, com el sentit al·legòric de la profecia d'Isaïes, que sol estar inscrita en un llibre al costat de la Verge anunciada. Al capdavant, una persona amb una sòlida formació, a més a més, podria llegir amb facilitat altres textos no habituals i posar-los en relació amb el contingut de la pintura.

Contràriament, els textos emprats als retaules, en la seua gran majoria, tenen ressonàncies litúrgiques, com l'avemaria, el credo i altres oracions pertanyents a les pregàries habituals⁹⁴⁵. En altres casos, les inscripcions evoquen celebracions concretes, al cànon de les quals pertanyen a la manera d'antífoes, versets i responsoris. Per exemple, la inscripció que rodeja l'Assumpció de Martí Torner de Morella (n. 170) és emprada com antífona en l'ofici de dita festivitat, de la mateixa manera que el *Miserere mei* del salm 50, present en nombrosos retaules d'Ànimes, evoca l'ofici de difunts i els prec per les ànimes del Purgatori a qui estan dedicats. Això no obstant, un cas paradigmàtic és el del Crist portant la Creu de Paolo de San Leocadio (n. 192). A primera vista, en aquesta taula es veu a Jesús amb la creu camí del Calvari, però, si es para atenció detingudament, hom pot veure un conjunt de textos a les mànegues i coll

943. FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, pp. 196 i 199.

944. DEBIAIS, Vincent, «L'écriture dans l'image peinte romane: questions de méthode et perspectives»..., p. 95.

945. DEBIAIS, Vincent, «Construcción epigráfica y uso funerario del retablo de la Pasión de los Caparrosos: herencia isidoriana e influencia litúrgica»..., p. 810.

de la seua túnica. Dues d'elles procedeixen de l'Ofici de la Santa Creu⁹⁴⁶, mentre que l'altre és una cita de l'evangeli de Sant Marc⁹⁴⁷. Atenent al caràcter privat d'aquesta taula de reduïdes dimensions, els seus textos estarien destinats a ser descoberts i identificats per la persona que, meditant i orant —tal vegada llegint l'Ofici de la Santa Creu— fixés els seus ulls en ells.

Així mateix, la dificultat en la identificació d'aquests textos imposava una lectura lenta, conscienciosa, on la persona posés totes les seues capacitats en desxifrar, més que en llegir, el contingut de la inscripció. La lectura d'aquesta tipologia de textos constituïa una mena de *ruminatio* monàstica⁹⁴⁸. De forma paral·lela als manuscrits alt-medievals emprats als monestirs, on «las condiciones materiales de la grafía planteaban en el descifrado casi un problema»⁹⁴⁹, la lectura dels epígrafs pictòrics obligava a la «movilización de todo el cuerpo»⁹⁵⁰, en sentit literal i metafòric. El descobriment dels textos amb la vista, l'apropament al retaule, la cerca de la posició adequada per a arribar a llegir les inscripcions o la verbalització del seu contingut en veu alta per a tractar de dotar-lo de sentit són actes que inclús hui en dia es realitzen per a descodificar els missatges escrits. Això no obstant, aquesta lectura un tant accidentada, lenta i conscienciosa era la que afavoria l'«activació» dels textos. Si bé l'escriptura permetia que el missatge es mantingués al llarg del temps, la seua lectura feia que cobraren sentit, en el mateix moment en què es pronunciaven les paraules, tant amb la ment com amb els llavis. D'aquesta manera, la lectura dificultosa dels textos de les pintures —sempre que, clar, es pogueren llegir— es transformava en una mena de pregària a la divinitat.

11. 2. 4. «Intenció epigràfica»

La presència de textos religiosos en peces de culte posaria fi a les nostres disquisicions sobre la finalitat de tals inscripcions, concloent que es tractaria d'epígrafs amb una funció litúrgica-devocional. Tanmateix, aquest ús no explicaria la presència d'un gran nombre de textos que presenten importants limitacions per a ser visualitzats o llegits⁹⁵¹. De fet, les inscripcions que reuneixen les dues característiques —la visibilitat i la llegibilitat— constitueixen una franca minoria davant d'altres inscripcions en què aquests trets es presenten en proporcions variades. Així doncs, junt amb els textos que compleixen els dos factors, hom pot trobar altres que no es veuen, però que es podrien llegir, atenent al seu format; altres que es veuen fàcilment, però que resulten il·legibles en la pràctica; i molts altres que ni es veuen ni es poden llegir. Aquesta ampla gama de circumstàncies fa patent que la lectura i, en con-

946. Concretament, els versos centrals de l'himne *Crucifige! clamitant* i el verset cantat a la fi. CHEVALIER, Ulysse, *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, vol. I..., p. 239, n. 3988.

947. Mc 10, 47.

948. «Le preghiere iscritte sui manti [...] sono altamente plausibili nella prospettiva del leggere per contemplare», POZZI, Giovanni, «Dall'ordo del "Visibile Parlare"»..., pp. 39-40.

949. ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz...*, p. 125. Petrucci, per la seua part, aplica aquest plantejament a la lectura en si. PETRUCCI, Armando, «Lire au Moyen Âge», *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, t. 96, n. 2, 1984, p. 605.

950. DEBIAIS, Vincent, «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales»..., p. 177.

951. «Un grand nombre d'inscriptions médiévales présentent un tel paradoxe. L'emplacement du texte peut ainsi faciliter la perception de l'inscription au détriment de la compréhension du message; à l'inverse, un texte peut bénéficier d'une association limpide avec son référent, mais cette localisation limite dans le même temps la perception de l'inscription», DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*..., p. 83.

seqüència, la transmissió d'un determinat missatge, no es el principal ni l'únic objectiu de les inscripcions de la pintura. Llavors, per què es disposen textos als retaules? Quina és la seua finalitat? Podríem afirmar que el propòsit de la totalitat de les inscripcions, a banda de les circumstàncies de visibilitat i lectura, és el de fer present un text, és a dir, que tenen una marcada intenció epigràfica. La publicitat del seu contingut, en aquest cas entesa com la transmissió d'un missatge verbal fent servir els signes gràfics, és una conseqüència del seu propòsit⁹⁵². Malgrat tot, aquesta voluntat de materialitzar un text per a fer-lo present en un espai concret es pot desdoblar en múltiples objectius.

Segons la concepció cristiana de l'escriptura, la divinitat està íntimament lligada a la paraula, tant oral com escrita. Hom pot trobar diversos exemples d'aquesta associació, com el *Logos* o *Verbum* diví, les Sagrades Escripures inspirades per Déu o l'assimilació de Crist amb l'alfa i l'omega. Inclús, la Bíblia ens transmet episodis en què Déu es manifesta al seu poble fent servir l'escriptura, com a les Taules de la Llei⁹⁵³. L'assimilació és tal que s'entén la Creació com un «acte gràfic», una manifestació tangible de la Paraula de Déu⁹⁵⁴. No debades, les diferents fases de la creació del món foren el resultat directe d'ordres divines. Al mandat «Fiat lux» va sorgir la llum —«Et facta est lux»⁹⁵⁵—. Així doncs, les Sagrades Escripures són la materialització de la divinitat. La seua localització a la pintura, presents encara que no sempre compreses ni vistes, és una conseqüència lògica⁹⁵⁶. Hom troba un paral·lelisme amb la devoció manifestada vers els llibres sagrats. Aquests contenen la Paraula de Déu i, per assimilació, es converteixen en objectes venerats. Així, pintura i llibre esdevenen una mena d'habitatge de la divinitat, els contenidors de la seua presència física i l'objecte al qual adorar. Mentre que el llibre és adornat amb imatges, les pintures són ornades amb fragments dels textos sagrats. Aquest fet té una estreta relació amb la teoria del triangle comunicatiu de Zumthor⁹⁵⁷. Al període medieval, la comunicació d'idees i patrons culturals s'efectua mitjançant la imatge, la veu i l'escriptura. Tres elements que, encara que independents, són indissociables de la seua activitat comunicativa. La imatge i l'oralitat compten amb molta importància durant aquest període, en especial si s'atén al context d'alt analfabetisme. Això no obstant, l'escriptura té un fort arrelament en la seua associació amb la divinitat, i veu incrementar la seua importància al llarg del període estudiat gràcies al desenvolupament del sistema educatiu, del dret i de l'economia. A més a més, no s'ha d'oblidar la importància de la *literacy* en les societats medieval i moderna. Aplicant-ho al nostre context pictòric i epigràfic, la Paraula de Déu, oral per definició, solament pot ser representada de manera gràfica. Per tant, l'artista ha de recórrer

952. DEBIAIS, Vincent, «Intención documental, decisiones epigráficas. La inscripción medieval entre el autor y su audiencia»..., p. 68; *idem*, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*..., p. 50.

953. Ex 31, 18: «Deditque Dominus Moysi, completis huiuscemodi sermonibus in monte Sinai, duas tabulas testimonii lapideas, scriptas digito Dei». DEBIAIS, Vincent, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*..., p. 24.

954. «El texto sagrado es grafía, como el mundo; uno y otro son dictado Divino», ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la literatura medieval*..., p. 134.

955. Gn 1, 3.

956. «There was always a third party in the process of reading and viewing text: the writer/painter, the reader/viewer, and God who sees and understand all things. In understanding sacred space we have to remember that to the medieval mind sacred space was the space where God was particularly present. So [...] the texts on the walls of our churches are a perpetual prayer. With them, sacred space of the church itself is made active, uttering petition and praise when the congregation is silent or absent», GRAY, Madeleine, «Images of words: iconographies of text and the construction of sacred space in medieval wall painting»..., p. 34.

957. ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la literatura medieval*..., p. 152.

a l'escriptura per a enregistrar l'oralitat, «confiando al ojo el cuidado de sugerir a la oreja la realidad sonora»⁹⁵⁸.

Les inscripcions pictòriques produeixen un joc interessant entre l'eternitat i el present. D'una banda, la materialització d'un text, la seua fixació sobre un suport determinat fent servir els signes gràfics, permet que aquest «devient visible et expérimentable à l'infini»⁹⁵⁹. En altres paraules, l'escriptura actua a la manera d'un cor monàstic, que repeteix cíclicament els mateixos textos. Açò afavoreix que un missatge es mantinga al llarg del temps⁹⁶⁰ i que arribe a un major nombre de persones⁹⁶¹ —independentment de si és assimilat per la lectura o pel seu valor icònic—. Aquesta inscripció permanent esdevé una «*laus perennis*»⁹⁶², que incrementa el seu valor quan el destinatari és la divinitat. A tall d'exemple, els precés de les aurèoles dels sants són invocacions perpètuas per a la seua intermediació, siguen llegides o no. Resulta interessant, malgrat que faça referència a un altre art, la afirmació del papa Honori III, qui en una lletra dirigida a Stephen Langton, cardenal i arquebisbe de Canterbury, deia que els vitralls de la seua catedral constituïen càntics a Déu⁹⁶³. D'una altra banda, l'escriptura, garant de l'eternitat, crea l'efecte paradoxal de la *présentification*, és a dir, que la materialització de la paraula la dota d'un vessant físic, que la fa present «*hic et nunc*»⁹⁶⁴. Llavors, les inscripcions actuen en dos nivells diferents, però al mateix temps complementaris: l'*æternitas* a què aspiren i el *præsens* en què actuen.

En estreta relació amb la reverència cristiana vers la Paraula, l'escriptura esdevé creadora, a la vegada que contrapunt de la Creació. Així com Déu creà el món amb la paraula, l'artista pot crear amb l'escriptura⁹⁶⁵. És ací on entra en acció l'*agentivité*, la capacitat de la imatge d'actuar, fenomen que també és aplicable a l'escriptura: «el *titulus* no es únicament descriptivo o explicativo: es activo y genera una realidad visual». La recurrència a l'escriptura és una eina indispensable per als pintors, que «doten d'entitat» els elements que acompanyen en actuar com a denominadors⁹⁶⁶. D'aquesta manera, «la paraula non chiarisce né interpreta l'iconografia, bensí la constitueix»⁹⁶⁷. Per exemple, un Sant Sopar mostra un conjunt de tretze hòmens que, amb major o menor dificultat, poden ser identificats seguint el text evangèlic. Quan el pintor inclou, però, els seus noms —com en algunes representacions del Sant Sopar

958. ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la literatura medieval...*, p. 151. Al respecte, Pozzi afegeix que «benché scritte, hanno lo statuto dell'oralità», POZZI, Giovanni, «Dall'ordo del "Visibile Parlare"»..., p. 22.

959. DEBIAIS, Vincent, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)...*, p. 161.

960. ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la literatura medieval...*, p. 168.

961. FAVREAU, Robert, *Études d'épigraphie médiévale...*, p. 255.

962. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía...*, p. 192. «These texts articulate the sacred space of the church as a performative structure, a permanent prayer in stone», GRAY, Madeleine, «Images of words: iconographies of text and the construction of sacred space in medieval wall painting»..., p. 24.

963. FOREVILLE, Raymonde, *Le jubilé de Saint Thomas Becket du XIIIe au XVe siècle (1220-1470). Étude et documents*, París, S.E.V.P.E.N., 1958, p. 163.

964. DEBIAIS, Vincent, «Au-delà de l'efficacité. Figurer les paroles de Dieu et du Christ dans les images monumentales romanes»..., p. 27; *idem*, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)...*, p. 212.

965. «Conforme a la concepción cristiana de la escritura y su relación esencial con la Creación, la fijación alfabética del lenguaje no es solamente un medio para que el mundo sea legible, sino también para conseguir que este exista en la forma y con la presencia de las letras», DEBIAIS, Vincent, «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales»..., pp. 170 i 177.

966. DEBIAIS, Vincent, «Crear con imágenes. Los ángeles de Aguilar de Campoo»..., p. 123; *idem*, «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales»..., pp. 171-172.

967. POZZI, Giovanni, «Dall'ordo del "Visibile Parlare"»..., p. 24.

de Joanes (n. 314, 335)— aquestes persones passen a tindre una entitat pròpia: el que sospitàvem que era sant Joan, passa a ser, *de iure*, sant Joan, de la mateixa manera que sant Pere és sant Pere o Judes és Judes. Igualment, una figura de sant Vicent, que podria ser confosa amb la imatge d'un altre correligionari, passa a ser únicament i exclusiva la representació del frare dominic quan l'envolta el gran filacteri amb la cita apocalíptica habitual. Aquest fenomen no solament es dona amb figures humanes i objectes, sinó que la paraula escrita també pot actuar «creant» escenes. Prenem, de bell nou, l'exemple de l'Anunciació. El passatge ofereix poques opcions de ser malinterpretat: una jove sorpresa per la visita d'un àngel en la seua cambra. Amb aquests personatges no pot ser un altre episodi. Tanmateix, quasi la totalitat de les escenes recopilades de l'Anunciació inclouen un filacteri en mans de sant Gabriel, on s'inscriuen les paraules de la *Salutatio*. Amb la seua presència, aquest text actua en tres vies diferents: fa patent la Paraula de Déu, aconsegueix que l'escena s'«active», és a dir, que siga efectivament una Anunciació, i allunya qualsevol dubte del públic sobre la identitat dels personatges o sobre l'esdeveniment que està succeint.

Ultrapassant la mera concepció cristiana de l'escriptura, aquesta té un fort valor màgic i apotropaic⁹⁶⁸, compartit per altres religions i cultures⁹⁶⁹. El ser humà sempre ha cregut en el valor de l'escriptura per a contactar, demanar o controlar als ens sobrenaturals. Al nostre cas concret, el sentit màgic de l'escriptura es manifesta en els nombrosos precis als sants que poblen els retaules, els *ora pro nobis*. Tanmateix, es pot seguir el rastre d'aquest temperament màgic de l'escriptura —després d'experimentar una mena de procés de «racionalització»— en el seu poder d'evocació. La capacitat de l'escriptura per a traure a la ment diferents sensacions actua en diversos fronts. Un, que es podria denominar «lingüístic», és aquell en què la reacció del receptor és el resultat de la lectura efectiva del contingut textual. Les referències bíbliques i litúrgiques que recorren les pintures generen uns forts lligams entre el text original, el de la inscripció i les paraules pronunciades durant les celebracions religioses⁹⁷⁰. Aquesta connexió serà més forta segons més específica siga la referència. Els retaules contenen inscripcions prou genèriques i habituals, que poden repetir-se amb certa freqüència en les celebracions litúrgiques ordinàries al llarg de l'any: la *Salutatio*, l'*Ecce agnus Dei*, el *Miserere Mei* o el *Magnificat*. són oracions i referències que ressonarien quasi a diari entre els murs del temple⁹⁷¹. Això no obstant, algunes inscripcions molt concretes solament «tenien sentit» en determinades celebracions. Així, igual que s'obria el retaule en una festivitat concreta, s'adornava l'església o s'exposava la imatge del sant, establint un nexa entre la imatge i la litúrgia, ocorria el mateix amb certes inscripcions. Les portes de l'orgue de Morella (n. 170, 171) presenten un cas excepcional per a il·lustrar aquest fet: l'Assumpció de la Mare de Déu, envoltada amb antífoes pròpies i úniques de la festivitat. D'aquesta manera, el fidel culte que assistís a la celebració de la Mare de Déu d'Agost, quan es pronunciés durant l'ofici l'antífona «*Maria virgo assumpta est*»⁹⁷², podria mirar cap a l'orgue i llegir les mateixes paraules

968. ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la literatura medieval...*, p. 135.

969. A tall d'exemple, els filacteris del judaisme o el propi golem, ser mitològic que era activat mitjançant ordres escrites en un paper i introduïdes en la seua boca; les citacions alcoràniques que poblen els edificis islàmics; l'om hinduista o les famoses *tabulae defixionis* romanes. *Vid.* nota 491.

970. DEBIAIS, Vincent, «Construcción epigráfica y uso funerario del retablo de la Pasión de los Caparroso: herencia isidoriana e influencia litúrgica»..., p. 810.

971. VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, «Hearing the image at Saint Domingo de Silos», en Susan BOYNTON i Diane J. REILLY (eds.), *Resounding images: medieval intersections of art, music and sound*, Turnhout, 2015, p. 153.

972. HESBERT, René-Jean, *Corpus antiphonarium officii*, vol. III..., p. 328, n. 3707.

envoltant la imatge de la Verge amb els àngels⁹⁷³. Aquest tipus de connexió entre art, escriptura i litúrgia no seria massa freqüent i, tal vegada, generaria certa sensació de satisfacció en el fidel lector, quan no expectació perquè arribés el moment. Això no obstant, no podem afirmar que aquests textos tenen una funció litúrgica *per se*, en tant que no conformen el corpus complet del cànon de la missa. Per tant, no servirien com a ajuda per a l'oficiant, recordant-li els passatges més importants⁹⁷⁴, qui ja disposaria per a tal efecte dels llibres pertinents i altres ajudes com les sacres⁹⁷⁵.

A vegades, aquest lligam entre els diferents elements citats podia generar tot un seguit d'impressions sinestèsiques que confonien els sentits. Aplicat a un context monacal, la repetició cíclica dels mateixos textos produïa en els religiosos l'efecte de recordar les paraules a partir d'imatges⁹⁷⁶. Portem a col·lació, per exemple, el que defenia Epifani el Diaca al segon concili de Nicea, que la visió d'una imatge feia recordar l'episodi bíblic de què procedia⁹⁷⁷. Quan aquestes figures evocatives contenien textos, la combinació de la memòria, la imatge i la inscripció afavoria que el monjo «hears the sentence seen by the eyes»⁹⁷⁸. Tenint en compte el caràcter de la religiositat medieval, basada en la repetició constant d'un corpus textual reduït, és fàcil creure que l'efecte sinestèsic no seria una sensació exclusiva dels religiosos, sinó que seria una experiència compartida pel conjunt dels fidels⁹⁷⁹.

L'altre front, que denominarem «icònic», també pertany a l'àmbit de les emocions, però no és necessària la lectura efectiva del contingut textual. Es tracta de la iconicitat de l'escriptura. La simple visió d'una inscripció, de la conjunció dels signes gràfics i dels elements paratextuals i «publicitaris» que la componen, produeix una sèrie de reaccions en els espectadors. Les referències culturals associades a un tipus de lletra —com la solemnitat de la majúscula gòtica, la relació amb la cultura escolàstica-universitària de les textuais o les reminiscències a l'antiguitat de les capitals—, no són l'únic aspecte on actua el caràcter icònic de l'escriptura. Aquesta *poesis*, «ce pouvoir d'évocation au-delà du contenu et de la forme»⁹⁸⁰, contribueix a la transmissió d'un conjunt d'idees i de creences⁹⁸¹. L'escriptura, «medio, vehículo, instrumento [...] que trasciende en mucho de su escueta grafía», també val «para intuir belleza, sugerir

973. Diferent és el cas de l'escena del Naixement del mateix orgue, ja que el text, que procedeix de l'evangeli apòcrif de la Infantesa del Salvador, és una elegia en honor a la Verge. En aquest cas, la referència a l'escena que acompanya exigeix un major nivell de comprensió, perquè solament els coneixedors d'aquest text sabrien que les paraules escrites continuen exaltant-la com a mare de Déu. És ací on cobra sentit la presència d'aquest fragment en una escena del Naixement de Crist.

974. A això caldria afegir que serien difícils de llegir inclús per a l'oficiant. GARDNER, Julian, «The emplacement of inscriptions on painting and sculpture in Italy c. 1250 – c. 1350: context and status», en María Encarnación MARTÍN i Vicente GARCÍA (eds.), *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval...*, p. 351.

975. CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico...*, p. 264.

976. VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, «Hearing the image at Saint Domingo de Silos»..., pp. 71-90.

977. *Vid.* nota 900.

978. LECLERCQ, Jean, *The love of learning and the desire for God. A study of monastic culture*, Nova York, Fordham University Press, 1961, p. 72.

979. No debades, Dant, en el seu recorregut pel Purgatori, troba una sèrie de relleus de tal factura que diu que semblen vius i que parlen —«Giurato si saria ch'el dicesse "Ave!"», «La miserella intra tutti costoro / pareo dicer: "Segnor, fammi vendetta / di mio figliuol ch'è morto, ond' io m'accoro"»—. Aquesta expressivitat pètria la denomina el poeta «visibile parlare» (Purg X, 40, 82-84, 95). ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, ed. de Natalino SAPEGNO, Milà-Nàpols, Riccardo Riccardi Editore, 1957, pp. 504, 508, 509.

980. DEBIAIS, Vincent, «L'écriture dans l'image peinte romane: questions de méthode et perspectives»..., p. 95.

981. MOLINA I FIGUERAS, Joan, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Múrcia, Universidad de Murcia, 1999, p. 11.

ritmos y melodías»⁹⁸². Precisament en la seua dimensió estètica, tots els elements que l'abrigallen coadjuven per a atraure l'atenció sobre ella⁹⁸³. Malgrat que la lectura del seu contingut no siga fonamental, sí que és important per a la comunicació la percepció de la inscripció en el seu conjunt, com una imatge. L'associació de la paraula escrita amb la divinitat provoca que la simple presència d'un text genere respecte i la idea que es tracta d'un component important⁹⁸⁴. En aquest sentit, per exemple, es pot considerar que les inscripcions identificatives no estan realitzades en exclusiva amb la finalitat de ser llegides per a conèixer la identitat de la figura, ni com una simple faceta de l'*agentivité*. La presència d'un escrit al costat d'una imatge ja transmet la noció de la importància de la persona representada. Això, sumat a altres elements com les vestimentes o l'aurèola, fa patent la transcendència d'eixa figura en la narració o la reverència amb què el fidel ha d'apropar-se a ella. Veiem, doncs, que l'escriptura pot actuar com un atribut del personatge de manera indirecta, reclamant l'atenció sobre ell, però també ho pot fer de manera directa. Tornem a les representacions de sant Vicent Ferrer. Les imatges valencianes del dominic no presenten cap tret característic del sant més enllà del seu famós «ditet» enarborat. Això no obstant, el seu llarg filacteri és l'atribut vicentí per excel·lència, el que l'identifica i individualitza, de manera independent a la seua lectura⁹⁸⁵.

Per la seua part, la repetició de formes i maneres de representar crea un codi visual que permet els espectadors reconèixer els elements de la composició amb facilitat⁹⁸⁶. En aquest sentit, «le scritte rendono esplicito ciò che nel gesto è piú o meno coperto»⁹⁸⁷. Aquesta afirmació podria ser entesa com que el caràcter didascàlic de les inscripcions aclareix i fixa el sentit de la imatge, que pot ser més ambigu. Tanmateix, hi ha una interpretació més acurada per al tema que estem tractant. El «gesto» a les pintures pot ser un tant equívoc, és a dir, ens costaria assegurar amb rotunditat les accions que efectuen els personatges que observem. L'escriptura, pel simple fet d'estar present, clarifica moltes d'aquestes situacions imprecises. Així doncs, si veiem un personatge —o més— amb filacteris, ràpidament ho associarem amb l'oralitat i sabrem que la figura està llançant una proclama o que està conversant amb un company d'escena. Si aquest filacteri flota en l'aire o està sostingut per àngels, intuirem que es tracta d'un missatge celestial. Així mateix, un text sobre un llibre sempre tindrà reminiscències a les Sagrades Escriptures o altres textos religiosos, o una inscripció sobre un objecte —roba, taulells, seients— segurament siga de caràcter simbòlic.

Els signes gràfics també són susceptibles de rebre un tractament ornamental. Les inscripcions, més enllà del seu contingut i significació literal, esdevenen elements decoratius de la composició. En aquest sentit, a compleixen la seua funcionalitat independentment de si són fàcilment identificables o llegibles. És el cas, per exemple, de les inscripcions cúfiques. Malgrat que presents en nombroses pintures, i amb un contingut textual moltes vegades comprensible, la barrera idiomàtica i el tractament cal·ligràfic fan que no siguen percebudes com un text, sinó com a part de la decoració de caire orientaltzant, similars a les sanefes o brocats. Això no obstant, a compleixen la funció per a la qual foren concebudes i incloses, és

982. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^a, «Letreros y letroides en la temática artística»..., pp. 259, 261.

983. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*..., p. 161.

984. CAVINESS, Madeline H., «Illegible inscriptions as solar or mechanical prayer wheels»..., p. 411.

985. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*..., pp. 154 i 213.

986. HALL, James, *A history of ideas and images in Italian art*..., p. 10.

987. POZZI, Giovanni, «Dall'ordo del "Visibile Parlare"»..., p. 29.

a dir, suggerir al «lector» ambients exòtics. Aquest fenomen també pot donar-se amb les inscripcions decoratives escrites amb l'alfabet llatí. La presència de textos en objectes quotidians com els vestits o els taulells del terra genera una sensació de realisme en els espectadors, en tant que era habitual la inclusió de *motti* en els elements domèstics. Inclús, podríem plantejar si els textos dels llibres entrarien més en aquesta categoria que no en la simple exhibició i presentació d'un missatge escrit. En realitat, la representació versemblant d'un llibre, en tant que contenidor d'escriptura, ha d'incloure un text o la seua simulació. Siga com siga, la faceta decorativa de l'escriptura produeix una reacció en el públic, qui identifica a la pintura objectes que pot tindre a casa seua. La lectura del contingut ja depén, en primer lloc, de les condicions materials d'eixes inscripcions i, després, de l'interés i capacitats dels receptors.

En definitiva, la imatge i el text —tant en el seu vessant gràfic com en el figuratiu— contribueixen de manera conjunta a la transmissió del missatge⁹⁸⁸. Així com la paraula escrita pot ajudar a comprendre la imatge, aquesta també contribueix a la comprensió de les inscripcions. Les funcions explicades no són excloents i poden participar totes dues al procés comunicatiu, encara que en diferents vies i nivells⁹⁸⁹.

Les inscripcions, per tant, podien acomplir diverses finalitats d'una manera independent a la seua lectura o visualització. Això no obstant, hi ha algunes físicament impossibles de percebre i que fan que ens qüestionem el seu objectiu o les motivacions que conduïren els dissenyadors a incloure-les a la pintura. Abans de tractar de donar resposta a aquesta pregunta, convé matisar el fet que una inscripció que siga llegible no implica que siga llegida⁹⁹⁰. Ací influeix la seua localització, l'«ambient epigràfic» de què en parla Susini⁹⁹¹. Hom pot trobar inscripcions de mòdul gran i lletra clara que, per estar situades en la taula cimera del retaule o, inclús al revers de la pintura, no podien ser llegides per ningú⁹⁹². A banda d'això, també és precís tractar de saber qui és el destinatari. Si és la divinitat, el *concepteur* no tindria en compte el públic físic al moment de dissenyar i col·locar la inscripció⁹⁹³. Tanmateix, si el destinatari d'aquest text «invisible» no és un ens espiritual, cal considerar que la publicitat, la transmissió d'un missatge —visual o verbal—, no està entre els objectius de la inscripció⁹⁹⁴. Aquest fet no anul·la la utilitat de la inscripció, en tant que «reflejo del deseo de comunicar y transmitir algo»⁹⁹⁵; més aviat, fa patent que «servirait à la réalisation de l'image plus qu'à son interprétation par un regardeur/lecteur éventuel». Llavors, convé posar el focus de l'atenció en l'autor i no tant en el públic. És evident que si un text no pot ser percebut per les persones, és que aquest no està destinat a elles. En conseqüència, la mediació de la inscripció no és

988. DEBIAIS, Vincent, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*..., p. 141.

989. DOLEZALEK, Isabelle, *Arabic script on Christian kings. Textile inscriptions on royal garments from Norman Sicily*..., p. 147.

990. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*..., p. 220.

991. SUSINI, Giancarlo, *Epigrafia romana*..., p. 17.

992. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*..., p. 205.

993. «While some [inscripcions] were clearly intended to be clearly seen [...], much of medieval art was not designed to be seen by human eyes», GRAY, Madeleine, «Images of words: iconographies of text and the construction of sacred space in medieval wall painting»..., p. 33.

994. DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*..., p. 212.

995. DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier, «Publicidad y escritura expuesta al servicio de la clase condal catalana (ss. IX-XII)», p. 345.

entre la imatge i els espectadors, és a dir, apropant el contingut figuratiu a l'auditori; ans al contrari, se situa entre el *concepteur* i la imatge, açò és, l'escriptura es converteix en una eina en mans de l'autor per a actuar sobre les figures i escenes⁹⁹⁶.

Malauradament, les raons que movien als dissenyadors a incloure-hi inscripcions invisibles mai les podrem arribar a albirar. Ens situem, doncs, en el camp de les suposicions. Això no obstant, investigadors que s'han interessat per aquest mateix fenomen —el de les inscripcions sense lectors—, però centrant-se en altres suports textuais, han aportat hipòtesis interessants. Els vitralls i les campanes són altres elements fonamentals dels temples que tradicionalment alberguen escriptura. Aquestes inscripcions difícilment podien ser llegides per algú, degut a la inaccessibilitat de les seues localitzacions. A banda de les explicacions ja donades, argüint que eren lloances a la divinitat o que tenien un caràcter protector, Caviness proposa una explicació suggestiva a la presència de textos en aquests llocs inaccessibles: quan el sol traspasa els vitralls o quan sonen les campanes, els textos s'activen «mecànicament», traslladant les paraules contingudes amb la llum i el soroll i elevant-les cap a Déu⁹⁹⁷. Ens sembla un plantejament molt interessant, en consonància amb el simbolisme que travessava la societat medieval i els seus actes. Malgrat tot, no estem segurs de com es podria aplicar a la pintura. Tal vegada, en descórrer les cortines dels retaules i en exposar els textos a la llum de finestres i llànties, aquests s'activarien.

Tanmateix, atenent al tipus de textos «invisibles» del nostre art, no creiem que la raó de la seua presència siga tan transcendental. Els textos que no es veuen no són, per norma general, alabances a Déu i no difereixen en res dels que podríem trobar al banc del retaule, per exemple. Llavors, el motiu de la seua existència ha de ser més simple i menys místic: aquestes inscripcions es troben en llocs inaccessibles simplement perquè han d'estar, la seua presència és fonamental per a actuar sobre les figures i escenes. En definitiva, són una manifestació de l'*agentivité* de l'escriptura sobre la imatge.

Més interessants, però, resulten les inscripcions que no sols participen de les característiques de visibilitat i llegibilitat, sinó que el seu format manifesta que foren concebudes per a ser apreciades i llegides. Per la seua finalitat preponderant, hem dividit aquestes inscripcions en quatre grans categories: explicatives, essencials, complementàries i anecdòtiques⁹⁹⁸.

Les inscripcions explicatives són aquelles que, com indica el seu nom, identifiquen els personatges i detallen les escenes en què se situen. Per la seua finalitat, aquests epígrafs han de ser fàcilment llegibles pel públic, el que implica que conformen un dels grups amb una major presència de la llengua vernacle i que se situen en llocs accessibles a la vista.

És un conjunt textual prou ample. D'una banda, trobem les inscripcions que identifiquen els personatges. Aquesta funció la poden acomplir amb el nom, com al retaule d'Ànimes del mestre d'Artés (n. 188), on dues figures són identificades com *Sant Cosme* i *Sant Damià*; al Juí de Crist del reconditori de la Seu de València (n. 1); o a les restes del retaule d'Aiora (n. 241), on alguns personatges, com sant Onofre o l'arcàngel Gabriel, presenten el seu nom a les aurèoles. A vegades, la identificació ve donada per una mena de presentació, com ocorre al retaule de l'Eucaristia de Sogorb (n. 110). Ací, els sants bisbes dels àtics dels carrers laterals són identificats per sengles filacteris que contenen les inscripcions *Iste episcopus est santus*

996. DEBIAIS, Vincent, «Visibilité et présence des inscriptions dans l'image médiévale»..., pp. 359 i 365.

997. CAVINESS, Madeline H., «Illegible inscriptions as solar or mechanical prayer wheels»..., pp. 420-426.

998. Hom pot trobar un resum de les següents pàgines en MACIÁN FERRANDIS, Julio, «Qui legit, intelligat. La palabra escrita en la pintura medieval y moderna valenciana», en premsa.

Martinus i Iste episcopus est santus Hugo. Es tracta dels únics epígrafs que fan servir aquesta fórmula en l'art valencià. Curiosament, aquest retaule està farcit de figures de sants i profetes, però sols tres d'ells són identificats —a banda dels bisbes— amb un filacteri amb el seu nom en valencià: *Ieremies, profeta, Abacup, profeta i Sent Ylarion*. Altres retaules identifiquen els seus personatges pel nom i una frase associada a ells, com les polseres del profetes (n. 94), o directament amb cites seues, com al de Santa Caterina d'Oriola (n. 279). La natura d'aquests textos, però, fa que les referències bíbliques estiguen en llengua llatina, mentre que el nom en sí és redactat en valencià. L'ús del romanç permet que un major nombre de persones arribe a llegir el nom del personatge, limitant l'accés de les *citazioni culturali* als més doctes.

D'una altra, tenim les inscripcions amb un caràcter purament narratiu, és a dir, que expliquen l'escena i no es limiten a la identificació dels personatges. Malauradament, a la pintura valenciana sols trobem dos exemples d'aquesta tipologia de textos, ambdós redactats en vernacle. Suposem que d'haver-se'n conservat més exemples, també hi hauria un predomini del valencià pel seu caràcter explicatiu. Un és el retaule dels Fusters (n. 5), del qual ja s'ha parlat en altres ocasions. Les diferents escenes conservades serien de difícil comprensió si no fora per les inscripcions narratives incloses en rètols i redactades en llengua vulgar. Per exemple, en una de les escenes hom veu un grup d'hòmens entre els qual destaca un, agenollat en primer pla, com si estigués retent homenatge. Solament gràcies al text en valencià, que diu *Com sent Luch fon feyt dexeble de tots los apòstols*, podem comprendre que l'home en terra és sant Lluç i que la resta dels personatges són els Apòstols, que l'estan acceptant com a company.

S'ha de fer un salt temporal de segle i mig per a trobar de nou un text d'aquestes característiques. En la predel·la del retaule de Sant Vicent Ferrer de Sogorb (n. 262) hi ha dues escenes de la vida del sant dominic, de les quals ja s'ha parlat amb anterioritat⁹⁹⁹. En aquest cas, les imatges serien suficients per a la comprensió de l'escena, tant per la pròpia composició com pel coneixement que la gent tenia de la vida i obra del sant valencià. Tanmateix, hom va decidir incloure-hi ambdues llegendes per tal d'evitar qualsevol dubte sobre el seu contingut.

Altre grup d'inscripcions estaria conformat per aquelles que solament s'entenen en relació amb les imatges o viceversa, és a dir, que les imatges sols es comprenen quan es llig el text. Un cas paradigmàtic on s'aprecia aquesta estreta relació entre imatge i text és el retaule d'Ànimes i de la Missa de Sant Gregori de Sogorb (n. 152)¹⁰⁰⁰. La taula central del retaule està constituïda per una missa de sant Gregori, lligada al culte de les ànimes del Purgatori¹⁰⁰¹, mentre que en la part superior es representa a Crist Jutge amb la cort celestial davant dels murs daurats de Jerusalem i al registre inferior les penes de l'Infern. Fins ací, és una representació prou comuna d'aquest tema¹⁰⁰², com es pot veure en altres tants retaules d'ànimes disseminats per la geografia valenciana. El que aporta l'originalitat a aquest són les polseres, on hom pot observar que es disposen deu apòstols, amb els articles del credo associats a cadascú d'ells¹⁰⁰³.

A banda que hi manquen dos deixebles de Crist i, per tant, dos punts del Símbol dels Apòstols, si llegim els textos, observarem que aquests estan desordenats i no es pot establir

999. *Vid.* p. 122.

1000. Hem aprofundit en l'explicació d'aquest retaule en MACIÁN FERRANDIS, Julio, «*De Symbolo Apostolorum*. El extraordinario caso del Retablo de Ánimas del Museo Catedralicio de Segorbe», en premsa.

1001. RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. II, vol. IV..., p. 53.

1002. RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, *Fondos del Museo Catedralicio de Segorbe*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Fundación Caja Segorbe 1990, p. 88.

1003. RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. I..., pp. 225-235.

cap ordre lògic de lectura. Com és possible que un dels textos bàsics del cristianisme es presente d'aquesta manera? Diverses són les hipòtesis que hem plantejades per a resoldre aquest misteri, des d'una errada del pintor fins a l'incorrecte muntatge del retaule, passant per la possibilitat que les polseres pertanyeren a una altra obra. Nogensmenys, cap d'aquestes hipòtesis és satisfactòria i resulten fàcilment rebatibles. Sols existeix una opció, que passa per relacionar les imatges del carrer principal amb els articles que estan a la seua mateixa altura¹⁰⁰⁴.

L'eix fonamental d'aquesta pintura són les escenes de la taula central, on es mostra el Juí Final i el valor de l'oració dels vius per a la salvació de les ànimes del Purgatori. La persona que dissenyà l'obra decidí incloure-hi els articles del Credo al retaule, però no seguint l'ordre del text, sinó com a explicacions de les escenes centrals. Així, per exemple, junt amb la imatge dels difunts eixint dels sepulcres, convocats pels àngels amb les tubes, trobem els articles dècim i onzé del Credo, que diuen *Remissionem peccatorum* i *Carnis resurrectionem*, és a dir, dos fets que tindran lloc el dia del Juí i que coincideixen amb la imatge. Açò podria ser una simple coincidència, però si parem atenció en altra part del retaule, com en el registre inferior, on estan les ànimes del benaventurats sent conduïdes al Paradís pels àngels i el seu contrapunt en els condemnats sent arrastrats a l'Infern pels dimonis, hom llig els textos: *Inde venturus est iudicare vivos et mortuos* i *Vitam aeternam*.



Fig. 45. Sagorba, Museo Catedralicio. *Retaule d'Ànimes*, Mestre de Perea (1490-1500). Detall.

D'aquesta manera, el primer es podria relacionar amb les ànimes, en tant que el juí de Crist, del qual parla l'article, solament pot salvar-les o condemnar-les¹⁰⁰⁵. Així mateix, la vida eterna és el que espera als afortunats que són dirigits als Paradís (fig. 45). Aquestes coincidències se succeeixen, en major o menor mesura, a tots els textos de les polseres i se sustenten en les explicacions del Credo fetes per sengles teòlegs com Rufí d'Aquileia¹⁰⁰⁶ i de sant Tomàs d'Aquino¹⁰⁰⁷. Finalment, hem dit que hi manquen dos articles del credo, precisament els més

1004. Volem agrair al company Francesc Granell Salas per suggerir-nos aquesta hipòtesi.

1005. Tema recurrent en l'homilètica, com evidencien nombrosos sermons. A tall d'exemple: VICENT FERRER, sant, *Dominica I Adventus, Benedictus qui venit in nomine Domini*, Mt 21, 9, en SANCHIS SIVERA, José, *Estudis d'Història Cultural...*, pp. 189-197.

1006. GRANADO BELLIDO, Antonio, «Rufino de Aquileya: *Explicación del Símbolo de la Fe*. Introducción, traducción y notas», *Communio. Revista semestral publicada por los Dominicos de la provincia de Andalucía*, vol. 35, n. 2, 2002, pp. 265-358.

1007. TOMÀS D'AQUINO, sant, *Obras catequéticas. Sobre el Credo, Padrenuestro, Avemaría, Decálogo y los siete sacramentos...*

importants: *Et in Iesum Christum i sanctam Ecclesiam catholicam, Sanctorum communionem*. En la nostra opinió, i seguint el mateix raonament, aquests dos punts no manquen, sinó que solament estan representats a través de les imatges. D'aquesta manera, al primer es fa referència amb la figura de Crist Jutge envoltat de la cort celestial que corona el carrer principal, mentre que el papa Gregori oficiant la missa amb la mirada i l'hòstia alçats cap a Jesucrist encarnari-en l'Església i la comunió dels sants.

Com s'ha pogut veure, en aquesta pintura els textos estan al servei de la imatge. Ara, per contra, traurem a col·lació un cas on és el text el que dota de sentit a la imatge¹⁰⁰⁸. Es tracta de la taula de la Mare de Déu de l'Esperança de Joanes, recentment adquirida pel Museu de Belles Arts de València (n. 317). L'advocació de la Mare de Déu de l'Esperança es representa tradicionalment amb Maria en un estat avançat de gestació¹⁰⁰⁹, com es pot observar en altres pintures valencianes. Aquestes també estan acompanyades de textos, relacionats amb el tema. Així, en la d'Albocàsser (n. 59), llegim un fragment del llibre de l'Eclesiàstic, on parla la Sapiència comparant-se amb una vinya plena de fruits: *Ego quasi vitis fructificavi suavitatem odoris; et flores mei fructus honoris et honestatis*¹⁰¹⁰. Per la seua part, la pintura de Pego (n. 43) conté el *Magnificat*, l'oració elaborada a partir de les paraules que, segons sant Lluc¹⁰¹¹, pronuncià la Verge quan visità a la seua cosina Isabel. En qualsevol cas, en ambdues pintures l'estat de gestació de la Verge és més que evident i les inscripcions són mers complements.

Contràriament, la taula de Joanes n'és un cas únic, on és el text i no la imatge en si la que ens ofereix la clau d'interpretació de l'obra i l'advocació mariana a la qual està dedicada. Si hom presta atenció, observarà que l'estat d'embaràs de Maria no es evident, ja que el seu ventre l'oculta un gran llibre obert (fig. 46). Llavors, no es pot identificar com a Mare de Déu de l'Esperança a primera vista. La clau, però, es troba al text contingut al llibre. Joanes transcriu ací dos passatges de l'evangeli de sant Lluc¹⁰¹², com es llig al títol de la part superior del llibre: l'embaràs de santa Isabel i l'Anunciació, açò és, l'Encarnació de Crist¹⁰¹³. D'aquesta manera, solament és mitjançant la lectura dels dos fragments evangèlics com l'observador de la pintura pot conèixer l'advocació mariana a la qual està dedicada la taula.

En aquesta categoria també caldria incloure les diverses taules de la Immaculada. Producte plenament renaixentista i quasi monopoli del taller dels Macip, les seues Immaculades presenten a la Mare de Déu dempeus, envoltada per un nombre variable d'atributs. Aquests estan representats de dues maneres: figuradament i amb un filacteri que conté el fragment textual d'on s'han extret. A les inscripcions, els Macip empren les seues belles capitals de gust clàssic, que permeten una fàcil lectura del tenor textual inclús des de la llunyania. En aquest cas, però, la lectura de les inscripcions no tindria un caràcter tan fonamental com als altres exemples adduïts. Pertanyents a les lletanies, els emblemes serien fàcilment reconeguts per tots. Tanmateix, la tradició iconogràfica ha volgut incloure-hi també la seua manifestació gràfica, per tal d'esvair qualsevol vacil·lació a l'hora d'identificar l'atribut. En aquest sentit, el caràcter públic o semipúblic de moltes d'aquestes taules immaculistes —destinades a re-

1008. Hom pot trobar aquest tema més desenvolupat en MACIÁN FERRANDIS, Julio, «Un llibre a les mans de la Verge. A propòsit de la Mare de Déu de l'Esperança de Joan de Joanes»..., pp. 59-75.

1009. TRENS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español...*, pp. 75-89.

1010. Eccli, 24, 23.

1011. Lc 1, 46.

1012. Lc 1, 23-28.

1013. Per la seua extensió, remetem a la fitxa corresponent del catàleg, on el lector pot trobar la transcripció i edició d'aquest text.

taules d'altar majors o a presidir els altars privats— ens fa pensar que estaven dirigides a l'oració vers una advocació mariana amb cada vegada més adeptes. Així doncs, la presència dels textos i el seu elegant format, que facilitava la lectura, serien una ajuda per al fidel en les seues oracions i reflexions sobre la *conceptio sine macula* de Maria.



Fig. 46. València, Museu de Belles Arts. *Mare de Déu de l'Esperança*, Joanes (ca. 1555 o posterior). Detall.

Un altre conjunt d'inscripcions aporten lectures complementàries al tema que acompanyen. Ací es podrien incloure els textos de la dansa de la mort del convent de Sant Francesc de Morella (n. 38)¹⁰¹⁴. Aquest tipus de composicions solen anar acompanyades d'inscripcions, però aquestes, més que explicar en si els esdeveniments desenvolupats, transcriuen o adapten els diàlegs de les danses literàries o ofereixen una sèrie de sentències relatives a la mort i a la brevetat de la vida¹⁰¹⁵. Aquest darrer és el nostre cas. Les pintures morellanes representen diferents tòpics del tema macabre, com el cadàver, la dansa o l'arbre de la vida, combinades amb un programa epigràfic un tant caòtic, on s'amunteguen textos en valencià que adverteixen a la comunitat franciscana del convent la futilitat dels assumptes mundans¹⁰¹⁶. Normalment, les danses macabres es localitzen en espais estretament relacionats amb la mort, com cementeris o criptes¹⁰¹⁷. El fil conductor de totes les inscripcions és l'advertència constant sobre la breve-

1014. Hom pot trobar els següents exemples, relacionats amb l'àmbit de la mort, en MACIÁN FERRANDIS, Julio, «Ojtu, malejts, al Redemtor. Los textos apocalípticos en vulgar en la pintura valenciana (ss. XIV-XVI)»...

1015. Sobre les danses de la mort, pictòriques o literàries, recomanem la lectura de INFANTES DE MIGUEL, Víctor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)...*, 1997.

1016. Aquests textos i les seues possibles procedències ja han sigut analitzats en capítols anteriors. *Vid.* pp. 122-125.

1017. Com, per exemple, la desapareguda dansa de la mort del cementeri dels Innocents de París o el Triomf de la Mort del *Camposanto* de Pisa.

tat de la vida i la poca importància que, a la fi, tenen les qüestions terrenals. I aquest és el cas concret de la dansa morellana. Aquest espai es concep habitualment com l'aula capitular del cenobi. Si la temàtica macabra també és adient per a una sala capitular, com a recordatori de la inutilitat de qualsevol acció humana, no és aquest l'ús real de la cambra en qüestió. En fet, aquest lloc és conegut com la sala De Profundis, la peça on es disposava el cadàver dels frares per vetllar-lo i cantar l'ofici de difunts. En aquest sentit, la funció de l'espai arquitectònic està estretament lligada a la decoració pictòrica de la sala¹⁰¹⁸.



Fig. 47. València, Museu de Belles Arts.

Retaule del Juí Final amb Sant Miquel, taller del Mestre d'Artés (ca. 1510).

També relacionat amb la mort i el Juí Final trobem el filacteri sostingut per un dimoniet al retaule de Sant Miquel (n. 217, fig. 47)¹⁰¹⁹. Aquest text en valencià, creat *ad hoc*, conviu amb sengles referències apocalíptiques en llatí. Mentre que aquestes són inscripcions tradicionals associades a la temàtica, que podem trobar en altres obres (n. 158), el text en vernacle podria considerar-se com una picada d'ull als propietaris del retaule, un missatge directament adreçat a ells. Quan es fixaren en els múltiples detalls que decoren la part de l'Infern, i que segurament atrauria la seua atenció, topetarien amb un ample filacteri escrit en la seua llengua i que, per tant, podrien entendre. En ell llegirien un exordi al bon comportament, per tal d'evitar les penes patides per les figures del retaule.

1018. ALANYÀ I ROIG, Josep, *Urbanisme i vida a la Morella medieval (segles XIII-XV)*, Morella, Associació d'Amics de Morella i Comarca, 2000, pp. 217-218.

1019. *Vid.* p. 127.



Fig. 48. Algorta, Col·lecció Laia-Bosch. *Anunciació*, Vicent Macip (1510-1520).

Abandonant l'àmbit funerari, ens sembla prou més interessant una petita Anunciació atribuïda al pinzell de Vicent Macip i que a hores d'ara es conserva en la col·lecció Laia-Bosch d'Algorta (n. 220, fig. 48). Malgrat les seues reduïdes dimensions, aquesta obra està farcida d'inscripcions, que ens permeten observar les diferents lectures proposades pels programes epigràfics de les pintures. Primer ens centrarem en les inscripcions de l'escena principal. Ací podem observar el típic filacteri sostingut per l'arcàngel Gabriel, amb el text de la *Salutatio* escrit en gòtica minúscula, ja en franc retrocés en l'àmbit de les escriptures exposades en aquesta època. La Verge, per la seua part, ha sigut sorpresa mentre meditava amb un llibre, en què, no sense esforç, hom pot llegir les paraules de la profecia d'Isaïes *Ecce virgo concipiet et pariet filium*¹⁰²⁰. Ambdues inscripcions, per la seua associació tradicional amb el tema de la pintura, formarien part de les *citazioni reliquie*. D'aquesta manera, una persona amb escassa formació, en veure els personatges i els textos —representats sempre de la mateixa manera i amb el mateix format—, sabria al moment l'episodi bíblic tractat. Així mateix, la recurrència a la gòtica textual en un context plenament renai-xentista també respon a aquest fet: l'associació d'un tipus gràfic amb una tipologia textual, amb el seu contingut i amb el lloc en què apareixen¹⁰²¹.

1020. Is 7, 14.

1021. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Scripta manent: de las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita...*, pp. 180-181.

Això no obstant, hi ha altres inscripcions en aquesta pintura, ja executades en una capital humanística plena. Al marc exterior hom troba un conjunt epigràfic que, malgrat que és similar, és completament diferent respecte al significat. En la part esquerra, hi apareix de bell nou la profecia d'Isaïes, seguida en la part superior per l'*Ave gratia plena* i, en la part dreta, la resposta de Maria a l'arcàngel: *Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum*¹⁰²². Aquests tres textos pertanyen, en major o menor mesura, a la representació tradicional de l'Anunciació. Tanmateix, és la quarta inscripció, la de la part inferior del marc, la que canvia el valor d'aquest grup. Així, la cita de l'evangeli de sant Joan, *et Verbum caro factum est*¹⁰²³, completa el sentit del cicle: primer, la profecia veterotestamentària d'Isaïes, on es vaticina la concepció miraculosa per part d'una verge; després, el moment en què s'acompleix la dita profecia, reproduït per les dues inscripcions de l'evangeli de sant Lluç i moment culminant de l'Anunciació; en darrer lloc, la cita de Joan, on el Verb, associat amb Crist, ha pres forma, és a dir, que el Fill de Déu ha sigut concebut al ventre de la Verge. Com es pot observar, aquest segon conjunt d'inscripcions és molt més complex que el primer i, sense cap mena de dubte, solament podria ser comprés per una persona coneixedora del llatí i amb certa formació. Al primer nivell de lectura, la Salutació Angèlica, el valor icònic de l'escriptura és suficient per a la seua comprensió, és a dir, que una persona analfabeta que vera un filacteri en mans d'un àngel que parla amb una donzella sabia que es tracta de l'Anunciació i de les paraules de Gabriel, sense necessitat de llegir el text. Ara, el sentit de les segones inscripcions sols pot ser aprehés mitjançant la lectura i amb un bon coneixement de les Sagrades Escripures.

Un nou nivell de lectura ens l'ofereix una inscripció que, a primera vista, és imperceptible. Al fons de l'escena hi apareix una mena d'arc de triomf, que permet veure per la seua obertura el moment en què Adan i Eva són expulsats del Paradís terrenal, escena en estreta relació amb el caràcter redemptor de l'Anunciació¹⁰²⁴. Tanmateix, el que ací interessa és el text que hi apareix sobre la porta. Parcialment modificat, es tracta del comentari de sant Ambrosi a l'evangeli de sant Lluç¹⁰²⁵. Ací, l'arquebisbe de Milà enalteix la reserva i puresa amb què Maria visità a la seua cosina Isabel, sense detindre's a parlar per carrers i places com feien altres dones. A banda del poderós missatge transmés pel text, que redunda en la castedat de la Verge i, per tant, és força adequat per a l'escena de l'Anunciació en què s'hi troba, és indicatiu de la persona a qui està dirigit. Un text provinent de la Patrística, sense un vincle tradicional amb el tema de la pintura, solament pot ser identificat, comprés i relacionat amb la composició per una persona amb una formació teològica sòlida. Ja no és suficient el valor icònic de l'escriptura o la capacitat de llegir textos evangèlics en llatí.

En resum, les reduïdes dimensions de la taula i la profunditat de les inscripcions que alberga ens fa creure que es tracta d'una peça encarregada per un eclesiàstic per a la seua devoció particular. Així doncs, aquest clergue, mentre orava o meditava davant la taula, podria llegir les inscripcions, tal vegada seguint l'ordre que hem establert, en un recorregut cada vegada més complex i profund que el guiava en la reflexió sobre el misteri de l'Encarnació¹⁰²⁶.

1022. Lc 1, 29.

1023. Io 1, 14.

1024. No debades, la Mare de Déu és considerada la nova Eva, qui portarà la redempció dels pecats ocasionats per la primera.

1025. AMBROSI, sant, *Exp. Euan. Sec. Luc.*; PL 15, 1560B. *Vid.* p. 114.

1026. Respecte a una petita taula bizantina amb una Crucifixió acompanyada d'una inscripció, «the epigram guides the reader/viewer's response to the image, both emotionally and intellectually. By using familiar phrases and terminology, the epigram triggers a whole host of verbal associations, just as the image itself triggers a host of visual associations. The language of the epigram is extremely rich in its allusions to the Bible and the writings

En darrer lloc, trobem aquells textos que realment ni expliquen la imatge ni la complementen, però que tampoc serveixen per a interpretar el seu contingut. Més aviat, són un detall del *concepteur* o del pintor, un divertiment. Per a aquest grup, portem a col·lació una altra obra de Joanes, el retrat del rei Alfons el Magnànim. Com s'ha especificat adés, aquesta pintura fou encarregada pels jurats de la ciutat de València, a instàncies d'Honorat Joan, preceptor de l'infant don Carles, suposadament per a crear una galeria de predecessors il·lustres del desafortunat príncep¹⁰²⁷, malgrat que no se sap el seu vertader objectiu. En qualsevol cas, es tracta d'un retrat del monarca aragonés on es posa de manifest tant la seua faceta guerrera —ja que va vestit amb armadura—, com humanista —donat que el seu emblema personal, el llibre, apareix pertot arreu—. Així mateix, un llibre reposa obert davant del rei, amb la corona al damunt, on hom pot trobar un fragment del *De bello civili* de Cèsar¹⁰²⁸. La importància d'aquesta cita, un tant secundària en la composició, ens diu més dels seus comitents que del retrat en si. En efecte, qui encarregà o dissenyà aquesta obra va haver d'informar-se bé sobre el monarca —o encara circulaven notícies sobre ell per la ciutat—, ja que la presència d'un text de Cèsar no és fútil i respon a la personalitat del rei Trastàmara¹⁰²⁹. La resposta a la pregunta plantejada anteriorment sobre quin és el motiu què mogué a Joanes o als comitents a incloure-hi una cita de Cèsar s'hi troba a la font que empraren per a evocar la personalitat del monarca, qui va morir cent anys abans de l'execució d'aquest retrat: *Dels fets e dits del gran rey Alfonso*, d'Antonio Beccadelli, el Panormita. El cortesà italià diu del rei que «los comentarís de Gayo Cèsar, en totes les guerres ab si portava ni passava dia que en aquells diligentment no legís. E loava Sa Magestat la elegàntia del parlar y la perítia e saber de la guerra ni avia vergonya dir que a respecte de Cèsar ni él ni nengú sabia ni parlar ni guerejar»¹⁰³⁰.

Com veiem, açò fa patent que alguna de les persones intervinents en l'elaboració del retrat va llegir l'obra del Panormita i tenia en ment aquest passatge per a la descripció de la personalitat erudita i humanística d'Alfons V. Així doncs, la presència d'un determinat text a la pintura demostra que, en la seua realització, es feren servir com a mínim dues obres literàries. Tanmateix, no és estrany que puguem llegir un fragment d'una obra de Juli Cèsar al moment històric en què es pintà el retrat i tenint presents les pretensions dels seus comitents. D'una banda, ens situem al voltant de l'any 1557, és a dir, en ple Renaixement. És coneguda per tots la fama de la cort virregnal de Ferran d'Aragó, duc de Calàbria, i de la seua segona esposa, Mencía de Mendoza¹⁰³¹, on es reunien els principals literats i intel·lectuals del mo-

of the church fathers, as well as to the liturgy. A sophisticated reader —and specially a monk— would have been led by the epigram to reexperience the Crucifixion», CORRIGAN, Kathleen, «Text and image on an icon of the Crucifixion at Mount Sinai», en Robert G. OUSTERHOUT i Leslie BRUBAKER (eds.), *The sacred image: East and West*, Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 50.

1027. AROZENA TORRES, Olimpia, «El retrato de Alfonso V de Aragón por Juan de Juanes»..., pp. 77-79; IGUAL ÚBEDA, Antonio, *Iconografía de Alfonso el Magnánimo*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1950, p. 23.

1028. Cæs. *Ciu.* I, LXXII, 11-12. CÈSAR, Gai Juli, *De Bello Civili*, Barcelona, Bosch, 1984, p. 84.

1029. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Scripta manent: de las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita...*, pp. 188-189.

1030. BECCADELLI, Antonio, *Dels fets e dits del gran rey Alfonso. Versió catalana de Jordi de Centelles*, ed. d'Eulàlia DURAN, Barcelona, Editorial Barcino, 1990, p. 145; GIMENO BLAY, FRANCISCO M., *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita*, pp. 188-189.

1031. Filla del marquès del Zenete i casada en segones núpcies amb el duc de Calàbria, és famosa per la seua educació humanista i tracte amb els principals pensadors del moment, com Joan Lluís Vives. Entre altres estudis en què es parla de la labor de mecenatge dels virreis valencians i que hi apareixeran citats a les següents notes, destaquem VOSTERS, Simón A., «Doña Mencía de Mendoza. Virreina y humanista de Valencia», *Historia* 16, n. 180, 1991, pp. 30-40; SOLERVICENS BO, Josep, «Mencía de Mendoza. La creació d'una imatge humanística» en VVAA, *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*, vol. II, Barcelona, Universitat de Barcelona. Servicio de Publicaciones, 2003, pp. 1067-1094; GARCÍA PÉREZ, Noelia, *Mencía de Mendoza (1508-1554)*, Madrid, Ediciones del Orto,

ment, baix l'emparament dels virreis¹⁰³². Així mateix, la universitat de València, fundada mig segle abans, era un important centre cultural, on proliferaven els *studia humanitatis*¹⁰³³. En conseqüència, els clàssics serien coneguts per molts dels habitants de la ciutat, que tindrien al seu abast les obres d'aquests autors tan preats, bé en propietat, bé en les diferents biblioteques, com la dels virreis¹⁰³⁴.

Altre dels aspectes a tindre en consideració per entendre la composició d'aquest retrat és el motiu pel qual els comitents encarregaren la seua execució. Com ja anotaren historiadors de l'art, com el Baró d'Alcalalí, Elías Tormo o Olimpia Arozena¹⁰³⁵, i com reuneix José Albi al seu estudi sobre el mestre valencià¹⁰³⁶, cal identificar aquest retrat amb els pagaments efectuats pels jurats de la ciutat de València a Joanes per *hun retrato que fas del sereníssim rey don Alfonso [...] per a remetre al sereníssim senyor don Carlos, infant d'Aragó*¹⁰³⁷. Arozena relaciona l'encomanament del retrat amb Honorat Joan, intel·lectual valencià i preceptor del príncep Carles, fill de Felip II, a qui es pretén enviar la pintura segons el document. Seguint la seua hipòtesi, Honorat Joan demanaria els jurats de la ciutat de València la realització del retrat amb la finalitat de crear «una colección iconográfica con miras pedagógicas»¹⁰³⁸. Com tota hipòtesi, però, aquesta està subjecta al debat. Per la nostra part, no creuem que Honorat Joan tingués la finalitat de crear una galeria d'avantpassats del jove príncep¹⁰³⁹. Si fos el cas, segurament s'hagués contractat Joanes, en aquell temps un dels pintors més destacats dels regnes

2004; o VOSTERS, Simon A., *La dama y el humanista. Doña Mencía de Mendoza y Juan Luis Vives entre Flandes y Valencia*, Múrcia, Nausícaä, 2007.

1032. Al respecte, Gil Fernández diu que «el movimiento de las Germanías tuvo la paradójica consecuencia de favorecer un humanismo literario y palaciego», amb el nomenament com a virrei de València de Diego Hurtado de Mendoza i, per tant, l'arribada al regne del seu germà Rodrigo Díaz de Mendoza, el marquès del Zenete, que establí els futurs lligams entre els Mendoza i València. GIL FERNÁNDEZ, Luis, *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista...*, pp. 32-33, 35-44.

1033. Sobre els primers temps de la Universitat de València, els seus professors i alumnes, així com els estudis impartits, recomanem una obra que recull les aportacions de diferents investigadors valencians. Això no obstant, per a no excedir-nos en aquest punt, la citarem en termes generals, remetent directament a les pàgines en qüestió: OLMOS TAMARIT, Vicent S. (coord.), *Història de la Universitat de València. I: L'Estudi General*, vol. I, València, Publicacions de la Universitat de València, 2000, pp. 117-175, 281-293. A més a més, resulta interessant el monogràfic d'Amparo Felipo dedicat al primer segle de vida de la Universitat: FELIPO ORTS, Amparo, *La Universidad de Valencia durante el siglo XVI (1499-1611)*...

1034. GREGORI ROIG, Rosa M., *La impressora Jerònima Galés i els Mey (València, segle XVI)*, València, Generalitat Valenciana, 2012, pp. 45-46. Són nombrosos els llibres, tant d'autors clàssics com humanistes, que es contenen a l'inventari dels béns de Mencía de Mendoza. GIL FERNÁNDEZ, Luis, *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista...*, pp. 38-39. Així mateix, és força interessant un fragment de l'obra *El estudioso cortesano* (Alcalá de Henares, 1587) de Palmireno, professor de la Universitat de València, on diu que «al tiempo que vivia la duquesa de Calabria, tuve favor con mossén Vayo, maestro de sus pajes, para que de aquella gran librería me prestase cada semana algunos de historia». Comptem amb un testimoni, per tant, de l'accés que certs erudits tenien a la biblioteca dels virreis. Aquest fragment hi apareix citat a GIL FERNÁNDEZ, Luis, *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista...*, p. 43.

1035. RUIZ DE LIHORY, José, Barón de Alcalalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, València, Imprenta Federico Doménech, 1897, p. 173; TORMO MONZÓ, Elías, «Nuevos estudios sobre la pintura española del Renacimiento. Una obra olvidada de Juanes», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 11, n. 120, 1903, pp. 27-32; AROZENA TORRES, Olimpia, «El retrato de Alfonso V de Aragón, por Juan de Juanes»..., pp. 77-79.

1036. ALBI FITA, José, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, vol. II..., pp. 92-93.

1037. AHMV, *Llibre d'Administració de la Llotja*, j3-29. 1557, abril, 22. València.

1038. AROZENA TORRES, Olimpia, «El retrato de Alfonso V de Aragón por Juan de Juanes»..., p. 79.

1039. Al respecte, Igual Úbeda, més concís que Arozena, diu que Honorat Joan «quiso obsequiar a éste [el príncep Carles] con un retrato de Alfonso el Magnánimo» i que «no sabemos si se trataba de una serie de reyes o solo de Alfonso V, sin que tampoco acertemos a suponer, en este caso, cuál fué el motivo de la predilección», IGUAL ÚBEDA, Antonio, *Iconografía de Alfonso el Magnánimo...*, p. 22.

hispanics, per a l'execució de més retrats, de la mateixa manera que pintà la sèrie d'efigies dels bisbes de València (n. 338)¹⁰⁴⁰. Tanmateix, de la llarga llista de reis d'Aragó susceptibles de servir de model a l'infant, n'hagués restat algun retrat més del mateix tipus i, fins on sabem, sols es conserva el que ací analitzem. De totes les maneres, els fets són que els jurats de la ciutat de València, a instàncies del preceptor de l'hereu de la Corona, encomanaren Joanes un retrat d'Alfons V, on es destaquen els dos vessants de la personalitat del monarca: la de rei guerrer —representada per l'armadura i l'elm— i sobretot la de rei intel·lectual i bibliòfil —com demostra la presència constant del llibre, el seu emblema personal, als diferents objectes de la pintura— i amant de la cultura clàssica —el que es desprén de l'obra de Juli Cèsar que reposa sobre la taula—.

En l'art valencià trobem altres exemples d'aquesta mena de textos, però no tan complexos com el del llibre del Magnànim. Són habituals les lletres —reals o fictícies— als taulells del terra, que simulen ser les conegudes manufactures de Manises (n. 173, 206). Altres, com els *SPQR* s'amaguen entre els personatges i els plecs de túniques i banderes. Així mateix, podríem incloure ací les subscripcions dels pintors, els *cartellini*. Aquests solen inscriure's sobre un suport que simula un tros de paper deixat en terra, com al retaule de Santa Úrsula (n. 128) o a la taula de Sant Miquel de Tous (n. 129). Si bé el pintor juga a la discreció, disposant el seu nom en un lloc amagat, la sorpresa de trobar un paper als peus d'una santa fa que l'espectador senta curiositat i s'hi acoste.

1040. També planteja Igual Úbeda que, de la mateixa manera que la Diputació d'Aragó i la de Catalunya encomanaren Felipe Ariosto la realització d'una sèrie de retrats dels reis de la Corona d'Aragó, «el palacio real de Valencia tal vez tuviese también una serie propia, completa o fragmentaria, a la cual pertenecería el cuadro de Juanes», *ibidem*, p. 24.

12. RESULTATS I CONCLUSIONS¹⁰⁴¹

Le iscrizioni sulla pittura e la loro mediazione tra l'opera d'arte e la società che le ha concepite costituiscono, a fini pratici, un campo di studio senza precedenti. Quindi, è stato necessario delimitare il campo d'azione, l'area geografica e i limiti cronologici: le iscrizioni sui dipinti dell'antico regno di València tra il 1238 e il 1579.

Una volta stabiliti questi, è stato possibile procedere alla definizione degli obiettivi. Il principale, che comprende gli altri, è lo studio completo delle iscrizioni sulla pittura, sia in termini di caratteristiche intrinseche ed estrinseche che in relazione alla società che le ha concepite. A tal fine, sono stati fissati i seguenti obiettivi: la creazione di un catalogo di tutte le iscrizioni della pittura gotica e rinascimentale valenciana, l'analisi delle caratteristiche fisiche delle epigrafi e lo studio della loro funzione sociale.

Ogni scheda del catalogo contiene i dettagli tecnici del dipinto in questione e la trascrizione e l'edizione critica di tutti i testi in esso contenuti. Oltre a stabilire una corretta lettura delle iscrizioni, l'apparato critico comprende le fonti delle iscrizioni, il chiarimento degli aspetti più complessi e altri commenti pertinenti. In questo senso, l'importanza del catalogo è duplice: da un lato, arricchisce gli studi epigrafici ed artistici, poiché queste iscrizioni non erano state pubblicate prima. D'altra parte, la sua ampiezza e il numero di opere contenute offrono una visione diacronica dell'arte valenciana in un unico studio, cosa che non era mai stata fatta prima.

Gli altri obiettivi sono stati affrontati nel corso dello studio. Nella prima parte sono state sistematizzate le caratteristiche esterne e interne delle iscrizioni, ovvero gli elementi «fisici» di cui sono composte —supporti, scrittura— e gli elementi immateriali su cui si basano —fonti, lingue, funzioni interne—. Questa analisi ha permesso di comprendere meglio le epigrafi pittoriche stesse. I supporti figurativi che reggono le iscrizioni sono una parte fon-

1041. Aquest capítol ha estat escrit en italià per a complir amb les exigències requerides per a obtenir el títol de Menció Internacional en el present programa de doctorat.

damentale delle stesse, in quanto le delimitano nello spazio e ne condizionano la funzione e la percezione da parte del destinatario. Si può affermare che vi è un'assoluta predominanza di filatteri, un mezzo associato all'oralità, sia presentando testi che identificano le figure che accompagnano, sia stabilendo un dialogo tra di esse o tra esse e lo spettatore. I libri sono un altro dei mezzi preferiti per la trasmissione di messaggi scritti in pittura. Come contenitori di scrittura e oggetti di venerazione, possono essere rappresentati in due modi. Da un lato, la modalità realistica, cioè, che il testo che offre è presente come è naturale in un libro — senza mai dimenticare il simbolismo del messaggio— e, dall'altro, può offrire al pubblico ricevente un testo in modo diretto, essendo questo il suo scopo principale. L'iscrizione in questo caso ha un forte carattere allegorico. Accanto a questi supporti, il resto delle iscrizioni si divide tra cartigli, vestiti ed altre con una rappresentazione minore, come la notazione musicale o l'architettura. Il titulus della Croce merita una menzione speciale. Sebbene sia una delle iscrizioni più numerose, *l'INRI* che contiene verrebbe percepito più come un'immagine o un simbolo che come un testo vero e proprio.

Una volta studiati i supporti, il passo successivo è l'analisi delle grafie utilizzate. Per il periodo cronologico in esame, vi è un'assoluta predominanza della scrittura gotica. I dipinti sono una testimonianza, in campo epigrafico, del passaggio dalle maiuscole gotiche alle minuscole intorno al 1400; l'evoluzione della scrittura gotica testuale dalle forme più arrotondate a quelle più fratturate e calligrafiche nel corso del XV secolo; e la situazione di multigrafismo relativo vissuta nell'ambito delle scritture esposte, dovuta all'introduzione di nuovi tipi grafici nella seconda metà del secolo. Una di queste scritture, quella pre-umanistica, ha avuto una lunga storia nelle terre valenciane, con esempi che vanno dal 1440 al 1520. Da parte sua, la capitale romana, nonostante la sua timida introduzione a partire dal 1472 con Pagano e San Leocadio, trionfò definitivamente grazie alle opere prodotte dalla bottega di Macip negli anni '30 del Cinquecento. Le scritture umanistiche, maiuscole e minuscole, divennero così gli unici tipi grafici in uso nel campo epigrafico.

Per quanto riguarda le fonti utilizzate, la stragrande maggioranza dei testi è di origine biblica. Questi riferimenti possono essere presi direttamente dalle Sacre Scritture, come il Saluto Angelico o l'«Ecce agnus Dei», o con un nuovo valore dato dal loro uso nella liturgia. Queste ultime sono di grande interesse perché aggiungono una componente allegorica al testo e stabiliscono un legame tra la scena in cui si trovano, il culto e i parrocchiani. Così, ad esempio, il «Gloria in excelsis Deo» in una Natività non è solo un frammento evangelico proprio della narrazione di quell'episodio, ma è anche usato come antifona in vari uffici del *Natalis Domini*. Altri testi, invece, sono elaborati *ad hoc* per un particolare dipinto, generalmente a carattere esplicativo della scena, come i cartigli della pala d'altare del *Gremi dels Fus-ters* in cui vengono raccontati gli eventi raffigurati. Altri hanno un significato più profondo, che completa le scene, come le iscrizioni poetiche della danza macabra di Morella. Questi testi, però, non sono così abbondanti come la loro natura pratica potrebbe far pensare.

Se si tiene conto dell'origine religiosa della maggior parte delle iscrizioni, è logico che il latino sia la principale lingua di trasmissione dei messaggi scritti. Comunque, ci sono alcune scappatoie attraverso le quali la lingua volgare viene introdotta nei retabli: i nomi delle figure raffigurate, i testi esplicativi e quelli relativi alla morte. Così, possiamo trovare iscrizioni con un nome in lingua romanza seguito da una citazione in latino —*Isaïes. Ecce virgo concipiet*—, i suddetti cartigli esplicativi in valenciano o messaggi ammonitori sulla vicinanza della morte. Più interessanti, anche se rare, sono le iscrizioni scritte in altre lingue. Il castigliano compare nelle opere del XVI secolo, sia perché i loro autori sono i castigliani

Fernando Llanos e Fernando Yáñez, sia perché sono state prodotte per le regioni castigliano-aragonesi dell'entroterra valenciano, sia perché sono state commissionate in un periodo in cui la lingua vicina cominciava a essere la lingua principale delle classi aristocratiche. Dal canto suo, la presenza della lingua araba è significativa ma accidentale, nel senso che i pittori hanno inserito testi arabi —o almeno in apparenza— per il loro carattere estetico e non per il loro contenuto. La scrittura in stile cufico si trova ovunque, decorando gli abiti di personaggi orientali o di alto rango, ricoperti da ricchi tessuti islamici. Sebbene i pittori li abbiano inseriti inconsapevolmente, copiandoli dalle tele che circolavano nei mercati della penisola iberica, è stato possibile identificare alcuni di questi testi. Diverso è il caso delle lingue ebraiche e greche. Entrambi appaiono in contesti molto specifici, come nel *titulus della Croce* o nel libro tenuto dall'umanista Joan Baptista Anyés nel suo ritratto nel *Battesimo di Cristo*.

Il supporto, la scrittura e il linguaggio condizionano la funzione che queste iscrizioni svolgono all'interno del dipinto. Alcuni testi sono identificativi, cioè rivelano l'identità del personaggio che accompagnano o fissano gli eventi che si svolgono nella scena, inserendo direttamente il suo nome o citando brani associati alla persona o all'episodio. Le iscrizioni informative, invece, sono quelle che forniscono informazioni sulla paternità, sulla data o sul luogo di esecuzione. Sono di grande interesse per la storia dell'arte, poiché possono essere utilizzati come base per l'attribuzione di opere anonime o per la datazione di altri pezzi. A questa categoria seguono i testi invocativi, brevi preghiere rivolte a Dio, alla Vergine o ai santi. Strettamente collegate a queste sono le epigrafi allegoriche, cioè le citazioni dalla Bibbia o dai libri liturgici che offrono una lettura simbolica o rituale della scena. Un chiaro esempio sono le antifone sopra citate. Esistono anche testi discorsivi, che riproducono l'oralità, dalle dichiarazioni senza risposta ai dialoghi. Infine, ci sono le iscrizioni decorative, la cui funzione principale è quella di dare realismo alla scena o puramente ornamentale.

La seconda parte di questa ricerca mira a rispondere al terzo obiettivo: la relazione tra le iscrizioni, i dipinti che le ospitano e gli spettatori. A tal fine, è necessario fare una serie di precisazioni concettuali sulla definizione di «iscrizione» e sul modo migliore di analizzare i testi pittorici. Alla luce delle caratteristiche sopra descritte, non c'è dubbio che si tratti di epigrafi a tutti gli effetti: un testo riportato su un materiale duro —cioè né pergamena né carta— e in un luogo esposto, con una serie di caratteristiche formali che rendono evidente la ricerca di una certa armonia nella loro esecuzione. Tuttavia, fino a tempi relativamente recenti, l'Epigrafia non ha mostrato un interesse particolare per questo tipo di iscrizioni.

L'origine di questa situazione è da ricercare nella definizione stessa di epigrafe, poiché è unanimemente accettato che questi scritti debbano avere le caratteristiche di pubblicità, solennità e durata. Mentre i nostri testi rispettano gli ultimi due, è nella pubblicità che le interpretazioni divergono. Il problema sta nel fatto che si tratta di un termine ambiguo. In linea di principio, la pubblicità era intesa come sinonimo di «notorietà», ovvero il risultato delle caratteristiche formali di cui l'iscrizione è dotata per attirare su di sé l'attenzione del destinatario. Al contrario, è generalmente intesa come la volontà attiva dell'epigrafe —o, piuttosto, del suo autore— di trasmettere un messaggio specifico in perpetuo al più ampio pubblico possibile. Questo vale per le iscrizioni che potremmo definire «canoniche», quelle che trasmettono un'informazione particolare su un evento specifico e che quindi sono di solito facilmente visibili e leggibili. Al contrario, il contenuto delle nostre iscrizioni spesso non è di questa natura e, in generale, non ha le caratteristiche di visibilità e leggibilità. È per questo motivo che l'Epigrafia medievale ha solitamente concentrato il suo interesse sulle

iscrizioni che meglio si adattano alla sua definizione, ignorando le epigrafi pittoriche, le cui caratteristiche richiedono un diverso tipo di analisi.

Ciononostante, negli ultimi decenni si è assistito a una notevole rivalutazione delle iscrizioni pittoriche all'interno di alcune scuole epigrafiche, come quella di Poitiers, che ha dato una svolta interessante all'analisi di questi testi, introducendo nuovi concetti provenienti da altre discipline. Le nozioni di «iconicità della scrittura» e «agentività» sono quindi fondamentali. Il primo concetto implica che la scrittura agisce anche come immagine, cioè che la rappresentazione fisica delle parole —le grafie e il modo in cui sono tracciate— costituisce già di per sé un messaggio, al di là del suo contenuto testuale e indipendentemente dalla sua lettura. In questo modo, le idee e le sensazioni trasmesse da un'iscrizione possono raggiungere un pubblico molto più ampio, poiché non dipendono dalla sua lettura. Per quanto riguarda l'agentività, questo termine antropologico, che si riferisce alla capacità di un oggetto inanimato di agire sul suo ambiente, è stato applicato all'immagine medievale e alla scrittura che la orna. Così, l'uso della parola scritta nell'arte medievale non deve essere inteso solo come un messaggio inviato a possibili destinatari; è anche uno strumento nelle mani degli autori intellettuali o materiali dell'opera per poter agire sulle diverse componenti dell'opera d'arte. Si stabilisce così un parallelo con la Creazione: è la parola —in questo caso la parola scritta— che crea, che permette agli elementi rappresentati nel dipinto di esistere.

Finché un'epigrafe può trasmettere un messaggio a partire dall'immagine che proietta e la scrittura agisce in modo autonomo all'interno della composizione, la pubblicità del contenuto non è più essenziale. Pertanto, l'intento pubblicitario della scrittura epigrafica deve essere sostituito —o almeno integrato— dall'intenzione epigrafica. In virtù di questo concetto, che presuppone i due precedenti, si capisce che la funzione principale di queste iscrizioni è quella di rendere presente un determinato testo in una determinata area, indipendentemente da qualsiasi ricezione dello stesso.

L'applicazione di questi concetti all'analisi epigrafica richiede una serie di cambiamenti di paradigma. Se le nostre iscrizioni pittoriche non mirano a trasmettere un messaggio specifico, la visibilità e la leggibilità non saranno una priorità. Questo spiega perché la maggior parte dell'iscrizioni sono impercettibili o difficili da leggere a causa delle loro caratteristiche fisiche e della loro posizione. Se le iscrizioni non sono né visibili né leggibili, a chi sono indirizzate? La risposta sta nella differenziazione tra destinatario e pubblico. Il primo è la persona o la divinità a cui è indirizzato il messaggio scritto, mentre il pubblico è l'insieme dei destinatari circostanziali del messaggio scritto, quegli individui che percepiscono l'iscrizione come un oggetto fisico, ma a cui il messaggio non è indirizzato. Così, il destinatario di un'iscrizione può essere Dio, la Vergine o un santo, mentre il pubblico è costituito dalle persone che possono leggere o percepire il testo. Pertanto, se le scritte non vengono lette e il messaggio non ha di solito un destinatario fisico, qual è il ruolo della pubblicità? Se la pubblicità viene intesa come volontà di trasmettere un contenuto testuale, la sua funzione viene piuttosto annullata. D'altra parte, se lo intendiamo come sinonimo di notorietà, paragonabile all'altra caratteristica della solennità, può essere incluso nell'analisi. Infine, è interessante distinguere tra le citazioni reliquie, cioè i testi che di solito sono associati a un determinato personaggio o scena, e le citazioni culturali, quelle che potrebbero essere considerate nuove o che rispondono alla volontà del committente o del progettista. Per le loro caratteristiche, quasi tutte le nostre iscrizioni appartengono al primo gruppo. L'applicazione di tutti questi concetti permette di studiare correttamente l'uso sociale delle iscrizioni.

La fonte principale che abbiamo utilizzato in questa seconda parte sono gli abbondanti contratti di pittura conservati negli archivi valenciani. Questo tipo di documentazione ci ha permesso di scoprire chi ha partecipato al processo di realizzazione delle pitture, come sono state appaltate, come è stato stabilito il programma epigrafico e lo scopo per cui sono state inserite le iscrizioni. Per quanto riguarda i partecipanti, ci interessa il loro rapporto con la cultura scritta per scoprire chi era responsabile della produzione delle epigrafi. Un'analisi dei clienti rivela che si trattava principalmente di persone appartenenti al clero o alle professioni liberali. Gli artigiani partecipavano al mercato dell'arte attraverso le confraternite e le corporazioni dei mestieri, che di solito includevano un ecclesiastico o un notaio. In generale, quindi, gli attori documentaristi sono persone con uno stretto rapporto con la cultura scritta, che non avrebbero avuto problemi a scegliere le epigrafi per le loro opere, soprattutto se si considera che queste appartenevano di solito alla tradizione iconografica. Per quanto riguarda i pittori, il tasso di analfabetismo era piuttosto alto in questo settore —come nel resto dell'artigianato— e quindi in linea di principio non sarebbero stati responsabili della definizione del programma epigrafico. Sappiamo, però, che molti dei principali maestri valenzani erano alfabetizzati, almeno a livello elementare, e potevano utilizzare strumenti come album da disegno o copie di altre opere per la progettazione delle iscrizioni. Pertanto, non possiamo escludere la loro partecipazione a questo processo. Infine, abbiamo gli intermediari culturali. Queste persone, generalmente ecclesiastici, potevano partecipare al processo artistico in vari modi: mettendo in contatto committenti e pittori, stabilendo il programma iconografico o intervenendo direttamente nella progettazione. Andreu Garcia, beneficiario della cattedrale di Valencia, si distingue tra tutti, agendo su questi tre fronti.

Purtroppo i contratti di pittura non forniscono alcuna informazione sulle iscrizioni da realizzare o sul loro formato, poiché riflettono una transazione economica, e quindi contengono solo aspetti basilari —ma importanti in tal senso— come il soggetto generale, i materiali e il prezzo. Ciononostante, forniscono alcuni dettagli interessanti sul processo di realizzazione dei dipinti. Si parla di conversazioni successive tra pittori e committenti per chiarire dettagli iconografici, si richiede la copia di pale d'altare preesistenti e si fa riferimento a mostre, piccoli schizzi dell'opera da eseguire. Tutti questi elementi fanno probabilmente parte del programma epigrafico della pittura. Altri documenti, come gli inventari post mortem, indicano l'esistenza di strumenti che avrebbero aiutato i pittori nel loro mestiere e che potrebbero essere il mezzo con cui venivano trasmesse le iscrizioni più comuni: quaderni di schizzi, mostre e modelli di lettere. Purtroppo, pochissime di queste carte sono sopravvissute —e quelle sopravvissute di solito non contengono elementi grafici— per cui il loro uso da parte dei pittori rimane una mera ipotesi.

In ogni caso, il processo di selezione, progettazione ed esecuzione delle iscrizioni pittoriche non dovrebbe differire troppo da quello delle epigrafi più «classiche» o da quello del dipinto stesso. Il committente presentava al pittore una minuta con i testi da inserire, selezionati da lui o dall'intermediario. Successivamente, si sceglieva il supporto figurativo e la tipologia grafica appropriata, utilizzando i libri di disegni e i modelli di scrittura, a condizione che il cliente non avesse già presentato un progetto. Nella fase successiva, l'iscrizione avrebbe assunto l'aspetto definitivo e sarebbe stata copiata sul pannello. Infine, l'iscrizione sarebbe stata dipinta insieme al resto degli elementi.

Con questo, abbiamo ora le epigrafi disposte sulle pale d'altare e queste collocate nelle rispettive cappelle. Ma qual era la funzione di queste iscrizioni? Dobbiamo escludere uno scopo pedagogico —come spesso viene difeso— e un aiuto alla predicazione. Il suo conte-

nuto, di scarso spessore dottrinale, e la sua collocazione rendevano difficile l'utilizzo per l'insegnamento e l'omiletica. Forse aveva una funzione devozionale, in quanto i fedeli che si trovavano a pregare o a meditare davanti alle pale d'altare potevano scoprire e leggere i testi. Comunque, questo non spiega il gran numero di iscrizioni di difficile accesso, sia per l'occhio che per l'intelletto. Pertanto, riteniamo che la ragione principale dell'esistenza di questi testi sia proprio il semplice fatto di esistere, di registrare determinate parole in uno spazio specifico. In breve, hanno una chiara funzione epigrafica. Le iscrizioni, leggibili o meno, rendono presente la Parola di Dio nel dipinto, trasmettono messaggi e idee attraverso il loro aspetto iconico e agiscono sull'immagine che accompagnano.

Comunque, un insieme di iscrizioni sarebbe stato progettato per essere visto e letto, se teniamo conto del loro formato e della loro posizione. Alcuni di essi servono a spiegare l'immagine, offrendo chiaramente un breve riassunto delle azioni sviluppate nelle scene o identificando i personaggi che accompagnano. Altri completano le figure offrendo una prospettiva diversa o ampliando il contenuto pittorico. Altri svolgono un ruolo fondamentale in quanto la loro lettura chiarisce l'immagine o, grazie a loro, si comprende il soggetto. Si distinguono da quelli esplicativi perché non raccontano l'azione, ma la chiariscono simbolicamente utilizzando citazioni bibliche o patristiche. Le iscrizioni sono puramente decorative e la loro presenza conferisce un tocco di realismo alla scena in cui sono collocate.

In conclusione, le epigrafi del dipinto, nonostante la loro apparente semplicità, offrono molti spunti di riflessione sul funzionamento della mentalità e della religiosità del tardo Medioevo e della prima età moderna, aprendo al contempo interessanti piste di studio ancora da esplorare. Ci auguriamo che in futuro potremo seguire questi percorsi.

HÆC HABVI DE INSCRIPTIONIBVS IN VALENTINIS PICTVRIS QVÆ DICEREM
EXPLICIT THESIS DOCTORALIS IN FERIA ·IV· CINERVM CAPITE QVADRAGESIMÆ
VIDELICET DIE MERCVRII ·II^A· MENSIS MARTII ANNO A PARTV VIRGINIS ·MMXXII·
ANNO ·II· SVB PESTE

13. BIBLIOGRAFIA

- ACADÈMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA, *Diccionari Normatiu del Valencià*, II vols., València, Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2016.
- ADELL FIGOLS, Francesca, «La danza de la muerte del convento de San Francisco de Morella», *Penyagolosa*, vol. IV, n. 1, 1999, pp. 35-44.
- AGUILERA CERNI, Vicente (coord.), *Historia del Arte valenciano II: La Edad Media. El gótico*, València, Consorci d'Editors Valencians, 1988.
- AGUILÓ I FUSTER, Mariano (ed.), *Cançoners de les obretes més divulgades en nostra lengua materna durant los segles XIV, XV y XVI*, Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdaguer, 1900.
- AGUSTÍ, sant, *Regula ad servos Dei*, en Jacques-Paul MIGNE (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 32, col. 1377-1384 [recurs electrònic].
- ALANYÀ I ROIG, Josep, *Urbanisme i vida a la Morella medieval (segles XIII-XV)*, Morella, Associació d'Amics de Morella i Comarca, 2000.
- ALANYÀ I ROIG, Josep i MARCO GARCIA, Víctor (coms.), *Pulchra Magistri. L'esplendor del Maestrat a Castelló: Culla, Catí, Benicarló, Vinaròs*, València, Generalitat Valenciana-La Llum de les Imatges, 2013.
- ALBI FITA, José, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, III vols., València, Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de Estudios Artísticos, 1979.
- ALCOVER I SUREDA, Antoni Maria, MOLL I CASASNOVAS, Francesc de Borja (eds.) i SANCHIS GUARNER, Manuel (col.), *Diccionari català-valencià-balear*, X vols. Palma, Moll, 1964-1969, reimp. 1980.
- ALCOY PEDRÓS, Rosa, «La pintura gòtica», en XAVIER BARRAL I ALTET (dir.) *Art de Catalunya. 8. Pintura antiga i medieval*, Barcelona, L'Isard, 1998, pp. 136-348.
- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, «Iconografía medieval valenciana. Los tapices de la reina María, esposa de Alfonso el Magnánimo», en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: actas, mayo 1992*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1993, pp. 197-209.
- ALEGRE CARVAJAL, Esther et al., *El arte en la Baja Edad Media occidental: arquitectura, escultura y pintura*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2014.
- ALEXANDER, Jonathan J. G., *Medieval illuminators and their methods of work*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1992.

- ALIAGA MORELL, Joan, «Jaume Mateu y el retablo de San Sebastián de Villar del Cobo (Teruel)», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 23, 2014, pp. 29-39.
- ALIAGA MORELL, Joan, «Un calvari d'estil gòtic internacional al museu Sant Pius V de València», *Actas del Primer Congreso de Historia del arte valenciano*, València, 1993, pp. 115-117.
- ALIAGA MORELL, Joan, *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1996.
- ALIAGA MORELL, Joan, *El Museu de Santa Clara. Gandia. Obres Mestres*, Gandia, Ajuntament de Gandia, 2015.
- ALIAGA MORELL, Joan, TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa i COMPANY CLIMENT, Ximo (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, II. Llibre de l'entrada del rei Martí*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2007.
- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, ed. de Natalino SAPEGNO, Milà-Nàpols, Riccardo Riccardi Editore, 1957.
- AMBROISE, Bruno, «Performativité et actes de parole», *HAL. Archives-ouvertes.fr*, 2009 [Consultat el 19 de novembre de 2021, halshs-00430074f].
- AMBROSI, sant, *Expositio evangelii secundum Lucam*, en Jacques-Paul MIGNE (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 15, col. 1527-1850D [recurs electrònic].
- ANDALÒ, Learco i MIRA GONZÁLEZ, Eduard, *Los Borja: del mundo gótico al universo renacentista*, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001.
- ANDRÉ GABIÁN, Avel·lí et al., *Diccionari Llatí-Català*, Barcelona, Columna, 1992, 3a ed.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniæ. Historia universal del arte hispánico*, vol. XIII, Madrid, Plus Ultra, 1954.
- ANÒNIM, *Curial e Güelfa*, ed. de Lola BADIA i Jaume TORRÓ, Barcelona, Quaderns Crema, 2011.
- ANYÉS, Joan Baptista, *Obra catalana*, ed. de Max CAHNER, Barcelona, Curial, 1987.
- ANYÉS, Joan Baptista, *Obra profana. Apologies, València, 1545*, ed. d'Eulàlia DURAN i Martí DURAN, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2001.
- AROZENA TORRES, Olimpia, «El retrato de Alfonso V de Aragón, por Juan de Juanes», *Saitabi*, vol. VII, n. 31-32, 1949, pp. 77-79.
- AUDIN, Maurice, *Histoire de l'imprimerie. Radioscopie d'une ère: de Gutenberg à l'informatique*, París, A. & J. Picard, 1972.
- AUSTIN, John L., *How to do things with words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.
- AUTRAND, Françoise et al., *La France et les arts en 1400: les princes des fleurs de lis*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2004.
- BACCI, Michele, «Agency ed esperienza religiosa: alcune riflessioni», *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n. 29, 2013, pp. 15-22.
- BALDÓ ALCOZ, Julia, «Las misas post mortem: simbolismos y devociones en torno a la muerte y el más allá en la Navarra bajomedieval», *Zainak*, n. 28, 2006, pp. 353-374.
- BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel, «Alfonso V, amante de los libros», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, n. 11, 1945, pp. 61-73.
- BARASCH, Moshe, «Le spectateur et l'éloquence de la peinture à la Renaissance», en Olivier BONFAIT (dir.), *Peinture et rhétorique: actes du colloque de l'Académie de France à Rome 10-11 juin 1993*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 21-42.
- BARKAN, Leonard, *Mute poetry, speaking pictures*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2013.
- BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (com.), *Els Reis Catòlics i la Monarquia d'Espanya*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2004.
- BATTELLI, Giulio, *Lezioni di Paleografia*, Ciutat del Vaticà, Pontificia Scuola Vaticana di Paleografia e Diplomatica, 1949, 3a edició.
- BAUTISTA I GARCIA, Joan Damià (com.), *La llum de la memòria. Villahermosa del Río, 2016-2017*, Castelló de la Plana, Diputació de Castelló, 2017.
- BAXANDALL, Michael, *Painting and experience in Fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford, Oxford University Press, 1972.

- BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- BAXANDALL, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989.
- BAZZOCHI, Flavia, «Un boceto inédito para un retablo de Chiva procedente del Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli», en Maria Rosa TERÉS I TOMÁS, (coord.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls, Cossetània, 2011, pp. 281-294.
- BECCADELLI, Antonio, *Dels fets e dits del gran rey Alfonso. Versió catalana de Jordi de Centelles*, ed. d'Eulàlia DURAN, Barcelona, Editorial Barcino, 1990.
- BELTRÁN ALANDETE, María del Mar, «Summa Artis. El tesoro artístico de la Seu», en Abelardo HERRERO ALONSO (dir.), *La Seu-Colegiata de Santa María de Gandia*, Gandia, Amics de la Seu, 2002, pp. 279-318.
- BENAGES, Emiliano, «L'ermita de San Bartolomé de Villahermosa», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, n. IX, 1928, pp. 148-151.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Museo del Patriarca. Catálogo de pinturas*, València, Federico Doménech, 1980.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando, «El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en etapas distintas de su carrera», *Archivo Español de Arte*, vol. 66, n. 261, 1993, pp. 223-244.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando, «Miguel Joan Porta. Nuevas obras», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 5, 1994, pp. 133-138.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando (ed.), *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Madrid, Museo de Bellas Artes de Valencia-Fundación Central Hispano, 1996.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, València, Generalitat Valenciana, 2000.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando (coord.), *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*, València, Ruzafashow, D. L., 2009.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando i GÓMEZ FRECHINA, José (eds.), *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando i GÓMEZ FRECHINA, José (dirs.), *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV y XV*, València, Generalitat Valenciana-Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando i GÓMEZ FRECHINA, José, *El Retaule de sant Miquel Arcàngel del convent de la Puritat. Anàlisi iconogràfic i formal*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando i GÓMEZ FRECHINA, José (coms.), *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, València, Generalitat Valenciana, 2009.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando, GÓMEZ FRECHINA, José i SAMPER EMBIZ, Vicente, *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando i VALLÉS BORRÁS, Vicent Joan, «Nuevas noticias de Vicente Maçip y Joan de Joanes», *Archivo Español de Arte*, t. 64, n. 255, 1991, pp. 353-360.
- BENITO GOERLICH, Daniel (coord.), *Valencia y Murcia*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1989.
- BÉRCEZ GÓMEZ, Joaquín i GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, *La Seo de Xàtiva. Historia, imàgenes y realidades*, València, Generalitat Valenciana, 2007.
- BERGER, Philippe, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, II vols., València, Institució Alfons el Magnànim, 1987.
- BERG-SOBRE, Judith, «Eiximenis, Isabel de Villena and some illustrations of their works», en Alberto PORQUERAS MAYO, Spurgeon BALDWIN i Jaume MARTÍ OLIVELLA (coords.), *Primer Col·loqui d'Etudis Catalans a Nord-Amèrica Urbana-Champaign, 30 de març - 1 d'abril de 1978*, Abadia de Montserrat, Publicaciones de la Abadía de Montserrat, 1979.
- BERG-SOBRE, Judith, *Bartolomé de Cárdenas 'El Bermejo', Itinerant painter in the Crown of Aragon*, San Francisco-Londres-Bethesda, Rowman & Littlefield, 1998.
- BERG-SOBRE, Judith, *Behind the Altar Table. The development of the painted retablo in Spain, 1350-1500*, Columbia, University of Missouri Press, 1989.

- BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, II vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Diego Velázquez», 1980.
- BERNAT DE CLARAVALL, sant, *Sermo I, De pronuntiatione Martyrologii*, «Jesus Christus, Filius Dei, nascitur in Bethlehem Judæ», en Jacques-Paul MIGNE (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 183, col. 87A-90B [recurs electrònic].
- BERTAUX, Émile, «Un triptyque flamand du XV siècle a Valence», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 36, 1906, pp. 217-222.
- BOLOGNA, Ferdinando, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Nàpols, Società Storia Patria Napoli, 1977.
- BOLOGNA, Giulia, *Manuscritos y miniaturas. El libro antes de Gutenberg*, Madrid, Anaya, 1988.
- BOLUFER, Joaquím i RIBERA, Agustí, «Epigrafia valenciana medieval i moderna: les inscripcions sobre pedra», *Alba: revista d'estudis comarcals de la Vall d'Albaida* n. 13-14, 1999, pp. 133-174.
- BOLZONI, Lina, «Educare lo sguardo, controllare l'interiorità: usi delle immagini nella predicazione volgare del Tre e Quattrocento», en Enrico CASTELNUOVO i Giuseppe SERGI (ed.), *Arte e storia nel medioevo III: Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Torí, Giulio Einaudi, 2002, pp. 519-549.
- BON MUÑOZ, José Luis, «Sobre un retablo de ánimas de la ermita de Santa Lucía: evolución de los retablos de ánimas valenciano», en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: actas, mayo 1992*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1993, pp. 367-371.
- BONAVENTURA, sant, *Opera Omnia*, X vols., Quaracchi, Typographia Collegii S. Bonaventuræ, 1882-1902.
- BORJA CORTIJO, Helios, «La diócesis de Segorbe-Albarracín», en LA LUZ DE LAS IMÁGENES, *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, València, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 16-57.
- BOSKOVITS, Miklos, «Il Maestro del Bambino Vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcañiz», *Paragone*, n. 307, 1975, pp. 3-15.
- BRENK, Beat, «Il contributo de l'artista alla concezione progettuale e iconografica», en Maria Monica DONATO (dir.), *L'artista medievale*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2003, pp. 79-88.
- BRENK, Beat, «Le texte et l'image dans la "Vie des saints" au Moyen Âge: rôle du concepteur et rôle du peintre» en *Texte et image. Actes du Colloque International de Chantilly*, París, Les Belles Lettres, 1984, pp. 31-39.
- Breviarium Romanum*, Anvers: Baltasar Moretti, 1655.
- Breviarium Romanum, Editio Princeps (1568)*, ed. anastàtica de Manlio SODI i Achille Maria TRIACCA, Ciutat del Vaticà, Libreria Editrice Vaticana, 1999.
- BRODBECK, Sulamith i POILPRÉ, Anne-Orange (eds.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésiast. Byzance et Moyen Âge occidental*, París, Éditions de la Sorbonne, 2019.
- BURCHMORE, David W. (ed.), *Text and image*, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1986.
- CALVÉ MASCARELL, Óscar, «El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 20, 2011, pp. 49-68.
- CALVÉ MASCARELL, Óscar, *La configuración de la imagen de san Vicente Ferrer en el siglo XV*, II vols., tesi doctoral inèdita, València, Universitat de València, 2016.
- CALVO MANUEL, Ana María, *La restauración de pintura sobre tabla. Su aplicación a tres retablos levantinos (Cinctorres-Castellón)*, Castelló de la Plana, Servei de Publicacions de la Diputació de Castelló, 1995.
- CAMILLE, Michel, *Arte gótico. Visiones gloriosas*, Madrid, Akal, 2005.
- CAMÓN AZNAR, José, *Pintura medieval española. Summa artis*, vol. XXII, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
- CAMÓN AZNAR, José, *La pintura española del siglo XVI. Summa Artis*, vol. XXIV, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- CÁRCEL ORTÍ, Vicente, *La Historia de las tres Diócesis Valencianas*, València, Generalitat Valenciana, 2001.
- CARDONA, Giorgio R., *Antropología de la escritura*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1994.
- CARLEMANY, *Libri Carolini*, en Jacques-Paul MIGNE (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 98, col. 999-1248A [recurs electrònic].

- CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*, Madrid, Akal, 2008, 2a ed.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico*, Bellaterra, Edicions UAB, 2019.
- CASSIODOR, Flavi Magne Aureli, *De institutione divinarum litterarum*, en Jacques-Paul MIGNE (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 70, col. 1105D-1150C [recurs electrònic].
- CASTELNUOVO, Enrico, «I volti de l'artista medievale. Molte domande, poche risposte», en Maria Monica DONATO (dir.), *L'artista medievale*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2003, pp. 3-10.
- CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel, *Colección pictórica del Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, II vols., València, Ajuntament de València, Delegació d'Arxius, Biblioteques, Museus i Monuments, 1981-1983.
- CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel, *Ángeles y demonios en Valencia. Su proyección socio-cultural y artística*, II vols. València, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013.
- Cathalonia. Arte Gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
- CAVALLO, Guglielmo, «Testo e immagine: una frontiera ambigua», en *Testo e immagine nell'alto Medioevo*, vol. I, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1994, pp. 31-62.
- CAVINESS, Madeline H., «Illegible inscriptions as solar or mechanical prayer wheels», en Sulamith BRODBECK i Anne-Orange POILPRÉ (eds.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, París, Éditions de la Sorbonne, 2019, pp. 409-428.
- CEBRIÁN I MOLINA, Josep Lluís i NAVARRO I BUENAVENTURA, Beatriu, *Pintura sobre taula a Xàtiva. Segles XIV-XVI*, Xàtiva, Ulleye, 2017.
- CEBRIÁN I MOLINA, Josep Lluís, HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo i NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, *Miquel Esteve. Pintor leonardesco de Xàtiva*, Xàtiva, Ulleye, 2016.
- CENCETTI, Giorgio, *Lineamenti di storia della scrittura latina*, Bolonya, Casa editrice Professore Ricardo Patron, 1954.
- CENNINI, Cennino, *El Libro del Arte*, ed. de Franco BRUNELLO i Licisco MAGAGNATO, Torrejón de Ardoz, Akal, 2002.
- CERCÓS MAÍCAS, Pablo, «El retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de Albentosa (Teruel). Una revisión bibliográfica», en Elena ANDRÉS et al. (coord.), *IV Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Saragossa, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 23-32.
- CÈSAR, Gai Juli, *De Bello Civili*, Barcelona, Bosch, 1984.
- CHARTIER, Roger, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- CHEVALIER, Ulysse, *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, VI vols., Lovaina (etc.), Imprimerie Lefever (etc.), 1892-1921.
- CHEVRIER, Jean-François, *Ceuvre et activité: la question de l'art*, París, L'Arachneen, 2015.
- CLANCHY, Michael T., *From memory to written record: England 1066-1307*, Londres, E. Arnold, 1979.
- COLEMAN, Joyce, *Public reading and the reading in public in late medieval England and France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE, *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas, Mesa I*, Múrcia, Universidad de Murcia, 1992.
- COMPANY CLIMENT, Ximo, *Pintura del Renaixement al ducat de Gandia: imatges d'un temps i d'un país*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1985.
- COMPANY CLIMENT, Ximo, *Pintura del Renaixement*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1987.
- COMPANY CLIMENT, Ximo, *La pintura hispano-flamenca*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1990.
- COMPANY CLIMENT, Ximo, *La pintura dels Osona, una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*, Lleida, Fil d'Ariadna, 1991.
- COMPANY CLIMENT, Ximo, «Del vell al nou (i a l'invers) en la pintura valenciana de 1440 a 1525», en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: actas, mayo 1992*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1993, pp. 125-135.
- COMPANY CLIMENT, Ximo (dir.), *El mundo de los Osona ca. 1460 - ca. 1540*, València, Conselleria de Cultura, 1994.

- COMPANY CLIMENT, Ximo (ed.), *Obras Maestras: Museo de Bellas Artes San Pio V*, València, Direcció General de Museus i Belles Arts, 1995.
- COMPANY CLIMENT, Ximo (coord.), *Restauració del retaule major de l'Església de Sant Feliu de Xàtiva*, València, Generalitat Valenciana, 2005.
- COMPANY CLIMENT, Ximo, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia, CEIC Alfons el Vell, 2006.
- COMPANY CLIMENT, Ximo, «La retabística en el área valenciana. Gótico y Renacimiento, siglos XIV, XV y XVI», en *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos* [Conferències 16-19 de novembre de 2004], València, Grupo Español de Conservación-Universidad Literaria de Valencia, 2006.
- COMPANY CLIMENT, Ximo, *La época dorada de la pintura valenciana (siglos XV y XVI)*, València, Generalitat Valenciana, 2007.
- COMPANY CLIMENT, Ximo, *Il Rinascimento di Paolo da San Leocadio*, Palermo, Gruppo Editoriale Kalós, 2009.
- COMPANY CLIMENT, Ximo et al. (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2005.
- COMPANY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, «De pintura valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, el maestro de Artés, Vicent Macip i Joan de Joanes», *Archivo Español de Arte*, t. 72, n. 287, 1999, pp. 263-278.
- COMPANY CLIMENT, Ximo, PONS ALÓS, Vicente i ALIAGA MORELL, Joan (coms.), *La Llum de les Imatges: Lux Mundi. Xàtiva, 2007*, València, Generalitat Valenciana, 2007.
- CORRIGAN, Kathleen, «Text and image on an icon of the Crucifixion at Mount Sinai», en Robert G. OUSTERHOUT i Leslie BRUBAKER (eds.), *The sacred image: East and West*, Chicago, University of Illinois Press, 1995, pp. 45-62.
- CORRIGAN, Kevin i HARRINGTON, L. Michel, «Pseudo-Dionysius the Areopagite», en Edward N. ZALTA (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2019 Edition), URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/pseudo-dionysius-areopagite/>.
- CORTÈS ESCRIVÀ, Josepa (ed.), *Formularium diversorum instrumentorum: un formulari notarial valencià del segle XV*, Sueca, En la Ribera del Xúquer, 1986.
- COVI, Dario A., *The inscription in Fifteenth Century Florentine painting*, Nova York-Londres, Garland Publishing Inc., 1986.
- CRIVELLO, Fabrizio, «L'immagine ripetuta: filiazione e creazione nell'arte del Medioevo», en Enrico CASTELNUOVO i Giuseppe SERGI (eds.), *Arti e storia nel Medioevo. III. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Torí, Giulio Einaudi, 2004, pp. 567-592.
- CUTTLE, Charles D. «Holbein's inscriptions», *Sixteenth Century Journal*, vol. 24, n. 2, 1993, pp. 369-382.
- D'EMILIO, James, «Inscriptions and the Romanesque Church: patrons, prelates, and craftsmen in Romanesque Galicia», en Colum HOURIHANE, *Spanish medieval art: recent studies*, Tempre-Princeton, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Princeton University, 2007, pp. 1-33.
- DA VARAZZE, Jacopo, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 if.*, II vols., Florència-Milà, Sismel, Edizioni del Galluzzo-Biblioteca Ambrosiana, 2007.
- DE AZCÁRRAGA VELA, Adolfo, *Escritos sobre artes y artistas valencianos*, València, Caja de Ahorros de Valencia, 1989.
- DE BEAUVAIS, Vincent, *Speculum Historiale*, Núremberg: Anton Koberger, 24 de juliol de 1483.
- DE BOSQUE, Andrée, *Artistes italiens en Espagne du XIV siècle aux Rois Catholiques*, París, Le Temps, 1965.
- DE FROIDMONT, Hélinand, *Chronicon*, en Jacques-Paul MIGNE (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 212, col. 771C-1082C [recurs electrònic].
- DE FROIDMONT, Hélinand, *Sermones*, en Jacques-Paul MIGNE (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 212, col. 481C-720C [recurs electrònic].
- DE HAMEL, Christopher, *Copistas e iluminadores*, Tres Cantos, Akal, 1999.
- DE LORRIS, Guillaume i DE MEUN, Jean, *Le Roman de la Rose*, ed. d'Armand STRUBEL, s. l., Le Livre de Poche, 1992.

- DE NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín María, *El Concepto de la Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación*, Madrid, Aldus, 1953.
- DE NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín María, «Memoria sobre el concepto, método y fuentes de la Epigrafía», en Javier DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, José María DE FRANCISCO OLMOS i Elisabeth MENOR NATAL (eds.), *Joaquín María de Navascués. Obra epigráfica*, vol. I, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Grupo de investigación Numismática e investigación documental y epigráfica, 2019.
- DE PRADO HERAS, María Gracia i FORÉS TOMÁS, Carmela, *Conservación y restauración del retablo gótico de San Lorenzo y San Esteban (f. s. XIV-p. XV) de la Iglesia de Villahermosa del Río*, València, Direcció General de Patrimoni Artístic, 1997.
- DE RIQUER I MORERA, Martí, «Canals i altres traductors de clàssics i renaixentistes», en *Història de la Literatura Catalana*, vol. II, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1980, pp. 433-470.
- DE RUBEIS, Flavia, «La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile», en María Encarnación MARTÍN LÓPEZ i Vicente GARCÍA LOBO (coords.), *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval*, León, Corpus Inscriptionum Hispaniæ Mediævalium, 2010, pp. 185-202.
- DE SANJOSÉ LLONGUERAS, Lourdes (coord.), *La memòria daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Morella, Fundació Blasco de Alagón, 2003.
- DE SANJOSÉ LLONGUERAS, Lourdes (coord.), *Una memoria concreta. Pere Lembrí: pintor de Morella y Tortosa (1399-1421)*, Castelló de la Plana, Diputació de Castelló, 2004.
- DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier, *La Epigrafía latina medieval en los condados catalanes (815-circ. 1150)*, Madrid, Castellum, 2003.
- DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier, «Publicidad y escritura expuesta al servicio de la clase condal catalana (ss. IX-XII)», *Cuadernos de investigación histórica*, n. 28, 2011, pp. 343-370.
- DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier, «Epigrafía y ciudad en el Medievo hispano. Inscripciones de origen real y nobiliario», *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, n. 28, 2015, pp. 515-537.
- DE SARALEGUI, Leandro, «Algunas sargas y sargueros de Valencia», *Museum*, vol. 7, n. 6, 1928, pp. 209-210.
- DE SARALEGUI, Leandro, «Visitando colecciones. Algunas tablas de propiedad particular», *Museum*, vol. 7, n. 9, 1928, pp. 313-324.
- DE SARALEGUI, Leandro, «Sobre dos tablas valencianas del Museo de Artes Decorativas de París», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. 11, 1930, pp. 288-292.
- DE SARALEGUI, Leandro, «Miscelánea de tablas valencianas: Ecos del arte de San Leocadio», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n. 39, 1931, pp. 216-241.
- DE SARALEGUI, Leandro, «Miscelánea de tablas valencianas [1ª parte]», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n. 40, 1932, pp. 50-64.
- DE SARALEGUI, Leandro, «En torno a Pedro Nicolau. Un retablo de su escuela», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 19, 1933, pp. 25-52.
- DE SARALEGUI, Leandro, «Miscelánea de tablas valencianas en torno a Pedro Nicolau: hacia el Maestro de los Martí de Torres», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n. 41, 1933, pp. 161-176.
- DE SARALEGUI, Leandro, «Para el estudio de algunas tablas valencianas», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 20, 1934, pp. 3-50.
- DE SARALEGUI, Leandro, «La pintura valenciana medieval: introducción», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 21, 1935, pp. 3-68.
- DE SARALEGUI, Leandro, «La pintura valenciana medieval (continuación). Lorenzo Zaragoza», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 22, 1936, pp. 3-39.
- DE SARALEGUI, Leandro, «Pedro Nicolau I», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n. 45, 1941, pp. 76-107.
- DE SARALEGUI, Leandro, «Pedro Nicolau II. Sus obras», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n. 46, 1942, pp. 98-152.
- DE SARALEGUI, Leandro, «Los discípulos del Maestro de Ollería», *Archivo Español de Arte*, Madrid, n. 55, 1943, pp. 16-32.
- DE SARALEGUI, Leandro, «Problemas de pintura valenciana del siglo XV», *Archivo Español de Arte*, n. 62, 1944, pp. 104-123.

- DE SARALEGUI, Leandro, «Para el estudio de algunas tablas españolas», *Archivo Español de Arte*, vol. 18, n. 67, 1945, pp. 17-32.
- DE SARALEGUI, Leandro, «Sobre algunas tablas españolas (Escarceos iconográficos)», *Archivo Español de Arte*, vol. 19, n. 74, 1946, pp. 131-159.
- DE SARALEGUI, Leandro, «Noticias de tablas inéditas», *Archivo Español de Arte*, 1948, t. 21, n. 83, pp. 200-214.
- DE SARALEGUI, Leandro, *El maestro de santa Ana y su escuela*, València, Institución Alfonso el Magnánimo, 1950.
- DE SARALEGUI, Leandro, «La pintura valenciana medieval. Andrés Marzal de Sas (continuación)», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 23, 1952, pp. 5-39.
- DE SARALEGUI, Leandro, «Comentarios sobre algunos pintores y pinturas de Valencia», *Archivo Español de Arte*, vol. 26, n. 103, 1953, pp. 237-252.
- DE SARALEGUI, Leandro, *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las salas 1.ª y 2.ª de primitivos valencianos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1954.
- DE SARALEGUI, Leandro, «La pintura valenciana medieval (continuación). Los discípulos de Marzal de Sas. Miguel Alcañiz», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 27, 1956, pp. 3-41.
- DE VILLENA, Isabel, *Vita Christi*, ed. d' Albert G. HAUF I VALLS, València, Biblioteca Valenciana, 2006.
- DE' NATALI, Pietro, *Catalogus sanctorum et gestorum eorum*, Vicenza: Henricus de Sancto Ursio, Zenus, 12 de desembre de 1493.
- DEBIAIS, Vincent, «Construcción epigráfica y uso funerario del retablo de la Pasión de los Caparrosos: herencia isidoriana e influencia litúrgica», *Príncipe de Viana*, n. 242, 2007, pp. 797-813.
- DEBIAIS, Vincent, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2009.
- DEBIAIS, Vincent, «L'écriture dans l'image peinte romane: questions de méthode et perspectives», *Viator*, n. 41, 2010, pp. 95-126.
- DEBIAIS, Vincent, «Du sol au plafond: les inscriptions peintes à la voûte de la nef et dans la crypte de Saint-Savin-sur-Gartempe», en Cécile BOYER i Eric SPARTHUBERT (dirs.), *L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 301-324.
- DEBIAIS, Vincent, «Crear con imágenes. Los ángeles de Aguilar de Campoo», *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n. 28, 2012, pp. 115-130.
- DEBIAIS, Vincent, «Au-delà de l'efficacité. Figurer les paroles de Dieu et du Christ dans les images monumentales romanes», en Michelle FOURNIÉ i Daniel LE BLÉVEC (eds.), *La parole sacrée. Formes, fonctions, sens (XIe-XVe siècle). Cahiers de Fanjeaux 47*, Toulouse, Privat, 2013, pp. 27-48.
- DEBIAIS, Vincent, «Le chant des formes. L'écriture épigraphie entre matérialité du tracé et transcendance des contenus», *Revista de poética medieval*, n. 27, 2013, pp. 101-129.
- DEBIAIS, Vincent, «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales», *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n. 29, 2013, pp. 169-186.
- DEBIAIS, Vincent, «Ekphrasis from the inside: notes on the inscription of the Crown of Light in Bayeux», *English Language Notes*, vol. 53, n. 2, 2015, pp. 45-59.
- DEBIAIS, Vincent, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, París, Les Éditions du Cerf, 2017.
- DEBIAIS, Vincent, «Intención documental, decisiones epigráficas. La inscripción medieval entre el autor y su audiencia», en Alicia MARCHANT RIVERA i Lorena BARCO CEBRIÁN (eds.), *Escritura y sociedad: el clero*, Albolote, Editorial Comares, 2019, pp. 65-78.
- DEBIAIS, Vincent, «Visibilité et présence des inscriptions dans l'image médiévale», en Sulamith BRODBECK i Anne-Orange POILPRÉ (eds.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, París, Éditions de la Sorbonne, 2019, pp. 357-378.
- DEBIAIS, Vincent, FAVREAU, Robert i TREFFORT, Cécile, «L'évolution de l'écriture épigraphique en France au Moyen Âge et ses enjeux historiques», *Bibliothèque de l'École des Chartes*, vol. 165, n. 1, 2007, pp. 101-137.
- DEROLEZ, Albert, *The Palaeography of Gothic manuscript books. From the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

- DEURBERGUE, Maxime, *The visual liturgy. Altarpiece painting and Valencian culture (1442-1519)*, Turnhout, Brepols, 2012.
- DÍAZ PADRÓN, Matías i PADRÓN MÉRIDA, Aída, «Miscelánea de pintura española del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, t. 56, n.º 223, 1983, pp. 193-219.
- DOLEZALEK, Isabelle, *Arabic script on Christian kings: textile inscriptions on Royal Garments from Norman Sicily*, Berlín-Boston, De Gruyter, 2017.
- DOÑATE SEBASTIÁ, José María, *Los retablos de Pablo de Santo Leocadio en Villarreal de los Infantes*, Vila-real, Ayuntamiento de Villarreal, 1958.
- DRPIC, Ivan, «*Chrysepes stichourgia*: the Byzantine epigram as aesthetic object», en Brigitte M. BE-DOS-REZAK i Jeffrey F. HAMBURGER (eds.), *Sign and design: script as image in cross-cultural perspective (300-1600 CE)*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2016, pp. 51-69.
- DU CANGE, Charles du Fresne, senyor, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, V vols., Graz, Akademische Druck, 1954.
- DU GÚE TRAPIER, Elizabeth, *Catalogue of Painting (14th and 15th centuries) in the Collection of the Hispanic Society of America*, Nova York, The Hispanic Society, 1930.
- DUBY, Georges, *L'Histoire continue*, París, Éditions Odile Jacob, 2001.
- DUBY, Georges, *Arte y sociedad en la Edad Media*, Navarcarnero, Taurus, 2011.
- DUFFY, Eamon, *The stripping of the altars. Traditional religion in England, c. 1400 – c. 1580*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2005, 2a ed.
- DURAND, Guillem, *Rationale Divinorum Officiorum*, Venècia: Gulielmus de Tridino, 20 de novembre de 1487.
- DURLIAT, Jean, «Épigraphie et société. Problèmes et méthode», en Guglielmo CAVALLO i Cyril MANGO (eds.), *Epigrafia medievale greca e latina. Ideologia e funzione*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1995, pp. 169-196.
- EASTMOND, Antony i JAMES, Liz (eds.), *Icon and word: the power of images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack*, Aldershot, Ashgate, 2003.
- EBERSOLD, Julien, *Écrit, pouvoirs et société en Occident aux XIIIe-XIVe siècles (Angleterre, France, Italie, péninsule Ibérique)*, Le Mesnil-sur-l'Estree, Bréal, 2019.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *La catedral*, Akal, 1993.
- ERMENGAUD, Matfre, *Breviari d'amor*, ed. facs. d'Antoni FERRANDO i FRANCÉS, II vols., València, Vicent Garcia, 1980.
- ESCARTÍ SORIANO, Vicent J. (ed.), *Al voltant del Cant de la Sibilla a la Seu de València*, València, Universitat de València, 2018.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, *El gótico catalán*, Barcelona, Angle, 2002.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca i YARZA LUACES, Joaquín (dirs.), *Fons del Museu Frederic Marès 1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Regidoria d'Edicions i Publicacions, 1991.
- FAGOAGA PÉREZ, Rosa, LLOP CALPE, Silvia i JOVER LAPARRA, M^a Dolores, *Conservación y restauración de los fondos pictóricos del instituto Luis Vives de Valencia*, València, Generalitat Valenciana-Direcció General de Patrimoni Artístic, 1999.
- FALOMIR FAUS, Miguel, «El duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 5, 1994, pp. 121-124.
- FALOMIR FAUS, Miguel, *Arte en Valencia (1472-1522)*, València, Consell Valencià de Cultura, 1996.
- FALOMIR FAUS, Miguel, «Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales», en Lorenzo HERNÁNDEZ (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alacant, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», 2006, pp. 271-288.
- FAVREAU, Robert, «L'épigraphie médiévale», *Cahiers de civilisation médiévale*, n. 48, 1969, pp. 393-398.
- FAVREAU, Robert, *Les inscriptions médiévales*, Turnhout, Brepols, 1979.
- FAVREAU, Robert, *Études d'épigraphie médiévale*, Limoges, Pulim, 1995.
- FAVREAU, Robert, *Épigraphie médiévale*, Turnhout, Brepols, 1997.

- FELIPO ORTS, Amparo, *La Universidad de Valencia durante el siglo XVI (1499-1611)*, València, Universitat de València, Departament d'Història Moderna, 1993.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Rodrigo J., «La escritura prehumanística en la Murcia bajomedieval: un estudio epigráfico de la *explanatio clypei* del escudo de Chacón en la capilla de los Vélez», *Historia. Instituciones. Documentos*, n. 45, 2018, pp. 13-27.
- FERRÁN SALVADOR, Vicente, *Pablo de San Leocadio y la pintura valenciana en los siglos XV y XVI*, València, Imprenta Diana, 1946.
- FERRE PUERTO, Josep Antoni, «Trajectòria vital de Joan Reixach, pintor valencià del quatre-cents: la seua relació amb Andreu Garcia», en Joaquín YARZA LUACES i Francesc FITÉ LLEVOT (coords.), *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, pp. 419-426.
- FERRE PUERTO, Josep Antoni, «Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 12, 2003, pp. 27-32.
- FERRE PUERTO, Josep Antoni, «Francesc Eixea: identificació del donant d'un retaule d'Agullent del Mestre d'Artés», *Almaig, estudis i documents*, n. 24, 2008, pp. 172-174.
- FERRER ORTS, Albert i AGUILAR DÍAZ, Carmen, «Més obres de Gaspar Requena "el Jove" i el seu actiu taller a la Costera», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 17, 2008, pp. 35-37.
- FERRER ORTS, Albert i AGUILAR DÍAZ, Carmen, «Los Requena, una enigmática familia de pintores del Renacimiento. A propósito de Gaspar Requena "el Joven"», *Archivo Español de Arte*, n. 326, 2009, pp. 137-154.
- FISCHER, Bonifatius (ed.), *Novæ concordantiæ bibliorum sacrorum iuxta Vulgatam versionem critice*, V vols., Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1977.
- FLETT, Alison R., «The significance of texts scrolls: towards a descriptive terminology», en Margaret M. MANION i Bernard J. MUIR (eds.), *Medieval texts and images. Studies of manuscripts from the Middle Ages*, Chur (etc.), Harwood Academic Publishers, 1991, pp. 43-56.
- FOREVILLE, Raymonde, *Le jubilé de Saint Thomas Becket du XIIIe au XVe siècle (1220-1470). Étude et documents*, París, S.E.V.P.E.N., 1958.
- FORTUNAT, Venanci, *Carmina Miscellanea*, en Jacques-Paul MIGNE (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 88, col. 59B-362B [recurs electrònic].
- FRAMIS MONTOLIU, Maite, «Los Cabanes: más de un siglo de vínculos familiares y laborales entre los pintores de la ciudad de Valencia (1422-1576)», en Lorenzo HERNÁNDEZ GUARDIOLA (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alacant, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», 2006, pp. 149-210.
- FRANCO LLOPIS, Borja, «Releyendo la obra de Joan de Joanes. Nuevas aportaciones en torno al bautismo de Cristo de la catedral de Valencia y la conversión morisca», *Espacio, tiempo y orma. Serie VII, Historia del arte*, n. 25, 2012, pp. 67-82.
- FRANCO MATA, Ángela, «Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n. 20, 2002, pp. 173-214.
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Fuenlabrada, Cátedra, 2011, 4a ed.
- GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, París, Hachette, 1934.
- GALILEA ANTÓN, Ana María, *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995.
- GALLEGO GALLEGRO, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1990, 3a ed.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro, «La experiencia de las imágenes. Cuestiones y bibliografía», *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n. 29, 2013, pp. 23-26.
- GARCIA FEMENIA, Alfredo, *Pràctiques d'escriptura en la família Roig: alfabetització i educació gràfica en el llindar de la modernitat (València, 1450-1518)*, II vols., tesi doctoral inèdita, Universitat de València, 2020.
- GARCÍA LOBO, Vicente, «La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglos X-XIII», en Walter KOCH i Christine STEININGER (eds.), *Inschrift und Material. Inschrift und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik Ingolstadt*, Munic, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1999, pp. 151-190.

- GARCÍA LOBO, Vicente, «La epigrafía medieval: cuestiones de método», en María RUIZ TRAPERO (ed.), *Centenario de la cátedra de epigrafía y numismática de la Universidad Complutense de Madrid 1900/01-2000/01*, Madrid, Universidad Complutense, 2001, pp. 75-120.
- GARCÍA LOBO, Vicente i MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, «La escritura publicitaria en la Edad Media. Su funcionalidad», *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, n. 18, 1996, pp. 125-146.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *Art i societat a la València Medieval*, Catarroja-Barcelona, Afers, 2011.
- GARCÍA PÉREZ, Noelia, *Mencía de Mendoza (1508-1554)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004.
- GARDNER, Julian, «The emplacement of inscriptions on painting and sculpture in Italy c. 1250-c. 1350: context and status», en María Encarnación MARTÍN i Vicente GARCÍA (eds.), *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval*, Lleó, Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 351-365.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.^a, *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos, València*, Institución Alfonso el Magnánimo: Servicio de Estudios Artísticos, 1955.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.^a, «Letreros y letroides en la temática artística», *Archivo Español de Arte*, vol. 44, n. 175, 1971, pp. 259-282.
- GARNELO Y ALDA, José, «Los primitivos españoles de la colección Bosch», *Arte Español / Revista Española de Arte*, vol. III, n. 6, 1916-1917, pp. 353-367.
- GAVARA PRIOR, Juan J., *La Seu de la Ciutat. Catàleg de plànols, traces i dibuixos de l'Arxiu de la Catedral de València*, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (etc.), 1996.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- GELL, Alfred, *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford-Nova York, Clarendon Press, 1998.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis, *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- GILBERT, Creighton E., *Italian art, 1400-1500. Sources and documents*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1992.
- GIMENO BLAY, Francisco M., «Escritura: palabra e imagen (Reflexiones sobre la cultura escrita reproducida)», *Anales de la Universidad de Alicante: Historia Medieval*, n. 4-5, 1986, pp. 359-378.
- GIMENO BLAY, Francisco M., «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales: la colección epigráfica de Valencia», en Walter KOCH, *Epigraphik 1988*, Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaft, 1990, pp. 195-215.
- GIMENO BLAY, Francisco M., «Una aventura caligráfica, Gabriel Altadell y su "De Arte scribendi" (ca. 1468)», *Scrittura e civiltà*, n. 17, 1993, pp. 203-270.
- GIMENO BLAY, Francisco M., «"[...] e féu vot de ell scriure lo seu nom en les portes de la ciutat": mensajes en catalán en las filacterias de la pintura bajomedieval», en Claudio CIOCIOLA (dir.), «*Visibile parlare*». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Nàpols, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp. 101-133.
- GIMENO BLAY, Francisco M., *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005.
- GIMENO BLAY, Francisco M., «De la "Luxurians litera" a la "Castigata et clara": del orden gráfico medieval al humanístico (ss. XV-XVI)», en Rafael NARBONA VIZCAÍNO (coord.), *La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI & VII Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004: XVIII Congrès d'Història de la Corona d'Aragó, València 2004, 9-14 setembre*, vol. II, València, Universitat de València, 2005, pp. 1519-1564.
- GIMENO BLAY, Francisco M., *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita*, ed. de María Luz MANDINGORRA LLAVATA i José Vicente BOSCA CODINA, Granada, Universidad de Granada, 2008.
- GIMENO BLAY, Francisco M., «"Iactantiae libros quærun". Libros de lujo en el otoño medieval», en Sophie BROUQUET i Juan Vicente GARCÍA MARSILLA (eds.), *Mercados del lujo, mercados del arte: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2015, pp. 117-147.
- GIMENO BLAY, Francisco M., «"Miræ antiquitatis litteræ quærendæ". Poniendo orden entre las mayúsculas» en Antonio CASTILLO GÓMEZ (coord.), *Culturas del escrito en el mundo occidental: del*

- Renacimiento a la contemporaneidad*, Madrid, Casa de Velázquez, 2015, pp. 19-32.
- GIMENO BLAY, Francisco M., «Joan Reixach y el retablo de la iglesia mayor de Valdecristo», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. XCV, 2019, pp. 891-906.
- GIMENO BLAY, Francisco M., «Muestrario gráfico del otoño medieval: *Ars litteraria* y *Ars alphabetica* de Hartmann Schedel», en Eef A. OVERGAAUW i Martin SCHUBERT (eds.), «*Change*» in *Medieval and Renaissance scripts and manuscripts*, Turnhout, Brepols, 2019, pp. 238-258.
- GIMENO BLAY, Francisco M. i TRENCHS ÒDENA, José, «La escritura medieval de la Corona de Aragón (1137-1474)», *Anuario de Estudios Medievales*, n. 21, 1991, pp. 493-511.
- GIMILIO SANZ, David (dir.), *Més Museu. Últimes adquisicions del Museu de Belles Arts de València (2010-2020)*, València, Conselleria d'Educació, Cultura i Esport, 2020.
- GLASSER, Hannelore, *Artists' contracts of the Early Renaissance*, Nova York-Londres, Garland Publishing Inc., 1977.
- GOMBRICH, Ernst H. J., *The uses of images. Studies in the social function of art and visual communication*, Londres, Phaidon, 2000.
- GÓMEZ FRECHINA, José, *Los Hernandos: pintores 1505-1525 /c. 1475-1536*, Madrid, Arco-Libros, 2011.
- GÓMEZ FRECHINA, José et al., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Madrid-València, BBVA, Área de Actividades Culturales, Departamento de Comunicación e Imagen-Conselleria de Cultura, Educación i Esport, 2004.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas*, Sant Cugat del Vallès, Amelia Romero, 1990.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberg, 2001.
- GÓMEZ RODRIGO, María, *Las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia: el retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda*, València, Generalitat Valenciana, 2001.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, «Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Museros», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 75, 1994, pp. 20-24.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, «Aportaciones sobre el pintor valenciano Bartomeu Baró (doc. 1451-1481)», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 18, 2009, pp. 81-89.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, «Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixac (act. 1437-1486)», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 91, 2010, pp. 39-52.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, «Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI», *Locus amœnus*, n. 11, 2011-2012, pp. 79-96.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes i CORBALÁN DE CELIS, Juan, «El pintor valenciano Francí Joan (act. h. 1484-1515) identificado como el anónimo Maestro de San Narciso», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 23, 2014, pp. 75-92.
- GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ, Manuel (ed.), *Exposición Internacional de Barcelona 1929, El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*, Barcelona, Rudolf Mosse Ibérica, 1929.
- GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ, Manuel, «Discurso», en Joaquín María DE NAVASCUÉS Y DE JUAN, *El Concepto de la Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación*, Madrid, Aldus, 1953, pp. 85-102.
- GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, «Iglesia Parroquial de San Pedro», en *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, vol. II, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1983.
- GONZÁLEZ GALIANO, Dimas, *Tierras de frontera. Teruel y Albarracín*, Saragossa, Ibercaja, 2007.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, «*Ut pictura rhetorica*. Juan de Juanes y el retablo de San Esteban de Valencia», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 17, n. 35, 1999, pp. 21-56.
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, «De la historia artística de Valencia. Las tablas de los pintores Llanos y Almedina del siglo XVI», *Museum*, vol. IV, n. 11, 1914-1915, pp. 379-402.
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, *Pintors valencians de la Renaixença. Joanes. L'enigma de la seua vida*, València, Societat Valenciana de Publicacions, 1926.
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, *Los grandes maestros del Renacimiento. Vinci, Durero, Rafael, Joanes, Ribalta, Ribera, Rembrandt, Callot*, València, Arte y Letras, 1928.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando, «*Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*. Azulejería talaverana inmaculista», en Francisco J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *La Inmaculada Concepción*

- en España: religión, historia y arte. Actas del simposium, 1/4-IX-2005*, vol. II, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escorialenses, 2005, pp. 869-890.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Edmundo (ed.), *Los Evangelios apócrifos*, III vols., Madrid, Bergua, 1934.
- GOODGAL, Dana, «The central inscription in the Ghent altarpiece», en Dominique HOLLANDERS i Roger VAN SCHOUTE (eds.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture: Colloque IV*, Lovaina, Université Catholique de Louvain, 1982, pp. 74-89.
- GRACIA BENEYTO, Carmen, *Història de l'art valencià*, València, Alfons el Magnànim, 1995.
- GRANADO BELLIDO, Antonio, «Rufino de Aquileya: Explicación del Símbolo de la Fe. Introducción, traducción y notas», *Communio. Revista semestral publicada por los Dominicos de la provincia de Andalucía*, vol. 35, n. 2, 2002, pp. 265-358.
- GRAY, Madeleine, «Images of words: iconographies of text and the construction of sacred space in medieval wall painting», en Joseph STERRETT i Peter THOMAS (eds.), *Sacred text-Sacred space. Architectural, spiritual and literary convergences in England and Wales*, Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 13-34.
- GRAY, Nicolette, *A History of Lettering. Creative experiment and letter identity*, Oxford, Phaidon, 1986.
- GREGORI I, papa, *Registri epistolarum*, en Jacques-Paul MIGNE (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 77, col. 441A-1328C [recurs electrònic].
- GREGORI ROIG, Rosa M., *La impressora Jerònima Galés i els Mey (València, segle XVI)*, València, Generalitat Valenciana, 2012.
- GUDIOL RICART, José, *Pintura gòtica. Ars Hispaniæ. Historia universal del arte hispánico*, vol. IX, Madrid, Plus Ultra, 1955.
- GUDIOL RICART, Josep i ALCOLEA BLANCH, Santiago, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1986.
- HAITOVSKY, Dalia, «A new look at a lost painting: the Hebrew inscription in Lorenzo Costa's "Presentation in the Temple"», *Artibus et historiae*, n. 29, 1994, pp. 111-120.
- HALL, James, *A history of ideas and images in Italian art*, Londres, J. Murray, 1983.
- HAUF I VALLS, Albert G., «La Scala de contemplació, de Fra Antoni Canals, i el *De XV gradibus contemplationis* o *Viridiarum Ecclesiae*», *Anuari de l'Agrupació Borriana de Cultura*, n. 8, 1997, pp. 97-120.
- HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu, «Importance de la peinture valencienne autor de 1400», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 46, 1975, pp. 13-21.
- HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu, *Valencia y el gótico internacional*, II vols., València, Institució Alfons el Magnànim, 1987.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*, Alacant, Diputación Provincial, 1976.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, *Pintura gòtica y renacentista valenciana (Nuevos estudios y atribuciones)*, Alacant, Instituto de Estudios Alicantinos-Diputación Provincial, 1983.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, «Catálogo», en Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ *et al.*, *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas. Arte Religioso*, Alacant, Arzobispado de Valencia, 1990, pp. 145-212.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, «Sobre Jerónimo de Córdoba (1537-1601), discípulo de Juanes», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 82, 2000, pp. 285-292.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alacant, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», 2006.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (com.), *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2010.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, «El pintor Nicolás Falcó (1493-1530): Aproximación a su vida y filiación artística», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 92, 2011, pp. 35-51.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo *et al.*, *Gaspar Requena, pintor valenciano del Renacimiento (c. 1515 – después de 1585)*, Xàtiva, Ulleye, 2015.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo i GÓMEZ ARRIBAS, Antonio, *Biografía y catálogo razonado del pintor valenciano Onofre Falcó*, València, Antonio Gómez, 2018.
- HESBERT, René-Jean, *Corpus antiphonalium officii*, VI vols., Roma, Herder, 1963-1979.
- HIGÍ, Gai Juli, *Poeticon Astronomicum*, Venècia: Erhard Ratdolt, 14 d'octubre de 1482 i 22 de gener de 1485.

- HOPE, Charles, «Altarpieces and the requirements of patrons», en John HENDERSON i Timothy VERDON (eds.), *Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento*, Nova York, Syracuse University Press, 1990, pp. 535-571.
- IBÁÑEZ BARBERÁN, Gema (coord.), *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*, València, Generalitat Valenciana, 2010.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, «El periodo valenciano maduro de Fernando Yáñez (h. 1516-h.1521)», *Archivo Español de Arte*, n. 267, 1994, pp. 225-242.
- IBORRA BERNAD, Federico, «La Sala del Consell del antiguo Ayuntamiento de Valencia, un espacio de representación pública olvidado», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 25, 2016, pp. 81-98.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio, *Juan de Juanes*, Barcelona, Ediciones Selectas, 1943.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio, *Iconografía de Alfonso el Magnánimo*, València, Institución Alfonso el Magnánimo, 1950.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglo XIII-XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- JACOBS, Lynn F., «The marketing and standardization of South Netherlandish carved altarpieces: limits on the role of the patron», *The Art Bulletin*, vol. 71, n. 2, 1989, pp. 208-229.
- JAEGER, Werner, *Cristianismo primitivo y paideia griega*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- JAMES, John, *Chartres. The masons who built a legend*, Londres-Boston, Routledge-Kegan Paul, 1982.
- JAMES, Liz (ed.), *Art and text in Byzantine culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- JERONI, sant, *Divinae Bibliothecae pars tertia, complectens Novum Testamentum*. en Jacques-Paul MIGNÉ (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 29, col. 687A-728A [recurs electrònic].
- Joan de Joanes. *Restauració del Retaule Major de la Font de la Figuera*, València, Generalitat Valenciana, 2005.
- JOLIVET-LÉVY, Catherine, «Inscriptions et images dans les églises byzantines de Cappadoce. Visibilité/lisibilité, interactions et fonctions», en Sulamith BRODBECK i Anne-Orange POILPRÉ (eds.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, París, Éditions de la Sorbonne, 2019, pp. 379-408.
- JOSÉ I PITARCH, Antoni, «Llorens Saragossà y los orígenes de la pintura medieval en Valencia», *D'Art*, n. 5, 1979, pp. 21-50.
- JOSÉ I PITARCH, Antonio, «Noticia de unas tablas valencianas», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 61, 1980, pp. 21-22.
- JOSÉ I PITARCH, Antoni, «Llorens Saragossà y los orígenes de la pintura medieval en Valencia», *D'Art*, n. 6-7, 1981, pp. 109-119.
- JOSÉ I PITARCH, Antonio, «Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques», en Enric A. LLOBREGAT CONESA i José Francisco YVARS CASTELLÓ DE CASTELLVÍ (dirs.), *Història de l'Art al País Valencià*, vol. I, València, Tres i quatre, 1986, pp. 165-239.
- JOSÉ I PITARCH, Antoni, «Los primeros tiempos (siglo XIII-último tercio del siglo XIV)», en LA LUZ DE LAS IMÁGENES, *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, València, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 97-147.
- JOSÉ I PITARCH, Antonio, «Mestre de Lliria. La taula de la Longitud del Senyor, de Rubielos de Mora», *Penyagolosa*, n. 3, 2002, pp. 49-55.
- JOUBERT, Fabienne (dir.), *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.
- JOUBERT, Fabienne, «"Selon la devise et portraiture...": de l'idée d'une œuvre à sa réalisation», en Fabienne JOUBERT (dir.), *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 1-4.
- KAESTLI, Jean-Daniel, «Un témoin latin du Protévangile de Jacques: l'homélie *Postulatis filiae Ierusalem* en l'honneur de sainte Anne (BHL 483-485)», *Apocrypha*, n. 9, 1998, pp. 179-223.
- KASPERSEN, Søren i THUNØ, Erik (dir.), *Decorating the Lord's table: on the dynamics between image and altar in the Middle Ages*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2006.
- KEMPERS, Bram, *Peintres et mécènes de la Renaissance italienne*, s. 1., Gerard Monfort éditeur, 1997.
- KESSLER, Herbert L., «On the state of Medieval Art History», *Art Bulletin*, n. 70, 1988, pp. 166-187.
- KESSLER, Herbert L., *Seeing medieval art*, Peterborough (Ontario)-Orchard Park (Nova York), Broadview Press, 2004.

- KLEIN, Robert i ZERNER, Henri, *Italian art, 1500-1600. Sources and documents*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1989.
- KLOOS, Rudolf M., *Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- KOCH, Walter, «Inscripciones y estudios epigráficos de los países de lengua alemana», *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, n. 18, 1996, pp. 161-182.
- KOCH, Walter, «The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution», en María Encarnación MARTÍN LÓPEZ i Vicente GARCÍA LOBO (coords.), *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval*, León, Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 9-27.
- KRISTELLER, Paul O., *Andrea Mantegna*, Londres-Nova York-Bombay, Longmans, Green and Co., 1901.
- KROCHALIS, Jeanne E. i MATTER E. Ann, «Manuscripts of the liturgy», en Thomas J. HEFFERNAN i E. Ann MATTER (eds.), *The liturgy of the medieval Church*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2005, 2a ed., pp. 393-430.
- KROESEN, Justin E. A., «Recentring Side Altars in Medieval Church Interiors», en Justin E. A. KROESEN i Victor M. SCHDMIT, (eds.) *The altar and its environment. 1150-1400*, Turnhout, Brepols, 2009.
- KROESEN, Justin E. A., *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Lovaina, Peeters, 2009.
- KURMANN, Peter, «Il ruolo dei modelli nella creazione della scultura gotica», en Maria Monica DONATO (dir.), *L'artista medievale*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2003, pp. 123-128.
- LA LUZ DE LAS IMÁGENES, *La Luz de las Imágenes. Catedral de Valencia*, III vols., València, Generalitat Valenciana, 1999.
- LA LUZ DE LAS IMÁGENES, *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, València, Generalitat Valenciana, 2001.
- LA LUZ DE LAS IMÁGENES, *Paissatges Sagrats: La Luz de las Imágenes. Sant Mateu*, 2005, València, Generalitat Valenciana, 2005.
- LA LUZ DE LAS IMÁGENES, *La Luz de las Imágenes: la faz de la eternidad. Alicante*, 2006, València, Generalitat Valenciana, 2006.
- LA LUZ DE LAS IMÁGENES, *Camins d' Art. Alcoi*, 2011, València, Generalitat Valenciana, 2011.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen, *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*, Saragosa, Institución Fernando el Católico, 1970.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen, «Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV», *Anuario de Estudios Medievales*, n. 13, 1983, pp. 553-582.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen, «El pintor en Aragón durante los siglos del gótico», en Joaquín YARZA LUACES i Francesc FITÉ LLEVOT (coords.), *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, pp. 145-168.
- LECLERCQ, Jean, *The love of learning and the desire for God. A study of monastic culture*, Nova York, Fordham University Press, 1961.
- LEDDA, Giuseppina, «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, 1989, n. 8, pp. 129-142.
- LEFEBVRE, dom Gaspar, *Misal diario latino-español*, ed. del pare Germán PRADO, Brujas-Bilbao, Biblica, 1964.
- LENOWITZ, Harry «Hebrew script in the works of Bartolomé Bermejo», *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art*, n. 4, 2008, pp. 7-20.
- LEWIS, Charlton T. i SHORT, Charles, *A Latin dictionary*, Oxford, Clarendon Press, reimpr. 1962.
- LLAMAS PACHECO, Rosario i VIVANCOS RAMÓN, María Victoria, «La restauración del retablo de ánimas de Agullent», en *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Castelló de la Plana, Diputación de Castellón, 1996, pp. 1011-1018
- LLANES DOMINGO, Carme, «El gòtic internacional a València. Antoni Peris en la pintura valenciana (1402-1424)», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 21, 2012, pp. 95-110.
- LLANES DOMINGO, Carme, *L'obrador de Pere Nicolau. L'estil gòtic internacional a València (1390-1408)*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2014.
- LLANES DOMINGO, Carme, «L'inici de la pintura gòtica al País Valencià. Presència dels mestres del gòtic a Alzira», *Afers*, n. 92, 2019, pp. 197-225.

- LLIN CHÁFER, Arturo, *Juan Bautista Agnesio, apóstol de la Valencia renacentista*, València, s. n., 1992.
- LLOBREGAT CONESA, Enric A. i YVARS CASTELLÓ DE CASTELLVÍ, José Francisco (dirs.), *Història de l'art al País Valencià*, III vols., València, Tres i Quatre, 1986-1998.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, «Longitudo Christi Salvatoris. Una aportación al conocimiento de la piedad popular catalana medieval», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XL, fasc. 1, 1967, pp. 93-115.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, IV vols., Barcelona, Universitat de Barcelona, 1979.
- LLONCH PAUSAS, Silvia, «Pintura italogótica valenciana», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, n. XVIII, 1967-1968.
- LONGHI, Roberto, «Un frammento siciliano», *Paragone*, n. 47, 1953, pp. 3-44.
- LONGHI, Roberto, «Una Crocifissione di Colantonio», *Paragone*, n. 63, 1955, pp. 3-10.
- LÓPEZ AZORÍN, María José i SAMPER EMBIZ, Vicente, «Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental», en Lorenzo HERNÁNDEZ GUARDIOLA (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alacant, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», 2006, pp. 133-148.
- LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa, «Superficies del lujo: lectura periférica del libro renacentista», en Sophie BROUQUET i Juan Vicente GARCÍA MARSILLA (eds.), *Mercados del lujo, mercados del arte: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2015, pp. 97-115.
- LORENTZ, Philippe, «Le processus d'une commande. La décoration de la chapelle Sainte Ursule en l'église des Carmes de Metz, par le peintre Jost Haller (1453)» en Fabienne JOUBERT (dir.), *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 131-150.
- MACIÁN FERRANDIS, Julio, «Oju, malejts, al Redemtor. Los textos apocalípticos en vulgar en la pintura valenciana (ss. XIV-XVI)», en Francisco R. MARSILLA DE PASCUAL i Domingo BELTRÁN CORBALÁN (eds.), *De scriptura et scriptis: consumir. Actas de las XVII Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*, Múrcia, Fundación Cajamurcia-Universidad de Murcia (Servicio de publicaciones), 2021, pp. 561-582.
- MACIÁN FERRANDIS, Julio, «Un llibre a les mans de la Verge. A propòsit de la Mare de Déu de l'Esperança de Joan de Joanes», *Saitabi*, n. 71, 2021, pp. 59-75.
- MACIÁN FERRANDIS, Julio, «De Symbolo Apostolorum. El extraordinario caso del Retablo de Ánimas del Museo Catedralicio de Segorbe», en premsa.
- MACIÁN FERRANDIS, Julio, «Qui legit, intelligat. La palabra escrita en la pintura medieval y moderna valenciana», en premsa.
- MACIÁN FERRANDIS, Julio i GARCIA FEMENIA, Alfredo, «Las prácticas de escritura de los pintores valencianos: los casos de Paolo de San Leocadio, Nicolau Falcó y Joan de Joanes», *Erasmus. Revista de Historia Bajomedieval y Moderna*, n. 8, 2021, pp. 43-69. Disponible en: <https://doi.org/10.24197/erhbm.8.2021>
- Madonnas y vírgenes: s. XIV- XVI. Colección del Museo San Pío V*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996.
- MADURELL I MARIMON, Josep Maria, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras (I): texto. Apéndice documental. Índices», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VIII, 1950, pp. 9-387.
- MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, II vols., París, Armand Colin, 1968-1969.
- MÂLE, Émile, *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Encuentro, 1986.
- MALLON, Jean, *Paléographie romaine*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1952.
- MALLON, Jean, «L'ordinatio des inscriptions», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 99, n. 1, 1955, pp. 126-137.
- MALLON, Jean, «Scriptoria épigraphiques», *Scriptorium*, vol. 11, n. 2, 1957, pp. 177-194.
- MANDINGORRA LLAVATA, María Luz, «La escritura humanística en Valencia: su introducción y difusión en el siglo XV», *Estudis castellonencs*, n. 3, 1986, pp. 5-94.

- MANDINGORRA LLAVATA, María Luz, *Leer en la Valencia del trescientos: el libro y la lectura en Valencia a través de la documentación notarial (1300-1410)*, tesi de doctoral inèdita, Universitat de València, 1990.
- MANDINGORRA LLAVATA, María Luz, «El *nomen sacrum* i s como símbolo de la crucifixión en el Sermón de Cuaresma de la Circuncisión del Señor de san Vicente Ferrer», *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, n. 17, 2021, pp. 16-35.
- MANDINGORRA LLAVATA, María Luz i ALGARRA PARDO, Víctor M., «El libro en el libro. Su imagen a través de la miniatura valenciana del siglo XV», en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: actas, mayo 1992*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1993, pp. 159-165.
- MARCO SASTRE, FRANCISCO Gaspar i GIL GUERRERO, Eva María, «Pintura valenciana desconocida o desaparecida de la Villa Real de Caudete en los siglos XV y XVI», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 19, 2010, pp. 63-72.
- MARCOS CASQUERO, Manuel A. i OROZ RETA, José, (eds.), *Lírica latina medieval. II. Poesía religiosa*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.
- MARÍAS FRANCO, Fernando, «Bartolomé Bermejo, ¿Cordubensis?», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 21, 2012, pp. 135-142.
- MARTÈNE, Edmundus, *Sancti Patri Benedicti Regula, cum commentariis*.
- MARTIN, Hervé, *Mentalités médiévales, XIe-XVe siècle*, París, Presses Universitaires de France, 1998.
- MARTIN, Hervé, «Un médiateur culturel au début du XIVe siècle: le predicateur polonais Pérégrin d'Opole», en SOCIÉTÉ DES HISTORIENS MÉDIÉVISTES DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR PUBLIC, *Les échanges culturels au Moyen Âge*, París, Publications de la Sorbonne, 2002, pp. 135-150.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro (ed.), *El Officium Visitationis Beatæ Mariæ Virginis de Sixto IV [Coria, Bartolomé de Lila, ca. 1489]. Edición crítica y facsímile del incunable*, Badajoz, Unión de Bibliófilos Extremeños, 2013.
- MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, «La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglo XV», en Walter KOCH i Christine STEININGER (eds.), *Inscript und Material. Inscript und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik Ingolstadt*, Munic, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1999, pp. 191-206.
- MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, «La escritura gótica en las inscripciones», en María Josefa SANZ FUENTES i Miguel CALLEJA PUERTA (coords.), *Paleografía II. Las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2010, pp. 127-157.
- MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, «La escritura prehumanística en las inscripciones castellanas. Aproximación a su estudio», en Marta HERRERO DE LA FUENTE *et al.*, *Alma littera. Estudios dedicados al profesor José Manuel Ruiz Asencio*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014, pp. 397-407.
- MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación i GARCÍA LOBO, Vicente, «La Epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones», en Juan Carlos GALENDE DÍAZ i Javier DE SANTIAGO FERNÁNDEZ (dirs.), *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 185-214.
- MARTÍNEZ SANMARTÍN, Luis Pablo, «Después de la conquista: consolidación de la Iglesia en tierras valencianas», en LA LUZ DE LAS IMÁGENES, *La Luz de las Imágenes. Catedral de Valencia*, vol. I, València, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 45-67.
- MARTÍNEZ VINAT, Juan, *Cofradías y oficios. Entre la acción confraternal y la organización corporativa en la Valencia medieval (1238-1516)*, tesi doctoral inèdita, Universitat de València, 2018.
- MARTORELL, Joanot, *Tirant lo Blanch*, ed. d'Albert G. HAUF i VALLS, València, Tirant lo Blanch, 2008.
- MASI, Gino (ed.), *Formularium florentinum artis notariæ, 1220-1242*, Milà, Vita e pensiero, 1943.
- MASSIP BONET, Francesc, «La dansa macabra a l'antiga Corona d'Aragó: orígens espectaculars i plàstics», en Josep Lluís SIRERA (ed.), *La mort com a personatge, l'Assumpció com a tema. Actes del seminari celebrat del 29 al 31 d'octubre de 2000 amb motiu del VI Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*, Elx, Institut Municipal de Cultura, 2001, pp. 277-302.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, «Algo más sobre la "Alegoría de las Pasiones Humanas" del Museo de Budapest», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 5, 1994, pp. 21-23.
- MAYER, Augustus L., *Historia de la pintura española*, Barcelona, Labor, 1928.

- MAYER, Augustus L., «A Hispano-Flemish Picture», *The Burlington Magazine*, n. 71, 1937, pp. 41-42.
- MAYER, Augustus L., *Historia de la pintura española*, Madrid, 1942.
- MENA MARQUÉS, Manuela (coord.), *La belleza cautiva. Pequeños tesoros del Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.
- MEZQUITA MESA, Teresa, «Lectura del retablo de San Juan en Ródenas», *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, n. 66, 1981, pp. 201-208.
- MIGNE, Jacques-Paul (ed.), *Patrologia Latina* [recurs electrònic].
- MILIÁN BOIX, Manuel, *Homenaje a Mosén Milián*, II vols., Castelló de la Plana, Diputació de Castelló, 1987.
- MIQUEL JUAN, Matilde, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2008.
- MIQUEL JUAN, Matilde i SERRA DESFILIS, Amadeo, «"Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles". Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n. 26, 2011, pp. 333-380.
- MIRALLES, Melcior, *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, ed. de Mateu RODRIGO LIZONDO, València, Publicacions de la Universitat de València, 2011.
- MITALAITÉ, Kristina, *Philosophie et théologie de l'image dans les Libri Carolini*, París, Institut d'Études Augustiniennes, 2007.
- MOLINA DE LA TORRE, Francisco José, «Escritura e imagen. Una aproximación paleográfica a la obra de Nicolás Francés», en Marta HERRERO DE LA FUENTE *et al.*, *Alma Littera. Estudios dedicados al profesor José Manuel Ruiz Asencio*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014, pp. 451-466.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan, «Bartolomé Bermejo y el arte de pintar», en Joan MOLINA I FIGUERAS (coord.), *Bartolomé Bermejo*, Madrid, Museo del Prado, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2018, pp. 13-60.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan, «Dios está en los detalles. Particularidades en la pintura de Bartolomé Bermejo», en Joan MOLINA I FIGUERAS (ed.), *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo. Actas del congreso internacional*, Madrid, Museo del Prado, 2021, pp. 176-191.
- MOLL ROQUETA, Jaime, «Las cursivas de Juan Mey, con algunas consideraciones previas sobre el estudio de las letrerías», en María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO i Pedro M. CÁTEDRA (coords.), *El libro antiguo español. Actas del primer coloquio internacional*, Salamanca-Madrid, Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 295-304.
- MONTERO TORTAJADA, Encarnación, «El sentido y el uso de la "mostra" en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 94, 2004, pp. 221-254.
- MONTERO TORTAJADA, Encarnación, «El cuaderno de dibujos de los Uffizi: un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400», *Ars longa. Cuadernos de arte*, n. 22, 2013, pp. 55-75.
- MONTERO TORTAJADA, Encarna, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2015.
- MONTOLÍO TORÁN, David i IGUAL TOMÁS, David, *Las Madres Agustinas en la villa de Rubielos de Mora, 375 años de arte e historia*, Ayuntamiento de Rubielos de Mora, 2000.
- MORENO COLL, Araceli, «Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema "Izz Li-Mawlana Al-Sultan" en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII: Historia del Arte*, n. 6, 2018, pp. 237-258.
- MOSCARDÓ I CERVERA, Frederic, *Imatges venerables de la ciutat de València*, València, Sicània, 1957.
- MUÑOZ, Ferran, «Lectura i contemplació. Noves aportacions al voltant del retaule del convent de la Puritat de València», *Afers*, n. 41, 2002, pp. 57-72.
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO, *Museo del Prado: catálogo de las pinturas*, Pinto, Mateu Cromo SA, 1985.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, «Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia», *Revista d'història medieval*, n. 10, 1999, pp. 371-382.
- NASH, Susie, «El mito de Louis Alincbrot: resituar el *Tríptico con pasajes de la vida de Cristo* del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 32, n. 50, 2014, pp. 175-191.

- NATALE, Mauro (ed.), *El Renacimiento mediterráneo: Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001.
- NAVARRO SORNÍ, Miguel, «El tiempo de los Borja, Siglo de Oro de la Iglesia valenciana», en LA LUZ DE LAS IMÁGENES, *La Luz de las Imágenes. Catedral de Valencia*, vol. I, València, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 125-163.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Firmamento religioso de lúcidos astros en algunos claros varones de la Compañía de Jesús*, Madrid: María Quiñones, 1664.
- OLMOS TAMARIT, Vicent S. (coord.), *Història de la Universitat de València*, III vols., València, Publicacions de la Universitat de València, 2000.
- OLUCHA MONTINS, Ferran i MONTOLÍO TORAN, David, *Museo Catedralicio de Segorbe. Catálogo*, s. l., Fundación Bancaja, 2006.
- OÑATE OJEDA, Juan Ángel, «Algo inédito en una obra capital de los Juanes: el Bautismo de Cristo en la catedral de Valencia», *Goya*, n.º 228, 1992, pp. 358-360.
- ONG, Walter, J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Méxic D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996, 1a reimpressió.
- Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*, València, Fundació Bancaixa, 2000.
- OUSTERHOUT, Robert G. i BRUBAKER, Leslie (eds.), *The sacred image: East and West*, Chicago, University of Illinois Press, 1995.
- PAGELLA, Enrica, «Videre, copiare, interpretare: artisti e circolazione di modelli nell'ambito ecclesiastico», en Enrico CASTELNUOVO i Giuseppe SERGI (eds.), *Arti e storia nel Medioevo. I. Tempi, spazi istituzioni*, Torí, Giulio Einaudi, 2002, pp. 473-512.
- PALAZZO, Eric, *Liturgie et société au Moyen Âge*, París, Aubier, 2000.
- PALMIRENO, Juan Lorenzo, *Oratorio de enfermos*, València: Pedro de Huete, 1580.
- PALOMINO Y VELASCO, Acisclo Antonio, *Vidas*, Madrid, Alianza, 1986.
- PALOU SAMPOL, Joana Maria i PARDO FALCÓN, José María, *Sobre una taula de Joan de Joanes a Mallorca i la pintura del segle XVI*, Palma, Museu de Mallorca, 1984.
- PAOLINI, Maria Grazia, «Il Breviario di Simone da Bologna della Cattedrale di Palermo», en Emanuela SESTI (ed.), *La miniatura italiana tra gotico e rinascimento*, vol. II, Florència, Leo S. Olschki Editore, 1985, pp. 787-819.
- PARKES, Malcolm B., *Scribes, Scripts and Readers. Studies in the communication, presentation and dissemination of medieval texts*, Londres-Rio Grande (Ohio), The Hambledon Press, 1991.
- PAPALEXANDROU, Amy, «Text in context. Eloquent monuments and the Byzantine beholder», *Word and Image*, n. 17, 2001, pp. 259-283.
- PÄTCH, Otto, *La miniatura medieval: una introducción*, Madrid, Alianza, 1997.
- PELLICER I ROCHER, Vicent, *El Museo de las Clarisas. Un legado artístico de los Borja/Borgia, duques de Gandia*, Gandia, Vicent Pellicer i Rocher, 2014.
- PEREIRA GARCÍA, Irene, «La Epigrafía medieval en España: un estado de la cuestión», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 47, n. 1, 2017, pp. 267-302.
- PÉREZ GARCÍA, Carmen (dir.), *Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia. Estudios previos*, València, Generalitat Valenciana (IVACOR), 2006.
- PÉREZ GARCÍA, Carmen et al., *Obras restauradas de la catedral de Valencia. Trabajo de conservación y restauración de pintura sobre tabla del curso 2003-2004*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, etc., 2005.
- PÉREZ GARCÍA, Carmen et al., «El relicario secreto», *Restauró*, n. 11, 2011, pp. 54-63.
- PÉREZ MARTÍN, José María, «Pintores valencianos medievales y modernos. Addenda», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n. 33, 1935, pp. 293-312.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (coord.), *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1996.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *La colección Lladró*, València, Lladró Comercial, 2004.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. et al., *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas. Arte Religioso*, Alacant, Arzobispado de Valencia, 1990.

- PETRUCCI, Armando, «Función de la escritura e terminología paleográfica», en SCUOLA SPECIALE PER ARCHIVISTI E BIBLIOTECARI DELL'UNIVERSITÀ DI ROMA (ed.), *Palaeographica, Diplomatica et Archivistica. Studi in onore di Giulio Battelli*, vol. I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, pp. 3-30.
- PETRUCCI, Armando, «Epigrafía e paleografía. Investigación sui rapporti fra due discipline», *Scrittura e civiltà*, n. 5, 1981, pp. 266-312.
- PETRUCCI, Armando, «La concepción cristiana del libro fra VI e VII secolo», en Guglielmo CAVALLO (ed.), *Libri e lettori nel medioevo. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1983, pp. 3-26.
- PETRUCCI, Armando, «Lire au Moyen Âge», *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, t. 96, n. 2, 1984, pp. 603-616.
- PETRUCCI, Armando, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torí, Giulio Einaudi, 1986.
- PETRUCCI, Armando, «Scrivere "alla greca" nell'Italia del Quattrocento», en Guglielmo CAVALLO (ed.), *Bisanzio fuori di Bisanzio*, Sellerio, Palermo, 1991, pp. 121-136.
- PETRUCCI, Armando, *Breve storia della scrittura latina*, Roma, Bagatto Libri, 1992.
- PETRUCCI, Armando, *Medioevo da leggere. Guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano*, Torí, Giulio Einaudi, 1992.
- PETRUCCI, Armando, *Libros, escrituras y bibliotecas*, ed. de FRANCISCO M. GIMENO BLAY, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- PIQUERO LÓPEZ, María de los Ángeles Blanca, «Escuela de Ramón de Mur. La Virgen con el Niño y la Crucifixión», en VVAA, *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: tablas españolas y flamencas*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1988, pp. 48-55.
- POLO DE BEAULIEU, Marie-Anne i BERLIOZ, Jacques, «Images et prédication», Jérôme BASCHET i Pierre-Olivier DITTMAR (dirs.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 379-388.
- PONS ALÓS, Vicente, «'Gente Borgia'. Un nuevo ejemplo del mecenazgo de los Borja: primeras inscripciones humanísticas en Valencia», *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, n. 13, 2019, pp. 22-44.
- PONS FUSTER, Francisco, *Erasmistas, mecenas y humanistas en la cultura valenciana de la primera mitad del siglo XVI*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2003.
- POST, Chandler R., *A History of Spanish painting*, XI vols., Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930-1958.
- POST, Chandler R., *A History of Spanish painting*, vol. III, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930, reimp. Nova York, Kraus Reprint Co., 1970.
- POZZI, Giovanni, «Dall'ordo del 'Visibile Parlare'», en Claudio CIOCIOLA (dir.), *'Visibile parlare'. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Nàpols, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp. 11-41.
- PRICE, Betsy B., «The effect of patronage on the intellectualization of Medieval endeavors», en David G. WILKINS i Rebecca L. WILKINS (eds.), *The search for a patron in the Middle Ages and the Renaissance*, Lewiston, E. Mellen Press, 1996, pp. 5-18.
- PSEUDO-DIONÍS AREOPAGITA, *Obras completas del Pseudo-Dionisio Areopagita*, ed. de Teodoro H. MARTIN, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1990.
- PUIG SANCHIS, Isidro, «Una obra de Joan de Joanes, localizada y revisada iconográficamente», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, n. 22, 2013, pp. 111-117.
- PUIG SANCHIS, Isidro i HERRERO CORTELL, Miguel Ángel, «El Calvario del Monasterio de Poblet. Consideraciones sobre el papel de los aprendices, discípulos y colaboradores en el taller de los Macip», *De Arte*, n. 20, 2021, pp. 69-88.
- PUIG SANCHIS, Isidro, COMPANY CLIMENT, Ximo i TOLOSA ROBLEDÓ, Luisa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las Fuentes literarias y la documentación de archivo*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2015.
- RABAN MAUR, *Carmina de diversis*, en Jacques-Paul MIGNÉ (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 112, col. 1183D-1650B [recurs electrònic].
- RAMÍREZ SÁNCHEZ, Manuel, «La tradición de la epigrafía antigua en las inscripciones hispanas de los siglos XV-XVI», *Veleia: revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas*, n. 29, 2012, pp. 255-278.

- RAMÍREZ SÁNCHEZ, Manuel, «La expresión epigráfica de la memoria en el Renacimiento. La recuperación de los modelos romanos», en José Manuel IGLESIAS GIL i Alicia RUÍZ-GUTIÉRREZ (coords.), *Monumenta et memoria. Estudios de epigrafía romana*, Roma, Edizioni Quasar di Severino Tognon, 2017, pp. 87-116.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, III vols., ed. facsímil, Madrid, Editorial Gredos, 1990.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, II vols., Madrid, Real Academia Española, 1984, 20ª edició.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, VI vols., Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995-2000.
- RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, IV vols, Milà, Àncora, 2005, 2a edició.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, tesi doctoral inèdita, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2003.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, *Museo catedralicio de Segorbe*, València, Vicent García, 1989.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, *Fondos del Museo Catedralicio de Segorbe*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència-Fundación Caja Segorbe, 1990.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «Características gráficas de los talleres epigráficos rurales ligados a la pintura», en María Josefa SANZ FUENTES i Miguel CALLEJA PUERTA (coord.), *Paleografía II. Las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2010, pp. 263-275.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «Paleografía epigráfica: la transición hacia la letra gòtica minúscula en las inscripciones españolas», en María Encarnación MARTÍN LÓPEZ i Vicente GARCÍA LOBO (eds.), *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval*, Lleó, Corpus Inscriptionum Hispaniæ Mediævalium, 2010, pp. 469-477.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «Un repaso a través de los conceptos de Epigrafía e inscripción», *Documenta & Instrumenta*, n. 10, 2012, pp. 147-154.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «Rasgos gráficos de las inscripciones en la provincia de Salamanca», *Estudios humanísticos. Historia*, n. 14, 2015, pp. 9-38.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «La escritura prehumanística en España: novedades sobre su cronología», en María Encarnación MARTÍN LÓPEZ, *De scriptura et scriptis: producir*, Lleó, Universidad de León. Área de publicaciones, 2020, pp. 61-76.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, «El proceso para realizar una inscripción en la Edad Media y sus evidencias hoy: los talleres epigráficos medievales», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 50, n. 1, 2020, pp. 383-414.
- ROÍS DE CORELLA, Joan, *Rims i proses*, ed. de Tomàs MARTÍNEZ, Barcelona, Edicions 62, 1994.
- ROS BIOSCA, José María, *Historia de Fuente la Higuera*, València, Centro de Cultura Valenciana, 1921.
- RUBIO MIFSUD, Aurora I. i ZALBIDEA MUÑOZ, M^a Antònia, «L'ús de models en la pintura mural gòtica lineal a la ciutat de València. La Cambra Secreta de la Catedral i el Palau d'En Bou», en Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (coord.) *Entre la letra y el pincel: el artista medieval leyenda, identidad y estatus*, Almería, Editorial Círculo Rojo, 2017, pp. 185-202.
- RUBIO MIFSUD, Aurora I. i ZALBIDEA MUÑOZ, M^a Antònia, *La pintura mural gòtica en territori valencià*, Benicarló, Onada Edicions, 2019.
- RUIZ DE LIHORY, José, Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, València, Imprenta Federico Doménech, 1897.
- RUIZ I QUESADA, Francesc, «Del Obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo», *Retrotabulum*, n. 5, 2012, pp. 2, 4, 39, 41-49.
- RUIZ QUESADA, Francesc i MONTOLÍO TORÁN, David, «De pintura medieval valenciana» en Jaime SANAHUJA ROCHERA, Pere SABORIT BADENES i David MONTOLÍO TORÁN (dirs.), *Espais de llum: Borriana, Vila-real, Castelló*, València, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 125-169.
- SADLER, Donna, L., *Touching the Passion. Seeing late medieval altarpieces through the eyes of faith*, Leiden-Boston, Brill, 2018.
- SAENGER, Paul, «La lectura en los últimos siglos de la Edad Media», en CAVALLO, Guglielmo i CHARTIER, Roger, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 187-230.

- SÁEZ VIDAL, Joaquín i MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio, *La Luz de las Imágenes: Orihuela*, València, Generalitat Valenciana, 2003.
- SALINGER, Margaretta, «A valencian retable», *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n. 34, 1939, pp. 250-254.
- SAMPER EMBIZ, Vicente, «Un Santiago Apóstol del Maestro del Grifo en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, Madrid, n. 265-266, 1998, pp. 274-276.
- SAN PETRILLO, José Caruana i Reig, barón de, «Filiación histórica de los primitivos valencianos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n. 22, 1932, pp. 1-20.
- SANAHUJA ROCHERA, Jaime, SABORIT BADENES, Pere i MONTOLÍO TORÁN, David (dirs.), *Espais de llum: Borriana, Vila-real, Castelló*, València, Generalitat Valenciana, 2008.
- SANCHIS SIVERA, José, *La Catedral de Valencia: guía histórica y artística*, II vols., València, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909, ed. facsímil, València, Librerías París-Valencia, 1990.
- SANCHIS SIVERA, José, *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, Tipografía L'Avenç, Massí, Casas & C^a, 1914, ed. facsímil, València, Librerías París-Valencia, 1996.
- SANCHIS SIVERA, José, «Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 8, 1922, pp. 72-103.
- SANCHIS SIVERA, José, «La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 10, 1924, pp. 3-29.
- SANCHIS SIVERA, José, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 14, 1928, pp. 3-64.
- SANCHIS SIVERA, José, «Pintores medievales en Valencia (continuación)», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 15, 1929, pp. 3-64.
- SANCHIS SIVERA, José, «Pintores medievales en Valencia (conclusión)», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 16-17, 1930-1931, pp. 3-116.
- SANCHIS SIVERA, José, «Pintores medievales en Valencia (conclusión)», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 16-17, 1931, pp. 3-116.
- SANCHIS SIVERA, José, *Estudis d'Història Cultural*, ed. de Mateu RODRIGO LIZONDO, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- SANPERE I MIQUEL, Salvador, *Los cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Barcelona, Tipografía L'Avenç, II vols, 1906.
- SANSTERRE, Jean-Marie, «La imagen activada por su prototipo celestial: milagros occidentales anteriores a mediados del siglo XIII», *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n. 29, 2013, pp. 77-98.
- SARTHOU CARRERES, Carlos, *Monasterios valencianos: su historia y su arte*, València, Diputación Provincial de Valencia, 1943.
- SHELLER, Robert W., *Exemplum. Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995.
- SCHULZ, Vera-Simon, «From letter to line: artistic experiments with pseudo-script in late medieval Italian painting, preliminary remarks», en Marzia FAIETTI i Gerhard WOLF (eds.), *The power of line*, Chicago, Hirmer Publishers, University of Chicago Press, 2016, pp. 144-161.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Inventario Artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1974.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, «La inscripción como clave y aclaración iconográfica», *Fragmentos. Revista de arte*, n. 17-18-19, 1991, pp. 135-136.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid, Encuentro, 1994.
- SEDULI, Celi, *Carmen Paschalis*, en Jacques-Paul MIGNE (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 19, col. 533B-752A [recurs electrònic].
- SEGUÍ-PÉREZ, Salvador (coord.), *Música y arte: pintores y escultores valencianos de los siglos XV al XX*, València, Palau de la Música i Congressos, 2003.
- SEVA I LLINARES, Antoni (dir.), *Diccionari Llatí-Català*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1993.
- SILVESTRE MORA, Arturo (coord.), *Nuestra Señora de la Sapiencia, patrona de la Universitat de València, Estudi General*, València, Universitat de València, 1989.

- SKUBISZEWSKI, Piotr, «L'intellectuel et l'artiste à l'époque romane», en Jacqueline HAMESSE i Colette MURAILLE-SAMARAN (eds.), *Le Travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire*, Lovaina, Université Catholique de Louvain, 1990, pp. 263-313.
- SOLER D'HYVER, Carlos (coord.), *El siglo XV valenciano*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, 1973.
- SOLERVICENS BO, Josep, «Mencía de Mendoza. La creació d'una imatge humanística» en VVAA, *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*, vol. II, Barcelona, Universitat de Barcelona. Servicio de Publicaciones, 2003, pp. 1067-1094.
- SPITTLE, Stanley D. T, «Cufic lettering in Christian art», *Archaeological Journal*, vol. 111, n. 1, 1954, pp. 138-152.
- SRICCHIA SANTORO, Fiorella, *Antonello e l'Europa*, Milà, Jaca Book, 1986.
- STOCK, Brian, *The implications of literacy. Written language and models of interpretation in the Eleventh and Twelfth centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- STRATTON, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- SUGER, abat, *Liber de rebus in administratione sua gestis*, en Jacques-Paul MIGNE (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 186, col. 1211B-1240A [recurs electrònic].
- SUSINI, Giancarlo, *Epigrafia romana*, Roma, Jouvence, 1982.
- THORNDIKE, Lynn, *The Sphere of Sacrobosco and its commentators*, Chicago, University of Chicago Press, 1949.
- TIMMERMANN, Achim, «The workshop practice of medieval painters», en Phillip G. LINDLEY (ed.), *Making medieval art*, Donington, Sahun Tyas, 2003, pp. 42-53.
- TOLÓ LÓPEZ, Elena, «El maestro de Sijena y los pintores valencianos de su tiempo (el maestro de Alcira, Fernando Yáñez y Fernando Llanos)», en LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alacant, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», 2006, pp. 101-132.
- TOLÓ LÓPEZ, Elena, *El Mestre de Sixena i el Mestre d'Alzira: dos enigmes de la pintura del Renaixement*, tesi doctoral inèdita, Lleida, Universitat de Lleida, 2015.
- TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, COMPANY CLIMENT, Ximo i ALIAGA MORELL, Joan (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2011.
- TOMÁS D'AQUINO, sant, *Obras catequéticas. Sobre el Credo, Padrenuestro, Avemaría, Decálogo y los siete sacramentos*, ed. de Josep-Ignasi SARANYANA, Pamplona, Ediciones Eunete, 1995.
- TOMÁS D'AQUINO, sant, *Scriptum super Sententiis*, Corpus Thomisticum [recurs electrònic].
- TOMÁS LAGUÍA, César, «Las iglesias de la diócesis de Albarracín», *Teruel*, n. 32, 1964, pp. 5-173.
- TORMO MONZÓ, Elías, «Nuevos estudios sobre la pintura española del Renacimiento. Una obra olvidada de Juanes», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 11, n. 120, 1903, pp. 27-36.
- TORMO MONZÓ, Elías, «Miscelánea de primitivos en España», *Cultura Española*, n. ° IX, 1908, pp. 164-169.
- TORMO MONZÓ, Elías, *Un museo de primitivos. Las tablas de las iglesias de Játiva*, Madrid, Est. Tip. de Jaime Ratés, 1912, ed. facsímil de Josep Lluís CEBRIÁN i MOLINA, Xàtiva, Ulleye, 2007.
- TORMO MONZÓ, Elías, *Jacomart y el arte Hispano-Flamenco cuatrocentista*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1913.
- TORMO MONZÓ, Elías, *La Inmaculada y el arte español*, Madrid, Fototipias de Hauser y Menet, 1915.
- TORMO MONZÓ, Elías, «Visitando colecciones: El Museo Provincial de Castellón de la Plana», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXIV, n. 3, 1916, pp. 247-252.
- TORMO MONZÓ, Elías, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, Blass y Cía., 1917.
- TORMO MONZÓ, Elías, *Levante*, Madrid, Calpe, 1923.
- TORMO MONZÓ, Elías, *Valencia: los museos*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1932.
- TORMO MONZÓ, Elías, «Rodrigo de Osona, padre e hijo y su escuela», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. 9, n. ° 27, 1933, pp. 153-188.

- TORRES FONTES, Juan i MOLINA MOLINA, Ángel-Luis, *La Diócesis de Cartagena en la Edad Media (1250-1502)*, Murcia, Sociedad Española de Estudios Medievales, 2013.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis, «Los cuatrocentistas valencianos. El Maestro Rodrigo de Osona y su hijo del mismo nombre», *Cultura Española*, n. ° IX, 1908, pp. 139-145.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis, *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*, València, Museo de Bellas Artes, 1915.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis, «La Purísima Concepción de Juan de Juanes. Origen y vicisitudes de esta famosa pintura», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 3, fasc. 2, 1917, pp. 113-128.
- TRAVER GARCÍA, Benito, *Historia de Villarreal*, Vila-real, Tipografía de Juan Botella, 1909.
- TREFFORT, Cécile, *Paroles inscrites. A la découverte des sources épigraphiques latines du Moyen Âge (VIIIe-XIIIe siècle)*, Rosny-sous-Bois Cedex, Bréal, 2008.
- TRENS, Manuel, María. *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, «Hearing the image at Saint Domingo de Silos», en Susan BOYNTON i Diane J. REILLY (eds.), *Resounding images: medieval intersections of art, music and sound*, Turnhout, 2015, pp. 71-90.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Galve, 1991.
- VAN DIJK, Stephen J. P., «An advertisement sheet of an early fourteenth-century writing master at Oxford», *Scriptorium*, vol. 10, n. 1, 1956, pp. 47-64.
- VICENT FERRER, sant, *Sermons*, II. vols, ed. José SANCHIS SIVERA, Barcelona, Editorial Barcino, 1934.
- VIDAL FRESQUET, Jacobo, *Gènesi i agonies de la catedral de Tortosa*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2020.
- VIDAL-LOZANO, Cristina i MUÑOZ COSME, Gaspar, «La Iglesia colegiata de Santa María de Gandía. Investigaciones recientes», *Caesaraugusta*, n. 78, 2007, pp. 729-738.
- VIGNI, Giorgio i CARADENTE, Giovanni (eds.), *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, Venècia, Alfieri, 1953.
- VILANOVA, Evangelista, *Historia de la teología cristiana*, III vols. Barcelona, Editorial Herder, 1987-1992.
- VON SIMSON, Otto, *The Gothic cathedral. Origins of Gothic architecture and the Medieval concept of order*, Nova York-Evanston, Harper & Row Publishers, 1964.
- VOSTERS, Simon A., «Doña Mencía de Mendoza. Virreina y humanista de Valencia», *Historia 16*, n. 180, 1991, pp. 30-40.
- VOSTERS, Simon A., *La dama y el humanista. Doña Mencía de Mendoza y Juan Luis Vives entre Flandes y Valencia*, Murcia, Nausícaä, 2007.
- VOYER, Cécile i BOSCANI LEONI, Simona, «La peinture murale: l'image et le lieu rituel», Jérôme BASCHEHET i Pierre-Olivier DITTMAR (dirs.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 65-82.
- WACE, Henry i PIERCY, William C. (eds.), *Dictionary of Christian Biography and Literature to the End of the Sixth Century A.D., with an Account of the Principal Sects and Heresies*, Peabody, Hendrickson Publishers, 1999.
- WACKERNAGEL, Martin, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1997.
- WALLIS, Mieczysław, «Inscriptions in paintings», *Semiotica (English Supplement)*, n. 9, 1973, pp. 4-33.
- WAZBINSKI, Zygmunt, «Le 'cartellino'. Origine et avatars d'une étiquette», *Pantheon*, n. 21, 1963, pp. 278-283.
- WEHLE, Harry B., *The Metropolitan Museum of Art. A catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Paintings*, Nova York, s. e., 1940.
- WEIGERT, Laura Verfasser, «Commande, donation et exposition d'une tenture de chœur: la vie de Gervais et Protais», en Fabienne JOUBERT (dir.), *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 235-248.
- WIECK, Roger S., «The Book of Hours», en Thomas J. HEFFERNAN i E. Ann MATTER (eds.), *The liturgy of the medieval Church*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2005, 2a ed., pp. 431-468.

- WIRTH, Jean, *L'image médiévale: naissance et développements (VIe/XVe siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- WIRTH, Jean, *Villard de Honnecourt: architecte du XIIIe siècle*, Ginebra, Droz, 2015.
- Xàtiva, *els Borja: una projecció europea*, II vols., Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 1995.
- YARZA LUACES, Joaquín, «El pintor en Cataluña hacia 1400», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 20, 1985, pp. 31-58.
- YARZA LUACES, Joaquín, «Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano», en COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE, *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas, Mesa I*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 15-50.
- YARZA LUACES, Joaquín, «La pittura spagnola del Medioevo: il mondo gotico», en Alfonso E. Pérez Sánchez (coord.), *La pittura in Europa. La pittura spagnola*, vol. VI, Milà, Electa, 1995, pp. 71-185.
- YARZA LUACES, Joaquín, «Artista-artesano en la Edad Media hispana», en Joaquín YARZA LUACES i Francesc FITÉ LLEVOT (coords.), *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, pp. 7-58.
- YARZA LUACES, Joaquín, «I grandi programmi iconografici», en Enrico CASTELNUOVO i Giuseppe SERGI (ed.), *Arte e storia nel medioevo III: Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Torí, Giulio Einaudi, 2002, pp. 85-183.
- ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la literatura medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.

14. RIASSUNTO

Questa tesi di dottorato è costruita intorno allo studio e all'edizione delle iscrizioni presenti sui dipinti gotici e rinascimentali valenciani, in particolare quelli prodotti nel periodo compreso tra il 1238 e il 1579. Lo scopo di questo studio è stato quello di scoprire quali testi erano stati collocati sulle opere d'arte, da chi dipendeva la loro inclusione nel programma epigrafico e per quale scopo le iscrizioni erano esposte.

Si tratta di un argomento di grande interesse, in cui la confluenza di campi diversi — come la Paleografia, l'Epigrafia, la Storia e la Storia dell'arte— può aprire nuovi orizzonti di ricerca. Comunque, si tratta di un campo di studio praticamente inedito, soprattutto nel contesto accademico spagnolo. La ragione principale di questa situazione è che, per la sua stessa natura, a cavallo tra diverse discipline, questo argomento è stato rifiutato da tutte quelle, in quanto non rientra pienamente nelle loro sfere d'azione. Pertanto, per quanto riguarda gli studiosi di scrittura, le iscrizioni epigrafiche sono state considerate dagli epigrafisti come un elemento strano, che non si adatta alla definizione predominante di «epigrafe» come scrittura che ha le caratteristiche di pubblicità, solennità e durabilità, che permette la trasmissione del suo messaggio verbale a un vasto pubblico nel tempo. Dal punto di vista della Paleografia, si sostiene che le iscrizioni qui studiate non rientrano nelle competenze di questa disciplina, in quanto non si trovano su supporti morbidi, cioè pergamena o carta. Anche gli storici dell'arte, da parte loro, non prendono solitamente in considerazione questi scritti. Il loro interesse principale risiede, come è evidente, negli aspetti pittorici e tecnici dell'opera, oltre al fatto che molte di queste didascalie possono essere considerate accessorie o reiterate, poiché di solito forniscono informazioni che possono essere colte attraverso le immagini, o sono molto difficili da leggere a causa della loro posizione o del loro aspetto fortemente calligrafico.

Fortunatamente, negli ultimi decenni la situazione si è ribaltata e si è assistito a un crescente interesse per le iscrizioni pittoriche. Esistono quindi numerosi congressi, incontri e pubblicazioni interdisciplinari il cui scopo è studiare il rapporto tra testo e immagine e le loro

reciproche influenze. Sebbene tendano a concentrarsi sull'influenza della letteratura nella configurazione delle opere d'arte, alcuni di questi studi affrontano la presenza della parola scritta nella pittura e il modo in cui è stata accolta dagli spettatori. Alcune scuole epigrafiche hanno iniziato a prestare maggiore attenzione anche alle iscrizioni su supporti meno comuni, come dipinti, vetrate e tessuti. Per la loro rottura con il concetto statico di epigrafe, questi testi offrono maggiori possibilità di studio, in quanto interagiscono in modo diverso con la società che ne fa uso, favorendo l'applicazione di nuovi concetti e metodologie importati da altre discipline. Vale la pena notare, ad esempio, i numerosi lavori nel campo degli studi bizantini che hanno trattato la scrittura come un'altra espressione artistica e il suo stretto rapporto con i personaggi e le scene in cui sono ambientati.

In questo senso, una serie di lavori è stata fondamentale per la preparazione di questa ricerca. Da un lato, nel campo dell'epigrafia, sono molto interessanti i contributi della scuola di Poitiers, fondata da Robert Favreau, considerato il padre dell'epigrafia medievale e uno dei primi studiosi a prestare attenzione alle iscrizioni pittoriche e al loro rapporto con la società. Ciononostante, sono stati i suoi discepoli ad approfondire questo campo di studi, conducendo interessanti ricerche sulle iscrizioni pittoriche, sul loro significato e sulla loro funzionalità. Vincent Debiais, il cui lavoro è stato decisivo nell'analisi delle didascalie del dipinto, applica una serie di concetti inediti presi in prestito da altre discipline. Nel campo della Storia della cultura scritta, invece, si segnala Armando Petrucci, un ricercatore lungimirante che ha cercato di eliminare le barriere tra Paleografia ed Epigrafia per comprendere il fenomeno della scrittura nella sua interezza. Inoltre, il professore Gimeno Blay ha diverse pubblicazioni in cui indaga la rappresentazione della scrittura nell'arte e che costituiscono il germe di questo studio.

Di conseguenza, e alla luce di quanto detto, la motivazione principale di questa tesi di dottorato è stata la convinzione che fosse necessaria un'analisi approfondita e sistematica per valorizzare le iscrizioni presenti sul dipinto. A ciò si aggiunge il fatto che si tratta di un campo inesplorato, che offre nuovi orizzonti di ricerca, e che riunisce diverse discipline di nostro interesse, come la Storia della cultura scritta, la Storia e la Storia dell'arte. Sono state quindi poste una serie di domande che hanno dato origine alla ricerca: quali testi erano inclusi nei dipinti valenciani? chi li ha ideati? quali erano le loro fonti? a chi erano rivolti? per quale scopo?

In risposta a queste domande e al fine di soddisfare adeguatamente le motivazioni sopra descritte, sono stati fissati obiettivi specifici per articolare la ricerca. Il principale è quello di comprendere le iscrizioni pittoriche nella loro interezza, cioè nel loro aspetto materiale —gli elementi di cui sono composte— e nel loro aspetto sociale —l'uso che ne hanno fatto coloro che le hanno concepite e il pubblico che le ha osservate—. A tal fine, sono stati fissati i seguenti obiettivi: in primo luogo, la creazione di un catalogo contenente tutte le epigrafi della pittura valenciana dell'arco cronologico considerato (1238-1579), con le informazioni di base su ciascun dipinto e la trascrizione ed edizione critica dei testi; in secondo luogo, lo studio delle iscrizioni stesse, analizzando e classificando i vari elementi compositivi, come supporti, scritture, fonti, lingue e funzioni; in terzo luogo, mettere in relazione le epigrafi pittoriche con la società dell'epoca, cioè stabilire gli usi e le funzioni attribuiti alle scritture

presenti nelle opere d'arte da parte degli individui dal XIII al XVI secolo, per cui è stato necessario sapere chi erano le persone coinvolte, il loro rapporto con la cultura scritta e il loro livello di alfabetizzazione.

Per quanto riguarda la metodologia seguita, il catalogo delle iscrizioni, base su cui è stata costruita questa ricerca, è stato compilato a partire dai dati ottenuti dalle visite a musei, chiese e istituzioni che custodiscono opere d'arte nel territorio valenciano, nonché dai dati bibliografici ricavati da monografie, cataloghi di mostre ed opere specializzate. Allo stesso modo, molte opere valenciane conservate in altre città spagnole sono state visitate personalmente, approfittando di viaggi personali ed accademici —Barcellona, Madrid, Murcia—, così come all'estero —Londra, Parigi—, grazie ai due soggiorni di dottorato effettuati in quelle città. Il catalogo è costituito da una serie di schede, una per ogni opera, suddivise in diverse sezioni in cui sono state inserite le informazioni raccolte durante le visite e la lettura delle pubblicazioni. La prima sezione contiene informazioni sull'opera, come il titolo, l'autore, la data di produzione —in genere approssimativa—, la tecnica pittorica, il supporto e le misure, lo stile artistico, il luogo di origine e la posizione attuale. Seguono una sezione dedicata alle iscrizioni stesse, in cui viene presentato il tracciato paleografico del testo, in cui si cerca di mantenere il più possibile l'aspetto originale dell'iscrizione, e un'edizione critica dell'epigrafe, che fissa il testo e chiarisce le fonti nell'apparato critico. Le note includono anche gli usi liturgici attribuiti a particolari iscrizioni, possibili letture alternative, informazioni importanti relative a quel particolare testo o questioni relative alla scrittura che possono essere di interesse per il ricercatore. Infine, la scheda è completata da una bibliografia in cui sono elencati i principali titoli in cui viene analizzata ogni opera d'arte. I diversi *corpora* in cui sono presenti antifone, responsori o versetti —come il *Corpus Antiphonarium Officii* di Renat Hesbert—, inni religiosi —come il *Repertorium Hymnologicum* di Ulysse Chevalier— o preghiere (come il *Corpus orationum* di Eugenio Moeller, Jean-Marie Clément e Bertrand Coppeters't Wallant— sono stati qui essenziali.

Lo studio socio-culturale della funzione, della ricezione e della lettura di questi messaggi si basa su diverse fonti. Da un lato, abbiamo la letteratura contemporanea sui dipinti, da cui possiamo estrarre alcuni riferimenti agli scritti in mostra. Sebbene molto limitate e talvolta riferite a mezzi diversi dalla pittura, opere come il *Roman de la Rose*, la *Divina Commedia* o il *Tirant lo Blanc* fanno sottili riferimenti alla presenza di testi in luoghi esposti come muri, abiti, stendardi o sepolcri. D'altra parte, uno studio di questa natura non può prescindere dalle fonti d'archivio. Abbiamo quindi cercato riferimenti alle iscrizioni pittoriche e informazioni sulle persone coinvolte nel processo creativo dell'opera d'arte in contratti, inventari di beni e altri tipi di documenti.

Il metodo seguito per l'analisi delle iscrizioni è quello sostenuto da Navascués, ovvero partire dalla parte materiale —come i supporti utilizzati e le scritture impiegate— per concludere con quella astratta —le fonti dei testi, le lingue in cui sono trasmessi e le funzioni esercitate dalle iscrizioni—. Così, a partire dai supporti, sono state stabilite una serie di cate-

gorie fisse per poterli analizzare più facilmente, data la molteplicità degli oggetti su cui sono iscritti i testi pittorici. Queste categorie sono: filatterio, titulus, libro, aureola, paramenti, altro e senza supporto.

I filatteri sono una risorsa piuttosto comune, in quanto si distinguono per la loro versatilità e adattabilità allo spazio. Queste fasce hanno in genere una duplice funzione: da un lato, quando sono accostate alla bocca della figura e fluttuano nell'aria, rappresentano l'oralità, diffondendo le parole pronunciate dalla figura che accompagnano; dall'altro, se sono tra le mani sono intese come un rotolo dell'Antichità e quindi indicano solitamente un testo scritto o associato alla persona. In entrambi i casi, i testi che contengono aiutano ad identificare le figure, sia per il nome che per la paternità del testo. Tuttavia, questa non è una regola fissa, poiché a volte possono apparire angeli o altre figure celestiali con filatteri in mano che presentano le parole pronunciate. Inoltre, la storiografia associa spesso i filatteri ai personaggi dell'Antico Testamento e i libri ai personaggi ed ai santi del Nuovo Testamento, sulla base delle parole di Guglielmo Durando. Il fatto è che, pur osservando questa tendenza, molti santi cristiani sono regolarmente raffigurati con filatteri, come San Giovanni Battista con il testo «Ecce agnus Dei» o San Vincenzo Ferrer con «Timete Deum et date illi honorem».

Il titulus non è di grande interesse, poiché lo intendiamo qui come il segno che fu posto sulla croce di Cristo con il testo «Iesus Nazarenus Rex Iudæorum». Sebbene il termine *titulus* si riferisca originariamente a qualsiasi oggetto iscritto e possa quindi essere applicato a tutti i supporti qui elencati, anche il cartello della Croce è comunemente conosciuto con questo nome, per cui si è deciso di mantenerlo e differenziare così questo tipo di supporto. La grande abbondanza di croci nell'arte medievale e rinascimentale, dovuta al fatto che quasi ogni opera comprende una crocifissione o una scena della Passione, rende questa categoria particolarmente numerosa. In questo senso, abbiamo preferito dedicargli uno spazio a sé stante, poiché, se fosse stato inserito in un'altra categoria affine, come quella dei cartigli, sarebbe stato inutilmente sproporzionato e avrebbe potuto sminuire l'analisi di altri testi più complessi ed interessanti. Allo stesso modo, l'*INRI* della croce è un caso complesso, poiché si tratta di un testo fossile ed è stato appreso dalle abbreviazioni. In questo modo, quando la gente lo vedeva, non lo sviluppava come *Iesus Nazarenus Rex Iudæorum*, ma leggeva semplicemente *INRI*, con tutto il carico simbolico che contiene, alla maniera di un ideogramma.

I cartigli o etichette sono tutti quei supporti di formato rettangolare, simili a un foglio di carta o pergamena. Sebbene non siano particolarmente numerosi nell'arte valenciana, costituiscono il supporto di base per i testi in pittura, insieme ai filatteri. Anche se a prima vista possono sembrare avere una funzione simile, presentare un testo, ci sono diverse differenze. In primo luogo, mentre i filatteri contengono iscrizioni che simulano l'oralità o identificano il personaggio o la scena, i cartigli hanno un carattere narrativo, che spiega il soggetto raffigurato, o un carattere invocativo, che contiene brani di preghiere e suppliche. In secondo luogo, i filatteri sono elementi completamente integrati nella scena e svolgono un ruolo attivo, permettendo ai personaggi di comunicare tra loro o con lo spettatore. Al contrario, i cartigli sono estranei all'ambiente in cui si trovano, cioè, pur essendo all'interno della scena, appartengono a una dimensione diversa dal tempo e dallo spazio in cui si svolgono gli eventi rappresentati. Di conseguenza, sono elementi che non creano ponti tra i personaggi. Il miglior esempio che abbiamo nel contesto valenciano è costituito dai quattro pannelli superstiti della pala d'altare della Corporazione dei Falegnami. Questi frammenti raffigurano quattro scene della vita di San Luca che, dalla semplice immagine, risultano alquanto oscure. Per questo motivo sono stati inseriti dei pannelli in cui, utilizzando il valenciano, si spiega al pubblico

cosa sta accadendo, ad esempio: *Com sent Luch fon feyt dexeble de tots los apòstols*. La terza e ultima differenza con i filatteri è la pluralità di formati che possono adottare. Sebbene la forma archetipica sia quella della pala d'altare dei Falegnami, esistono altre tipologie, come le *tabulæ ansatæ* di stile romano o la simulazione di carta inchiodata al muro. Un tipo particolare di cartiglio è costituito dai cartellini, cioè etichette che contengono solo le firme dei pittori. Cominciano a comparire nella pittura fiamminga ed italiana a partire dalla metà del XV secolo e, non a caso, nel 1468 troviamo il primo cartellino con la firma del pittore Joan Reixach sulla pala d'altare di Sant'Orsola e le undicimila vergini.

I libri sono il mezzo più interessante, perché contengono un'ampia varietà di testi. È un oggetto strettamente associato alla religione, in quanto contenitore della Sacra Parola e strumento fondamentale per lo sviluppo delle attività del clero. Di conseguenza, il libro è un attributo comune dei santi, soprattutto di quelli appartenenti alla classe ecclesiastica. In generale, le iscrizioni sui libri sono quelle che identificano la persona che li possiede, ma ci sono altri tipi di messaggi. A volte i libri possono riflettere l'oralità, come quelli di Cristo in maestà, che contengono affermazioni come *Ego sum via, et veritas, et vita*, o la risposta di Maria all'arcangelo Gabriele; contengono testi allegorici, come i salmi e le preghiere dell'ufficio dei morti iscritti nei libri degli apostoli del Transito della Vergine di El Burgo de Osma; hanno una funzione simbolica, così come il testo di Cesare nel ritratto del re Alfonso il Magnanimo, conquistatore di Napoli; oppure appare anche come simbolo di fede accanto alle principali figure del cristianesimo: Dio Padre che ci offre un libro con l'alfa e l'omega; la Vergine con il *Magnificat*; o la scena della prova del fuoco, dove solo il libro che riporta i precetti dell'ortodossia cattolica si salva dalle fiamme: *Unus Deus, una fides, unum baptisma*.

Anche le aureole e i paramenti sono supporti piuttosto comuni per testi di natura devozionale o allegorica. I dipinti di Paolo da San Leocadio sono particolarmente degni di nota per la predilezione del pittore nell'inscrivere testi, spesso impercettibili, nei bordi degli abiti. Ad esempio, nella Preghiera nell'Orto, San Giacomo Maggiore porta sul bordo del mantello l'inno *O lux et decus Hispaniæ*, associato alla sua figura; oppure il testo *Post partum Virgo inviolata permansisti*, che si riferisce alla verginità di Maria, nella scena dell'Adorazione dei pastori di Gandia.

Infine, troviamo testi raffigurati su oggetti che, per l'esiguo numero di occasioni in cui compaiono, abbiamo incluso nella categoria degli altri, come tegole, troni, architetture o sfere. Esistono anche testi senza supporto, disposti vicino alla figura in questione, come nei dipinti del *reconditorium* della Cattedrale di Valencia.

Per quanto riguarda le scritture, a causa dei limiti cronologici presi in considerazione in questa ricerca, che comprende gran parte del periodo tardo-medievale, la scrittura principale nelle iscrizioni studiate è la gotica. Nei dipinti più antichi, quelli della fine del XIII e del XIV secolo, prevale la scrittura gotica maiuscola, così come nelle iscrizioni su pietra. Le lettere minuscole sono riservate alle iscrizioni nei testi dei libri. Qui si nota la dipendenza dai modelli catalani ed italiani, dove la scrittura gotica non presenta fratture così esagerate nei tratti. Dal 1400 in poi, l'arte si sposta verso gli stili dell'Europa centrale e settentrionale, ovvero il gotico internazionale e il gotico fiammingo. A livello grafico, ciò si tradusse in un progressivo artificio della scrittura, che ora si affidava a modelli grafici provenienti da oltre i Pirenei. Così, la

scrittura gotica dei dipinti di questo periodo sarà impreziosita da elementi calligrafici come il rinforzo o la divisione dei tratti, la decorazione dei pennoni e la spigolosità delle curve. Questa tendenza si risolse in una fossilizzazione delle forme alla fine del XV e all'inizio del XVI secolo, con una scrittura artificiale e di difficile lettura.

Allo stesso tempo, la pre-umanistica fu introdotta nel contesto valenciano a metà del XV secolo, anche grazie agli stretti contatti con l'Italia. Questa scrittura maiuscola, simile nell'essenza alle capitali classiche, si caratterizza per la varietà delle forme e dell'esecuzione delle lettere, oltre che per l'ispirazione a forme bizantine come la *m* o la *e*. Tra i primi esempi disponibili, datati tra il 1440 e il 1450, vi sono l'Annunciazione nella chiave di volta della cattedrale di Sogorb, l'Annunciazione di Jacomart e la Crocifissione di Thyssen, opera di un anonimo maestro valenciano.

Alla fine del XV secolo troviamo i primi esempi di scrittura che, sebbene possa già essere definita umanistica, presenta ancora alcune esitazioni nelle forme delle lettere. Questa situazione rimase più o meno stabile fino al XVI secolo, con l'onorevole eccezione dell'italiano Paolo da San Leocadio, che fece sfoggio delle sue origini e della sua formazione utilizzando nei suoi dipinti eleganti maiuscole classiche. Il pieno stile umanistico trionfò, insieme all'estetica rinascimentale, attraverso il pennello della famiglia Macip, una saga di pittori a cui appartenevano Vicent Macip e suo figlio Joanes. Sebbene il patriarca della famiglia utilizzi ancora la scrittura gotica in alcuni dei suoi dipinti degli anni 1520, questi ci offrono i migliori esempi di capitale classica. La scrittura è chiara, proporzionata, con ampio modulo e chiaroscuro, incorniciata tra due linee che scandiscono il testo, nello stile delle iscrizioni classiche, con *scriptio continua* e praticamente senza abbreviazioni. Non va trascurata la scrittura minuscola umanistica, di cui esistono interessanti esempi anche nei dipinti di Joanes. In generale, si tratta di una scrittura corsiva, con tratti allungati e inclinati verso destra, ma con un numero ridotto di abbreviazioni e pochissimi nessi, ad eccezione di *c* e *t o s e t*, che sono piuttosto ricorrenti.

La natura dei dipinti studiati fa sì che le fonti della stragrande maggioranza dei testi raccolti siano di origine religiosa. La fonte per eccellenza è la Bibbia, anche se non sempre in modo diretto, cioè accanto a citazioni della Sacra Scrittura ne troviamo altre della stessa origine ma tratte dai libri liturgici. Ad esempio, il Salmo 50 proviene dalla Bibbia, ma il contesto funerario in cui di solito appare fa capire che il senso in cui viene usato è liturgico. Altri testi provengono direttamente dal canone liturgico, come inni, antifone o preghiere. È il caso, ad esempio, della tavola di San Domenico, dove il domenicano è raffigurato con un libro aperto contenente un inno originario della liturgia della sua festa. In misura minore, troviamo testi provenienti da altre fonti, come la *Legenda Aurea* —le prime parole del testo di San Domenico, ad esempio— o dalla Patristica, come il testo di Sant' Ambrogio trovato in un'Annunciazione di Macip. Le fonti non religiose, come il già citato ritratto di Alfonso V e il *De bello ciuili* di Cesare, sono di importanza molto minore. Infine, ci sono i testi prodotti per un particolare dipinto, come i cartigli esplicativi della Pala dei Falegnami, che descrivono gli eventi che si svolgono nelle scene.

L'origine dei testi e il periodo studiato implicano un uso preponderante del latino. In ogni modo, alcuni temi, come quello apocalittico o della morte, o alcune categorie, come l'identificazione dei personaggi attraverso i loro nomi, favoriscono l'uso del valenciano. Ad esempio, nella pala d'altare del Giudizio Universale del maestro di Artés c'è un avvertimento su ciò che accade a chi non segue i precetti cristiani, scritto in valenciano e rivolto agli spettatori. Il castigliano ha una presenza limitata, circoscritta a un paio di opere degli *Hernandos*, pittori castigliani attivi a Valencia all'inizio del XVI secolo, ed a un'allegoria del maestro di Alzira, dipinta in un contesto di castiglianizzazione delle élite valenciane. Infine, occorre menzionare i testi scritti in arabo. Anche se per ovvie ragioni sono stati lasciati fuori da questo studio, la loro comune presenza nei dipinti valenzani rende necessario dedicare loro parte della nostra attenzione. Le iscrizioni cufiche, cioè quelle eseguite con un'esecuzione altamente calligrafica dell'alfabeto arabo, si trovano in una varietà di contesti, da oggetti ed elementi architettonici a tessuti ed abiti. Un'analisi dettagliata di questi testi ha permesso di identificarne e leggerne alcuni, rivelando che i pittori utilizzavano come modelli le tele arabe che circolavano nel territorio valenciano e che includevano testi in questa lingua. Per quanto riguarda il loro uso, sono stati utilizzati principalmente per indicare l'origine orientale di alcuni personaggi, per suggerire ambienti esotici o, se posti sui vestiti, come segno di ricchezza ed status del personaggio. Anche il greco e l'ebraico sono presenti, in un contesto umanistico, però.

Molto è stato scritto sulla funzione delle iscrizioni, sia in pietra che in pittura. L'epigrafista Vicente García Lobo stabilì una serie di categorie di iscrizioni, che sono quelle utilizzate dalla scuola epigrafica spagnola. Comunque, la classificazione di García Lobo, basata principalmente su iscrizioni altomedievali su pietra provenienti dal nord della Castiglia, non si adatta alle caratteristiche delle iscrizioni pittoriche di Valencia. Per questo motivo, abbiamo fatto ricorso alle categorie proposte da Dario Covi per l'analisi delle iscrizioni fiorentine. Ovviamente la ricchezza delle iscrizioni fiorentine non è paragonabile a quelle valenciane, dato che le nostre iscrizioni sono relativamente semplici. Tenendo conto che quasi tutte le opere studiate sono di carattere religioso e che le dediche delle pale d'altare difficilmente variano nel tempo, la varietà dei testi è scarsa. Inoltre, le fonti di provenienza, come abbiamo visto, sono limitate, per cui, di conseguenza, si assiste a una costante ripetizione degli stessi testi ed strutture.

Ciononostante, non tutti i testi raccolti hanno lo stesso scopo. Infatti, molti di essi possono avere due o più funzioni, a seconda del contesto in cui si trovano, se sono accompagnati da altri testi o dal personaggio a cui sono attribuiti. Un chiaro esempio è il Saluto Angelico. Mentre se appare da solo nella scena dell'Annunciazione, si può ritenere che la sua funzione principale sia quella di identificare il soggetto, diventa di natura discorsiva quando viene inclusa la risposta della giovane Maria, stabilendo una sorta di conversazione tra i personaggi. Pertanto, sulla base del modello di Covi, le categorie sono state rielaborate per adattarele al contesto valenciano. Il numero eccessivo di sottocategorie è stato eliminato, in quanto non esiste una varietà così ampia di iscrizioni nella nostra arte. I testi raccolti sono stati poi sud-

divisi in base alla loro funzione predominante nella scena, riducendo così la proposta del ricercatore americano a sei singole categorie, ampie ma ben definite, che permettono di comprendere tutti i testi: identificativi, informativi, invocativi, discorsivi, allegorici e decorativi.

Il primo di questi, i testi identificativi, comprende tutte quelle iscrizioni la cui funzione principale è quella di riconoscere un personaggio o la scena raffigurata. Le risorse utilizzate all'interno di questo gruppo sono varie. In generale, il nome del personaggio appare direttamente su qualche elemento a lui vicino, come l'aureola, i paramenti, i filatteri o i libri. Un buon esempio di ciò si trova nelle pitture murali del reconditorium della Cattedrale di Valencia, dove i nomi dei diversi personaggi —Caifa, Gesù Cristo, Pilato— sono dipinti senza alcun supporto, posti accanto alle figure. È anche abbastanza comune utilizzare un testo associato a una persona o a un evento, come l'«Ave gratia plena» dell'Annunciazione. In misura minore, si può trovare un'epigrafe per contestualizzare la scena. In genere, si tratta di un testo che non ha un legame tradizionale con il brano in questione, ma che è stato selezionato per il suo argomento. È il caso dell'Assunta nella basilica di Santa Maria a Morella, dove intorno alla cornice si trova un'antifona tipica degli uffici di questa festa, che recita *Maria virgo assumpta est ad ethereum thalamum*. In altre occasioni, possono essere testi preparati per un dipinto specifico, come quelli che spiegano le scene della pala d'altare di San Luca nella Corporazione dei Falegnami di Valencia, a cui si è già fatto riferimento sopra.

La categoria successiva è quella dei testi informativi, cioè quelli che forniscono informazioni aggiuntive sul dipinto, come la paternità, il luogo o la data di esecuzione. Sebbene siano i più scarsi nel contesto valenciano, sono i più interessanti, in quanto offrono informazioni di prima mano allo storico dell'arte per la datazione delle opere e la conferma della paternità. Inoltre, sulla base di queste informazioni, è possibile attribuire nuovi dipinti al corpus di un artista sulla base di somiglianze stilistiche. Per quanto riguarda la paternità, esistono casi di opere firmate dagli esecutori. La più antica e completa è quella di Joan Reixach, che scrisse *Iohannes Rexach fecit, civis Valencie, in anno M^o CCCC^o LX^o octavo* su un piccolo filatterio sul pannello centrale della pala di Santa Orsola. Tra gli altri, la firma piuttosto deteriorata di Bartomeu Baró sul suo dipinto della Vergine di Bilbao o il famoso *Lo fill de mestre Rodrigo* dell'Epifania di Francesc d'Osona, ora al Victoria and Albert Museum di Londra. Per quanto riguarda la datazione, troviamo altri esempi, tutti della seconda metà del XVI secolo. Per le sue caratteristiche estetiche, è particolarmente degna di nota la data sul retro di una Veronica della Vergine dipinta da Joanes, che recita *Apud Valentiam, anno 1572*.

Il terzo gruppo di iscrizioni è costituito da testi invocativi, cioè preghiere rivolte ai santi titolari o a quelli raffigurati nei dipinti. Sebbene si tratti di una categoria molto ampia, la grande maggioranza di queste iscrizioni condivide la stessa struttura: il nome del santo preceduto dalla breve preghiera *ora pro nobis*. La caratteristica principale di questi testi è che sono iscritti sull'aureola dei santi, e di solito sono incisi sull'oro piuttosto che dipinti. Un buon esempio è il pannello principale della pala d'altare della Vita della Vergine di Martí Torner, conservato nel museo della cattedrale di Sogorb. Di difficile lettura, a causa della luminosità dell'oro, si legge *Ora pro nobis, sancta Dei genitrix*. Tuttavia, esistono altre formule utilizzate nelle iscrizioni invocative. Ad esempio, in un dipinto che raffigura la Veronica di Cristo si legge *Salve sancta facies Nostri Redemptoris*. Altre iscrizioni utilizzano frammenti della liturgia dei santi o inni laudativi in loro onore, che sono stati inclusi in questa categoria. Il testo *O lux et decus Hispanie, sanctissime Iacobe*, associato alla figura di San Giacomo Maggiore, come nel pannello di Algemesí ora al Museu Nacional d'Art de Catalunya, spicca per la sua ricorrenza.

In quarto luogo, ci sono le iscrizioni discorsive, che riproducono qualsiasi tipo di oralità. In questo modo, possiamo trovare diversi tipi di testi: da un lato, le iscrizioni dichiarative, cioè quelle in cui il personaggio fa un'affermazione da cui non ci si aspetta alcuna risposta. In genere sono quelli guidati dal pronome ego. Gli esempi sono diversi e, per lo più, associati alla figura di Cristo: *Ego sum qui sum*, *Ego sum alpha et omega* o *Ego sum via, veritas et vita*. Dall'altro lato, ci sono le iscrizioni che rappresentano l'interazione tra i diversi personaggi all'interno della scena. Quasi tutti i testi di questo tipo sono appelli da una figura all'altra, senza alcuna risposta, come nel caso del testo associato a San Pietro *Tu es Petrus* o della citazione biblica comunemente rappresentata nel Battesimo di Cristo, in cui Dio Padre appare dicendo a Gesù *Tu es Filius meus dilectus*. In misura minore, le iscrizioni possono includere una conversazione, come nel caso della Salutazione angelica e della risposta di Maria *Ecce ancilla Domini*, presenti nel trittico di Marçal de Sas dedicato alla vita della Vergine. Ci sono anche casi in cui il testo è rivolto sia alle figure del dipinto sia agli spettatori. A titolo di esempio, nel frammento della pala di Villahermosa del Ríó dedicato al Giudizio Universale, possiamo leggere gli appelli di Cristo ai beati —*Veni [...] del meu pare [...] glòria celestial, la qual io·s é promès—* ed ai dannati —*Anau [...] al foch infernal, lo qual [...] està aparellat [...]*—, testi che, a causa del soggetto del dipinto e dell'uso di un linguaggio volgare, sono un chiaro e diretto avvertimento al pubblico.

La categoria successiva è costituita dalle iscrizioni allegoriche, quelle dell'Antico Testamento, che vengono raffigurate in scene dei Vangeli, facendo così riferimento al loro carattere profetico e come prefigurazioni della vita di Gesù. In questo modo, sono di solito testi che appaiono legati ai profeti che, nei loro oracoli o atti, annunciano eventi successivi della Storia Sacra. Un buon esempio è la pala dei Sacramenti, nota anche come pala di Fra Bonifaci Ferrer. Numerosi profeti ed altri personaggi dell'Antico Testamento sono raffigurati negli intermezzi di quest'opera con filatteri contenenti frammenti di un'opera attribuita allo pseudo Sant'Agostino, che rafforza la posizione dei sacramenti cristiani rispetto alla Legge giudaica. Comunque, il testo profetico più famoso e più rappresentato è la citazione del profeta Isaia, che annuncia il miracoloso concepimento da parte di una giovane vergine dicendo «*Ecce virgo concipiet et pariet filium*», come si può leggere sulla pala d'altare di San Lorenzo e San Pietro Martire nella chiesa parrocchiale di Catí. In questa categoria rientrano anche i testi del Nuovo Testamento o della liturgia che non sono utilizzati in modo invocativo, ma servono alla funzione allegorica del messaggio. Ad esempio, nella già citata Dormizione della Vergine di Gonçal Peris, gli apostoli che circondano Maria tengono dei libri aperti in cui si possono leggere preghiere e salmi, come *Pater noster, qui es in celis* o *Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam et secundum*. Di particolare interesse è il Cristo portacroce di Paolo da San Leocadio, in cui i bordi della tunica e del mantello riportano due testi. Uno è un frammento dell'Ufficio della Santa Croce, che inizia con le parole *Caput eius pungitur corona spinarum*, mentre l'altro, che recita *Iesu, fili David, miserere mei*, proviene dal Vangelo di San Marco.

Infine, troviamo il sesto gruppo di iscrizioni, quelle decorative, che comprendono quelle che servono a dare realismo alla scena e quelle con una funzione puramente estetica. Tra quelli che rafforzano la plausibilità del soggetto raffigurato, due spiccano in particolare: *l'INRI* della Croce di Cristo e *l'SPQR* degli stendardi romani. Il titulus è presente in quasi tutti i dipinti raccolti, poiché la maggior parte delle opere contiene un Calvario o un'altra scena della Passione che raffigura la Croce. Il motto romano, invece, compare in un numero minore di occasioni, soprattutto in dipinti del XVI secolo come la pala d'altare principale del monastero di Sant Jeroni de Cotalba. In termini di testi completamente estetici, le iscrizioni che

utilizzano la scrittura cufica sono particolarmente degne di nota. A Valencia, dove la presenza islamica è stata una costante fino al XVII secolo, questa risorsa è molto frequente, come si può vedere, ad esempio, nei filatteri degli evangelisti sul banco della pala d'altare della Vita di Maria sopra citata. In ogni modo, i pittori hanno utilizzato l'alfabeto latino anche come decorazione su abiti e architetture, senza formare parole esistenti. Questa abitudine si può vedere nel mantello indossato dalla Vergine nella nota Annunciazione di Jacomart. Lungo il confine si trova una serie di lettere pre-umanistiche che non sono ancora state decifrate ma che probabilmente sono solo un elemento estetico.

Dopo aver descritto tutti gli elementi che compongono le iscrizioni studiate in questa tesi di dottorato, le loro funzioni ed altri aspetti come la lingua di trasmissione e le loro fonti, vale la pena chiedersi se si tratta di iscrizioni a tutti gli effetti. Se consideriamo le caratteristiche intrinseche ed estrinseche dei testi pittorici, essi potrebbero essere definiti come quei messaggi scritti che prendono forma sotto una certa tipologia grafica dal carattere altamente decorativo, disposti su un supporto figurativo specifico e collocati in un punto qualsiasi del quadro. Inoltre, la combinazione di tutti questi aspetti condiziona la funzione della scrittura all'interno del programma pittorico. In breve, si tratta di testi esposti in uno spazio pubblico con una funzione specifica. Data questa descrizione, non c'è dubbio che gli scritti qui analizzati siano, di fatto e di diritto, epigrafi. In effetti, concorda con la definizione data da Favreau, che è unanimemente accettata in campo epigrafico: «ce qui est écrit sur un monument ou un objet donné, en vue d'une publicité universelle et durable». Nella pratica, però, la questione è molto più complessa, poiché esiste una molteplicità di definizioni e concezioni di cosa sia un'epigrafe, spesso prescindendo dalle iscrizioni pittoriche. Inoltre, presentano una serie di caratteristiche che possono far dubitare della loro natura: la natura fortemente calligrafica della loro scrittura, la loro collocazione in luoghi inaccessibili all'occhio e la loro fusione con altri elementi decorativi del dipinto li rendono estremamente difficili da leggere. Per questo motivo, i testi pittorici sono stati sistematicamente ignorati dall'Epigrafia fino a pochi decenni fa.

Fin dalla sua costituzione come disciplina, l'Epigrafia ha cercato un proprio ambito di azione, in una costante diatriba con la Paleografia per il proprio spazio. Così, nel XIX secolo si stabilì che l'epigrafia si sarebbe occupata dello studio dei testi collocati su supporti duri, cioè pietra, metallo o ceramica. Solo a metà del XX secolo Jean Mallon sostenne che l'epigrafia non poteva limitarsi al mero studio del contenuto del testo, ma che l'iscrizione, in quanto espressione di scrittura, doveva essere analizzata nella sua interezza, tenendo conto delle sue caratteristiche fisiche (scrittura, supporto, collocazione, ecc.). Fu Navascués, ciononostante, a compiere il passo definitivo verso il rinnovamento dell'epigrafia, sostenendo che la scrittura è una sola e che, pertanto, le separazioni tra le discipline incentrate sul fenomeno grafico non sono altro che divisioni stabilite per ragioni pratiche. Inoltre, ha accettato la proposta di studio di Mallon, aggiungendo la necessità di analizzare le caratteristiche interne delle iscrizioni. Non era più sufficiente, quindi, stabilire il contenuto del testo ed studiare la scrittura con cui era materializzato ed il supporto su cui era apposto. Era inoltre necessario sapere qual era lo scopo della scrittura, quali erano le motivazioni che avevano portato alla sua realizzazione e chi l'aveva decisa. Allo stesso modo, e in relazione alle iscrizioni pittoriche, Navascués fu il

primo a difendere la loro natura eminentemente epigrafica, includendo negli obiettivi dell'Epigrafia lo studio di testi su supporti «non tradizionali», come tessuti o opere d'arte.

I contributi di Navascués sono stati estremamente importanti per la disciplina epigrafica e tutti i ricercatori successivi che hanno cercato di stabilire una definizione di epigrafia e di epigrafi hanno tenuto conto dei suoi contributi. Così, negli anni Sessanta e Settanta, Robert Favreau ha stabilito la suddetta definizione della disciplina come scienza della scrittura su materiale duro, con l'intento di dare al messaggio una pubblicità universale e durevole. Questa è la definizione che è stata trasmessa alle diverse correnti nazionali e che, ancora oggi, viene mantenuta con poche modifiche. Il problema sta nel fatto che, una volta studiate le epigrafi che aderiscono a questa definizione, che abbiamo chiamato «tradizionali», cioè gli epitaffi funerari, le dediche di altari e chiese, gli avvisi legali incisi nella pietra ed una lunga serie di altre, dovremmo iniziare ad analizzare le iscrizioni che si discostano, in misura maggiore o minore, dalla definizione canonica. Se alcune scuole epigrafiche hanno già intrapreso questa strada, come si vedrà in seguito, altre, come quella spagnola, sono ancora eccessivamente concentrate, con onorevoli eccezioni, sull'analisi di epigrafi che possono contribuire poco o nulla di nuovo allo studio delle scritture esposte e del loro rapporto con il pubblico destinatario. Il vantaggio delle altre scuole è che hanno già prodotto, o stanno completando, un corpus di iscrizioni medievali dei rispettivi paesi. In questo modo, l'abbondanza di materiale a loro disposizione permette di riflettere al di là delle epigrafi stesse e del loro immediato contesto, tracciando nuove ipotesi sul rapporto tra le iscrizioni e i loro contemporanei.

La scuola epigrafica di Poitiers, iniziata da Favreau, che ha sempre mostrato un certo interesse per le iscrizioni meno canoniche, è particolarmente degna di nota a questo proposito. Tra i discepoli del grande epigrafista, Vincent Debiais si distingue per i contributi apportati nelle sue numerose opere, che hanno cambiato l'approccio alle epigrafi medievali e che sono stati applicati in questo studio. Nel corso della sua carriera di ricerca, Debiais ha incorporato concetti e approcci provenienti da altre discipline, come l'antropologia, e li ha inseriti nelle sue analisi, rinnovando così gli studi epigrafici. Per lui, un'iscrizione è completamente indipendente dal suo supporto ed è caratterizzata da un contenuto testuale che agisce in un certo modo, quindi è più di un semplice testo. Inoltre, nel suo studio bisogna tenere conto di tre aspetti principali: il contenuto, cioè ciò che dice; la forma, cioè la lingua e il tipo di scrittura che permettono di trasmettere il messaggio; e la storicità, cioè il suo rapporto con l'ambiente iconografico e architettonico in cui si trova. In questo modo, non si allontana dalle definizioni più tradizionali della voce, ma aggiunge piuttosto una nuova dimensione ad esse che amplia le possibilità di studio, con l'incorporazione di nuovi termini e prospettive.

Il primo di questi sviluppi è il concetto di "iconicità della scrittura", cioè il valore iconico di ogni testo. Questo è un aspetto fondamentale per spiegare il funzionamento delle iscrizioni nel mondo medievale. La sua importanza risiede nel fatto che grazie alla sua applicazione si può capire che il messaggio verbale veicolato da un'iscrizione non è l'unico, ma che presenta anche un messaggio iconico. In questo modo, la comprensione dell'epigrafe o del pubblico di riferimento non è più solo gli alfabetizzati in latino, che possono capire il testo, ma si estende praticamente a tutta la popolazione. Data l'iconicità della scrittura, un analfabeta potrà osservare un'iscrizione e ricevere un messaggio specifico dalle sue forme, da come è disposta o da dove è collocata. Allo stesso modo, la ripetizione costante di alcune formule, come *l'INRI* o *l'Ave gratia plena*, fa sì che chi è abituato alla loro presenza non le veda più come un insieme grafico, ma come un'immagine. Così, l'analfabeta che guarda un'Annunciazione e vede un angelo con un filatterio conoscerà il contenuto del testo grazie al carattere iconico che ha acquisito.

L'altro concetto assimilato da Debiais è quello di agentività, cioè la capacità di un dato oggetto di agire. Sebbene inizialmente abbia applicato questo termine antropologico all'immagine medievale, esso può essere associato anche alla scrittura. Così, i testi in pittura non sono disposti, almeno non solo, per trasmettere un messaggio specifico a un pubblico ricevente, ma svolgono una funzione interna. Sono quindi uno strumento nelle mani del designer o del pittore, in quanto dotano l'oggetto che nominano o accompagnano di un'entità, in altre parole ne abilitano o attivano la sua esistenza. Ad esempio, il saluto angelico in un'Annunciazione non è solo la disposizione di alcune parole della Sacra Scrittura in una scena evangelica. Inoltre, permette di affermare che questa rappresentazione è effettivamente l'Annunciazione alla Vergine Maria e non un'altra apparizione angelica a una donna, come quelle vissute da Sant'Anna o da Sant'Elisabetta. Allo stesso modo, molti santi sono facilmente identificabili dalla loro figura o dai loro attributi, quindi non è necessario avere un filatterio che contenga il loro nome. Con tutto ciò, in linea con questo potere della scrittura, la collocazione di un testo identificativo accanto a una particolare figura permette a quest'ultima di diventare tale. Ad esempio, San Giovanni Battista è tradizionalmente raffigurato in un modo che lascia poco spazio ai dubbi, vestito con la sua caratteristica pelle di cammello. È comune, però, aggiungere un filatterio con le parole «Ecce agnus Dei», esclamate quando vide Cristo, che lo identifica e permette all'immagine di diventare, definitivamente, quella del Battista. Vista la funzione esercitata dalle iscrizioni in virtù della loro agentività, si possono tracciare alcuni paralleli tra esse e la Creazione. Così come Dio ha creato il mondo per mezzo della parola, il pittore può «creare», o meglio portare all'esistenza, le figure che raffigura nelle sue opere utilizzando la parola scritta.

La combinazione di questi due concetti altera il senso della comunicazione delle epigrafi che è prevalso finora. Se, secondo l'iconicità della scrittura, la lettura effettiva di un'iscrizione non è necessaria perché essa trasmetta un messaggio ai destinatari e se, secondo l'agentività, molte di queste iscrizioni hanno una funzione attiva all'interno del dipinto e non una funzione comunicativa verso l'esterno, è necessario cambiare il focus dell'attenzione del pubblico e fissarlo sull'iscrizione stessa. In questo modo, si deve intendere che le iscrizioni non hanno un'intenzione pubblicitaria, cioè di trasmettere un messaggio verbale, ma hanno un'intenzione epigrafica, cioè permettono la concretizzazione materiale di un testo specifico in un luogo specifico. L'importanza di questo approccio per il presente studio è incalcolabile, poiché risolve, o almeno porta a una soluzione, questioni come l'illeggibilità di molte delle epigrafi incluse, sia per la loro collocazione che per la loro esecuzione, la loro funzione nel dipinto o il loro rapporto con i possibili destinatari. In breve, e in relazione al loro legame con la Creazione, si può concludere che le iscrizioni pittoriche non sono destinate a essere lette, e nemmeno viste, ma a essere, a rendere presenti nel tempo alcune parole grazie alla loro natura epigrafica, che garantisce la permanenza di ciò che è scritto.

Tutto ciò ci costringe a stabilire una serie di cambiamenti nel paradigma di analisi delle iscrizioni seguito finora. In primo luogo, se la funzione di un'iscrizione è quella di trovarsi in un luogo specifico, la visibilità e la leggibilità sono questioni secondarie, se non accessorie. Lo dimostra il gran numero di iscrizioni illeggibili. Molti di essi sono visibili, ma non leggibili, in quanto si trovano nella parte superiore della pala d'altare e possono essere percepiti dall'occhio, sebbene siano fisicamente impossibili da leggere. Altri sono leggibili, in quanto scritti in grande modulo e con una scrittura chiara, ma sono impercettibili perché nascosti da altri elementi, come i paramenti. Inoltre, è opportuno tenere presente il mezzo in cui la maggior parte di questi testi è stata esposta, ossia le cappelle private. Le pale d'altare dei singoli

proprietari erano collocate lontano dalla vista degli altri, nascoste dietro tende e protette da grandi griglie, in modo che la presunta diffusione di un messaggio fosse limitata a coloro che avevano accesso alle cappelle. Allo stesso modo, anche se un testo è visibile e leggibile ed è esposto in un luogo di passaggio, ci sono molti altri fattori che condizionano la ricezione del suo messaggio, come la complessità del testo, le condizioni ambientali di lettura e l'interesse del pubblico potenziale.

Questo ci porta al secondo cambiamento. Se le iscrizioni non si leggono né si vedono, a chi sono destinate? È quindi opportuno introdurre la distinzione tra pubblico e destinatario del messaggio. Le due cose possono coincidere, come nel caso dell'epitaffio di una famiglia nobile nella sua cappella privata; possono non coincidere, come nel caso di una preghiera iscritta sull'aureola di un santo, che sarà il destinatario, mentre il pubblico sarà chiunque si trovi davanti alla pala d'altare e osservi l'iscrizione; oppure possono avere un destinatario ma non un pubblico, come nel caso di iscrizioni collocate in luoghi inaccessibili, come le vetrine o l'esterno di torri come il campanile della Cattedrale di Valencia. In questo senso, si può dire che è il pubblico a determinare la pratica epigrafica. Se l'iscrizione soddisfa le condizioni fisiche e testuali che la rendono visibile e leggibile, si può ritenere che sia stata concepita con un pubblico più o meno specifico. Se invece non soddisfa nessuna delle condizioni, si può ritenere che l'iscrizione non sia rivolta a persone specifiche. Pertanto, l'attenzione deve essere posta sull'autore del programma testuale, cosa che implica dare più importanza alla presenza di un messaggio che alla divulgazione del suo contenuto verbale.

Infine, questo ci porta all'ultima delle modifiche da apportare. Finora si è giunti alla conclusione che molte iscrizioni non erano destinate a essere lette, o addirittura viste, e non sono rivolte a un pubblico costituito da un gruppo specifico di persone. Di conseguenza, che ruolo ha la pubblicità nella definizione delle epigrafi e in che misura è caratteristica di questo prodotto grafico? Innanzitutto, è necessario definire cosa si intende per «pubblicità» in questo campo. Secondo diversi dizionari, è inteso come l'insieme di strumenti e attività che mirano a diffondere qualcosa nel modo più ampio possibile. Pertanto, la pubblicità non può essere considerata una caratteristica distintiva delle epigrafi pittoriche, poiché un gran numero di esse presenta caratteristiche che non collaborano con la diffusione del contenuto testuale dell'iscrizione. Tuttavia, García Lobo sottolinea che il termine «pubblicità» va inteso come sinonimo di notorietà, cioè è concepito come l'insieme delle caratteristiche grafiche che conferiscono all'iscrizione un certo aspetto e attirano l'attenzione su di essa. Il problema sta nel fatto che questa sfumatura non è solitamente presente nella maggior parte delle opere epigrafiche, motivo per cui la pubblicità è concepita nel senso attuale, come l'intenzione dell'iscrizione di diffondere il suo contenuto a un gran numero di persone. Comunque sia, la pubblicità, cioè la diffusione di un messaggio scritto, può essere intesa come la conseguenza della sua materializzazione. Anche se l'intenzione è epigrafica, è ovvio che mettere per iscritto un testo porta alla sua possibile lettura.

Alla luce di quanto abbiamo visto finora, è importante cambiare il modo di guardare alla comunicazione epigrafica. Tradizionalmente, questo processo è stato visto come lineare, in cui l'autore elabora un messaggio per raggiungere un pubblico specifico. Al contrario, l'esperienza dimostra che si tratta di una comunicazione multidirezionale. L'autore intende trasmettere un'idea utilizzando la scrittura epigrafica. Questo ha un forte valore simbolico, che gli permette di fungere da immagine. In questo senso, l'iconicità della scrittura è percepita sia dal destinatario che dal pubblico, può agire su altre immagini che accompagna e può anche essere un semplice strumento del designer utilizzato durante il processo creativo dell'opera.

Allo stesso tempo, la manifestazione fisica dell'epigrafe implica l'esistenza di un testo in un luogo pubblico. Nell'analisi della sua ricezione, vale la pena considerare se il suo destinatario coincide con il possibile pubblico ricevente, la visibilità e la leggibilità dell'iscrizione, la sua funzione nel contesto della mostra, ecc.

Un altro aspetto estremamente importante è la distinzione tra le epigrafi tradizionalmente associate a un personaggio o a una scena e quelle che, tratte da opere letterarie o elaborate *ex professo*, vengono introdotte nei programmi pittorici. Si tratta di quelle che Pozzi chiama rispettivamente citazioni reliquie e citazioni culturali. Le iscrizioni tradizionali devono quindi essere studiate dal punto di vista dell'iconicità piuttosto che da un approccio puramente epigrafico, poiché la regolarità con cui venivano osservate dal pubblico significava che erano familiari e non richiedevano una lettura per conoscere il contenuto testuale. Per quanto riguarda i culturali, la loro capacità di agire sull'immagine e sull'insieme pittorico è preponderante. L'introduzione di un testo insolito, con una relazione limitata all'immagine o volutamente elaborato, non è mai casuale e indica determinate intenzioni dell'autore. L'iscrizione non è presente esclusivamente perché il pubblico sappia cosa sta accadendo davanti ai suoi occhi, ma piuttosto è la sua presenza che permette alla scena di esistere, cioè grazie alla didascalia esplicativa, un dato insieme di figure ha un senso compiuto e rappresenta efficacemente ciò che il testo scritto dice.

La Storia dell'arte non può essere una successione di opere e dati tecnici, ma l'opera d'arte deve essere intesa come un prodotto sociale e culturale realizzata per soddisfare le esigenze di un certo gruppo. È quindi necessario sapere chi sono le persone coinvolte nel processo di realizzazione di un dipinto e, di conseguenza, del suo programma epigrafico. A questo scopo, abbiamo utilizzato principalmente le informazioni fornite dai contratti della pittura, in quanto questi documenti sono quelli che meglio mostrano le persone coinvolte e i legami tra di loro.

Per quanto riguarda i committenti, non è possibile stabilire uno schema fisso sul loro ruolo nella concezione dell'opera e sul loro livello di coinvolgimento durante l'intero processo, poiché dipende troppo dal momento e dal luogo, dalla loro istruzione e dal loro status sociale, dal tipo di commissione, dalla loro partecipazione diretta o tramite procuratori, ecc. Nel corso del XV secolo, però, le conoscenze artistiche dei committenti aumentarono e li portarono a definire i loro desideri e le loro esigenze in modo più chiaro e diretto, ad esempio indicando il tipo di tecnica che il pittore doveva utilizzare o visitando altre opere per ottenere idee preliminari.

Quando si affronta questo aspetto, viene sempre proposta la classica divisione sociale tra monarchia, aristocrazia, Chiesa e patriziato come principali committenti. Comunque, il caso valenciano presenta alcune particolarità: un re assente e itinerante, una Chiesa il cui capo, il vescovo, è anch'esso solitamente assente, e una piccola aristocrazia le cui abitudini di consumo non differiscono molto da quelle dei patrizi e dei professionisti liberali. L'analisi dei contratti di pittura valenciani porta a conclusioni molto interessanti. Da tutti i documenti studiati è stato estratto un totale di 106 clienti, o meglio interventi, poiché molti di essi sono coinvolti in diversi contratti. Il gruppo più attivo è quello degli ecclesiastici, ma poco meno della metà partecipa a titolo privato, commissionando opere per le proprie cappelle priva-

te. Tra questi, spiccano i canonici della cattedrale. Gli altri sono coinvolti nelle loro attività, ad esempio commissionando dipinti per le rispettive chiese, e i membri del capitolo della cattedrale sono particolarmente importanti. La categoria successiva è quella dei liberi professionisti, i più attivi sono quelli legati al diritto. Sono seguiti da vicino dalle corporazioni e dalle corporazioni d'ufficio, dai comuni e da altri enti governativi. A loro si affiancavano i membri della bassa nobiltà, soprattutto le donne vedove, che partecipavano come esecutori testamentari. Il numero di patrizi è simile. Infine, con una partecipazione molto limitata, sono gli artigiani e i contadini, anche se di solito partecipavano al mercato dell'arte attraverso le confraternite e le corporazioni.

Da queste informazioni, quali dati interessanti si possono estrarre? In particolare, ciò che accomuna tutte le categorie sociali coinvolte è il loro stretto legame con la cultura scritta. Ecclesiastici, notai, mercanti, nobili e patrizi avevano un rapporto regolare con la scrittura e la lettura, quindi avrebbero avuto la capacità e i materiali necessari per progettare il programma epigrafico per le loro commissioni. Solo gli artigiani e i contadini, gruppi in cui i tassi di alfabetizzazione sono piuttosto bassi, presentano discrepanze. Tuttavia, come già detto, tendevano ad operare attraverso le corporazioni e le gilde dei mestieri, gruppi che comprendevano ecclesiastici e professionisti della scrittura.

Per quanto riguarda gli intermediari culturali, si tratta di una figura misteriosa, di cui è rimasta poca traccia nella documentazione. Con le informazioni a nostra disposizione, possiamo dire che erano ecclesiastici che svolgevano determinate funzioni in questo processo. Secondo i verbi utilizzati nei contratti, alcuni di questi religiosi avrebbero messo in contatto i pittori con i committenti, grazie alla loro vasta rete di contratti; altri sarebbero stati responsabili della progettazione intellettuale dell'opera, cioè avrebbero indicato al pittore quali scene dovevano essere inserite e il modo più appropriato per farlo; altri ancora, dotati di capacità artistiche, avrebbero addirittura progettato essi stessi le caratteristiche di base della nuova pala d'altare, fornendo al pittore uno schizzo o uno schema di ciò che doveva eseguire. Nel caso valenciano, Andreu Garcia, beneficiario della cattedrale, era particolarmente in vista ed era attivo su tutti questi fronti. La sua amicizia con alcuni artisti della città e la sua posizione sociale, essendo imparentato con importanti famiglie patrizie ed aristocratiche, gli permisero di mettere in contatto i pittori con i clienti. Inoltre, il suo interesse per le questioni artistiche ha fatto sì che molti dei suoi clienti si rivolgessero a lui per stabilire come rappresentare un determinato soggetto. Era anche un abile disegnatore, visto che alcuni contratti specificano che era lui a disegnare alcuni elementi e a fornire i bozzetti ai pittori. Se l'intermediario culturale era una figura così importante, perché non ha lasciato quasi nessuna traccia documentaria? Alcune risposte potrebbero essere che il committente chieda a un religioso di correggerlo o di indicargli il modo in cui il tema della pala d'altare che voleva appaltare potrebbe essere espresso plasticamente, ma che non è stato incluso nel contratto. In altre occasioni, ad esempio nel caso di comuni che commissionavano pale d'altare per le loro chiese, il parroco poteva intervenire nella definizione delle questioni, ma non figurava, essendo il comune il committente. L'intermediario poteva anche essere scelto da un gruppo di cui era membro, come il capitolo della cattedrale o una confraternita. In questo modo, anche se fosse il progettista dell'opera, la sua figura sarebbe diluita nel contratto all'interno del gruppo.

Quanto ai pittori, sono una figura molto bistrattata dalla storiografia. Molti ricercatori, citando il loro analfabetismo generale, affermano che la loro partecipazione alla progettazione del lavoro è stata minima. La nostra opinione, però, è diversa su questo punto. Sebbene il tasso di alfabetizzazione dei pittori fosse molto basso, ciò non significa che essi non avessero

una conoscenza consolidata dell'iconografia cristiana. Infatti, poiché il loro lavoro consisteva essenzialmente nella riproduzione costante di soggetti religiosi, sapevano perfettamente come eseguire al meglio le loro commissioni, soprattutto considerando l'enorme peso del tradimento iconografico nell'arte medievale. Inoltre, in molti contratti, come si vedrà in seguito, il committente ha specificato che voleva che il suo lavoro fosse uguale o simile a un altro lavoro preesistente. Il pittore poteva quindi limitarsi a copiare ciò che era già stato fatto. A questo proposito, non bisogna dimenticare l'esistenza di album di disegni e la circolazione di modelli nelle botteghe medievali, cosa peraltro abbastanza ovvia, dato che una professione eminentemente visiva non poteva fare a meno dei modelli. Inoltre, sappiamo di pittori alfabetizzati, proprio quelli che ricevevano la maggior parte dei contratti. In questo senso, anche se la loro alfabetizzazione era bassa, potevano contare su compilazioni di vite di santi e altri libri devozionali nelle loro case e nei loro laboratori per aiutarli nella progettazione delle loro opere, senza la necessità di ricorrere a esperti religiosi. Joanes è un caso a parte. Questo pittore, già educato in un ambiente rinascimentale, era un uomo colto che non solo sapeva leggere e scrivere, ma parlava anche correntemente il latino, come testimoniano alcuni brevi testi e composizioni nei suoi disegni preparatori. Aveva anche amici tra gli intellettuali della società valenciana, come il tipografo Joan Mey, il religioso Joan Baptista Anyés ed il poeta Diego Ramírez Pagán.

Abbiamo già menzionato i dati estratti dai contratti e da altri tipi di documenti, come gli inventari post mortem. Certamente gli archivi valenciani sono ricchi di documentazione medievale e si è conservato un gran numero di testimonianze relative alla pittura. Ad ogni modo, in esse si trovano poche informazioni sulle iscrizioni presenti sul dipinto. I contratti, così prolifici di altre informazioni, forniscono poco su questo argomento. In quanto prova di una transazione commerciale in cui erano coinvolte ingenti somme di denaro, i contratti contengono importanti informazioni economiche come l'oggetto generale, i materiali da utilizzare, il prezzo totale e le date di consegna. Una lettura attenta, però, fa luce sul processo di esecuzione, che può essere estrapolato all'argomento in questione. Da un lato, ci sono i riferimenti a opere preesistenti del committente. In questo senso, se il committente voleva che la sua pala d'altare fosse uguale a un'altra, nulla ci impedisce di pensare che anche le iscrizioni che ornavano il modello dovessero essere incluse. Così, quando il pittore andava a prendere i dati, poteva anche prendere nota delle epigrafi da inserire. Inoltre, si fa riferimento a successive conversazioni tra committenti e pittori, in cui si specificavano in modo approfondito le figure da includere o i soggetti da raffigurare. Così, nei colloqui successivi, il committente ha potuto dettagliare in modo approfondito tutti gli elementi che desiderava includere nell'opera, comprese le iscrizioni. Ciononostante, nei contratti ci sono alcune menzioni delle iscrizioni da includere. Lungi dall'essere specifiche concrete, in questi casi si riflettono nella misura in cui il committente parla della loro materialità. In altre parole, appaiono perché il cliente specifica il modo in cui devono essere. Ad esempio, in un contratto si dice che un testo deve essere scritto —senza dire quale— in lettere d'oro o che alcuni cartelli devono includere i nomi dei re —anche in questo caso, senza specificare—. In altri casi, si parla di un *Iesuchristus* scritto con lettere che simulano forme vegetali, ma non si può considerare a pieno titolo una menzione di un'iscrizione, poiché l'*ih̄s* era visto, come l'*INRI*, più come un ideogramma o un'immagine che come un testo vero e proprio. Abbiamo solo un caso specifico in cui il com-

mittente indica le iscrizioni da includere. Si tratta di un esempio eccezionale, probabilmente dovuto alla personalità dettagliata del committente, che definisce ogni singolo aspetto della pala d'altare.

I contratti menzionano anche le «mostres», cioè piccoli schizzi in cui il pittore, in accordo con le richieste del committente, presentava l'aspetto finale della pala d'altare. Comunque, stando ai pochi esempi giunti fino a noi, si tratta di disegni molto sommari, che rappresentano principalmente la struttura della pala d'altare, con qualche annotazione contenente il tema da rappresentare. Il numero esiguo di esemplari, però, può far pensare che in origine ce ne fossero molti di più e che forse alcuni di essi contenessero iscrizioni. Un caso simile è quello dei quaderni di schizzi e dei campionari di lettere. Pochissimi di essi sono giunti fino ai giorni nostri e quelli sopravvissuti non presentano esempi di figure o scene con le iscrizioni più comuni. Questo non ci impedisce di credere, come la logica suggerirebbe, che i pittori avessero molti di questi libri in cui comparivano i testi comuni, come l'«Ave gratia plena» o l'«Ecce agnus Dei», ma che, dopo la loro morte, sarebbero stati venduti all'asta pubblica o distrutti a causa del loro scarso valore materiale. Allo stesso modo, i pittori potevano disporre di modelli di lettere, così come i copisti di manoscritti, che potevano offrire ai loro clienti in modo che questi potessero scegliere i modelli che preferivano o che si adattavano meglio alla loro commissione.

Pertanto, disponiamo già di tutti gli elementi che il pittore avrebbe utilizzato per creare una pala d'altare, in modo da poter ricostruire il processo. Il committente si recava nella bottega del pittore e spiegava i suoi desideri, prendendo come esempio altre opere esistenti o contattando un intermediario culturale per progettare la pala d'altare. Con queste informazioni, il pittore elabora una bozza del risultato finale e, dopo l'approvazione, i dettagli di base vengono definiti nel contratto. Successivamente, il committente e il pittore si mettevano in contatto per specificare tutti i dettagli che non erano stati inclusi nel contratto, come le iscrizioni da inserire.

Dopo aver ricostruito le diverse fasi del processo di realizzazione di un dipinto, l'attenzione deve ora rivolgersi al procedimento seguito per l'esecuzione delle iscrizioni che popolano le opere d'arte. Come è ovvio, le fasi sono simili e non si discostano molto da quelle precedentemente menzionate: la fase in cui si valuta l'opportunità della presenza di determinati testi sulle scene, la fase di redazione, la fase di progettazione e la fase di esecuzione. Comunque, la natura di questi messaggi scritti ci impone di seguire le fasi e le nomenclature stabilite dall'Epigrafia.

La prima fase o stadio della sua esecuzione è la redazione o la consegna della minuta. Si tratta di un foglio che, alla maniera della minuta notarile, contiene le informazioni di base del testo da redigere e costituisce la fase preliminare alla sua progettazione. Tuttavia, le opinioni dei ricercatori divergono su questo punto. Alcuni, come Mallon, sono dell'opinione che il committente consegnasse all'esecutore, in questo caso il pittore, la minuta con tutti i testi da inserire nell'opera già sviluppata, cioè completa. Altri, come García Lobo, ritengono invece che il committente si recasse nella bottega dell'artigiano e lì prendesse nota dei punti fondamentali dell'iscrizione, come nomi, date, posizioni, ecc. Entrambe le ipotesi si basano sulla natura delle iscrizioni su pietra, come gli epitaffi o le dediche, che hanno una forma stabilita

dalla tradizione, e persino dalla legge, in cui solo i dettagli specifici delle persone menzionate nell'iscrizione sarebbero diversi. Ad esempio, due epitaffi funerari potrebbero seguire la stessa formula, ma differire per il nome, lo status e la data di morte del defunto. In questo senso, le iscrizioni sul dipinto agirebbero in modo diverso. Come si è già detto, molti di essi appartengono alla tradizione, cioè sono associati a un certo personaggio o a una scena specifica, per cui, così come non è richiesto che il santo sia rappresentato con tale attributo, perché lo si capisce, non sarebbe necessario esplicitare che la sua immagine debba contenere le parole che si usano abitualmente per rappresentarlo. Allo stesso modo, per quanto riguarda le citazioni culturali, il fatto che non si tratti di testi consolidati nella tradizione iconografica obbligava il committente che desiderava incorporarle nel suo dipinto a fornire al pittore una copia scritta del messaggio nella sua interezza.

Una volta che il pittore disponeva del programma epigrafico, iniziava la fase nota come *ordinatio*, cioè la preparazione e la progettazione delle iscrizioni. García Lobo prevede due fasi preliminari. La prima, l'ingrossamento, sarebbe la fissazione del testo sulla base dei dati di base compilati nella minuta grazie ai moduli disponibili nella bottega. Come già detto, siamo convinti che il committente consegnerebbe testi completamente sviluppati o, in alcuni casi, non avrebbe bisogno di specificarli affatto, quindi questa fase non è applicabile nel caso di iscrizioni pittoriche. Non lo è nemmeno la scelta del supporto, che in un contesto epigrafico classico è intesa come scelta della pietra o del materiale. Nel nostro caso, al massimo la scelta ricadrebbe sul supporto figurativo su cui collocare l'iscrizione, come un filatterio, un cartiglio, un libro o un elemento architettonico.

Il pittore passerebbe quindi direttamente all'*ordinatio*, anch'essa suddivisa da García Lobo in tre fasi consecutive. Per ragioni analoghe a quelle sopra esposte, la preparazione dello specchio epigrafico è stata scartata, in quanto il supporto fisico dell'iscrizione, cioè il pannello su cui deve essere eseguito l'intero dipinto, sarebbe stato preparato allo stesso modo indipendentemente dal fatto che contenesse o meno un'iscrizione. L'*impaginatio*, che nell'epigrafia classica è attribuita a un professionista che disegna l'iscrizione, nel nostro caso sarebbe stata eseguita dal pittore stesso o da un altro membro della bottega, poiché dubitiamo che nelle botteghe pittoriche si assumesse qualcuno solo ed esclusivamente per un compito che sarebbe stato considerato secondario. È interessante, però, notare il momento in cui si sono dovute prendere decisioni sull'aspetto finale dell'iscrizione, come il supporto figurativo o il tipo di scrittura. Per quanto riguarda il supporto, è necessario sottolineare ancora una volta il peso della tradizione nell'arte medievale. Pertanto, non sappiamo fino a che punto un testo sia stato disposto liberamente su un determinato supporto, oppure non c'era quasi spazio per i dubbi. Così, ad esempio, un testo evangelico, purché non facente parte di un dialogo, sarebbe stato naturalmente disposto su un libro. Per quanto riguarda il tipo grafico, la scelta del tipo è più interessante, in quanto traccia il rapporto del cliente con la scrittura e la conoscenza o l'idea che avrebbe di ciascuno dei tipi. In accordo con il concetto di iconicità della scrittura, la scelta di un tipo grafico o di un altro non è banale, poiché ognuno di essi trasmette un'idea o un'impressione al destinatario. Così, quando qualcuno vedeva un testo in caratteri gotici testuali, lo associava direttamente alla cultura scolastica e universitaria, sapendo che si trattava di un testo religioso. D'altra parte, la scrittura umanistica maiuscola fungeva da ponte tra la tradizione classica e la modernità, poiché, pur essendo il rinnovamento dei tipi grafici romani, si presentava in opposizione alla scrittura gotica, che apparteneva a un'altra epoca. Ma riteniamo che una vera e propria scelta tipografica si verifichi solo nei momenti di cambiamento o trasformazione, cioè alla fine di una scrittura e all'inizio di una altra. Solo in que-

sto periodo di coesistenza il cliente deve scegliere consapevolmente una scrittura per il suo testo. Una volta che si è stabilita, si deve solo scegliere il polo di attrazione, cioè il modello su cui basarsi. Ciononostante, non tutti avrebbero la stessa sensibilità per la calligrafia, per cui si potrebbe ricorrere anche a calligrafi professionisti, come scribi, copisti, miniatori o notai. Si potrebbe forse ritenere consigliabile eliminare i pittori dall'intero processo, o almeno assegnare loro un ruolo molto secondario. Sebbene l'assenza di modelli di lettere nei quaderni di schizzi sopravvissuti sia molto significativa, ciò non vuole dire che i pittori non avessero nelle loro botteghe alcuni alfabeti disegnati da scribi professionisti che potevano mostrare ai loro clienti per scegliere, come già detto. Grazie al catalogo delle iscrizioni, è stato osservato che alcuni pittori seguivano un modello fisso di scrittura per le loro iscrizioni. Questo è possibile solo se hanno esempi da seguire nella loro bottega per le loro commissioni, senza affidarsi a quelli forniti dal cliente o a quelli prodotti da calligrafi professionisti.

In ogni caso, indipendentemente da chi ha fornito la tipologia grafica da seguire, quali sarebbero i possibili modelli che committenti, intermediari o pittori hanno utilizzato per la progettazione delle iscrizioni? In base allo stato delle nostre conoscenze in materia, tutto lascia pensare che i modelli siano libri manoscritti, modelli di lettere e trattati di calligrafia. Possiamo supporre che, a seconda di chi ha progettato le iscrizioni, sia stato utilizzato un carattere o un altro. Così, se il disegnatore era il committente stesso, poteva rivolgersi ai modelli di lettere che si trovavano nei libri della sua biblioteca personale, come avrebbe fatto un notaio o un nobile, o dell'istituzione in cui lavorava, come nel caso di un ecclesiastico. D'altra parte, se il committente si rivolgesse a professionista della scrittura o delegasse il disegno al pittore stesso, sarebbe più facile pensare che questi ultimi avrebbero un modello di lettere nei rispettivi laboratori, che offrirebbero ai clienti perché decidano. La mancanza di riferimenti documentali a questa fase, però, ci impedisce di uscire dal campo delle mere ipotesi e supposizioni.

Con la scelta del tipo grafico, si completava l'ultima fase dell'*ordinatio* e seguiva la *translitteratio*, cioè il trasferimento del disegno realizzato su carta al supporto definitivo. Il procedimento non deve differire in alcun modo da quello utilizzato per il resto del dipinto: disegnare sul supporto e applicare diversi strati di pittura. Comunque, l'uso delle nuove tecnologie ha facilitato un approccio più ravvicinato a questo processo. Così, la tecnica della riflettografia ha portato alla luce le diverse fasi che precedono l'applicazione dello strato finale di vernice, che ci permette di osservare le modifiche apportate durante il processo di produzione. Ciò solleva l'interessante questione degli errori nella trascrizione dei testi. Si tende a imputare gli errori nelle iscrizioni all'esecutore del testo, attribuendo la colpa al suo presunto analfabetismo. Non è sempre così, però. È chiaro che molti degli errori rilevati nelle iscrizioni pittoriche possono essere il risultato di una distrazione da parte del pittore, dovuta alle piccole dimensioni delle epigrafi o a molte altre contingenze. È anche chiaro che ciò non può essere attribuito all'analfabetismo del pittore, poiché non tutti erano analfabeti; il committente avrebbe fornito il testo che il pittore avrebbe copiato e, se si fosse trattato di un errore del pittore, il committente lo avrebbe fatto notare e lo avrebbe fatto correggere. L'ultima fase, l'*incisio*, va intesa come l'applicazione degli ultimi strati di vernice che completano l'iscrizione. In questo modo si concluderebbe il processo di gestazione ed esecuzione del programma epigrafico, che sarebbe contemporaneo alla realizzazione del resto della pala d'altare.

Fino a questo punto abbiamo cercato di studiare le persone coinvolte nella realizzazione del dipinto e le diverse fasi seguite nella sua produzione. Le iscrizioni pittoriche, indis-

solubilmente legate al loro supporto, subiscono le stesse procedure. Resta solo da analizzare l'ultima fase, quella che dà senso alle precedenti e che costituisce il cuore di questo studio: l'esposizione e l'uso dei dipinti e delle loro epigrafi. Certamente, lo scopo di una pala d'altare è quello di svolgere il suo ruolo di scenario per la liturgia e di strumento per la devozione personale. Questi sono gli unici scopi per cui vengono commissionati. Tuttavia, le iscrizioni che convivono con le immagini di culto offrono uno spettro interpretativo più ampio. Per loro natura, è chiaro che queste epigrafi hanno uno scopo complementare ma diverso da quello delle figure che accompagnano. Pertanto, la sua analisi non può essere ridotta agli stessi schemi utilizzati per lo studio dell'immagine e della sua funzione sociale.

Ad ogni modo, è necessario prima capire chi è il pubblico potenziale che osserverà queste iscrizioni per poter discernere le funzioni che svolgono all'interno della società. In questo senso, è utile tornare alla distinzione tra destinatario e pubblico, tra la persona o l'ente a cui è indirizzato il messaggio scritto e l'insieme di individui che lo osservano. Il nostro interesse è rivolto a quest'ultimo aspetto. La stragrande maggioranza dei dipinti raccolti in questo studio sono opere commissionate da privati o corporazioni per le loro cappelle private, cioè lontane dalla vista dei curiosi e persino nascoste da tende. Nonostante ciò, in alcuni casi qualsiasi passante curioso che trovasse la pala d'altare scoperta poteva avvicinarsi alle grate e osservare i dipinti. Pertanto, il pubblico potenziale della pala d'altare nel suo complesso è piuttosto ampio. Comunque, ciò che vale per il dipinto non vale per le iscrizioni che contiene. Come già detto, molti di essi sono impercettibili alla vista, anche di un osservatore ravvicinato, tanto che non potrebbero trasmettere un messaggio a chi si trova a diversi metri di distanza da loro. In questo senso, solo chi aveva accesso alle cappelle, cioè i proprietari o il clero che si occupava dei doveri religiosi presso i diversi altari, poteva avvicinarsi abbastanza da identificare alcune iscrizioni e leggerle. Queste persone costituiscono quindi il pubblico potenziale delle iscrizioni sulla pittura valenciana. In altre parole, sono gli stessi committenti delle opere e le loro cerchie più strette a costituire il nucleo dei destinatari delle iscrizioni pittoriche. Così, il pubblico era composto per lo più da ecclesiastici, nobili, patrizi e professionisti liberali, che avevano tutti uno stretto rapporto con la cultura scritta e che, in un determinato momento, erano coloro che selezionavano il programma epigrafico che loro stessi e i loro successori autoconsumavano.

Sapendo chi era il pubblico delle iscrizioni pittoriche, è necessario considerare quali fossero le funzioni di questi testi. La letteratura sull'argomento insiste sistematicamente sulla funzione pedagogica di queste epigrafi, senza alcuna critica o messa in discussione. Sulla scorta delle parole di Papa Gregorio Magno, secondo cui la pittura è per i laici ciò che le Scritture sono per i chierici, nella storiografia artistica si è sviluppata un'ideologia che vede le opere d'arte come una sorta di Bibbia dipinta o scolpita, che avvicina i misteri della fede alla popolazione illetterata. Senza voler negare questo, vale la pena chiedersi che ruolo abbiano le iscrizioni in tutto questo. Se la funzione pedagogica della pittura è rivolta agli analfabeti, perché ci sono testi che non possono leggere? Alcuni sostengono che le iscrizioni completino o amplifichino il significato dell'immagine e si rivolgano alle persone colte, alle quali offrono altre interpretazioni del ciclo pittorico. Bisogna tenere conto, però, di due aspetti: da un lato, pochissime delle epigrafi raccolte hanno un significato profondo che spiega o qualifica l'immagine. In generale, si tratta di nomi di santi, preghiere o citazioni evangeliche che aggiungono poco o nulla alla comprensione della scena. D'altra parte, è piuttosto difficile credere che un insieme testuale non caratterizzato da visibilità e leggibilità sia destinato a trasmettere un messaggio specifico a un pubblico specifico. In questo senso, e parlando in termini generali,

si può concludere che le iscrizioni pittoriche, almeno nel contesto valenciano tardo medievale e moderno, non avevano una funzione pedagogica.

Allo stesso modo, si sostiene spesso che i dipinti servissero da scenario per la predicazione, aiutando i religiosi a preparare i loro sermoni, servendo come promemoria degli argomenti da trattare o come supporto per il loro lavoro omiletico, illustrando con l'immagine ciò che stavano esclamando. Ma queste ipotesi non reggono. I predicatori basavano i loro sermoni sui testi evangelici, non sui dipinti. Inoltre, la maggior parte di questi erano nascosti nelle cappelle, quindi non sarebbero stati visibili ai fedeli al momento della predicazione. Pertanto, è da escludere anche la funzione di supporto per i sermoni.

Ciononostante, avevano una funzione devozionale e liturgica. Poiché i fedeli non partecipavano attivamente alle celebrazioni eucaristiche, ma durante la liturgia si limitavano a essere presenti, a dire le loro preghiere e a meditare, le immagini potevano essere utilizzate per concentrarsi sulle loro devozioni personali. In questo modo, stando davanti a una pala d'altare e riflettendo con le loro scene in vista, i fedeli potevano scoprire le iscrizioni contenute nei dipinti e leggerle. Nel caso degli analfabeti, entrerebbe in gioco l'iconicità della scrittura, dando loro l'impressione che il contenuto testuale, per il solo fatto di essere scritto, sia della massima importanza.

La presenza di testi religiosi su pezzi di culto porrebbe fine alle disquisizioni sullo scopo di tali iscrizioni, concludendo che si tratta di epigrafi con funzione liturgico-devozionale. Tuttavia, questo uso non spiegherebbe la presenza di un gran numero di testi che presentano limitazioni significative in termini di visualizzazione o lettura. Questo fa capire che la lettura e, di conseguenza, la trasmissione di un particolare messaggio, non è né il principale né l'unico scopo delle iscrizioni nel dipinto. Qual è allora il loro scopo? Si potrebbe affermare che lo scopo di tutte le iscrizioni, al di là delle circostanze della loro visibilità, è quello di rendere presente un testo, cioè di avere una marcata intenzione epigrafica. La pubblicità del loro contenuto, in questo caso intesa come trasmissione di un messaggio verbale tramite segni grafici, è una conseguenza del loro scopo.

Più interessanti sono le iscrizioni che non solo condividono le caratteristiche descritte di visibilità e leggibilità, ma il loro formato mostra che sono state concepite per essere apprezzate e lette. Alcuni di essi hanno una funzione esplicativa, identificando i personaggi e dettagliando le scene in cui sono ambientati. Per loro natura, queste epigrafi devono essere facilmente leggibili dal pubblico, il che significa che costituiscono uno dei gruppi con maggiore presenza di lingua vernacolare e sono collocate in luoghi accessibili allo sguardo. Un altro gruppo di iscrizioni è costituito da quelle che vengono comprese solo in relazione alle immagini e viceversa, cioè le immagini vengono comprese solo quando si legge il testo. Così, ci sono immagini enigmatiche che hanno un insieme di epigrafi che, solo leggendole, possono raggiungere il loro significato. Una nuova serie di iscrizioni fornisce letture complementari al tema che accompagnano. In questo senso, l'immagine è comprensibile di per sé, ma il programma epigrafico fornisce al lettore capace di dipanarla una nuova dimensione interpretativa. Infine, ci sono quei testi che non spiegano realmente l'immagine né la completano, ma non servono nemmeno a interpretarne il contenuto. Sono piuttosto un dettaglio del progettista del dipinto, un divertimento che rende evidente il suo impegno verso il realismo. Un chiaro esempio sono i libri che contengono un testo non per il suo messaggio, ma per la rappresentazione realistica di questo oggetto contenente la scrittura.

Le iscrizioni sulla pittura e la loro mediazione tra l'opera d'arte e la società che le ha concepite costituiscono, a fini pratici, un campo di studio senza precedenti. Quindi, è stato necessario delimitare il campo d'azione, l'area geografica e i limiti cronologici: le iscrizioni sui dipinti dell'antico regno di València tra il 1238 e il 1579.

Una volta stabiliti questi, è stato possibile procedere alla definizione degli obiettivi. Il principale, che comprende gli altri, è lo studio completo delle iscrizioni sulla pittura, sia in termini di caratteristiche intrinseche ed estrinseche che in relazione alla società che le ha concepite. A tal fine, sono stati fissati i seguenti obiettivi: la creazione di un catalogo di tutte le iscrizioni della pittura gotica e rinascimentale valenciana, l'analisi delle caratteristiche fisiche delle epigrafi e lo studio della loro funzione sociale.

Ogni scheda del catalogo contiene i dettagli tecnici del dipinto in questione e la trascrizione e l'edizione critica di tutti i testi in esso contenuti. Oltre a stabilire una corretta lettura delle iscrizioni, l'apparato critico comprende le fonti delle iscrizioni, il chiarimento degli aspetti più complessi e altri commenti pertinenti. In questo senso, l'importanza del catalogo è duplice: da un lato, arricchisce gli studi epigrafici ed artistici, poiché queste iscrizioni non erano state pubblicate prima. D'altra parte, la sua ampiezza e il numero di opere contenute offrono una visione diacronica dell'arte valenciana in un unico studio, cosa che non era mai stata fatta prima.

Gli altri obiettivi sono stati affrontati nel corso dello studio. Nella prima parte sono state sistematizzate le caratteristiche esterne e interne delle iscrizioni, ovvero gli elementi «fisici» di cui sono composte —supporti, scrittura— e gli elementi immateriali su cui si basano —fonti, lingue, funzioni interne—. Questa analisi ha permesso di comprendere meglio le epigrafi pittoriche stesse. I supporti figurativi che reggono le iscrizioni sono una parte fondamentale delle stesse, in quanto le delimitano nello spazio e ne condizionano la funzione e la percezione da parte del destinatario. Si può affermare che vi è un'assoluta predominanza di filatteri, un mezzo associato all'oralità, sia presentando testi che identificano le figure che accompagnano, sia stabilendo un dialogo tra di esse o tra esse e lo spettatore. I libri sono un altro dei mezzi preferiti per la trasmissione di messaggi scritti in pittura. Come contenitori di scrittura e oggetti di venerazione, possono essere rappresentati in due modi. Da un lato, la modalità realistica, cioè, che il testo che offre è presente come è naturale in un libro —senza mai dimenticare il simbolismo del messaggio— e, dall'altro, può offrire al pubblico ricevente un testo in modo diretto, essendo questo il suo scopo principale. L'iscrizione in questo caso ha un forte carattere allegorico. Accanto a questi supporti, il resto delle iscrizioni si divide tra cartigli, vestiti ed altre con una rappresentazione minore, come la notazione musicale o l'architettura. Il *titulus* della Croce merita una menzione speciale. Sebbene sia una delle iscrizioni più numerose, l'*INRI* che contiene verrebbe percepito più come un'immagine o un simbolo che come un testo vero e proprio.

Una volta studiati i supporti, il passo successivo è l'analisi dei tipi grafici utilizzati. Per il periodo cronologico in esame, vi è un'assoluta predominanza della scrittura gotica. I dipinti sono una testimonianza, in campo epigrafico, del passaggio dalle maiuscole gotiche alle minuscole intorno al 1400; l'evoluzione della scrittura gotica testuale dalle forme più arrotondate a quelle più fratturate e calligrafiche nel corso del XV secolo; e la situazione di multigrafismo relativo vissuta nell'ambito delle scritture esposte, dovuta all'introduzione di

nuovi tipi grafici nella seconda metà del secolo. Una di queste scritture, quella pre-umanistica, ha avuto una lunga storia nelle terre valenciane, con esempi che vanno dal 1440 al 1520. Da parte sua, la capitale romana, nonostante la sua timida introduzione a partire dal 1472 con Pagano e San Leocadio, trionfò definitivamente grazie alle opere prodotte dalla bottega di Macip negli anni '30 del Cinquecento. Le scritture umanistiche, maiuscole e minuscole, divennero così gli unici tipi grafici in uso nel campo epigrafico.

Per quanto riguarda le fonti utilizzate, la stragrande maggioranza dei testi è di origine biblica. Questi riferimenti possono essere presi direttamente dalle Sacre Scritture, come il Saluto Angelico o l'«Ecce agnus Dei», o con un nuovo valore dato dal loro uso nella liturgia. Queste ultime sono di grande interesse perché aggiungono una componente allegorica al testo e stabiliscono un legame tra la scena in cui si trovano, il culto e i parrocchiani. Così, ad esempio, il «Gloria in excelsis Deo» in una Natività non è solo un frammento evangelico proprio della narrazione di quell'episodio, ma è anche usato come antifona in vari uffici del *Natalis Domini*. Altri testi, invece, sono elaborati *ad hoc* per un particolare dipinto, generalmente a carattere esplicativo della scena, come i cartigli della pala d'altare del *Gremi dels Fusters* in cui vengono raccontati gli eventi raffigurati. Altri hanno un significato più profondo, che completa le scene, come le iscrizioni poetiche della danza macabra di Morella. Questi testi, però, non sono così abbondanti come la loro natura pratica potrebbe far pensare.

Se si tiene conto dell'origine religiosa della maggior parte delle iscrizioni, è logico che il latino sia la principale lingua di trasmissione dei messaggi scritti. Comunque, ci sono alcune scappatoie attraverso le quali la lingua volgare viene introdotta nei retabli: i nomi delle figure raffigurate, i testi esplicativi e quelli relativi alla morte. Così, possiamo trovare iscrizioni con un nome in lingua romanza seguito da una citazione in latino —*Isaiës. Ecce virgo concipiet*—, i suddetti cartigli esplicativi in valenciano o messaggi ammonitori sulla vicinanza della morte. Più interessanti, anche se rare, sono le iscrizioni scritte in altre lingue. Il castigliano compare nelle opere del XVI secolo, sia perché i loro autori sono i castigliani Fernando Llanos e Fernando Yáñez, sia perché sono state prodotte per le regioni castigliano-aragonesi dell'entroterra valenciano, sia perché sono state commissionate in un periodo in cui la lingua vicina cominciava a essere la lingua principale delle classi aristocratiche. Dal canto suo, la presenza della lingua araba è significativa ma accidentale, nel senso che i pittori hanno inserito testi arabi —o almeno in apparenza— per il loro carattere estetico e non per il loro contenuto. La scrittura in stile cufico si trova ovunque, decorando gli abiti di personaggi orientali o di alto rango, ricoperti da ricchi tessuti islamici. Sebbene i pittori li abbiano inseriti inconsapevolmente, copiandoli dalle tele che circolavano nei mercati della penisola iberica, è stato possibile identificare alcuni di questi testi. Diverso è il caso delle lingue ebraiche e greche. Entrambi appaiono in contesti molto specifici, come nel *titulus* della Croce o nel libro tenuto dall'umanista Joan Baptista Anyés nel suo ritratto nel Battesimo di Cristo.

Il supporto, la scrittura e il linguaggio condizionano la funzione che queste iscrizioni svolgono all'interno del dipinto. Alcuni testi sono identificativi, cioè rivelano l'identità del personaggio che accompagnano o fissano gli eventi che si svolgono nella scena, inserendo direttamente il suo nome o citando brani associati alla persona o all'episodio. Le iscrizioni informative, invece, sono quelle che forniscono informazioni sulla paternità, sulla data o sul luogo di esecuzione. Sono di grande interesse per la storia dell'arte, poiché possono essere utilizzati come base per l'attribuzione di opere anonime o per la datazione di altri pezzi. A questa categoria seguono i testi invocativi, brevi preghiere rivolte a Dio, alla Vergine o ai santi. Strettamente collegate a queste sono le epigrafi allegoriche, cioè le citazioni dalla Bibbia o

dai libri liturgici che offrono una lettura simbolica o rituale della scena. Un chiaro esempio sono le antifone sopra citate. Esistono anche testi discorsivi, che riproducono l'oralità, dalle dichiarazioni senza risposta ai dialoghi. Infine, ci sono le iscrizioni decorative, la cui funzione principale è quella di dare realismo alla scena o puramente ornamentale.

La seconda parte di questa ricerca mira a rispondere al terzo obiettivo: la relazione tra le iscrizioni, i dipinti che le ospitano e gli spettatori. A tal fine, è necessario fare una serie di precisazioni concettuali sulla definizione di «iscrizione» e sul modo migliore di analizzare i testi pittorici. Alla luce delle caratteristiche sopra descritte, non c'è dubbio che si tratti di epigrafi a tutti gli effetti: un testo riportato su un materiale duro —cioè né pergamena né carta— e in un luogo esposto, con una serie di caratteristiche formali che rendono evidente la ricerca di una certa armonia nella loro esecuzione. Tuttavia, fino a tempi relativamente recenti, l'Epigrafia non ha mostrato un interesse particolare per questo tipo di iscrizioni.

L'origine di questa situazione è da ricercare nella definizione stessa di epigrafe, poiché è unanimemente accettato che questi scritti debbano avere le caratteristiche di pubblicità, solennità e durata. Mentre i nostri testi rispettano gli ultimi due, è nella pubblicità che le interpretazioni divergono. Il problema sta nel fatto che si tratta di un termine ambiguo. In linea di principio, la pubblicità era intesa come sinonimo di «notorietà», ovvero il risultato delle caratteristiche formali di cui l'iscrizione è dotata per attirare su di sé l'attenzione del destinatario. Al contrario, è generalmente intesa come la volontà attiva dell'epigrafe —o, piuttosto, del suo autore— di trasmettere un messaggio specifico in perpetuo al più ampio pubblico possibile. Questo vale per le iscrizioni che potremmo definire «canoniche», quelle che trasmettono un'informazione particolare su un evento specifico e che quindi sono di solito facilmente visibili e leggibili. Al contrario, il contenuto delle nostre iscrizioni spesso non è di questa natura e, in generale, non ha le caratteristiche di visibilità e leggibilità. È per questo motivo che l'Epigrafia medievale ha solitamente concentrato il suo interesse sulle iscrizioni che meglio si adattano alla sua definizione, ignorando le epigrafi pittoriche, le cui caratteristiche richiedono un diverso tipo di analisi.

Ciononostante, negli ultimi decenni si è assistito a una notevole rivalutazione delle iscrizioni pittoriche all'interno di alcune scuole epigrafiche, come quella di Poitiers, che ha dato una svolta interessante all'analisi di questi testi, introducendo nuovi concetti provenienti da altre discipline. Le nozioni di «iconicità della scrittura» e «*agentivité*» sono quindi fondamentali. Il primo concetto implica che la scrittura agisce anche come immagine, cioè che la rappresentazione fisica delle parole —le grafie e il modo in cui sono tracciate— costituisce già di per sé un messaggio, al di là del suo contenuto testuale e indipendentemente dalla sua lettura. In questo modo, le idee e le sensazioni trasmesse da un'iscrizione possono raggiungere un pubblico molto più ampio, poiché non dipendono dalla sua lettura. Per quanto riguarda l'*agentivité*, questo termine antropologico, che si riferisce alla capacità di un oggetto inanimato di agire sul suo ambiente, è stato applicato all'immagine medievale e alla scrittura che la orna. Così, l'uso della parola scritta nell'arte medievale non deve essere inteso solo come un messaggio inviato a possibili destinatari; è anche uno strumento nelle mani degli autori intellettuali o materiali dell'opera per poter agire sulle diverse componenti dell'opera d'arte. Si stabilisce così un parallelo con la Creazione: è la parola —in questo caso la parola scritta— che crea, che permette agli elementi rappresentati nel dipinto di esistere.

Finché un'epigrafe può trasmettere un messaggio a partire dall'immagine che proietta e la scrittura agisce in modo autonomo all'interno della composizione, la pubblicità del contenuto non è più essenziale. Pertanto, l'intento pubblicitario della scrittura epigrafica deve es-

sere sostituito —o almeno integrato— dall'intenzione epigrafica. In virtù di questo concetto, che presuppone i due precedenti, si capisce che la funzione principale di queste iscrizioni è quella di rendere presente un determinato testo in una determinata area, indipendentemente da qualsiasi ricezione dello stesso.

L'applicazione di questi concetti all'analisi epigrafica richiede una serie di cambiamenti di paradigma. Se le nostre iscrizioni pittoriche non mirano a trasmettere un messaggio specifico, la visibilità e la leggibilità non saranno una priorità. Questo spiega perché la maggior parte dell'iscrizioni sono impercettibili o difficili da leggere a causa delle loro caratteristiche fisiche e della loro posizione. Se le iscrizioni non sono né visibili né leggibili, a chi sono indirizzate? La risposta sta nella differenziazione tra destinatario e pubblico. Il primo è la persona o la divinità a cui è indirizzato il messaggio scritto, mentre il pubblico è l'insieme dei destinatari circostanziali del messaggio scritto, quegli individui che percepiscono l'iscrizione come un oggetto fisico, ma a cui il messaggio non è indirizzato. Così, il destinatario di un'iscrizione può essere Dio, la Vergine o un santo, mentre il pubblico è costituito dalle persone che possono leggere o percepire il testo. Pertanto, se le scritte non vengono lette e il messaggio non ha di solito un destinatario fisico, qual è il ruolo della pubblicità? Se la pubblicità viene intesa come volontà di trasmettere un contenuto testuale, la sua funzione viene piuttosto annullata. D'altra parte, se lo intendiamo come sinonimo di notorietà, paragonabile all'altra caratteristica della solennità, può essere incluso nell'analisi. Infine, è interessante distinguere tra le citazioni reliquie, cioè i testi che di solito sono associati a un determinato personaggio o scena, e le citazioni culturali, quelle che potrebbero essere considerate nuove o che rispondono alla volontà del committente o del progettista. Per le loro caratteristiche, quasi tutte le nostre iscrizioni appartengono al primo gruppo. L'applicazione di tutti questi concetti permette di studiare correttamente l'uso sociale delle iscrizioni.

La fonte principale che abbiamo utilizzato in questa seconda parte sono gli abbondanti contratti di pittura conservati negli archivi valenciani. Questo tipo di documentazione ci ha permesso di scoprire chi ha partecipato al processo di realizzazione delle pitture, come sono state appaltate, come è stato stabilito il programma epigrafico e lo scopo per cui sono state inserite le iscrizioni. Per quanto riguarda i partecipanti, ci interessa il loro rapporto con la cultura scritta per scoprire chi era responsabile della produzione delle epigrafi. Un'analisi dei clienti rivela che si trattava principalmente di persone appartenenti al clero o alle professioni liberali. Gli artigiani partecipavano al mercato dell'arte attraverso le confraternite e le corporazioni dei mestieri, che di solito includevano un ecclesiastico o un notaio. In generale, quindi, gli attori documentaristi sono persone con uno stretto rapporto con la cultura scritta, che non avrebbero avuto problemi a scegliere le epigrafi per le loro opere, soprattutto se si considera che queste appartenevano di solito alla tradizione iconografica. Per quanto riguarda i pittori, il tasso di analfabetismo era piuttosto alto in questo settore —come nel resto dell'artigianato— e quindi in linea di principio non sarebbero stati responsabili della definizione del programma epigrafico. Sappiamo, però, che molti dei principali maestri valenzani erano alfabetizzati, almeno a livello elementare, e potevano utilizzare strumenti come album da disegno o copie di altre opere per la progettazione delle iscrizioni. Pertanto, non possiamo escludere la loro partecipazione a questo processo. Infine, abbiamo gli intermediari culturali. Queste persone, generalmente ecclesiastici, potevano partecipare al processo artistico in vari modi: mettendo in contatto committenti e pittori, stabilendo il programma iconografico o intervenendo direttamente nella progettazione. Andreu Garcia, beneficiario della cattedrale di Valencia, si distingue tra tutti, agendo su questi tre fronti.

Purtroppo i contratti di pittura non forniscono alcuna informazione sulle iscrizioni da realizzare o sul loro formato, poiché riflettono una transazione economica, e quindi contengono solo aspetti basilari —ma importanti in tal senso— come il soggetto generale, i materiali e il prezzo. Ciononostante, forniscono alcuni dettagli interessanti sul processo di realizzazione dei dipinti. Si parla di conversazioni successive tra pittori e committenti per chiarire dettagli iconografici, si richiede la copia di pale d'altare preesistenti e si fa riferimento a mostre, piccoli schizzi dell'opera da eseguire. Tutti questi elementi fanno probabilmente parte del programma epigrafico della pittura. Altri documenti, come gli inventari post mortem, indicano l'esistenza di strumenti che avrebbero aiutato i pittori nel loro mestiere e che potrebbero essere il mezzo con cui venivano trasmesse le iscrizioni più comuni: quaderni di schizzi, mostre e modelli di lettere. Purtroppo, pochissime di queste carte sono sopravvissute —e quelle sopravvissute di solito non contengono elementi grafici— per cui il loro uso da parte dei pittori rimane una mera ipotesi.

In ogni caso, il processo di selezione, progettazione ed esecuzione delle iscrizioni pittoriche non dovrebbe differire troppo da quello delle epigrafi più «classiche» o da quello del dipinto stesso. Il committente presentava al pittore una minuta con i testi da inserire, selezionati da lui o dall'intermediario. Successivamente, si sceglieva il supporto figurativo e la tipologia grafica appropriata, utilizzando i libri di disegni e i modelli di scrittura, a condizione che il cliente non avesse già presentato un progetto. Nella fase successiva, l'iscrizione avrebbe assunto l'aspetto definitivo e sarebbe stata copiata sul pannello. Infine, l'iscrizione sarebbe stata dipinta insieme al resto degli elementi.

Con questo, abbiamo ora le epigrafi disposte sulle pale d'altare e queste collocate nelle rispettive cappelle. Ma qual era la funzione di queste iscrizioni? Dobbiamo escludere uno scopo pedagogico —come spesso viene difeso— e un aiuto alla predicazione. Il suo contenuto, di scarso spessore dottrinale, e la sua collocazione rendevano difficile l'utilizzo per l'insegnamento e l'omiletica. Forse aveva una funzione devozionale, in quanto i fedeli che si trovavano a pregare o a meditare davanti alle pale d'altare potevano scoprire e leggere i testi. Comunque, questo non spiega il gran numero di iscrizioni di difficile accesso, sia per l'occhio che per l'intelletto. Pertanto, riteniamo che la ragione principale dell'esistenza di questi testi sia proprio il semplice fatto di esistere, di registrare determinate parole in uno spazio specifico. In breve, hanno una chiara funzione epigrafica. Le iscrizioni, leggibili o meno, rendono presente la Parola di Dio nel dipinto, trasmettono messaggi e idee attraverso il loro aspetto iconico e agiscono sull'immagine che accompagnano.

Comunque, un insieme di iscrizioni sarebbe stato progettato per essere visto e letto, se teniamo conto del loro formato e della loro posizione. Alcuni di essi servono a spiegare l'immagine, offrendo chiaramente un breve riassunto delle azioni sviluppate nelle scene o identificando i personaggi che accompagnano. Altri completano le figure offrendo una prospettiva diversa o ampliando il contenuto pittorico. Altri svolgono un ruolo fondamentale in quanto la loro lettura chiarisce l'immagine o, grazie a loro, si comprende il soggetto. Si distinguono da quelli esplicativi perché non raccontano l'azione, ma la chiariscono simbolicamente utilizzando citazioni bibliche o patristiche. Le iscrizioni sono puramente decorative e la loro presenza conferisce un tocco di realismo alla scena in cui sono collocate.

In conclusione, le epigrafi del dipinto, nonostante la loro apparente semplicità, offrono molti spunti di riflessione sul funzionamento della mentalità e della religiosità del tardo Medioevo e della prima età moderna, aprendo al contempo interessanti piste di studio ancora da esplorare. Ci auguriamo che in futuro potremo seguire questi percorsi.

15. ANNEX

El present annex conté les fitxes catalogràfiques corresponents a cadascuna de les obres de la pintura valenciana que compten amb inscripcions. en elles, hom podrà trobar, en primer lloc, les dades bàsiques de la peça, és a dir, títol, autor, datació, tècnica, suport, mesures i estil. Així mateix, es proporciona el lloc d'origen de l'obra, en cas de conèixer-lo, i la institució on es conserva en l'actualitat, si no són coincidents. A continuació, es presenta el calc paleogràfic del text, on es cerca mantindre al màxim l'aspecte original de l'epígraf, l'edició del mateix i l'aparat crític on s'identifiquen les fonts de procedència dels textos, lectures alternatives, errades destacables, etc. La informació epigràfica es complementa amb la identificació dels suports, les funcions exercides, el tipus gràfic emprat i la llengua de redacció de cadascuna de les inscripcions. En darrer lloc, s'ofereix una bibliografia amb les investigacions que més han aprofundit en l'estudi de l'obra en qüestió.

S'ha volgut il·lustrat cada fitxa amb una fotografia, però la impossibilitat d'obtindre imatges de bona qualitat de totes i cadascuna de les obres recopilades ha obligat, de vegades, a incloure una fotografia general del retaule, sense detall de les inscripcions, o que s'haja prescindit completament de les mateixes. Això no obstant, hom podrà trobar reproduccions fotogràfiques de les pintures a la bibliografia esmentada en cadascuna de les fitxes o als llocs web de les institucions que les conserven.

1

Pintures murals del reconditori de la catedral de València, anònim (1280-1330).

Tremp i oli sobre mur, 230 x 215 cm. Gòtic lineal.

València, Catedral | *Ibidem*.

I. IHS XP̄S	I. Iesus Christus
II. CAIFA	II. Caifa
III. IH̄S : XP̄S	III. Iesus Christus
IV. AUE REX / IUDEORŪ	IV. Aue, rex Iudeorum ¹
V. PII LA T 9	V. Pilatus

Notes

¹ Mt 27, 30. És destacable el nexa entre la *a* i la *u* de la paraula *Aue*, donat que del traç exterior dret de la *a* sorgeix un altre que forma la *a* amb aspecte de lletra *s*, el que ha conduït a alguns investigadors a llegir, sense cap criteri, *Asa* o *Aso*

I-V: sense suport | I-III, V: identificativa; IV: discursiva | I-V: majúscula gòtica | I-V: llatí

Bibliografia

PÉREZ GARCÍA, 2011: 60; RUBIO MIFSUD-ZALBIDEA MUÑOZ, 2017: 18; RUBIO MIFSUD-ZALBIDEA MUÑOZ, 2019: 83-90.



Longitudo Christi, anònim (1350-1400).

Tremp sobre seda, 204 x 87 cm. Italogòtic.

València, Catedral | *Ibidem*.

I. Ego sum | uia ueritas | et uita alpha | et o
prim9 | et nouissim9 / Ego sū qui | sum et cōsi-
liū | meum non | est cum imf | pijs ❧

II. asia | europa affrica

I. Ego sum uia, ueritas, et uita¹; alpha et o, pri-
mus et nouissimus². Ego sum qui sum et consi-
lium meum non est cum impiis³

II. Asia. Europa. Africa

Notes

¹ Io 14, 6. Antífona de laudes i missa de la festiuitat dels Sants Felip i Jaume el Menor i del Comú dels Apòstols (Hesbert, 1963-1979, III: 197, n. 2603) | ² Apoc 1, 8. Hesbert recull aquest text com a antífona de la *Dominica Paschæ* (1963-1979, III: 194, n. 2588) | ³ Ex 3, 14. Antífona de matines del Diumenge de Resurrecció i del Dissabte *in albis* (Hesbert, 1963-1979, III: 196, n. 2599)

I: llibre; II: altres (orbe) | I: discursiva; II: al·legòrica | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

SANCHIS SIVERA, 1909: 288-292; POST, 1930-1958, IV, II: 586; DE SARALEGUI, 1954: 25; LLOMPART MORAGUES, 1967: 112-114; LLONCH PAUSAS, 1967-1968: 60; *ORIENTE EN OCCIDENTE*, 2000: 212-213; SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 210-213.



Sant Miquel Arcàngel, anònim (ca. 1370).

Tremp sobre taula, 182 x 110 cm. Italogòtic.

Sogorb, Catedral, capella de Sant Miquel | Sot de Ferrer, església parroquial de la Concepció.

I. pre|cū|benti|benti/bus.v|ndecī | dicip|ulis· | I. precumbentibus undecim discipulis¹

Notes

¹Mc 16, 14. S'han elidit les síl·labes *benti*, repetides al calc.

I: llibre | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930 (1970), III: 14; DE SARALEGUI, 1932: 60-64; DE SARALEGUI, 1935: 46; GUDIOL, 1955: 131; LLONCH PAUSAS, 1967-1968: 34-36, 43; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 354-355; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 260-261; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2006: 18; COMPANY CLIMENT *et al.*, 2007: 296-297; CALVÉ MASCARELL, 2011: 51-53; MIQUEL JUAN-SERRA DESFILIS, 2011: 345.



Apostolat, Mestre de *Villahermosa* (1375-1400).

Tremp sobre taula, 44 x 129 cm. Italogòtic.

Alzira, Museu Municipal d'Alzira (H-018).

I. Sant | Andreu | segon ar|ticle de la | fe ca-
tholi|ca Et in | îhm xp̄3 | filiū eius | unicum |
dominū | nostrū ∴

II. Sāt iac|me maior terç | article đ | la scā fe
ca|tholica q̄i | concept9 | est de spū | scō natus |
ex maria | uirgine

III. Sant io|han q̄rt | art arti|cle de la | scā fe
cato|lica. pass9 | sub poncio | pilato cru|cifius
mor|tuus et sepult9 ∴

IV. Sant | thomas. | Quint ar|ticle de la | fe ca-
tho|lica. Des|cendit | ad infe|ros ter|cia die
re|surrexit | amortuis | ∴

V. Sant | iacme | menor. si|se article. | de la sātā
| fe catho|lica. Ascen|dit ad cellos sedet | ad
dexte|ram dei pa|tris om̄i|potentis ∴

VI. Sant | philip. | seten ar|ticle de la | fe ca-
tho|lica. Inde | uentur9 | iudicare | uiuos - | mor-
tuos.

VII. S[...] | be[...] | me[...] | [...]ten | [...] | cle d[...] |
santa [..] | catho|li|cha. G. [...] | spiritu3 | sanctū ∴

I. Sant Andreu. Segon article de la Fe Cathò-
lica: Et in Iesum Christum, Filium eius uni-
cum, Dominum nostrum¹

II. Sant Iacme, maior. Terç article de la Sancta
Fe Cathòlica: Qui conceptus est de Spiritu
Sancto, natus ex Maria uirgine

III. Sant Iohan. Quart article de la Sancta Fe
Cathòlica: Passus sub Poncio Pilato, crucifius,
mortuus et sepultus

IV. Sant Thomas. Quint article de la Fe Cathò-
lica: Descendit ad inferos; tercia die resurrexit
a mortuis

V. Sant Iacme, menor. Sisé article de la Santa
Fe Cathòlica: Ascendit ad celos, sedet ad dex-
teram Dei Patris omnipotentis

VI. Sant Philip. Seten article de la Fe Cathò-
lica: Inde uenturus iudicare uiuos et mortuos

VII. Sant Bertho|meu. Huiten arti|cle de la
Santa Fe Cathòlica: et in Spiritum Sanctum²

Bibliografia

JOSÉ I PITARCH, 1986: 191; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 22; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2006: 30-31; COMPANY CLIMENT *et al.*, 2007: 294-295; LLANES DOMINGO, 2019: 197-225.



Notes

¹ Tots els textos llatins procedeixen del Credo Romà, també conegut com dels Apòstols | ² Desconeixem el significat d'aquesta g. Tanmateix, sembla que aquesta part ha estat retocada, pel que pot ser el resultat d'una restauració

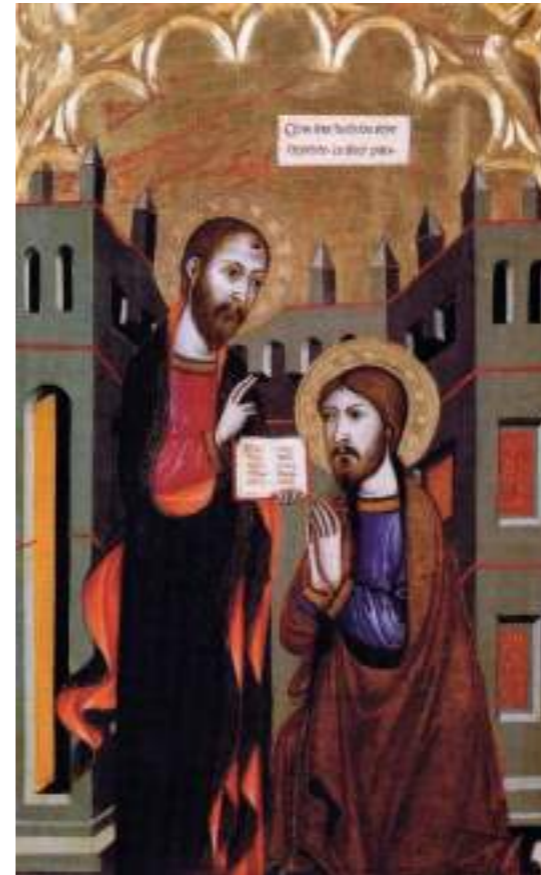
I-VII: filacteri | I-VII: identificativa | I-VII: minúscula gòtica | I-VII: valencià, llatí

Escenes de la vida de sant Lluc, Llorenç Saragossà (1375-1400).

Tremp sobre taula, 142 x 45 cm (cada taula). Italogòtic.

València, església parroquial de Sant Joan del Mercat, capella del Gremi de Fusters | València, Museu de Belles Arts (I-251, 253, 248, 249).

I. Com sent luch fon feyt dexeble· de sent pau·	I. Com sent Lluch fon feyt dexeble de sent Pau
II. Fra tres xpūs resurre xit a mor tuis primi cie dor mien	II. Fratres, Christus resurrexit a mortuis primicie dormientium ¹
III. Com sent luch fon feyt de xeble de tots los apostols.	III. Com sent Lluch fon feyt dexeble de tots los Apòstols
IV. Com la uerge maria aparech a sēt luch·	IV. Com la verge Maria aparech a sent Lluch
V. Com escriui sēt luch lo sant euā geli dauant la uerge maria. [.]n illo tēpore missu ⁹ ē·:	V. Com escriví sent Lluch lo Sant Evangeli davant la verge Maria. In illo tempore, missus est ²
VI. Cō feu la ūonica la qlla ūge ·M· se posa en la cara.	VI. Com feu la verònica, la que la verge Maria se posà en la cara



Notes

¹ 1 Cor 15, 20. El vocatiu *fratres* no apareix a la Vulgata | ² Lc 1, 26. Així mateix, a la Vulgata l'expressió *In illo tempore* és *In mense autem sexto*

I-II: Sant Lluc fet deixeble de sant Pau; III: Admissió de sant Lluc al Col·legi Apostòlic; IV-V: Sant Lluc escrivint el seu Evangeli; VI: Sant Lluc rebent la verònica de la Verge | I, III-IV, VI: cartel·la; II: llibre; V: altres (pergamí) | I-VI: identificativa; V: decorativa | I-VI: minúscula gòtica | I, III-IV, VI: valencià; II: llatí; V: valencià, llatí

Bibliografia

POST, 1930 (1970), III: 4-5; POST, 1930-1958, IV, II: 568-569; DE SARALEGUI, 1935: 39-41; DE SARALEGUI, 1954: 21-26; LLONCH PAUSAS, 1967-1968: 65, 73-74; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 191, 212; AGUILERA CERNI, 1988: 168, 171-172; COMPANY CLIMENT, 1995: 16-17; MADONNAS Y VÍRGENES, 1995: 100-105; BENITO DOMÉNECH, 1996-97: 24-25; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 236-237; ANDALÒ-MIRA GONZÁLEZ, 2001: 298-299; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 24-29; BENITO DOMÉNECH, 2009: 40; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 82-83; IBÁÑEZ BARBERÁN, 2010: 160-165.

Retaule de Santa Llúcia, anònim (1375-1400).

Italogòtic.

Albal, església parroquial | Destruït en la Guerra Civil.

I. Sacharias

I. Sacharias¹

Notes

¹ De totes les inscripcions que poblaven aquest retaule, sols podem llegir aquesta, a partir d'una fotografia antiga. Suposem que la resta, que presenten trets similars, també identificarien profetes veterotestamentaris.

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: valencià

Bibliografia

AGUILERA CERNI, 1988: 162-163, 166; COMPANY CLIMENT, 2006(b): 3.



Retaule de la Mare de Déu de la Llet, Santa Clara i Sant Antoni Abad, Francesc Serra II o taller de Llorenç Saragossà (1375-1400).

Temple sobre taula, 207 x 187,5 cm. Italogòtic.

Xelva, església parroquial | Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (064027-CJT).

I. :I:N:R:I:

II. Aue maria gracia plena dñs tecū: | benedicta
tu ī mlierib⁹: et benedict⁹ fruct⁹

III. T

I. INRI

II. Aue Maria, gratia plena: Dominus tecum:
benedicta tu in mulieribus et benedictus fruc-
tus¹

III. T

Notes

¹ *Avemaria*. Al llibre que llegeix la Mare de Déu s'observen rastres d'escriptura, però ja il·legibles. Tanmateix, atenent a certes restes de pintura i al costum en aquest tipus de casos, podem aventurar que es tracta de la profecia d'Isaïes (Is 7, 14).

I: titulus; II: filacteri; III: vestits | I, III: decorativa; II: discursiva | I, III: majúscula gòtica; II: minúscula gòtica | I-II: llatí; III: grec

Bibliografia

HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 138; MIQUEL JUAN-SERRA DESFILIS, 2011: 346, N. 30; RUIZ I QUESADA-MONTOLIO TORÁN, 2008: 135; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 716-717.



Compartiments del retaule del Juí Final, Llorenç Saragossà (1380-1390).

Fragments de retaule. Temple sobre taula, 155 x 272 cm. Italogòtic.

Vilafermosa, ermita de Sant Bartomeu | Vilafermosa, església parroquial de la Nativitat de la Mare de Déu.

I. INRI

II. Ueniu [...] del meu pare [...] | gloria celestial
: la qual iose promes

III. :asia: | :europa: | :affrica:

IV. Anau : [...] al foch infernal : | lo qual [...] :
esta : aparellat [...]

I. INRI

II. Veniu [...] del meu Pare [...] glòria celestial, la
qual io-s é promés¹

III. Asia. Europa. Africa

IV. Anau [...] al foch infernal, lo qual [...] està
aparellat [...]²

Notes

¹ Mt 25, 34. Una recent restauració ha restituit les paraules mancants. En tant que no són originals i no sabem fins a quin punt és una restauració basada en les restes conservades, no les incloem en l'edició i les indiquem ací: *Veniu, ungits del meu Pare, a posir la glòria celestial, la qual io-s é promés* | ² Mt 25, 41. D'igual manera, disposem ací les paraules incorporades amb la restauració: *Anau, malehits, al foch infernal, lo qual lloc està aparellat en lo etern*

I: titulus; II, IV: cartel·la; III: altres (orbe) | I: decorativa; II, IV: discursiva; III: al·legòrica | I-IV: minúscula gòtica | I: llatí; II-IV: valencià

Bibliografia

LLONCH PAUSAS, 1967-1968: 79-80; JOSÉ I PITARCH, 1979: 21-50; JOSÉ I PITARCH, 1981: 109-119; JOSÉ I PITARCH, 1986: 212-213; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 270-271; BAUTISTA I GARCIA, 2017: 36-39.



Longitudo Christi, anònim (ca. 1390).

Temple sobre taula, 217 x 93 cm. Italogòtic.

Rubiols, Hospital | Castelló de la Plana, Museu de Belles Arts.

I. Ego : sum : | via : veritas : | et : vita : Alpha
: | et : ho : presi | mus : et vici | mus ☞ || Ego :
sum : | qui : sum : | et concilium : | meum : non
: | est cum inpi | is : ☞ | finito : ☞

II. Asia | europ̄ | Africa

III. : Hic : est : longitudo : oīpotēntis : dñi : nři
: ihūx̄sti

I. Ego sum via, veritas, et vita; alpha et ho, pre-
simus et vicimus. Ego sum qui sum et concilium
meum non est cum inpiis. Finito¹

II. Asia. Europa. Africa

III. Hic est longitudo omnipotentis Domini nos-
tri Iesu Christi

Notes

¹ Pintura molt similar a la *Longitudo Christi* de la Seu de València, on hom pot observar les mateixes antífones (vid. n. 2). Desconeixem, però, l'origen de les paraules *presimus et vicimus*, que segueixen a la segona antífona. Obviant pel moment les errades ortogràfiques, la primera paraula podria ser «*præsimus*», present de subjuntiu del verb *præsum, præes, præesse, præfui*, amb el significat d'«estar davant», «presidir» o «ser el cap». També podria tractar-se de «*pressimus*», pretèrit perfecte del verb *premo, premis, pressi, pressum*, amb el significat de «prémer» o «fer força». Llavors, podem entendre la relació d'aquesta paraula amb les afirmacions de Crist, especialment aquella en què diu que és l'alfa, l'inici de tot o amb la seua actitud de jutge. Això no obstant, la paraula «*vicimus*» és el pretèrit perfecte de *vinco, vincis, vincere, vici, victum*, açò és, «vencer», «triomfar». Tal vegada, la presència d'aquesta paraula faça referència a la victòria de Crist sobre la mort i tot el que això va comportar per a la humanitat. Tanmateix, podríem descartar aquesta hipòtesi per la diferència en els temps verbals, pels abundant errors en aquestes inscripcions així com pel fet que no s'hi troben aquestes paraules en cap altre lloc. D'aquesta manera, creiem que es tracta, més bé, d'una errada del *concepteur* de la inscripció. Aquest, en el moment de confeccionar la minuta, s'inspiraria en un text abreuiat, on trobaria el «*primus et novissimus*» de la cita bíblica com *p'm9 - ñvisim9* o d'alguna forma similar. Així doncs, a l'hora de desenvolupar les abreviatures i en un exercici d'hiper-correcció similar a la nostra proposta anterior, tal vegada confonent les lletres, desenvoluparia el text com «*presimus et vicimus*». Malgrat tot, aquesta proposta no està exempta d'objeccions, com el fet que siga un text força habitual i, segurament, conegut per tots

I: llibre; II: altres (orbe); III: filacteri | I: discursiva; II: al·legòrica; III: identificativa | I-III: minúscula gòtica
| I-III: llatí

Bibliografia

LLOMPART MORAGUES, 1967: 112-114; MONTOLÍO TORÁN-IGUAL TOMÁS, 2000; JOSÉ I PITARCH, 2002; SANA-HUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 214-217.



Retaule de Sant Llorenç i Sant Esteve, mestre de Villahermosa (1390-1395).

Temple sobre taula, 357 x 280 cm. Italogòtic.

Vilafermosa, església parroquial | Vilafermosa, església parroquial de la Nativitat de Nostra Senyora.

I. : I : N [.] I	I. INRI
II. [..]PS	II. SPQR ¹
III. Amos pp̄hta Q[...] de me a[...]	III. Amos, propheta ²
IV. Abacuch Ne deliq̄s me domine d9	IV. Abachuch. Ne delinquas me, Domine Deus ³
V. gra tus deo [...] est	V. Gratus Deo [...] est ⁴
VI. De pro fundi s clam ui a te / Domi/ne ex di uo cem mēa	VI. De profundis clamaui a te, Domine, exaudi uocem meam ⁵
VII. inri	VII. INRI
VIII. ise mei deus / sscn dum mag	VIII. Miserere mei, Deus, secundum magnam ⁶

Notes

¹ La inscripció està situada a l'inrevés | ² La localització de la inscripció i el seu estat de conservació ens impedeix desxifrar el text que segueix al nom del profeta. Tanmateix, les concordances no remetent a cap fragment bíblic en què coincideixen la *q*, el *de me* i una *a* | ³ Ps 37, 22. És estranya la utilització d'un versicle dels salms per identificar un profeta. Això no obstant, les errades generalitzades a nivell textual en aquest retaule i que les concordances solament condueixen a aquesta cita no deixen cap dubte | ⁴ Act 7, 20. Aquest text ha sigut de difícil interpretació, ja que les lletres no s'identifiquen bé. Això no obstant, l'escena, que representa el discurs de sant Esteve davant el tribunal que l'acusa de blasfem, remet a aquest episodi dels Fets dels Apòstols. Ací, hom pot trobar el versicle referenciat, la lectura del qual coincideix amb les lletres del foli vers del llibre del màrtir. Tanmateix, sembla que part de les lletres del recte s'han esborrat, raó per la qual és més difícil arribar a llegir el «qui nutritus» de la cita bíblica | ⁵ Ps 129, 1. Hi manquen algunes lletres, que hem restituit en l'edició | ⁶ Ps 50, 3. De la mateixa manera, hem restituit ací les lletres mancants en la inscripció. A la mateixa escena hi ha un altre llibre amb lletres, el sentit del qual no hem aconseguit identificar

I-II: Crucifixió; III-IV: profetes; V: Sant Esteve acusat de blasfem; VI: enterrament de sant Llorenç; VII: Baró de Dolors; VIII: enterrament de sant Esteve | I, VII: titulus; II: altres (bandera); III-IV: filacteri; V-VI,

VIII: llibre | I-II, VII: decorativa; III-IV: identificativa, al·legòrica; V-VI, VIII: al·legòrica | I: majúscula gòtica; II-V, VII-VIII: minúscula gòtica; VII: minúscula gòtica cursiva

Bibliografia

BENAGES, 1928: 148-151; POST, 1930 (1970), III: 124-125; POST, 1930-1958, VI, II: 568; MAYER, 1942: 44; GUDIOL RICART, 1955: 132; CAMÓN AZNAR, 1966: 268-271; DE PRADO HERAS-FORÉS TOMÁS, 1997; SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 224-231; BAUTISTA I GARCIA, 2017: 32-35.



11

El milacre de la Santa Creu, anònim (1390-1400).

Fragment de retaule. Temple sobre taula, 49,7 x 36,9 cm. Gòtic internacional.

Montesa (?) | València, Museu de la Catedral.

I. ·i·n·r·i·

I. INRI¹

Notes

¹ L'obra fou encarregada per l'Orde de Montesa, pel que suposem que procedia de la dita vila o d'alguna altra propietat de l'Orde i que arribaria a la catedral arran de les desamortitzacions.

I: titulus | I: decorativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

PÉREZ GARCÍA, 2005: 41-49.



Retaule de la Mare de Déu, taller de Llorenç Saragossà (1390-1400).

Temple sobre taula, 484 x 392 cm aprox. Gòtic internacional (transició).

Alpont, església parroquial | El Collado (Alpont), església parroquial de Sant Miquel.

I. Aue maria grā plena dominus tecum benedicta tu in mulierib9 | Et benedictus fructus ventris : Jhūs mater dei: ora [p] peccatori[...]

II. Ecce [...]

III. Sm mat|heus : | In illo | tempo|re nat|us est| Jhesus

IV. scd3 lu|cham | In |illo te3|pore [...] | [.]ra[.] | pl[.]b[.] | expe[.]

I. Aue Maria, gratia plena: Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris, Jhesus. Mater Dei, ora pro peccatoribus¹

II. Ecce virgo concipiet²

III. Secundum Matheus. In illo tempore, natus est Ihesus³

IV. Secundum Lucham. In illo tempore, et erat plebs expectans⁴

Notes

¹ *Avemaria*. Es tracta d'un retaule farcit d'inscripcions, però per diverses circumstàncies, no les hem pogut llegir, ni per una bona fotografia ni en persona. Això no obstant, els fragments que sí hem transcrit són prou representatius del tarannà de les inscripcions que poblen el retaule i de les seues característiques gràfiques. Certs problemes se'ns presenten a l'hora d'identificar la paraula *Jesus*, que no apareix massa clara a la pintura. Fins a aquest punt, el text segueix l'avemaria, per la qual cosa ací hauria d'anar la paraula *tui*, abans de *Jesus*. Tanmateix, hi trobem quatre lletres i la primera és clarament una *J*, mentre que les dos últimes són *-us*. Per tant, hem considerat que el text omet el possessiu i presenta directament el nom de Crist. Malgrat tot, aquest *nomen sacrum* no es correspon amb les lletres habituals (*Ihs*), sinó que es presenta pràcticament desenvolupat i sols manca la primera de les *s* i un signe general d'abreviació sobre la *u*. Llavors, hem optat per editar-la, no sense reserves, com *Jhesus*. La continuació de l'oració també resulta problemàtica. Darrere de la paraula «ora» hi apareix una lletra semi-esborrada, però pel caigut i el que es conserva del seu cos, hem interpretat que es tracta d'una *p*, el que concordaria amb el verb precedent i l'oració. Així mateix, la preposició no és seguida del preceptiu *nobis* i passa, directament, a *peccatoribus* | ² Is 7, 14. El llibre llegit per la Mare de Déu presenta escriptura, però sols és fàcilment identificable la paraula inicial *ecce*. A partir d'aquest mot, i del que és habitual a les Anunciacions estudiades, es pot intuir que el text del llibre és la profecia d'Isaïes. | ³ Mt 1, 16 | ⁴ Lc 1, 21. El cos del text està prou malmés, però per les lletres que resten i atenent al contingut de l'evangeli de sant Lluç, proposem restituir-lo a partir del versicle 21 del capítol 1.

I: filacteri; II: llibre; III-IV: altres (pergamí) | I, III-IV: identificativa; II: al·legòrica | I-IV: minúscula gòtica | I-IV: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1935: 3-68; LACARRA DUCAY, 1970: 44-49; LLONCH PAUSAS, 1967-1968: 83-84; JOSÉ I PIRTARCH, 1986: 212-213; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 88-111, II: fig. 108, 134, 233, 234, 237; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 272-275.



Claus de volta de la capella del Salvador, cercle de Jordi de Déu (1390-1401).

Temple sobre taula, 34 cm de diàmetre. Gòtic internacional (transició).

Sogorb, Catedral, capella del Salvador.

I. In ilot empor e dit	I. In illo tempore dit
II. In illo tenp[...]	II. In illo tempore
III. In ilo [...]n npor[.]	III. In illo tempore
IV. I	IV. In ¹
V. Geremies : profeta	V. Geremías profeta
VI. : daviu : profeta :	VI. Daviu, profeta
VII. : isaies : profeta :	VII. Isaies, profeta
VIII. [...]caries : profeta :	VIII. Zacarías, profeta

Notes

¹ Els quatre textos relacionats amb els evangelistes són uns dels pocs exemples d'escriptura gòtica usual. Això no obstant, no estem massa segurs de què no es tracte d'un afegit posterior, ja que difereixen en extrem de les altres grafies del conjunt.

I-IV: altres (pergamí); V-VIII: filacteri | I-VIII: identificativa | I-VIII: minúscula gòtica | I-IV: llatí; V-VIII: valencià

Bibliografia

LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 288-291; CALVÉ MASCARELL, 2011: 59.



Crist baró de dolors, taller de Pere Nicolau (atribució) (1390-1408).

Oli sobre taula, 43,1 x 32,4 cm. Gòtic internacional.

Gant, Museum voor Schone Kunsten (1903-D).

I · i · n · r · i

I. INRI¹

Notes

¹ Segons la reproducció aportada per Llanes Domingo (2004, il. 13), la part superior de la pintura era una semicircumferència, però en la fotografia actual del museu hi apareixen marques d'un arc polilobulat, que engloba gran part del que hi contenia la semicircumferència. Per aquesta raó, creem que des del traçer de la creu fins a la part superior ha sigut restaurat, cosa que ha afectat al text. A la fotografia de Llanes Domingo, les *i* són *y* de marcat caràcter capital, la *r* presenta traços decoratius i hi apareixen signes d'interpunció a l'inici i final del text. Després de la restauració, s'ha tornat a la *i* llatina — més comú en el text del titulus— i s'han eliminat el traç de la *r* i els dos signes d'interpunció. Malgrat que no podem conèixer l'estat original del text, la restauració s'ha fet d'acord amb l'estil i els elements habituals del text de la creu.

I: titulus | I: decorativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

LLANES DOMINGO, 2014: 210-211, il. 13.



Retaule de la Mare de Déu d'Alventosa, Pere Nicolau (1390-1408).

400 x 300 cm aprox. Gòtic internacional.

Alventosa, església parroquial | Destruït en la Guerra Civil.

I. [.]acharias pphā

II. Ysayas pphā

III. Iacob : patri[...]

I. Zacharias, propheta

II. Ysaías, propheta

III. Iacob, patriarca

I-III: filacteri | I-III: decorativa | I-III: minúscula gòtica | I-III: aragonés

Bibliografia

AGUILERA CERNI, 1988: 202-203; CERCÓS MAÍCAS, 2021: 23-32.



Calvari, anònim (atribuït a Llorenç Saragossà) (1390-1410).

Tremp sobre taula, 125 x 105 cm. Italogòtic.

Alacant, Colección de la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

I. INRI

II. daut ire in[...]

III. Stabant autem omnes noti ehi9 a longe

I. INRI

II. Daut ire in[...]

III. Stabant autem omnes noti ehius a longe¹

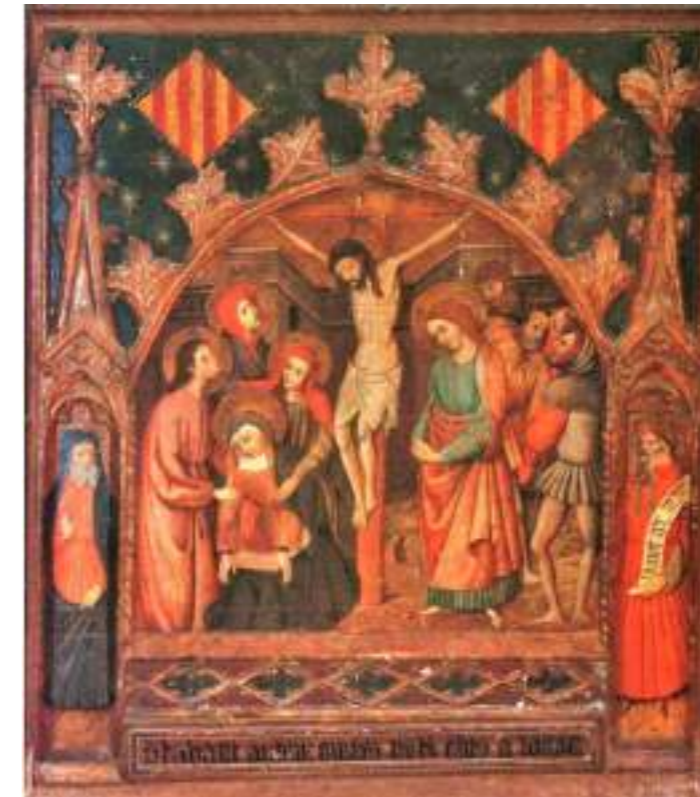
Notes

¹ Lc 23, 10. L'escriptura és un tant estranya i no s'assembla a cap altra de les ací tractades, raó per la qual no descartem que siga una repintada.

I: titulus; II: filacteri; III: marc | I: decorativa; II: identificativa; III: al·legòrica | I: majúscula gòtica; II-III: minúscula gòtica | I-III: llatí

Bibliografia

PÉREZ SÁNCHEZ, 1990: 149-151.



Retaule major de Sant Pere i Sant Pau, anònim (1390-1410/mitjans del segle XVI).

Tremp sobre taula, 600 x 475 cm. Gòtic internacional/Renaixement.

Xàtiva, església de Sant Pere | *Ibidem*.

I. santus petrus	I. Santus Petrus
II. —	II. Ave Maria, gracia plena ¹
III. —	III. Salve, Regina, mater misericordiæ, vita, dulcedo, spes nostra, salve ²
IV. ISAIAS RORATE CELI DE CVPER	IV. Isaias. Rorate, celi, desuper ³
V. TV EST FILIVS MEI [...]S DILECTVS I [...] COM [...]	V. Tu est filius meus dilectus, in te complacui ⁴
VI. [...] VIVIFICABIT · NOS · POS[...] D[...]S DIES · ET DIE	VI. Osias. Vivificabit nos post duos dies; et die ⁵
VII. ·I·N·R·I·	VII. INRI

Notes

¹ Lc 1, 28. Les inscripcions II i III les hem obtingudes de Cebrián-Navarro, 2017: 209-210 | ² Himne *Salve, Regina* (Chevalier, 1892-1921, II: 519, n. 18147) | ³ Is 45, 8. Corregim *de cuper* per *desuper* | ⁴ Mc 1, 11. Errada gramatical obvia, ja que hauria de ser *es* i no *est*. Tal vegada és una confusió provocada per l'altra cita bíblica que relata el mateix episodi, però que diu «Hic est Filius meus» (Mt 3, 17) | ⁵ Os 6, 3. Hom pot observar que hi ha una paraula abans de la cita bíblica, però no es pot llegir per la qualitat de la fotografia. Hem inclòs el nom del profeta del qual procedeix la cita, ja que respon al costum d'anteposar-lo al text identificatiu.

I: aurèola; II, IV-VI: filacteri; III: vestits; VII: titulus | I-II, IV, VI: identificativa; III: al·legòrica; V: discursiva; VII: decorativa | I: minúscula gòtica; II-VII: majúscula humanística | I-VII: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 33-41; POST, 1930 (1970), III: 128; GONZÁLEZ BALDOVÍ, 1983: 978-982; BENITO GOERLICH, 1989: 431; *XÀTIVA, ELS BORJA*, 1995, II: 7-9, 149-158; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 298-301; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 84-85, 206-211, 291-295, 347-351.



Mare de Déu amb el Xiquet, anònim (1390-1410).

Tremp sobre taula, 195 x 55 cm. Italogòtic.

Xelva, convent de Sant Francesc (?) | Múrcia, col·lecció particular.

I. [.]go sum luŝ | [.]und[.]

II. [...]

III. SP[.]

IV. SP[.]

I. Ego sum lus mundi¹

II. SPQR²

III. SPQR

IV. SPQR

Notes

¹ Io 8, 12. És destacable l'ús de la *s* en compte de la *x*. Saralegui es decanta per un origen italià de la peça, de manera que, tal vegada, el canvi de les lletres seria resultat de la influència dialectal del *concepteur* | ² Malgrat que no s'aprecien amb exactitud les lletres de la primera bandera de l'esquerra, per analogia amb les altres inscripcions i per certs traços que s'intueixen, es compren que aquest text és un SPQR.

I: filacteri; II-III: altres (bandera); IV: altres (escut) | I: discursiva; II-IV: decorativa | I: minúscula gòtica; II-IV: majúscula gòtica | I-IV: llatí

Bibliografia

PÉREZ SÁNCHEZ, 1990: 149-151; DE SARALEGUI, 1942: 150-152; LLONCH PAUSAS, 1967-1968: 37-39, 44-45; AGUILERA CERNÍ, 1988: 163-165; BENITO DOMÉNEC-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 32-35.



Abraç davant la Porta Daurada, Miquel Alcanyís (atribució) (1395-1400).

Tremp sobre taula, 106 x 50 cm. Gòtic internacional.

Sogorb, Catedral | Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-0011).

I. [.]egina a dextris

II. Ecce virgo

I. Regina a dextris¹

II. Ecce virgo²

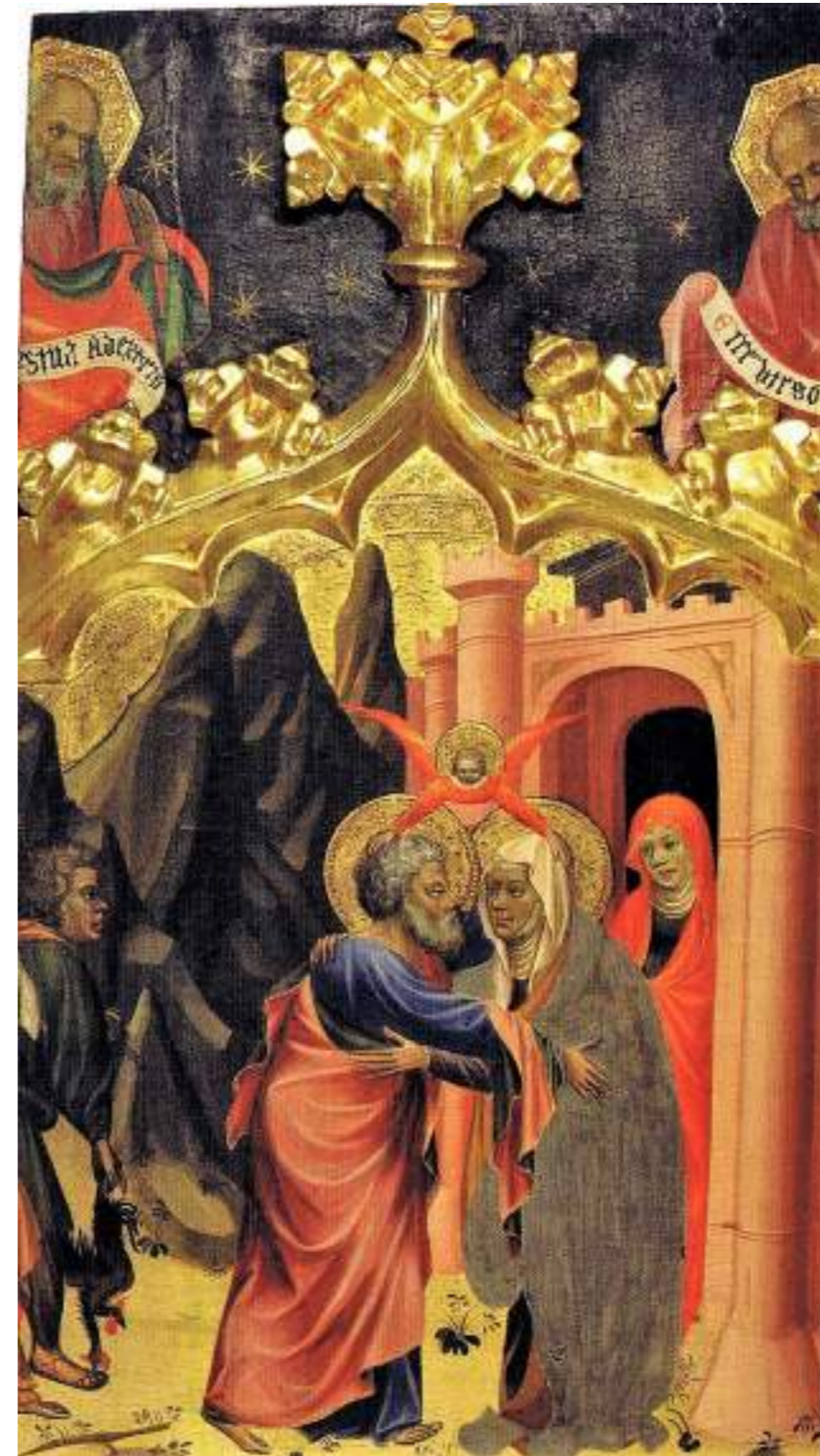
Notes

¹ Ps 44, 10. L'origen del fragment és discutit. Alguns creuen que la taula formava part del retaule major gòtic de la Seu de Sogorb (La Luz de las Imágenes, 2001: 276-279), mentre que altres proposen que pertany a un retaule concebut per a l'església parroquial de El Toro (Sanahuja Rochera-Saborit Badenes-Montolío Torán, 2008: 242-245). | ² Is 7, 14.

I-II: filacteri | I-II: identificativa | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

SOLER D'HYVER, 1973: 50; HÉRIARD DUBREUIL, 1975: 19; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 61-62, II: fig. 140; BENITO GOERLICH, 1989: 195; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 276-279; NATALE, 2001: 179-182; OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 46-47; SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 242-245.



Retaule de Sant Jordi o del Centenar de la Ploma, Marçal de Sax (1395-1420).

Tremp sobre taula, 660 x 550 cm. Gòtic internacional.

València, església de Sant Jordi o Casa de la Ballesteria | Londres, Victoria & Albert Museum (1217-1864).

I. In prin cipio erat ver b9 et verb̄ erat apud	I. In principio erat Verbum, et Verbum era apud ¹
II. Marchci	II. Marchi ²
III. Mate9 [...]	III. Mateus [...]
IV. Moises ppa [...] nris	IV. Moises, propheta [...] nostris
V. assia europa africa	V. Assia. Europa. Africa
VI. Helyas : pp :	VI. Helyas, propheta
VII. Y3ays profeta :	VII. Ysaïes, profeta ³
VIII. Ieremies :	VIII. Ieremies
IX. Ave regina celorum [...] A[.] dna	IX. Ave, regina celorum, ave domina ⁴
X. Ad3anaries : profeta	X. Adzanaries, profeta ⁵
XI. amos propheta :	XI. Amos, propheta
XII. Adanies : pro	XII. Adanies, profeta ⁶
XIII. Ioanas : profeta :	XIII. Ioanàs, profeta
XIV. dauit propheta	XIV. Dauit, propheta
XV. amos : profeta	XV. Amós, profeta
XVI. Aba[...]	XVI. Abacuc
XVII. ∴ Rex [...] et pph'a	XVII. Rex [...] et propheta ⁷
XVIII. heliseu : ppha :	XVIII. Heliseu, propheta
XIX. Issayes : profeta ∴	XIX. Issaïes, profeta

XX. Abdias ·

XXI. Abacuc p[...]

XXII. Sophonias p:

XXIII. Osee

XXIV. E3echiel : ppha :

XXV. daniel : profeta ∴

XX. Abdias

XXI. Abacuc, profeta

XXII. Sophonias, profeta

XXIII. Osee

XXIV. Ezechiel, propheta

XXV. Daniel, profeta

Notes

¹ Io 1, 1. Malgrat que aquest retaule està farcit d'inscripcions i que proporcionem un ample nombre d'elles, ací no es contemplen més que tres quartes parts del total d'inscripcions. Malauradament, el retaule és d'unes dimensions tals que amb la càmera fotogràfica no es podia arribar a captar les inscripcions més altes i no hem pogut obtenir reproduccions de qualitat, ja que està en premsa un monogràfic sobre aquest retaule i no ens les han pogudes proporcionar. Tanmateix, la mostra és prou completa com per poder fer-nos una idea del conjunt | ² Hem eliminat la *c* sobrant | ³ Hem afegit la *e* mancant. Resulta curiós que nombrosos profetes es repetisquen. *Vid.* inscripció XIX | ⁴Himne *Ave, regina caelorum* (Chevalier 1892-1921, I: 122, n. 2070) | ⁵ Malgrat que la lectura del nom d'aquest personatge està prou clara, desco-neixem totalment a qui es refereix | ⁶ El mateix ocorre amb aquesta figura | ⁷ En la paraula que no hem transcrit, hom creu llegir *Davit*. No és impossible aquesta lectura, encara que ja haja aparegut aquest profeta, tant per les lletres que es poden identificar com per l'epítet de rei. Tanmateix, la tenuïtat de la pintura impedeix la seua lectura total

I-II: altres (rotllo); III-IV: llibre; V: altres (orbe); VI-VIII, X-XXV: filacteri; IX: altres (notació musical) | I-IV, VI-VIII, X-XXV: identificativa; V: decorativa; IX: invocativa | I-XXV: minúscula gòtica | I-V, IX, XVII: llatí; VI-VIII, X-XVI, XVIII-XXV: valencià

Bibliografia

TORMO, 1923: 133; POST, 1930 (1970), III: 58, fig. 269-271; DE SARALEGUI, 1933: 36; DE SARALEGUI, 1936: 32-39; GUDIOL RICART, 1955: 143; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 60, 86, 122-123, 146, II: fig. 138, 409; BERG-SOBRÉ, 1989: 111-113, 173, 209-211; MIQUEL JUAN, 2011: 191-213.



Retaule dels Sagraments o de fra Bonifaci Ferrer, Gherardo Starnina (1396-1398).

Tremp sobre taula, 284 x 191 cm. Gòtic internacional.

Serra, cartoixa de Porta Coeli | València, Museo de Belles Arts (I-246).

I. ·Ī · Ñ · Ǫ · Ī	I. INRI
II. Aue gratia plena dominus tecum benedicta tu	II. Aue gratia plena: Dominus tecum: benedicta tu ¹
III. cum ven'it inq'	III. Cum venerit. inquit ²
IV. H[...] est de9 ñr et ño stimabi[.]	IV. Hic est Deus noster et non stimabit ³
V. Alij ad [...]	V. Alii adversus ⁴
VI. [...] testimoniū de xp̄o	VI. [...] testimonium de Christo ⁵
VII. Adorabūt eū om̄s reges	VII. Adorabunt eum omnes reges ⁶
VIII. Movebo celū et ter[...]	VIII. Movebo celum et terram ⁷
IX. [...] testimoniū de xp̄o ppham	IX. [...] testimonium de Christo prophetam
X. ub estimabit de9 de fr[...]	X. Vobis estimabit Deus de fratribus ⁸
XI. Astitit regina a	XI. Astitit regina a ⁹
XII. destis tūs in vest[...]	XII. Destis tuis in vestitu ¹⁰
XIII. Si morā fecerit	XIII. Si moram fecerit ¹¹
XIV. expectav eū quia ve[...]	XIV. Expectabam eum quia veniens ¹²

Notes

¹ Lc 1, 28 | ² Agustí, sant, *Contra iudæos, paganos et arrianos*, PL 42, 1124. La pertinença de molt d'aquests textos a una versió teatralitzada de l'obra del bisbe d'Hipona, on intervenen diferents profetes veterotestamentaris exclamant aquests versos ja va ser destacada per Calvé Mascarell (2011: 53-57). És destacable el fet que un retaule que exposa el sagraments catòlics, ordenat per un home de gran cultura i cartoixa com era fra Bonifaci Ferrer, continga fragments d'una obra dirigida contra els adversaris de l'Església. Quant a la inscripció, segueixen les lletres san, que conformarien la paraula «sanctus», la continuació del

text de sant Agustí. Tanmateix, Calvé Mascarell afirma que es tracta d'una repintada | ³ Bar 3, 36 | ⁴ Bar 3, 36. Sembla que la continuació de la paraula *ad* és també una repintada | ⁵ La fórmula «testimonium Christo» hi apareix reiteradament a l'escrit de sant Agustí adés citat. Això no obstant, sembla que la part inicial de la inscripció ha patit alguna modificació, malgrat que sembla ser alguna forma del verb «dicere». Es dona la mateixa situació a l'epígraf IX | ⁶ Ps 71, 11 | ⁷ Ag 2, 7 | ⁸ Cita extreta de l'obra de sant Agustí (PL 42, 1124), on, però, el verb és «excitabit». Aquest canvi al verb potser és dega, una vegada més, a una repintada | ⁹ Ps 44, 10 | ¹⁰ Ps 44, 10. «Dextris» al salm | ¹¹ Hab 2, 3 | ¹² Hab 2, 3. De bell nou, sembla que el text original ha estat alterat. En aquest cas, però, hem corregit el verb, en tant que no compta amb cap signe abreviatiu amb què desenvolupar-lo

I: titulus; II-XIV: filacteri | I: decorativa; II: identificativa, III-XIV: al·legòrica | I: majúscula gòtica; II-XIV: minúscula gòtica | I-XIV: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 146; MAYER, 1928: 54; POST, 1930 (1970); III: 14-18; DE SARALEGUI, 1954: 27-52; GUDIOL RICART, 1955: 138; SOLER D'HYVER, 1973: 49; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 217; HÉRIARD DUBREUIL, 1988, I: 64-77; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 44-47; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 57; CALVÉ MASCARELL, 2011: 53-57.



Juí Final, Gherardo Starnina (1396-1401).

Oli sobre taula, 95,2 x 59,3 cm. Gòtic internacional.

Miramar (Mallorca) o Florència | Munic, Alte Pinakothek (10201).

I. inri

I. INRI¹

Notes

¹ Llompart (1979, III: 93-95) opina que procedeix de Miramar, on va establir-se una comunitat jerònima procedent de Cotalba i que el 1401 encomanà a Starnina la confecció d'aquesta taula. José i Pitarch, però, creu que l'obra va ser executada a Florència poc després del retorn d'Starnina a la ciutat toscana.

I: titulus | I: decorativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

LLOMPART MORAGUES, 1979, III: 93-95; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 77-82, II: fig. 201, 205, 206.



Verònica de la Verge i Anunciació, Gonçal Peris (1396-1410).

Tremp sobre taula, 44,4 x 37,4 cm. Gòtic internacional.

Altura, cartoixa de Valdecris (?) | València, Museu de Belles Arts (I-406).

I. Aue * gracia * plena * dom[...]

II. Aue * gracia * plena * domin9 * tecum

I. Aue gratia plena: Dominus¹

II. Aue gratia plena: Dominus tecum

Notes

¹ Ambdues inscripcions pertanyen a Lc 1, 28

I-II: filacteri | I-II: identificativa | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

SOLER D'HYVER, 1973: 51; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 121, II: fig. 339; *MADONNAS Y VÍRGENES*, 1995: 106-113; ALIAGA MORELL, 1996: 100-101; *LA LUZ DE LAS IMÁGENES*, 1999, II: 262-263; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 78-79; MIQUEL JUAN, 2008: 111; IBÁÑEZ BARBERÁN, 2010: 172-174.



Retaule dels Set Gojos de la Mare de Déu, Pere Nicolau (ca. 1398).

Tremp sobre taula, 259 x 221 cm. Gòtic internacional.

Tortosa | Bilbao, Museo de Bellas Artes (69/182).

I. Aue gracia plena domin⁹

II. Benedicte qui

III. ihs

IV. Gloria patris et

V. G[...] plena

VI. Ecce a[...] qui toli[.]

I. Aue gratia plena: Dominus¹

II. Benedicte qui²

III. Iesus³

IV. Gloria Patris et⁴

V. Gracia plena⁵

VI. Ecce agnus Dei qui tolit⁶

Notes

¹ Lc 1, 28. A l'escena del Naixement de Crist hi ha dos filacteris que, per la qualitat de la fotografia de què disposem i per la impossibilitat de trobar-ne una altra millor, no hem pogut transcriure. Això no obstant, atenent a altres pintures, segurament continguen les paraules «Evangelizo vobis gaudium magnum» (Lc 2, 10) en la que apareix al fons de l'escena i «Gloria in excelsis Deo» en la de l'àngel que està al damunt del pesebre | ² Hesbert recull aquest text com a respons de Nadal, de l'*Hebdomada Nativitatis Domini, l'Infra octava* i l'*Octava Nativitatis Domini* i la *Vigilia Ephantianæ*. No debades, aquest text se situa al damunt de l'escena del Naixement de Crist (1963-1979, IV: 63, n. 6251. La paraula *benedictus* sembla acabar amb una *e*, però la presència d'altres errades en aquest retaule ens fa pensar que es tracta d'una equivocació, raó per la qual creem que hauria de ser un nominatiu masculí. | ³ Als onze rombes que poblen les polseres s'adverteix, d'una manera molt tènue, la presència d'aquest *nomen sacrum*. Tanmateix, solament en aquesta es llig plenament | ⁴ *Doxologia minor*. A la pintura, la paraula *Patri* hi apareix en genitiu, quan hauria d'estar en datiu | ⁵ Lc 1, 28 | ⁶ Io 1, 29

I: Anunciació; II-IV: polseres; V: Sant Gabriel; VI: Sant Joan Baptista | I-II, IV-VI: filacteri; III: altres (rombe) | I, V-VI: identificativa; II-IV: al·legòrica | I-VI: minúscula gòtica | I-VI: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1934: 12-19, fig. 4-16; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 106-125, II: fig. 284, 286, 288, 289, 297, 299, 349; GALILEA ANTÓN, 1995: 85-103; ALIAGA MORELL, 1996: 113-114; COMPANY CLIMENT, 2007: 81-85; LLANES DOMINGO, 2014: 209-213.



Retaule de la Santíssima Trinitat, Sant Miquel i Tots els Sants, anònim (ca. 1400).

Tremp sobre taula, 172 x 158,1 cm. Gòtic internacional.

Altura, cartoixa de Valdecríst, capella de Dalmau de Cervelló | Nova York, The Metropolitan Museum of Art (39.54).

I. : AVE : GRACI[.] : PLENA : DÑS : T[.]CU[.]	I. Aue gratia plena: Dominus tecum ¹
II. ST : OSEHES : S ESDRA : DANEL ELIES [...] AGOB : S ISACH ABRAM : S : IOHA BATIS[.]	II. Sant Osehes, sant Esdra, Danel, Elies, [...], Agob, Sant Isach, Abram, sant Iohan Batista ¹
III. : MOISES : IOSNE : SAMUEL : DAUIT : SALAMO : ISAYES : GERIMIES : ISA[...]EL :	III. Moisès, Iosne, Samuel, Davit, Salamó, Isaïes, Gerimies, Isaquiel
IV. MARCH : S [...] : S : TÕAS : [...] S. IOA	IV. Sant March, sant [...], sant Tomàs, [...] sant Ioan
V. : S : PAU : S : ANDREU : S : BARTOËU : S : IACĒ MEÛR : S : IUDE : S : MATEU : [...] : S : LUC	V. Sant Pau, sant Andreu, sant Bartomeu, sant Jacme menor, sant Judes, sant Mateu, [...], sant Lluc ²
VI. : S : ONORATS : S : ESTEL : S : GORDI : S : NARCIS : S : CLIMĒT : S : UICĒT : S : [...] : S : STEU[...]	VI. Sant Onorat, sant Estel, sant Jordi, sant Narcís, sant Climent, sant Vicent, sant [...], sant Esteve ³
VII. S : LOR^S : S : BLAI : S : DIONIS : S : [...] : S : DOMIA : * : S : S : [...] : S : [...] CRISTOFO	VII. Sant Llorens, sant Blai, sant Dionís, sant [...], sant Domià, sant [...], sant [...], Cristòfol ⁴
VIII. : S : ONOFRE : S : FACESH : BENET : AMBRS : S : GERONIM : S : ANTONI : S : LUI : S : MARTI	VIII. Sant Onofre, sant Francesc, Benet, Ambrós, sant Gerònim, sant Antoni, sant Lluís, sant Martí
IX. S : NICOLAU : S : LOIS : S : GRAGORI : S : AGOSTI : S : [...] S : DOMINGO : S : IUO : [...]	IX. Sant Nicolau, sant Llois, sant Gragori, sant Agostí, sant [...], [...], sant Domingo, sant Ivó ⁵
X. : S : AQITARIA : S : POLLONIA : S : AGATA : S : [...] : S : ALISAB'T : S : AL[...] : S : CATARIÀ : S : ANA	X. Santa Aquitania, santa Polònia, santa Àgata, santa [...], santa Alisabet, santa Elena, santa Catarina, santa Ana
XI. S : M MADALEĀ : S : URCOLA : S : BARBARA : S : LUCIA : S : CLARA : * : S : CISILIA : S : [...] : S : M GICIAHA	XI. Santa María Magdalena, Santa Úrsola, santa Bàrbara, santa Llúcia, santa Clara, santa Cicília, santa [...], santa María Egipcíaca

Notes

¹ Els sants estan disposats segons la seua categoria, ocupant cadascuna una fila a cada costat de l'escena principal. L'ordre segueix, *mutatis mutandis*, el de la *Litaniæ Sanctorum*: patriarques i profetes, apòstols i deixebles de Crist, màrtirs, bisbes, doctors i Pares de l'Església, sants preveres i religiosos i sants laics. Hom començarà per les dos files superiors, formada pels patriarques i profetes anteriors a Crist, seguint pels apòstols, màrtirs i Pares de l'Església, sants bisbes i monjos i santes. El propi museu avisa que moltes de les inscripcions són repintades i que altres estan equivocades. Als casos on la deformació del nom siga tal que no es puga identificar, s'han editat seguint el nom actual del sant | ² Entre els apòstols hi manquen Pere, Jaume el Major, Felip i Simó/Maties, que no han pogut ser identificats pels noms | ³ Malgrat que el nom està prou clarament escrit, es desconeix qui és sant Estel | ⁴ El primer dels sants desconeguts és sant Cosme, germà de sant Damià, amb qui comparteix vestimenta. Malgrat tot, no es pot deduir a partir de la inscripció | ⁵ Pels seus atributs, el primer sant anònim podria ser sant Hug, vestit amb l'hàbit cartoixà i amb la mitra i el bàcul episcopal. El segon pot ser sant Bernat de Claravall, per les vestimentes cistercenques i el bàcul abacial. Quant a sant Ivó, el nom sembla clar, però no es correspon amb la iconografia tradicional del sant

I: filacteri; II-XI: sense suport | I-XI: identificativa | I-XI: majúscula gòtica | I: llatí; II-XI: valencià

Bibliografia

POST, 1930-1958, IV, II: 594, 596-599, fig. 242; SALINGER, 1939: 250-254; WEHLE, 1940: 212-214; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 155, II: fig. 429; YARZA LUACES, 1995: 129, fig. 141; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2006: 40, fig. 18; MIQUEL JUAN, 2008: 63, fig. 9.



26

Taules, Miquel Alcanyís (ca. 1400).

Taula, 180 x 60 cm cadascuna. Gòtic internacional.

Madrid, col·lecció particular.

I. Aue gracia plena

I. Aue gracia plena¹

Notes

¹ Lc 1, 28

I: Anunciació | I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

JOSÉ I PITARCH, 1980: 21-22.

Tríptic marià, Marçal de Sax (ca. 1400).

Tremp sobre taula, 83 x 40 cm cadascuna. Gòtic internacional.

Saragossa, Museo de Bellas Artes (NIG 10016); Philadelphia, Museum of Art, Johnson Collection (Cat. 757, 756).

I. Ecce uirgo concipiet in utero.

II. Aue : maria : gracia : plena : : dñs :

III. Ecce | [..]cilla | [..]mini

IV. Puer natus est nobis.

V. Glo[...]*eo*

I. Ecce uirgo concipiet in utero¹

II. Aue Maria, gratia plena: Dominus²

III. Ecce ancilla Domini³

IV. Puer natus est nobis⁴

V. Gloria in excelsis Deo⁵

Notes

¹ Is 7, 14. Amb aquestes paraules, les concordances bíbliques ens remetent a tres possibles fonts: aquesta, Mt 1, 23 i Lc 1, 31. Això no obstant, ambdós fragments evangèlics parafrasegen la profecia veterotestamentària, raó per la qual ens decantem per la cita d'Isaïes. Hesbert recull aquest text com a antífona de l'Anunciació (1963-1979, III: 191, n. 2558) | ² *Avemaria* | ³ Lc 1, 38. Hesbert recull aquest text com a antífona de les *feriæ* III, IV i V abans de Nadal i de l'Anunciació (1963-1979, III: 183, n. 2491) | ⁴ Respon cantat en l'*introito* de la missa de Nadal. Hesbert també recull aquest text com a respon de l'*Hebdomada* de Nadal (Hesbert, 1963-1979, IV: 360, n. 7450) | ⁵ Lc 2, 14. Antífona de laudes i vespres de Nadal (Hesbert, 1963, III: 236, n. 2946). Versicle de matines i lectura de la missa d'aquesta festivitat

I-III: Anunciació; IV-V: Naixement; VI: Dormició | I-II, IV-VI: filacteri; III: llibre | I, IV-VI: al·legòrica; II-III: discursiva | I-VI: minúscula gòtica | I-VI: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1952: 5-18, fig. 42, 43; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 219-220; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 38-41; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 86-87.



28

Conjunt mural de l'ermita del Bon Pastor de Lliria, anònim (1400-1410).

Tremp sobre mur. Gòtic lineal.

Madrid, col·lecció particular.

I. Ave : gracia : plena : domin9 :

I. Aue gracia plena: Dominus¹

Notes

¹ Lc 1, 28

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

RUBIO MIFSUD-ZALBIDEA MUÑOZ, 2019: 69-72.



Fragments d'un retaule de la Mare de Déu, Pere Llabrés (1400-1410).

Tremp sobre taula, 227 x 72,5 cm; 227 x 68 cm; 105 x 66 cm. Gòtic internacional.

Nova York, The Hispanic Society of America (A3.05).

I. : ave : gracia

II. :daviu : profet[.]

III. : moises : [.]rofeta

I. Ave gracia¹

II. Daviu, profeta

III. Moisés, profeta

Notes

¹ Lc 1, 28

I: Anunciació; II-III: profetes | I-III: filacteri | I-III: identificativa | I-III: minúscula gòtica | I: llatí; II-III: valencià

Bibliografia

POST, 1930 (1970), III: 115-117; POST, 1930-1958, IV, II: 601, fig. 243; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 336-341.



Fragments d'un retaule de Sant Miquel, Pere Llebrà (1400-1410).

Tremp sobre taula, 226,5 x 93 cm; 225 x 96 cm. Gòtic internacional.

Nova York, The Hispanic Society of America (A3.03).

I. :i·n·r·i:	I. INRI
II. : isax · profeta :	II. Isax, profeta ¹
III. : daniel : profeta :	III. Daniel, profeta

Notes

¹ Malgrat que allò que es llig a la pintura és *Isax*, tot just darrere de la *x*, tapat per la mànega del profeta, s'adverteixen certs traços decoratius del que seria una altra lletra. Aquesta taula sembla haver estat intervinguda, ja que en altres lletres com la *a* hi manquen traços. Per això mateix, no es pot descartar que la lectura actual siga el resultat d'una dolenta restauració.

I: Crucifixió; II-III: profetes | I: titulus; II-III: filacteri | I: decorativa; II-III: identificativa | I-III: minúscula gòtica | I: llatí; II-III: valencià

Bibliografia

DU GÚE, 1930: 10-12, 16-18; POST, 1930 (1970), III: 115-116; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 330-335.



Retaule dels Sants Joans, Pere Llabrís (1400-1410).
 Tremp sobre taula, 215 x 210 cm. Gòtic internacional.
 Albocàsser, ermita de Sant Joan | *Ibidem*.

I. i·n·r·i:

I. INRI

II. T

II. T¹

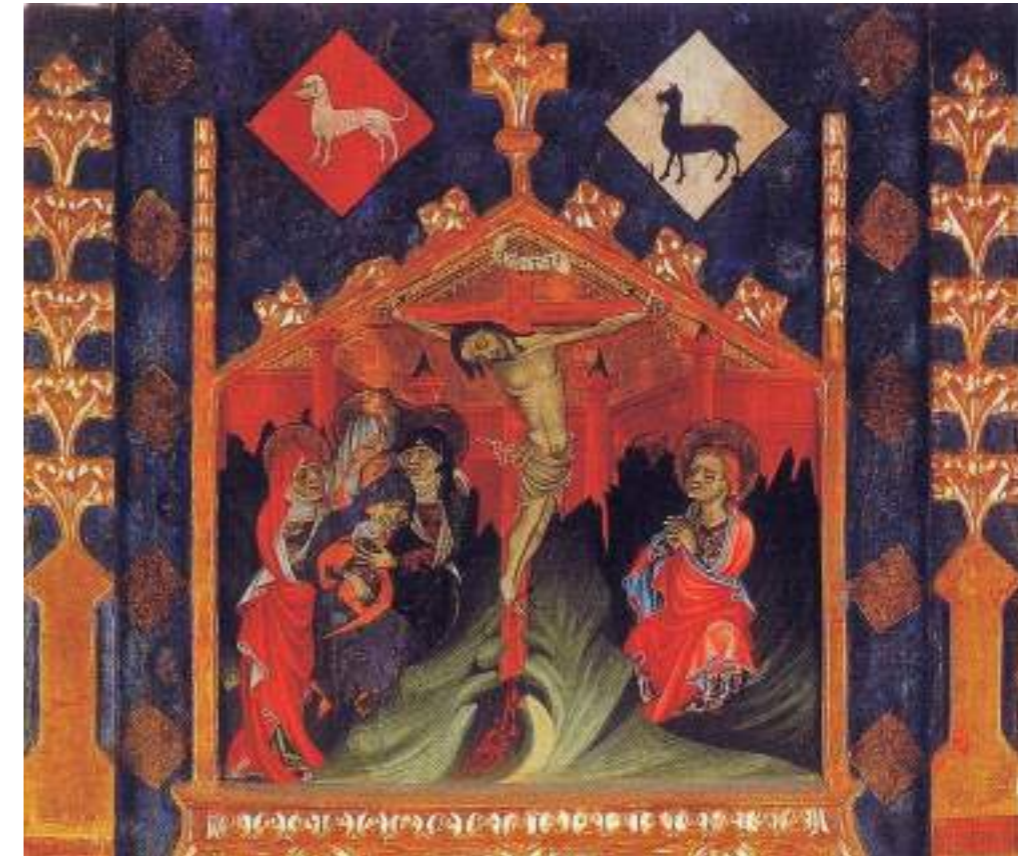
Notes

¹ Malgrat que la tau identificativa de sant Antoni abat s'escriu seguint les formes llatines, la considerarem una lletra grega

I: titulus; II: vestits | I: decorativa; II: identificativa | I: minúscula gòtica; II: majúscula gòtica | I: llatí; II: grec

Bibliografia

POST, 1930 (1970), III: 112-115; DE SARALEGUI: 1935: 47-56; BENITO GOERLICH, 1989: 207 DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 358-359; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2004: 188-205; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 358-361.



Sant Soterrar, Mestre d'Almonacid (1400-1410).

Gòtic internacional.

El Puig de Santa Maria, monestir de Santa Maria | Desaparegut en la Guerra Civil.

I. *I*N*R*I*

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

AGUILERA CERNI, 1988: 194-195.



Anunciació, Pere Llebrí (1400-1420).

Tremp sobre taula, 75 x 63 cm. Gòtic internacional.

Cinctorres, església parroquial | Cinctorres, Ajuntament.

I. Ecce [...] | [...]et filiū

I. Ecce virgo concipiet, et pariet filium¹

Notes

¹ Is 7, 14

I: llibre | I: al·legòrica | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

CALVO MANUEL, 1995: 35-37, fig. 214-219; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2004: 368-369; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 366-369.



Calvari, Pere Llabrés (1400-1420).

Tremp sobre taula, 50,7 x 63,8 cm. Gòtic internacional.

Olocau del Rei, església parroquial (?) | Olocau del Rei, Ajuntament.

I. i n: r i

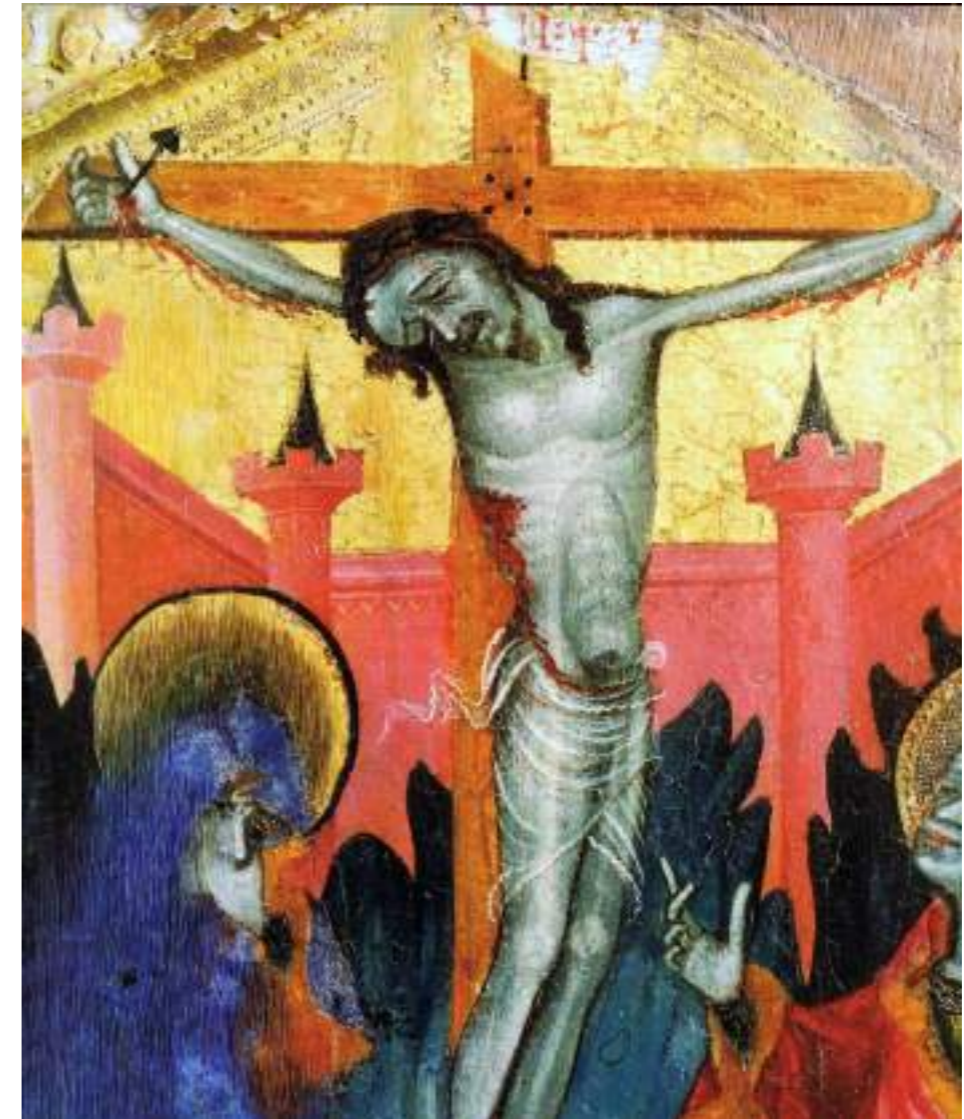
I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, IV, II: 600-601; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 370-371.



Crist, Baró de Dolors, Pere Lembrí (1400-1420).

Tremp sobre taula, 104 x 97 cm. Gòtic internacional.

Barcelona, col·lecció Arteuropa.

I. inri

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

MADURELL I MARIMON, 1950: 92, 157; LLOMPART MORAGUES, 1977, II: 106-109; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 364-365.



Calvari, Antoni Peris (1400-1423).

Tremp sobre taula, 110 x 96 cm. Gòtic internacional.

València, Museu de Belles Arts (I-1835).

I. ·I·N·R·I·

II. S·P[.]

III. S·P·Q·R

I. INRI

II. SPQR

III. SPQR

Notes

I: titulus; II: altres (bandera); III: altres (escut) | I-III: decorativa | I-III: majúscula gòtica | I-III: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1954: 139-141; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 226; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 68-69.



Mare de Déu amb el Xiquet i donant, Gonçal Peris (1400-1423).

Tremp sobre taula, 155,9 x 77,4 cm. Gòtic internacional.

Xàtiva, Col·legiata de Santa Maria (?) | Boston, Museum of Fine Arts (29.1129).

I. Daudid pro phe ta

II. Osee propheta

III. Ag[...] propheta

I. Daudid, propheta

II. Osee, propheta

III. Ageus, propheta

Notes

I-III: filacteri | I-III: identificativa | I-III: minúscula gòtica | I-III: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, IV, II: 580-582; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 81-82, fig. 75.



Dansa de la Mort, anònim (1400-1433).

Pintura al fresc, 50 m². Gòtic.

Morella, convent de Sant Francesc, aula capitular | *Ibidem*.

I. fui quot estis ~~~ erjtis-qđ-su3

II. no es pas saui mes es ffol qui | memoria d'la mort
ss[.]uit se toll

III. Morte ffreres nos cove mas no sabe3 la ho[...] / al
[.]ēys ūa hora aldja aq̄st mon no pot [...]

IV. Ses riqueses en cercar q̄uis donē mala uja papa nj
enpador p̄ grans [...] ala mort antots [...] qui conques
se miren la mort nos [...] torta sopramet nos fa congu
9 tal que mjl na porta [...] co [...] alcadura no rrestau-
ran de mort ne nulla no[.] adura [...] ure [...] coratge
si veus ffer afaynatges la [.]ort tost uos espag[...]
[.]drits don ne s[.]ts molt ge[...]os de aq̄sts ueus me
maravel que [...]st a[.]et cant rencorosa hosta ala nu-
dor d[.]la mort nos [...] deu [...]an greu conort quj uol
soujnt atendre conques [...]ne3 nostra uida p̄ que
mjls nos releue3 dela mort qujs espa [...] tot lo mō
Remjra socorets nos tost e le9 car la mort nos [...]

V. hon · es · lo · teu · tresor | la · es · lo · teu cor ~

VI. Morte ffreres nos cove : mas no sabe3 la hora : mas
no [...] uiscut [...] al menys un ora al dia aquest mon
no pot durar

VII. [...]ini pco

I. Fui quot estis, eritis quod sum

II. No és pas savi, mes és foll, qui memòria de la mort,
sovint, se tol¹

III. Morte, frares, nos cové, mas no sabem la hora [...]
al menys una hora al dia aquest món no pot [...]²

IV. Ses riqueses en cercar, qui-ns donen mala via,
papa ni enperador per grans [...] a la mort àn tots [...]
qui conques se miren la mort nos/no-s torta sopramet
nos fa congu (?) com tal que mill na porta [...] ço (?)
[...] alçadura no restauran de mort ne nul-la nos adura
[...] vostre coratge si veus fer afaynatges la mort tost
vos espag[...] [po]drits don ne sots molt ge[...]os de
aquestes veus me marvell que [...]st aquet cant ren-
corosa hosta a la nudor de la mort nos [...] deu [...]
(t)an greu conort qui vol sovint atendre conques
[...]nem nostra vida perquè mills nos relevem de la
mort qui-s espera tot lo món reimrà, socorrets tots nos
e leus car la mor nos [...]³

V. Hon és lo teu tresor, là és lo teu cor⁴

VI. Morir, frares, nos cové, mas no sabem la hora, no
hem viscut [...] al menys un·ora al dia aquest món no
pot durar[...]⁵

VII. Nemini parco

Notes

¹ La gran majoria d'autors ha editat aquest text com «si vit», pel que la frase quedaria com *qui memòria de la mort, si vit, se tol*. Tanmateix, resulta una lectura molt forçada per diverses raons. En primer lloc, no queda clar que es tracte d'un «si» condicional, ja que sembla més bé una doble s. En segon lloc, la suposada v té el primer traç esborrat, per la qual cosa no s'aprècia si està oberta per la part superior —sent així una v— o si en el seu origen estava tancada —sent així una o—. A més a més, en cap dels textos hi apareix el fonema /v/ representat amb la lletra v, per al qual s'empra la u. En tercer lloc, considerant que aquesta és la lectura correcta, quedaria un text gramaticalment artificios. En darrer lloc, el *Corpus Informatitzat del Valencià* solament recull una vegada el mot «vit» en un document de 1263. Així doncs, proposem restituir la paraula com *sovint*, amb molt més de sentit en aquest context. Això no obstant, aquesta lectura tampoc està exempta de crítiques, ja que caldria considerar que el segon traç que hi apareix no seria una doble s, sinó el traç esquerre de la o, formant un nexa amb la suposada v. Així mateix, la n, que no està present, es veuria substituïda pel signe abreviatu general, confós en aquest cas amb el caigut de la f de fol. Hom pot observar que cap de les propostes és satisfactòria, però ens decantem per sovint, donat que és la hipòtesi que menys dubtes ocasiona | ² Així mateix, sobre aquest epígraf i el n. VI, *vid.* pp. 122-123 de l'estudi | ³ Fragment llarg i molt maltractat per les humitats, que han ocasionat la pèrdua de la meitat dreta del text. Sembla ser una composició original per aquest conjunt pictòric | ⁴ Mt 6, 21

I-IV, VII: filacteri; V: sense suport; VI: altres (notació musical) | I-VII: discursiva, al·legòrica | I-VII: minúscula gòtica | I, VII: llatí; II-VI: valencià

Bibliografia

ADELL FIGOLS, 1999: 35-44; MASSIP BONET, 2002: 277-302; RUBIO MIFSUD-ZALBIDEA MUÑOZ, 2019: 39-42; MACIÁN FERRANDIS, 2021: 561-581.



Anunciació i Baró de Dolors, Gonçal Peris o Jaume Mateu (1400-1450).

Taula. Gòtic internacional.

Col·lecció particular.

I. ave maria

II. inri

I. Ave Maria¹

II. INRI

Notes

¹ *Avemaria*

I: sense suport; II: titulus | I: identificativa; II: decorativa | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 88, fig. 84.



Crucifixió i Anunciació, Jaume Mateu (atribució) (1400-1450).

Tremp sobre taula, 49 x 96 cm. Gòtic internacional.

Castelló de la Plana, Museu de Belles Arts (IG. 1230).

I. Ecce [...]

I. Ecce virgo concipiet et pariet filium¹

Notes

¹ Is 7, 14. Restituït pel context

I: Anunciació | I: llibre | I: al·legòrica | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

JOSÉ I PITARCH, 1986: 230; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 68; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 94-95.



Banc del retaule de El Collado o de la Passió, Gherardo Starnina (ante 1401).

Tremp sobre taula, 86 x 86,5 cm, 86 x 93,5 cm. Gòtic internacional.

Alpont, església parroquial | El Collado, església parroquial de Sant Miquel Arcàngel.

I. [...] concipiet	I. Ecce virgo concipiet et pariet filium ¹
II. Creauit dñs nouū	II. Creauit Dominus nouum ²
III. Porta hech clausa erit	III. Porta hech clausa erit ³
IV. Usq3 ad xp̄m ducē	IV. Usque ad Christum ducem ⁴
V. Esponsabo te m ⁱ	V. Et sponsabo te mihi ⁵
VI. Germina[...] est	VI. Germinabit et faciet comam, quasi cum primum plantatum est ⁶
VII. Exre m ⁱ egrediet[...] dux	VII. Ex te mihi egredietur qui sit dux ⁷
VIII. Mouebo celū[...]teram	VIII. Mouebo celum pariter et terram ⁸
IX. Posthec interris ui[...]	IX. Post hec in terris uisus ⁹
X. I N R I	X. INRI

Notes

¹ Is 7, 14 | ² Jer 31, 22 | ³ Ez 44, 2 | ⁴ Dan 9, 25 | ⁵ Os 2, 19 o 2, 20. Som conscients que s'exigeix certa imaginació per tal de veure el fragment d'Osees en aquest filacteri, però la nostra edició està ben fonamentada: d'una banda, quasi cap de les inscripcions d'aquesta pintura estan correctament escrites, de manera que hom sempre ha de comptar amb les possibles errades ortogràfiques de la seua execució. D'una altra, al filacteri que comença per *Ex te* (n. VII), el pintor també ha executat la *t* com una *r*, de la mateixa manera que ocorre en l'epígraf que ens ocupa. Així mateix, la cerca a les concordances bíbliques de les paraules *te mihi* remet, en primera instància, a la cita del profeta Osees «Et sponsabo te mihi», que, tenint en compte les errades esmentades, coincideix amb el nostre filacteri | ⁶ Iob 14, 9. Solament dos versicles bíblics contenen ambdós termes: Iob 14, 9 i Is 35, 2. Malgrat que pot correspondre a qualsevol dels dos, ens hem decantat per la cita de Job, ja que un dels textos d'aquesta peça ja correspon a Isaïes | ⁷ Mich 5, 2. En aquesta ocasió, s'ha substituït el terme «dominator» de la Vulgata per *dux* | ⁸ Agg 2, 22 | ⁹ Bar 3, 38

I-IV: Flagel·lació i Crist camí del Calvari; V-VIII, X: Lamentació davant Crist mort i Sant Soterrar; IX: Resurrecció | I-IX: filacteri; X: titulus | I-IX: al·legòrica; X: decorativa | I-X: minúscula gòtica | I-X: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, II: 572; BOSKOVITS, 1975: 12-13; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 192-193, 218; HÉRIARD DUNREUIL, 1987, I: 82-88, II: fig. 209-212; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 42, 44, fig. 27-29; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 48-51; CALVÉ MASCARELL, 2011: 57-59.



Escenes de la vida de Sant Doménec, Pere Nicolau (a. 1403).

Tremp sobre taula, 88 x 172 cm. Gòtic internacional.

València, convent de Sant Doménec | València, Museu de Belles Arts (I-238)

I. Unus | deus | Una fi | des / Unum Babtis | ma | I. Unus Deus, una fides, unum bbtisma¹

Notes

¹ Eph 4, 5

I: Ordalia de Fanjeaux | I: llibre | I: al·legòrica | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 146; POST, 1930 (1970), III: 104-106; DE SARALEGUI, 1933: 173-176; POST, 1930-1958, IX, II: 758-759; SOLER D'HYVER, 1973: 52; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 228-229; ALIAGA MORELL, 1996: 115-116; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 134-135; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 28; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 56-59; LLANES DOMINGO, 2014: 209-213.



Retaule de la Mare de Déu de l'Esperança, Antoni Peris (1403-1405).

Tremp sobre taula, 268 x 209 cm. Gòtic internacional.

Pego, església parroquial | *Ibidem*.

I. Macnificat | aīa mea | dñm et | exultavit | es-
piritus | meus in | deo saluta|ri meo / Quia
respe|xit humi|litate[m] an|cile sue ec | ce hoc
bea|ta me dic|ent omn|em gene|rationem

II. grā plena dñs tēm ben[...]

I. Macnificat anima mea Dominum: et exulta-
vit spiritus meus in Deo salutari meo. Quia res-
pexit humilitatem ancile sue: ecce hoc beata me
dicent omnem generationem¹

II. Gratia plena: Dominus tecum: benedicta²

Notes

¹ Lc 1, 46-48. «Omnes generationes» en la Vulgata. L'escriptura presenta diversos traços de cursivitat, malgrat que tracta d'imitar el format del llibre amb les capitals decorades | ² Lc 1, 28

I: Mare de Déu de l'Esperança; II: Anunciació | I: llibre; II: filacteri | I: al·legòrica; II: identificativa | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 111-112, II: fig. 109, 305-307; GÓMEZ FRECHINA, 2001: 174-175, fig. 18.1; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 52, 75, fig. 35; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2006: 140-143; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 106-107.



Retaule de la Mare de Déu i Sant Marc, Miquel Alcanyís (1403-1405).

Taula, 258 x 206 cm. Gòtic internacional.

València, col·lecció Serra de Alzaga

I. inri

I. INRI

Notes

I: Crucifixió | I: titulus | I: decorativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

SOLER D'HYVER, 1973: 49; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 48-51, II: fig. 103, 105, 107; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 57, 59, 61, fig. 38.



Retaule de Santa Clara i Santa Eulàlia, Pere Serra (1403-1408).

Tremp sobre taula, 315 x 240 cm. Gòtic internacional.

Sogorb, Catedral, capella de Santa Clara i Santa Eulàlia | Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-014).

I. | INRI | :

I. INRI

II. INRI¹

II. INRI¹

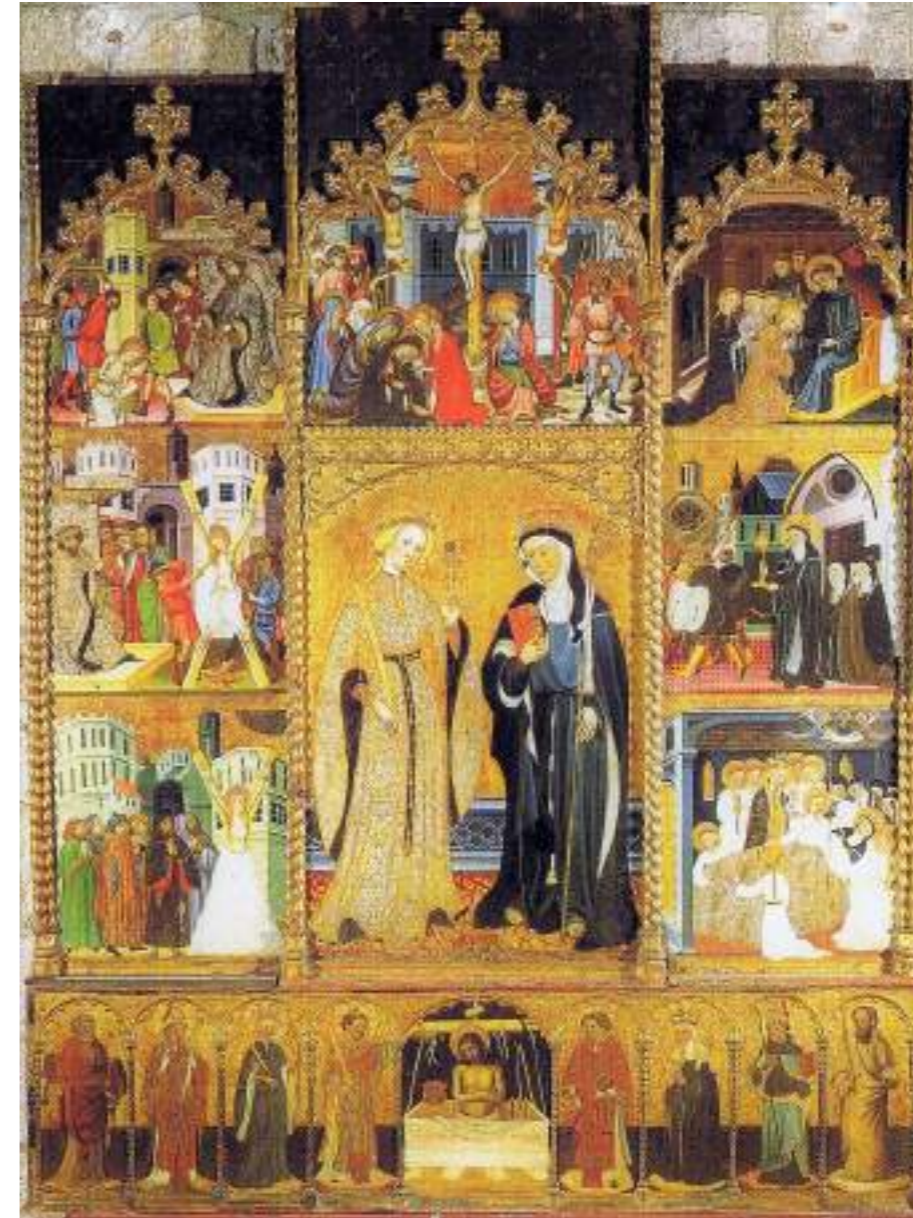
Notes

¹ Cal destacar l'escriptura emprada en aquest *INRI*, ja que simula lletroides

I: Crucifixió; II: Baró de Dolors | I-II: titulus | I-II: decorativa | I-II: majúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

POST, 1930 (1970), III: 122-124; POST, 1930-1958, VI, II: 510-512; BENITO GOERLICH, 1989: 196; RODRÍGUEZ CULEBRAS, 1990: 46-47; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 280-281; OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 52-53.



Escenes de la vida de Sant Pere, Pere Nicolau (ca. 1404).

Tremp sobre taula, 103 x 124,5 cm. Gòtic internacional.

València, col·lecció Serra de Alzaga

I. Aue:gracia: | :plena:dns:te[...]

I. Aue gracia plena: Dominus tecum¹

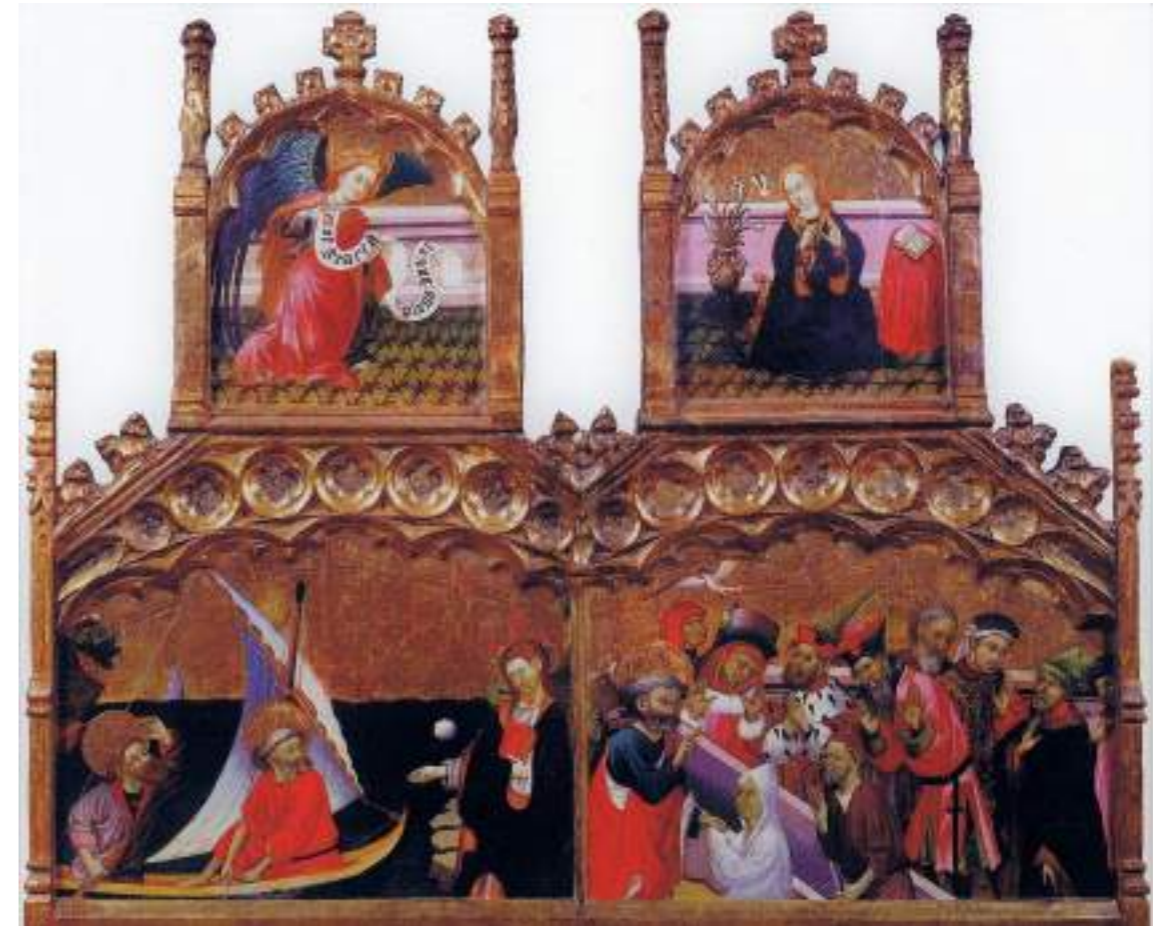
Notes

¹ Lc 1, 28

I: Anunciació | I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 29, fig. 10; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 60-64; LLANES DOMINGO, 2014: 209-213.



Retaule dels Set Gojos de la Mare de Déu, Pere Nicolau (ca. 1404).

Tremp sobre taula, 377 x 309 cm. Gòtic internacional.

Sarrió, església parroquial | València, Museu de Belles Arts (I-2263-2268)

I. Ave gcā plena domi[...]

II. Ecce agn9 ði

I. Ave gracia plena: Dominus¹

II. Ecce agnus Dei²

Notes

¹ Lc 1, 28. A les escenes del Naixement i de l'Ascensió hi ha filacteris, però per les condicions de visibilitat i l'absència d'una fotografia de qualitat no les hem pogudes llegir | ² Io 1, 29

I: Anunciació; II: Sant Joan Baptista | I-II: filacteri | I-II: identificativa | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

POST, 1930 (1970), III: 23-26; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 104-109, II: fig. 110, 290, 303; COMPANY CLIMENT, 1995: 20-21; ALIAGA MORELL, 1996: 116-118; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 26, 30, 82, fig. 8, 13; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 88-91; LLANES DOMINGO, 2014: 199-209.



Fragments del retaule del Salvador o del Credo dels Apòstols, Pere Llabrís (1405-1410).

Tremp sobre taula, 226 x 70 cm. Gòtic internacional.

Nova York, The Hispanic Society (A3).

I. Isaxiel : profeta:

I. Isaxiel, profeta¹

Notes

¹ Com és habitual en Llabrís, emprà la lletra *x* en compte de *qu*. Així mateix, les taules conservades amb els Apòstols contenen els articles del Credo associats a ells. No hem pogut accedir a fotografies de qualitat, però estan editades en De Sanjosé Llongueras, 2004: 238-249

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: valencià

Bibliografia

POST, 1930 (1970), III: 23-26; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 104-109, II: fig. 110, 290, 303; COMPANY CLIMENT, 1995: 20-21; ALIAGA MORELL, 1996: 116-118; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2004: 238-249; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 26, 30, 82, fig. 8, 13; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 88-91; LLANES DOMINGO, 2014: 199-209.



Retaule de la Santa Creu, Miquel Alcanyís (ca. 1409).

Tremp sobre taula, 359 x 260 cm. Gòtic internacional.

València, convent de Sant Doménec, capella dels Pujades | València, Museu de Belles Arts (I-254).

I · i · n · r · i ·

II. A - Ω

III. INRI

I. INRI

II. A - Ω

III. INRI

Notes

I: Crucifixió; II: Crist en Majestat; III: Heracli amb la Creu | I, III: titulus; II: llibre | I, III: decorativa; II: al·legòrica | I: minúscula gòtica; II-III: majúscula gòtica | I, III: llatí; II: grec

Bibliografia

POST, 1930 (1970), III: 66-72; SAN PETRILLO, 1932: 6-9; POST, 1930-1958, VII, II: 790-793; DE SARALEGUI, 1953: 237-242; SOLER D'HYVER, 1973: 49-50; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 55-64, II: fig. 122-125, 127; BENITO GOERLICH, 1989: 74; COMPANY CLIMENT, 1995: 22-23; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 55, 57, 58, 78, fig. 37; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 52-55.



Sant Pere in cathedra, Guillem Ferrer (ca. 1410).

Tremp sobre taula, 193 x 84 cm. Gòtic internacional.

Cinctorres, església parroquial (?) | Cinctorres, Ajuntament.

I. profeta*

I. profeta¹

Notes

¹ Malgrat que podria estar redactat en llatí o en valencià, ens decantem per la llengua vernacla, en tant que, habitualment, els epígrafs identificatius dels profetes estan en valencià

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: valencià

Bibliografia

CALVO MANUEL, 1995: 31-34; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 306-309; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2005: 300-305; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 344-347.



Verònica de Crist, Jaume Mateu (atribució) (ca. 1410).

Tremp sobre taula, 47 x 33 cm. Gòtic internacional.

València, Museu de la Ciutat (n. 358).

I. Salve:stā:facies:nrī:redēptoris:

I. Salve, sancta facies nostri redemptoris¹

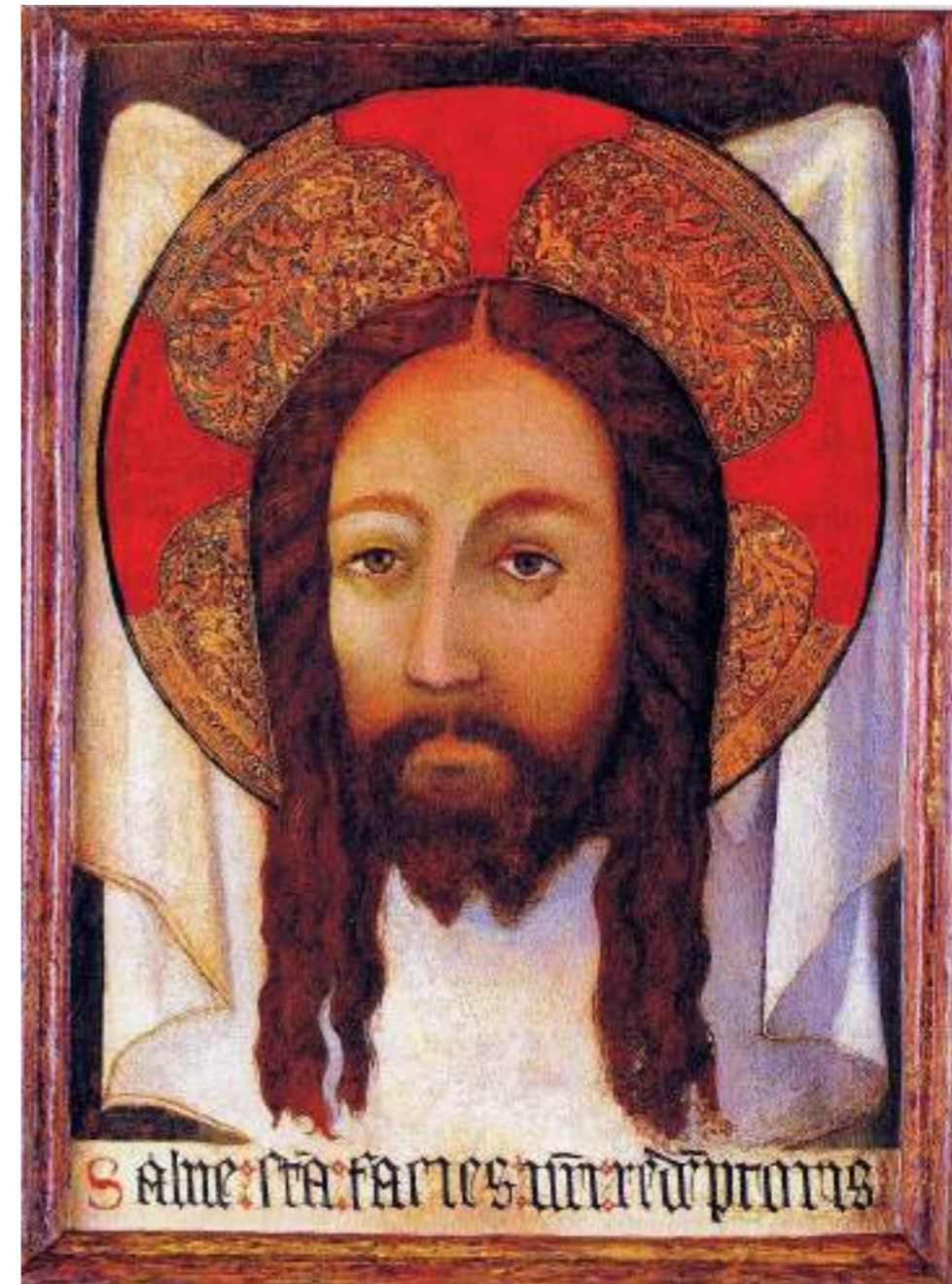
Notes

¹ Himne *Salve, sancta facies* (Chevalier, 1892-1921, II: 522, n. 18189, 18190. En fotografies antigues (Benito Doménech-Gómez Frechina, 2001: 81-82) s'observa que la paraula *facies* està semi-esborrada. Ací hem decidit reproduir el text tal i com ha sigut restaurat, donat que no cap dubte que aquest és el desenvolupament correcte de la paraula

I: filacteri | I: invocativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia


CATALÁ GORGUES, 1981, I: 153; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 81-82; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 88; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 42-43.



La Transfiguració, Pere Llabrés (1410-1413).

Tremp sobre taula, 130 x 93 cm. Gòtic internacional.

Xiva de Morella, església parroquial | Morella

I.  moyses :

I. Moysés¹

II. : elies :

II. Elies

Notes

¹ La *m* està construïda a partir d'una *n* i d'una *i*, possiblement a causa d'una restauració.

I-II: filacteri | I-II: identificativa | I-II: minúscula gòtica | I-II: valencià

Bibliografia

POST, 1930 (1970), III: 34-35; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 360-361.



La vocació de Sant Pere, Pere Llabrés (1410-1415).
Trepç sobre taula, 225,5 x 72,3 cm. Gòtic internacional.
Nova York, The Hispanic Society (A3).

I. isaies : profeta :

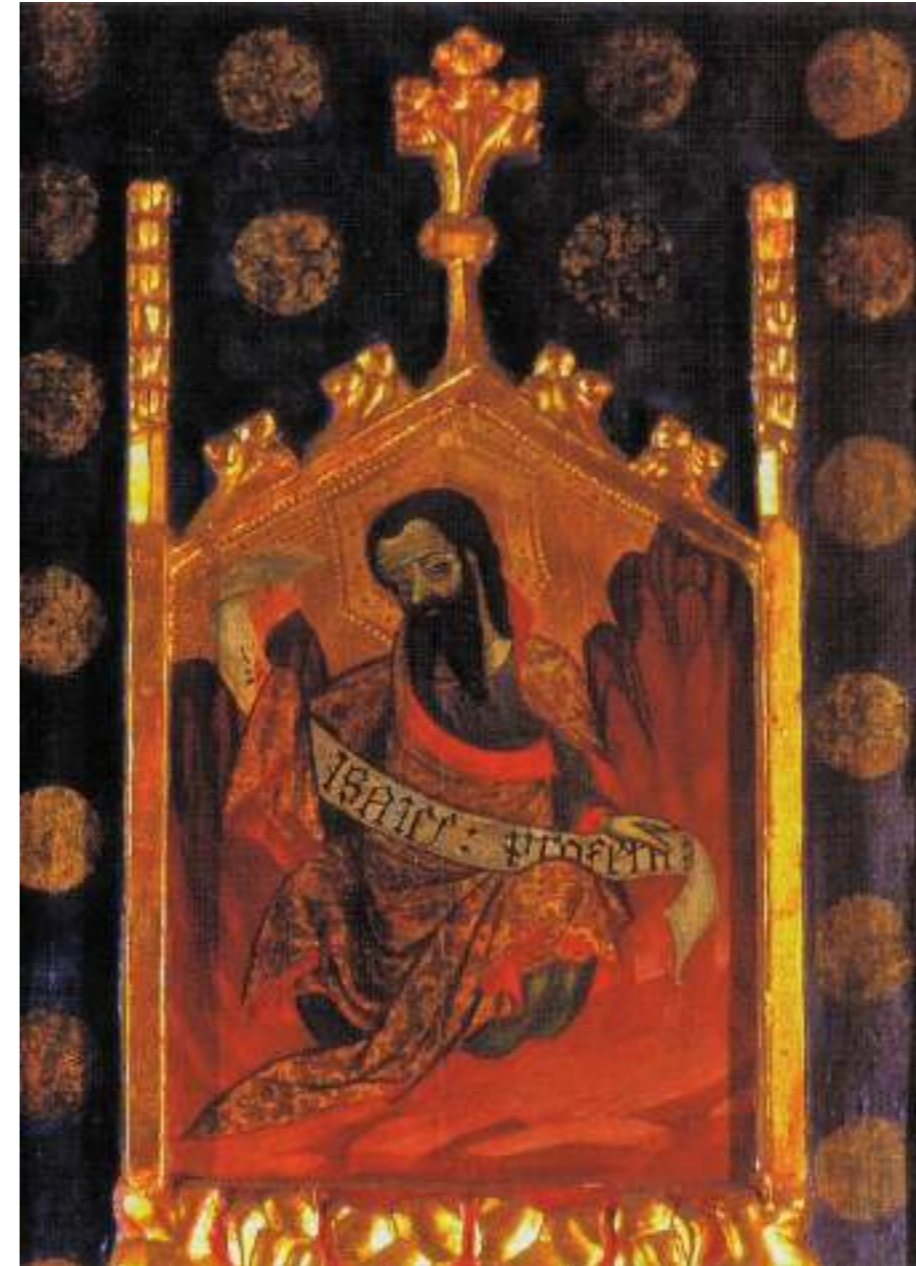
I. Isaïes, profeta

Notes

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: valencià

Bibliografia

DU GÚE, 1930: 8-10; POST, 1930 (1970), III: 115-116; POST, 1930-1958, VI, II: 573, fig. 252; GAYA NUÑO, 1958: 316; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 354-357.



Sant Antoni Abat, sant bisbe i Calvari, Guillem Ferrer, Jaume Sarreal (atribució) (1410-1415).

Tremp sobre taula, 52 x 90,5 cm, 87 x 90,5 cm. Gòtic internacional.

Cinctorres, església parroquial | Cinctorres, Ajuntament

I : I : N : R : I :

I. INRI

Notes

I: Calvari | I: titulus | I: decorativa | I: majúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

CALVO MANUEL, 1995: 34-37, 52, 54; CATHALONIA, 1997: 130-134; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 310-313; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 348-353.



Mare de Déu de la Llet amb Sant Bernat de Claravall i Sant Benet, Guillem Ferrer o Pere Lembrí (1410-1415).

Tremp sobre taula, 192 x 107 cm. Gòtic internacional.

Benifassà, monestir de Santa Maria (?) | Madrid, Museo del Prado (P007809)

I. Ecce:ve nit:ihs: / cu:sa[...] venit:ve ^t cū:vng uētis:	I. Ecce venit Iesus, cum salute venit, venit cum unguentis ¹
II. In ei9 doct ⁿ a: usq3:ad / mortem in mom a[...]	II. In eius doctrina usque ad mortem in momas- terio ²

Notes

¹ Sant Bernat de Claravall, *Sermo I, De pronuntiatione Martyrologii*, «Jesus Christus, Filius Dei, nascitur in Bethlehem Judae», PL 183, 0087D | ² Sant Benet, pròleg a la *Regula*, PL 66, 0218D

I-II: llibre | I-II: identificativa | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

POST, 1930 (1970), III: 18-21, fig. 254; GUDIOL RICART, 1955, IX: 93; GUDIOL RICART-ALCOLEA BLANCH, 1986: 68-69; CALVO MANUEL: 1995: 254; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 306-309; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 226.



Retaule de Santa Bàrbara, Gonçal Peris (1410-1425).

Tremp sobre taula, 278 x 207,7 cm. Gòtic internacional.

Puertomingalvo, ermita de Santa Bàrbara | Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (035672-CJT).

I. INRI

I. INRI

Notes

I: Crucifixió | I: titulus | I: decorativa | I: majúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

SOLER D'HYVER, 1973: 53-54; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 105, 120, 121, 146, II: fig. 285, 331; ALIAGA MORELL, 1996: 101; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 92, fig. 87; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 134-141.



Retaule mural de Sant Gil, Sant Abdó i Sant Senén, anònim (ca. 1411).

Mur. Gòtic internacional.

La Pobla de Vallbona, església parroquial de Sant Jaume | *Ibidem*.

I. INRI

II. : sant : : abdon :

III. : sant : : sennen :

I. INRI

II. Sant Abdón

III. Sant Sennén

Notes

I: Crucifixió; II-III: Sants Abdó i Senén | I: titulus; II-III: sense suport | I: decorativa; II-III: identificativa |

I: majúscula gòtica; II-III: minúscula gòtica | I: llatí; II-III: valencià

Bibliografia

RUBIO MIFSUD-ZALBIDEA MUÑOZ, 2019: 73-76.



Retaule mural de Sant Antoni, anònim (1411).

Mur. Gòtic internacional.

Les Alcubles, església parroquial | *Ibidem*.

I : en lany : de : M : cccc : xi : [...]eu : lo : prent : retaule : fo lumbrero : [...]mingo : sabastian :	I. En l'any de MCCCCXI es feu lo present re- taule. Fo lumbrero Domingo Sabastian ¹
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------

Notes

¹ Aquesta inscripció presenta diversos aspectes que precisen ser comentats. En primer lloc, darrere de la data s'ha perdut part de la capa pictòrica, raó per la qual el text queda tallat entre aquesta i les dos lletres *-eu*. Per tal de dotar de sentit al text, s'ha considerat oportú restituir les grafies mancants per conformar les paraules *es feu*. Així, es poden distingir les dos parts de la inscripció: una en què es dona la informació cronològica i una altra en què s'esmenta l'encarregat de l'obra. En segon lloc, la paraula *prent* hi apareix sense cap signe d'abreviació que indique l'absència d'una *e*, pel que es pronunciaria /preent/, o de la síl·laba *se*, amb què quedaria el normatiu «present». S'ha cregut convenient editar-la afegint una sola *e*, tal i com apareix en altres textos medievals valencians, ja que s'aproxima més a la fonètica de dita paraula. Per últim, està la qüestió de la subscripció, en què es diu que en eixe any fou *lumbrero* Domingo Sabastián. Malgrat que no hem trobat aquesta paraula enlloc, creiem que podria referir-se a «llumener», l'encarregat de la il·luminació del temple, o «fabriquer», és a dir, l'encarregat de l'obra de la parròquia. Segurament, aquesta paraula és un mot patrimonial del dialecte xurro, el dominant a la comarca dels Serrans on es localitza el poble de les Alcubles. Hem consultat amb experts en l'aragonés medieval, però no coneixien aquesta paraula (els nostres agraïments al professor Guillermo Tomás, de la Universitat de Saragossa). Això no obstant, la paraula «llumener» és emprada en la zona de Vila-real per referir-se a aquest personatge. Per aquesta raó, pensem que el *lumbrero* seria la forma xurra de la paraula valenciana. En qualsevol cas, aquest personatge seria el promotor o comitent de l'obra i no el pintor, com proposen Rubio Mifsud-Zalbidea Muñoz (2019: 58)

I: sense suport | I: informativa | I: minúscula gòtica | I: valencià

Bibliografia

RUBIO MIFSUD-ZALBIDEA MUÑOZ, 2019: 58-59.



Retaule de la Mare de Déu de l'Esperança, Jaume Mateu i Antoni Peris (ca. 1412).

Tremp sobre taula, 278 x 207,7 cm. Gòtic internacional.

Albocàsser, ermita de la Mare de Déu de l'Esperança | Albocàsser, església de l'Assumpció.

I. Ego quasi [...] [...] fructifi ca[...] suaui ta[...] odo [...] flo/res mei fru tus honoris et [...] hon estatis: E[...] ma[...]	I. Ego quasi uitis fructificaui suauitatem odoris: et flores mei fructus honoris et honestatis. Ego mater [...]¹
II. Nesciens Mat̄ Virgo uiru peperit sine dolore Salu atorem / seculo⁴ Ip̄³ Regem An gelorum Sol la Virgo lac tabat ubere de celo Pl eno d'o gr̄as	II. Nesciens Mater Virgo uirum, peperit sine do- lore. Saluatorem saeculorum ipsum Regem an- gelorum, sola Virgo lactabat ubere de celo pleno. Deo gratias²
III. [...] res [...]	III. [...] res [...]³

Notes

¹ Eccli 24, 23. Entre *honoris* i *honestatis* hi apareix un conjunt de lletres que llegim com *ucrs*. Tanmateix, desconeixem què pot significar. Aprofitem la nota per agrair a l'antic rector de la parròquia d'Albocàsser, Antoni Melià Fortuna, la seua amabilitat en obrir-nos l'església i mostrar-nos els seus tresors | ² Hesbert recull aquest text com a antífona de Nadal i de l'*Hebdomada, infra octava* i *octava* d'aquesta festivitat (1963-1979, III: 349, n. 3877) | ³ El contingut del llibre està totalment esborrat, a excepció de la paraula *res*

I: Mare de Déu de l'Esperança; II: Sant Bernat de Claravall; III: sant | I-III: llibre | I-II: al·legòrica | I-III: minúscula gòtica | I-III: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1936: 26; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 195, 231; BENITO GOERLICH, 1989: 208; *LA LLUM DE LES IMATGES*, 2001: 302-303; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 52, fig. 52; *LA LLUM DE LES IMATGES*, 2005: 296-299.



Taula de Sant Martí, anònim (a. 1411).

Oli sobre taula. Gòtic internacional.

Cabdet | Cabdet, Museo de Mantos de Nuestra Señora de Gracia.

I. [.]artin⁹ ad huc catecumen⁹ hac m̄ veste cō[...].xit	I. Martinus adhuc catecumenus hac me veste contexit ¹
------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------

Notes

¹ Hesbert recull aquest text com a antífona de la festivitat de Sant Martí i de l'octava de Sant Martí (Hesbert, 1963-1979, III: 329, n. 3712)

I: filacteri | I: al·legòrica | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

MARCO SASTRE-GIL GUERRERO, 2010: 63-64.



Retaule de la Vida de la Verge o de la Mare de Déu de la Llet, Antoni Peris (a. 1415).

Tremp sobre taula, 386 x 277 cm. Gòtic internacional.

València, convent de Sant Doménec, capella de Joan Sivera | València, Museu de Belles Arts (I-240, 242, 243, 2409, 2844, 4227)

I. Aue gracia plena

II. ihs

I. Aue gracia plena¹

II. Iesus²

Notes

¹ Lc 1, 28 | ² El *nomen sacrum* es repeteix un total de sis vegades a les polseres. Com s'aprecia en fotografies antigues, tres dels escuts amb el *ihs* són reconstruccions, ja que els àngels portaven escales i altres objectes (Llanes Domingo, 2012: 106, 107, 109). Ara bé, desconeixem si en el seu origen tots els àngels subjectaven escuts i posteriorment es repintaren —pel que la restauració els hauria tret a la llum— o són un afegit actual

I: Anunciació; II: polseres | I: filacteri; II: altres (escut) | I: identificativa; II: invocativa | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

POST, 1930 (1970), III: 43-46; DE SARALEGUI, 1943: 16-32; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 225-226, HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 55-58, 112, 128, II: fig. 129, 130, 132; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 64-67; LLANES DOMINGO, 2012: 95-110.



Retaule dels Set Gojos de la Mare de Déu, Gonçal Peris (a. 1420).

Tremp sobre taula, 245 x 92 cm. Gòtic internacional.

Santa Cruz de Moya, església parroquial | Conca, Museo Tesoro de la Catedral.

I. Aue:maria:gracia:plena:

II. Glo[...]*a* in eccelsis

III. domine de9

IV. meo quit fec'

I. Aue Maria, gracia plena¹

II. Gloria in eccelsis²

III. Domine, Deus³

IV. meo, quit fec[...]

Notes

¹ *Avemaria* | ² Lc 2, 14. Antífona de laudes i vespres de Nadal (Hesbert, 1963, III: 236, n. 2946). Versicle de matines i lectura de la missa d'aquesta festivitat | ³ Tant aquesta inscripció com la següent semblen formar part d'un mateix text, però separar en dos filacteris. Malauradament, desconeixem el seu origen. A més a més, sembla haver una errada de transcripció o que ha estat malament restaurat. Així com a la paraula *Deus* hom pot identificar el signe 9, malgrat que amb el traç inferior molt junt al cos, concordant, doncs, amb el vocatiu, a *meo* aquest caigut està absent. Tanmateix, la construcció «Domine, Deus meus» és força habitual al text bíblic, raó per la qual creiem que pot estar relacionat amb algun d'aquests passatges. Aprofitem la nota per agrair l'amabilitat del personal del Museo Tesoro de la Catedral de Conca, qui ens han proporcionat fotografies de detall i han mostrat un gran interès en aquest estudi

I: Anunciació; II: Naixement; III-IV: Ascensió | I-IV: filacteri | I-II: identificativa; III-IV: discursiva | I-IV: minúscula gòtica | I-IV: llatí

Bibliografia

ALIAGA MORELL, 1996: 19-20; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 718-719; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 94; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 92-93.



Mare de Déu amb àngels músics, Jaume Mateu (atribució) o mestre d'Almonacid (ca. 1420).

Tremp sobre taula, 105,5 x 101,5 cm. Gòtic internacional.

Sevilla, Museo de Bellas Artes (CE0009P).

I. Gloria | in ecc|elsis | deo et | in t[...]

II. Gloria ī | eccelsis | deo et in | terra pa[.]

I. Gloria in eccelsis Deo et in terra¹

II. Gloria in eccelsis Deo et in terra pax

Notes

¹ Lc 2, 14. Antífona de laudes i vespres de Nadal (Hesbert, 1963, III: 236, n. 2946). Versicle de matines i lectura de la missa d'aquesta festivitat

I-II: altres (notació musical) | I-II: invocativa | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

TRENS, 1946: 413; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 230, VALDIVIESO GONZÁLEZ, 1991:36-37; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 68.

Retaule dels Set Gojos de la Mare de Déu, Gonçal Peris (1420-1430).

Tremp sobre taula, 396,24 x 288,93 cm. Gòtic internacional.

Puertomingalvo, Hospital | Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art (32-207 A-P).

I. Gaude u'go	I. Gaude Virgo ¹
II. Gaude u'go	II. Gaude Virgo
III. Gaude u'go ma ter cristi	III. Gaude, Virgo, Mater Cristi
IV. Gaude u'go ma ter cristi que per	IV. Gaude, Virgo, Mater Cristi que per
V. Aue : grasia : plena	V. Aue grasia plena ²

Notes

¹ Les quatre primeres inscripcions pertanyen a l'himne *Gaude Virgo* (Chevalier, 1892-1921, I: 420, n. 7013-7019). Hi ha inscripcions en les escenes del Naixement i de l'Ascensió, però no hem pogut obtenir una fotografia de la qualitat suficient com per llegir-les. Tanmateix, aquests textos pertanyen a la tradició, per la qual cosa podem aventurar el seu contingut: el «Gloria in excelsis» (Lc 2, 14) i el «Viri Galilæi» (Act 1, 11), respectivament | ² Lc 1, 28

I-II, V: filacteri; III-IV: altres (notació musical) | I-IV: invocativa, V: identificativa | I-V: minúscula gòtica | I-V: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, IV, II: 576-578; DE SARALEGUI, 1941: 110; ALIAGA MORELL, 1996: 121-122; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 272-275; RUÍZ QUESADA, 2012: 41-49.



Crucifixió i Pare Etern, Gonçal Peris (1420-1440).

Tremp sobre taula, 136 x 98 cm. Gòtic internacional.

València, Museu de Belles Arts (I-10/89).

I. [.JN:R:I

II. [.]PQR | [.]AB[.]

I. INRI

II. SPQR¹

Notes

¹ Aquesta inscripció ofereix una lectura força complicada. Hem deduït que el primer conjunt de lletres és l'«SPQR» romà, per similitud de les grafies i per estar disposades sobre la roba d'un dels soldats assistents a la crucifixió. Tanmateix, manca el peu de la *p* i el caigut de la *q* pot confondre's amb el peu de la *r*. Quant a les altres lletres, no hem trobat explicació. Abans de la *a* sembla haver una *t*, però es confon amb l'espasa i el tall de la túnica, mentre que darrere de la *b* s'intueix el cos d'una lletra rodona. En qualsevol cas, no hem volgut aventurar cap edició per a aquestes lletres.

I: titulus; II: vestits | I-II: decorativa | I-II: majúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

ALIAGA MORELL, 1993: 115-120; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 100; BENITO DOMÉNECH, 2009: 51.



Sant Jaume el Major, Jaume Mateu (ca. 1423).

Tremp sobre taula, 129 x 103 cm. Gòtic internacional.

Algemés, església parroquial | Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (015902-000)

I. O lux [..] dec⁹ | ispani[.] st̄issi | me iac[.]be
 qⁱ in | ter aplos pri | matū tenes | pⁱm⁹ eo⁴
 mar | tirio laureato | ita [...] pⁱsidiū / qⁱ
 muisti uide de re | de p̄tor[.] n̄ř³ ad | huc
 mortalē ī de [...] | t̄nsforātu exa | udi pⁱce⁵
 filo⁴ tu | o⁴ intercede pro | n̄ra salute oī | um
 populu³

I. O lux et decus Hispanie, sanctissime Iacobe, qui in-
 ter apostolos primatum tenes, primus eorum mar-
 tirio laureato. O singulare presidium, qui meruisti
 videre Redemptorem nostrum adhuc mortalem in
 deitate transformatum, exaudi preces filiorum tuo-
 rum, et intercede pro nostra salute omnium popu-
 lorum¹

Notes

¹Himne *O lux et decus Hispaniæ* (Chevalier, 1892-1921, III: 424, n. 30580). La inscripció presenta nombroses errades, com l'absència de signes d'abreviació o canvis en desinències. Per aquesta raó, hem normalitzat el text segons les regles gramaticals. Per a l'edició, ens hem ajudat de Rey Olleros, 2009: 30.

I: llibre | I: identificativa, invocativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1953: 243; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 63, 128-129, II: fig. 361.



Díptic Fontana-Pittsburgh, Miquel Alcanyís (ca. 1425).

Tremp sobre taula, 87,31 x 51,75 cm. Gòtic internacional.

Barcelona, col·lecció Fontana; Pittsburgh, The Carnegie Museum of Art (64.11.14).

I. i n r i

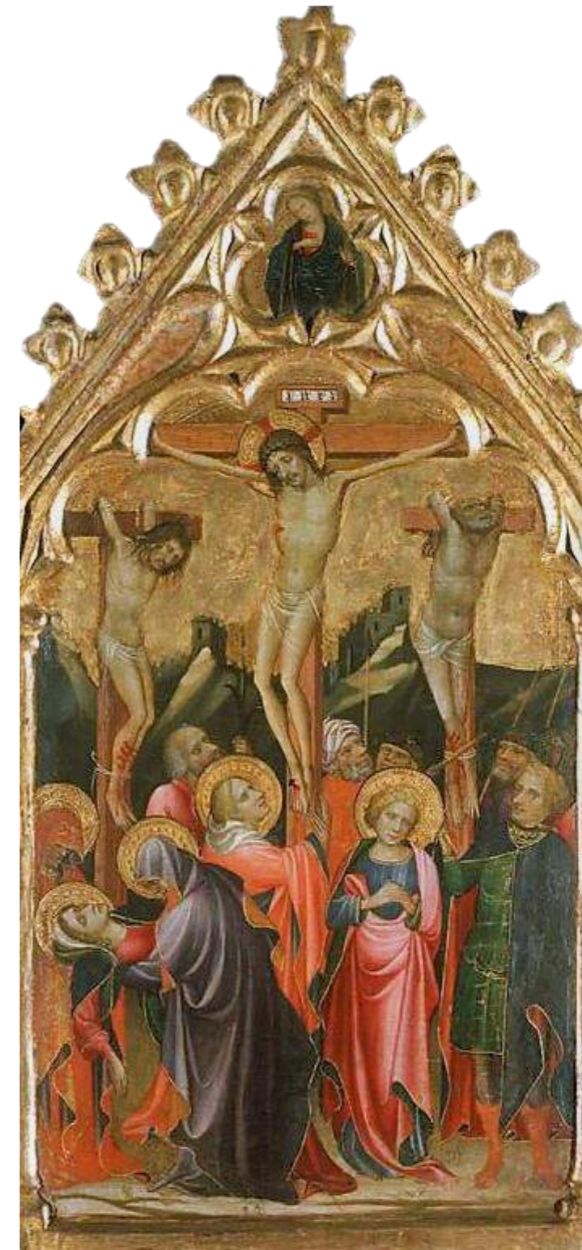
I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1956: 15-19; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 51-55, II: fig. 114, 118; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 57.



Fragments d'un retaule de Sant Sebastià, Jaume Mateu i taller (atribució) (1425-1430).

Taula, 204 x 116 cm. Gòtic internacional.

Villar del Cobo, ermita de Sant Sebastià i Sant Fabià | Villar del Cobo, església dels Sants Just i Pastor.

I. ·i·n·r·i·

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

TOMÁS LAGUÍA, 1964: 158-159, 172; SEBASTIÁN LÓPEZ, 1974: 484; ALIAGA MORELL, 2014.

Retaule de la Mare de Déu, Gonçal Peris Sarrià (1425-1430).

Tremp sobre taula, 700 x 600 cm. Gòtic internacional.

Rubiols de Mora, església col·legial de Santa Maria la Major | *Ibidem*.

I. Ezechiell : propheta ·	I. Ezechiell, propheta
II. B aruch : proheta ·	II. Baruch, proheta
III. Elias : propheta ·	III. Elias, propheta
IV. Nahum : propheta ·	IV. Nahum, propheta
V. Isach : propheta ·	V. Isach, propheta
VI. Aron : prophet[.]	VI. Aron, propheta
VII. Osee : propheta ·	VII. Osee, propheta
VIII. Ihs	VIII. Iesus
IX. SPQR SPQR	IX. SPQR. SPQR
X. SPQR	X. SPQR
XI. ·i·n·r·i·	XI. INRI



Notes

I-VII: filacteri; VIII: altres (Hòstia); IX: altres (escut); X: altres (banderola); XI: titulus | I-VII: identificativa; VIII-XI: decorativa | I-VIII, XI: minúscula gòtica; IX-X: majúscula gòtica | I-XI: llatí

Bibliografia

TORMO, 1923: 57-58; GUDIOL RICARD, 1955: 144-149; ALIAGA MORELL, 1996: 127-129; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 112-133.

Arcàngel de l'Anunciació, Mestre del Burgo de Osma o Jaume Mateu (atribució) (1425-1450).

Tremp sobre taula, 34 x 23 cm. Gòtic internacional.

Madrid, Museo del Prado (P02720).

I. Aue : grā : plena : dominus : tecum : bene[...] :	I. Aue gratia plena: Dominus tecum: benedicta
mulierib[.]s	tu in mulieribus ¹

Notes

¹ Lc 1, 28

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

MUSEO NACIONAL DEL PRADO, 1985: 397; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 121, II: fig. 338; NATALE, 2001: 185-189; MENA MARQUÉS, 2014: 58.



Retrats reials, Jaume Mateu, Gonçal Peris, Joan Moreno, Bartomeu Avellà (1427).

Tremp sobre taula, 56,5 x 45,2 cm. Gòtic internacional.

València, Casa de la Ciutat, Sala del Consell | Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (009774-000, 009775-000, 009776-000, 009777-000).

I. a a	I. —
II. a [.] a [.]	II. —
III. [.]a o	III. —
IV. o [.] a [.] ¹	IV. —

Notes

¹ L'estat fragmentari d'aquestes taules, suposadament disposades en origen totes seguides junt amb altres retrats, fa impossible qualsevol tipus d'edició. La tradició ha volgut veure les efigies dels reis d'Aragó, adscriuint cada retrat a un monarca, sense cap criteri. Altres han tractat de reconstruir les inscripcions (Iborra Bernad, 2016: 88-91), mentre que altres investigadors sostenen hipòtesis alternatives, encara inèdites. Per ara, remetem al treball citat d'Iborra Bernad i seguim l'adscripció tradicional de cada taula a un dels monarques aragonesos, més per disposar d'una forma de referir-nos a cada peça que no per convicció.

I: Alfons el Liberal; II: Jaume el Conqueridor; III: Alfons el Benigne; IV: Pere el Cerimoniós | I-IV: sense suport | I-IV: identificativa (?) | I-IV: minúscula gòtica

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1917:63-71; ALIAGA MORELL, 1996: 91-94, 99-100; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 66; IBORRA BERNAD, 2016: 88-91.



Fragments del retaule de l'Ascensió, Sant Gil i Sant Vicent Màrtir, Miquel Alcanyís o Gherardo Starnina (ca. 1428).

Tremp sobre taula. Gòtic internacional.

València, església de Sant Joan de l'Hospital | Nova York, The Hispanic Society (A2031.01-A2031.04); Nova York, The Metropolitan Museum (76.10).

I. Quis est iste qui venit de edom tinctis vestib9 de [...]ra	I. Quis est iste, qui venit de Edom, tinctis vesti- bus de Bosra? ¹
II. Viri galilei q' d admiramini aspicient̄s in celū h' ihs	II. Viri Galilei, quid admiramini aspicientes in celum? Hic Iesus ²
III. ·I·N·R·I	III. INRI
IV. ·Iste · ē · dñs · rex · glorie	IV. Iste es Dominus rex glorie ³
V. · et · dominus · fortis · jn · p̄lio	V. Et Dominus fortis in prelio ⁴
VI. * Hite · per · uniuersu3 · mundum · p̄dicare · evangeliu3 · òi · creature·	VI. Hite per universum mundum predicate Evangelium omni creature ⁵
VII. · nolimet angere·	VII. Noli me tangere ⁶

Notes

¹ Is 63,1 | ² Act 1, 11. Act 1, 11. Antífona de laudes, prima i vespres de l'Ascensió (Hesbert, 1963-1979, III: 544, n. 5458), així com lectura de la missa, matines, prima i nona d'aquesta festivitat. Quant a *Hic Iesus*, antífona de laudes, prima i vespres de l'Ascensió (Hesbert, 1963-1979, III: 544, n. 5458), així com lectura de matines, prima i nona d'aquesta festivitat | ³ Ps 23, 8. Aquesta part del psalm 23 està formulada com una pregunta al text bíblic | ⁴ Ps 23, 8. El *concepteur* d'aquesta inscripció ha elidit part del versicle bíblic —«Dominus fortis et potens, Dominus potens in praelio»—, unint *fortis* amb *in praelio* | ⁵ Mc 16, 15 | ⁶ Io 20, 17

I-II: Ascensió; III-V: Expulsió dels àngels rebels; VI: Crist conferint als Apòstols la missió evangèlica; VII: *Noli me tangere* | I-II, IV-V: filacteri; III: titulus; VI-VII: sense suport | I, IV-V: al·legòrica; II, VI, VII: identificativa; III: decorativa | I-II, IV-VII: minúscula gòtica, III: majúscula gòtica | I-VII: llatí

Bibliografia

POST, 1930 (1970), III: 83-89, fig. 280; POST, 1930-1958, IV, II: 584, 590-600; DE SARALEGUI, 1933(a): 43-44; POST, 1930-1958, VII, II: 790-793; WEHLE, 1940: 214-215; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 28-29, 63-64, 85-86, II: fig. 10, 148, 219; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 60-61, fig. 40.



Retaule de Sant Miquel Arcàngel, Bernat Serra (1429-1431).

Tremp sobre taula, 292 x 291 cm. Gòtic internacional.

La Pobla de Bellestar, ermita de Sant Miquel | Vilafranca, església parroquial de Santa Maria Magdalena.

I. INRI

I. INRI

Notes

I: Baró de Dolors | I: titulus | I: decorativa | I: majúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930 (1970), III: 135; POST, 1930-1958, IV, II: 606; DE SARALEGUI, 1933(a): 43-44; POST, 1938, VII, II: 796-799; AGUILERA CERNI, 1988: 235; ALCOY PEDRÓS, 1998: 293-294; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 169; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2005: 306-309; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 370-373.



Fragments del retaule de El Burgo de Osma, Gonçal Peris i Jaume Mateu (ca. 1430).

Tremp sobre taula. Gòtic internacional.

El Burgo de Osma, Catedral | París, Museu del Louvre (RF 1579, RF 1709, RF 1708); El Burgo de Osma, Museo de la Catedral; Barcelona, Museu Marès (MFM 934); Cleveland, Cleveland Museum of Art.

I. [...] / Pater noste r qui es ī ce	I. [...] Pater noster, qui es in celis ¹
II. [...]er / tibi soli peca ui et	II. Semper tibi soli pecaui, et ²
III. Miserer e mei de us secū dum [...] mis[...]/cordian tuā et se secundum multi	III. Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam; et secundum multitudinem ³
IV. Predica to4 ordīs dux - pat̄ dominic9 qui rem conformat noī vir ff̄s euangelic9 Conseruās sine macl̄a	IV. Predicatorum ordinis dux et pater, Dominicus, qui rem conformat nomini, uir factus euangelicus. Conseruans sine macula ⁴

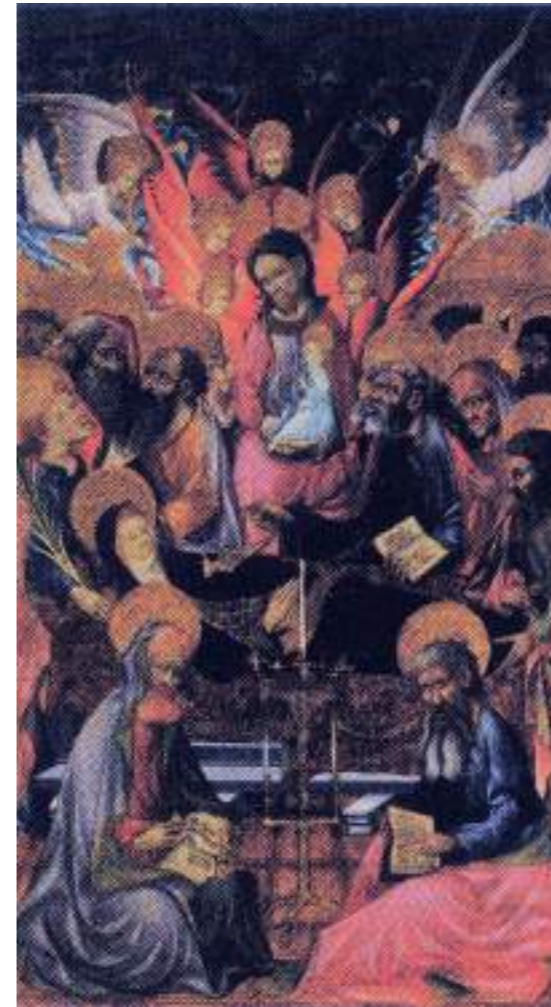
Notes

¹ Mt 6, 9. El vers del llibre l'ocupa un text que no hem pogut identificar | ² Ps 50, 6. Corregim la repetició de la primera síl·laba de *secundum* | ³ Ps 50, 3. La mà de l'apòstol tapa part del text, on segurament estaria la paraula *magnam*, ja que *misericiordiam* comença a la línia següent. Per aquesta raó, l'hem restituïda a l'edició. Quant a l'altra paraula, el llibre presenta *misericiordian* per «misericiordiam» | ⁴ Les primeres paraules, que serveixen per presentar el sant, procedeixen de l'himne *Gaude, mater Ecclesia* (Chevalier, 1892-1921, I: 410, n. 6852), per prosseguir amb l'himne *Novus athleta Domini* (Chevalier, 1892-1921, II: 159, n. 12389), cantat en l'Ofici de maitines de la festivitat de Sant Doméneç

I-III: Dormició; IV: Sant Doméneç | I-IV: llibre | I-III: al·legòrica; IV: invocativa | I-IV: minúscula gòtica | I-IV: llatí

Bibliografia

POST, 1930 (1970), III: 24; MAYER, 1942: 68, fig. 55; SOLER D'HYVER, 1973: 53; ESPAÑOL BERTRAN-YARZA LUCES, 1991: 440-442; ALIAGA MORELL, 1996: 110-112; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 75, 82-83, 91, fig. 62, 78; SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 262-267.



Claus de volta, Gonçal Peris (o taller), Joan Reixach (o taller) (1430-1440).

Tremp sobre taula, 100 cm de diàmetre. Gòtic internacional.

Sogorb, Catedral | Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-002).

I. Scđ3 : : lucha3 :

II. Scđ3 : marcum :

III. In illo t|empor|re M m[...]|[...]dal[.]|ne · M
:I[.]|cobi :· e[...]| [.]alome · [.]| [...]runt / aro[...]|ta
· [..] | uen[...]|tes · v[.]|gerent | jhū ❧

IV. AVE ❧ GRACIA ❧ PLENA ❧ DOMINVS
❧

I. Secundum Lucham

II. Secundum Marcum

III. In illo tempore, Maria Magdalene, et Maria
Iacobi, et Salome emerunt aromata ut uenientes
ungerent Jesum¹

IV. Ave gracia plena: Dominus²



Notes

¹ Mc 16, 1. La tenuïtat de la pintura fa força complicada la lectura d'aquest text, però gràcies a algunes paraules hom pot identificar el passatge. Això no obstant, convé explicar certs elements: les dos *m* amb què s'abreua el nom d'ambdues Maries sembla una *g* envoltada d'un cercle, com una mena d'arrova. Desconeixem si era així en un principi o és el resultat d'una intervenció posterior; quant a la paraula *Magdalena*, la pèrdua de la pintura i el dit de l'evangelista impedeixen saber com es distribueixen les lletres abans de la síl·laba *da*, raó per la qual em decidit no transcriure-les; per últim, la darrera paraula del full vers es llig *vierunt*, però estem segurs que es tracta de l'«emerunt» de la Vulgata i que, per determinats motius, s'ha vist alterada | ² Lc 1, 28. Aquesta clau, per la diferent factura, ha estat atribuïda a Joan Reixach o al seu taller.

I-III: Evangelistes; IV: Anunciació; | I-II, IV: filacteri; III: llibre | I-IV: identificativa | I-III: minúscula gòtica; IV: prehumanística; | I-IV: llatí

Bibliografia

SOLER D'HYVER, 1973: 52; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 229; BENITO GOERLICH, 1989: 196-197; RODRÍGUEZ CULBRAS, 1990: 50-51; ALIAGA MORELL, 1996: 132-133; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 312-315; OLUCHA MONTINS. MONTOLIO TORÁN, 2006: 36-37, 46-47; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 142-145.



Anunciació, anònim (1430-1440).

Tremp sobre taula, 86 x 71 cm. Gòtic internacional.

Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic.

I. aue : gřa : plena : dñs :

II. Ecce a|ncilla | domini | Secun|du·m /
uerb|um | tuum · [...]

III. aue [...] |gina celo[...]

I. Aue gracia plena: Dominus¹

II. Ecce ancilla Domini: secundum uerbum
tuum [...]²

III. Aue Regina celorum³

Notes

¹ Lc 1, 28 | ² Lc 1, 38. No arribem a llegir la darrera línia, però no sembla que siguin les paraules següents. De totes les maneres, com ha passat amb «fiat mihi», pot ser que s'haja elidit una part de la narració | ³ Himne *Ave, regina cælorum* (Chevalier 1892-1921, I: 122, n. 2070)

I: filacteri; II: llibre; III: altres (notació musical) | I-II: discursiva; III: al·legòrica | I-III: minúscula gòtica | I-III: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 148-149.



Retaule de Sant Miquel, Gonçal Peris (1430-1440).

Taula, 375 x 300 cm. Gòtic internacional.

Múrcia, Catedral | Múrcia, Museo de la Catedral.

I. Isaias : p[ro]f[et]a[ria]

I. Isaías, profeta

II. Geremias

II. Jeremías

Notes

I-II: profetes | I-II: filacteri | I-II: identificativa | I-II: minúscula gòtica | I-II: castellà

Bibliografia

SOLER D'HYVER, 1973: 50; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 86, BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2006: 18-19.



Mare de Déu amb el Xiquet i donant i Crucifixió, Mestre de Montortal (1430-1440).

Tremp sobre taula, 100 x 91 cm. Gòtic internacional.

Col·lecció particular.

I. · i[...]

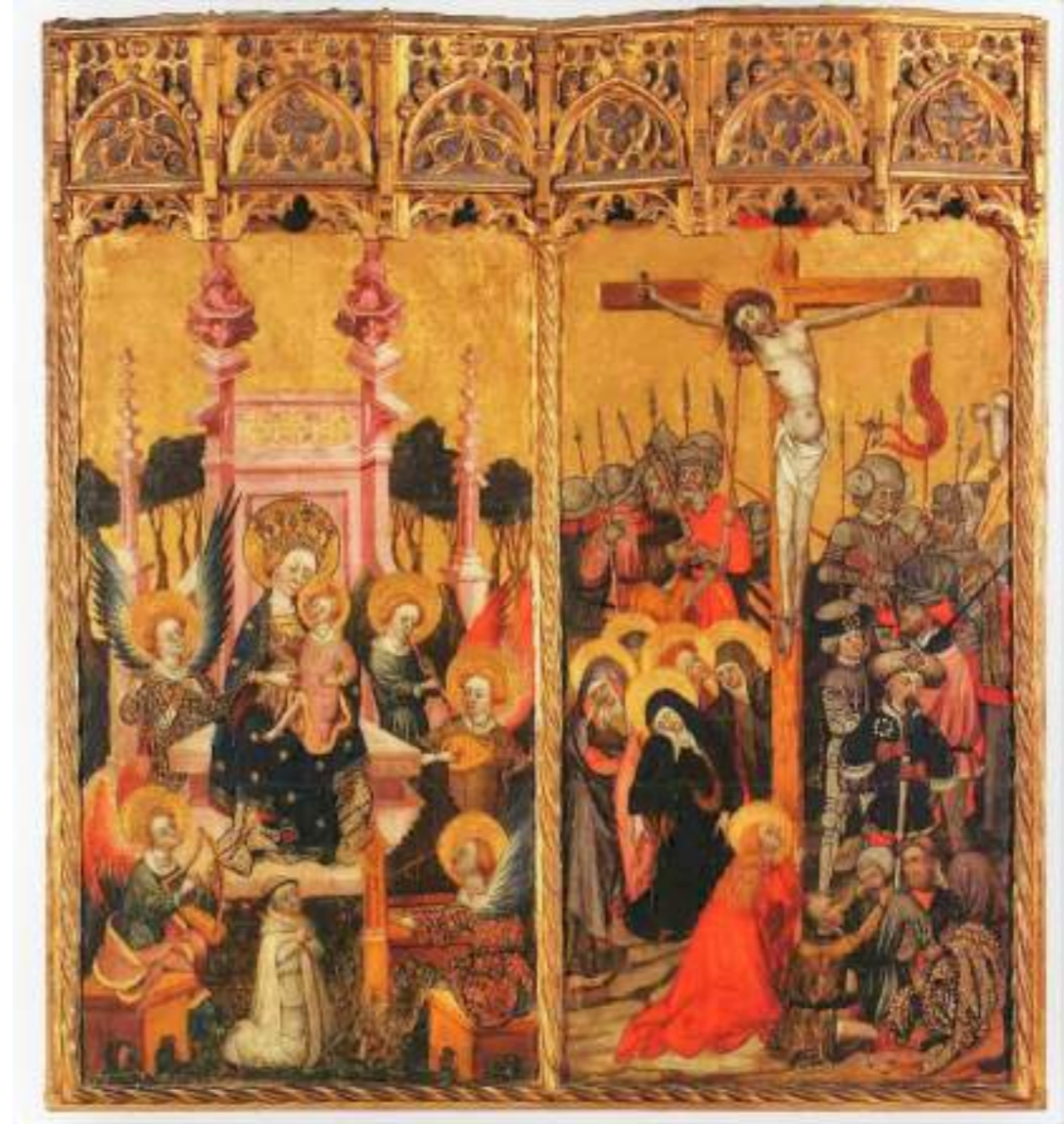
I. INRI

Notes

I: Crucifixió | I: titulus | I: decorativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1928(b): 313-314; PIQUERO LÓPEZ, 1988: 48-55; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 150-153.



Retaule de Sant Joan Baptista, Gonçal Peris (ca. 1431).

Tremp sobre taula, 280 x 210 cm. Gòtic internacional.

Ródenas, església de Santa Caterina | *Ibidem*.

I. ihs

I. Iesus¹

Notes

¹ Alternant amb florons, hom troba en l'actualitat nou rombes amb el *nomen sacrum*, tenint en compte que hi manca una part de les polseres

I: altres (rombe) | I: invocativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1942: 126; MEZQUITA MESA, 1981: 201-208; ALIAGA MORELL, 1996: 112-113; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 75, 102, fig. 96.



Predel·la, Garcia Peris Sarrià (1432-1440).

Tremp sobre taula, 84 x 140 cm. Gòtic internacional.

Vilafermosa, església parroquial | *Ibidem*.

I. Credo in | deum | [...]

II. Isayes p[...]

III. Ab[...]uch p[...]

IV. Salamo p[...]

I. Credo in Deum¹

II. Isayes, profeta

III. Abacuch, profeta²

IV. Salamó, profeta

Notes

¹ Credo nicè, associat a la figura de sant Pere Màrtir. Després del nom de Déu, hom observa una mena de *v*, però desconeixem què pot significar | ² El filacteri hi apareix tallat per la motllura, raó per la qual el nom del profeta no està sencer. Això no obstant, tenint en compte que comença per *Ab* i acaba per *cuch*, solament pot tractar-se del profeta Habacuc

I: llibre; II-IV: filacteri | I-IV: identificativa | I-IV: minúscula gòtica | I: llatí; II-IV: valencià

Bibliografia

SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 278-281; BAUTISTA I GARCIA, 2017, 40-45.



Retaule de la Santíssima Trinitat o de la Creació, Gonçal Peris (o taller) (ca. 1435).

Tremp sobre taula, 298 x 219 cm. Gòtic internacional.

Rubiols, convent d'Agustines | *Ibidem*.

I. IN · RI

I. INRI

Notes

I: Crucifixió | I: titulus | I: decorativa | I: majúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1942: 142-144; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 228; ALIAGA MORELL, 1996: 133-134; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 103, fig. 97; GONZÁLEZ GALIANO, 2007: 336-337; SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 268-273.



Retaule de Sant Valeri, Jaume Mateu (ca. 1437).

Tremp sobre taula, 412 x 289,5 cm. Gòtic internacional.

Sogorb, Catedral, capella de Sant Valeri | Vall d'Almonesir, església parroquial de la Puríssima Concepció.

I. IN:RI	I. INRI
II. Abaaut : p'ofe[.]	II. Abaaut, profeta ¹
III. Natan : p'ofeta	III. Natan, profeta
IV. G'remies : p'[...]	IV. Geremíes, profeta
V. Danel : p'o[...]	V. Danel, profeta
VI. Isaís : p'ofet[.]	VI. Isaís, profeta ²
VII. [...] : p'ofta	VII. [...], profeta
VIII. Abram : p'of[.]t[.]	VIII. Abram, profeta
IX. Muisés : p'o[...]	IX. Muisés, profeta

Notes

¹ Els noms dels profetes hi apareixen força deformats. En aquest cas, creem que es tracta del profeta Habacuc. Quant al terme «profeta», en la seua totalitat hi apareix amb la lletra *r* elidida amb el signe abreviatu «'». Així mateix, hi ha un filacteri a l'escena de l'Anunciació que, per les circumstàncies d'exposició, no hem pogut arribar a llegir. Això no obstant, el seu contingut no ofereix cap sorpresa, sent segurament la Salutació o la versió de l'avemaria | ² Isaïes

I: Crucifixió; II-IX: profetes | I: titulus; II-IX: filacteris | I: decorativa; II-IX: identificativa | I: majúscula gòtica; II-IX: minúscula gòtica | I: llatí; II-IX: valencià

Bibliografia

TOMÁS LAGUÍA, 1964: 106-107; SOLER D'HYVER, 1973: 46-47; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 59-60, II: fig. 136; BENITO GOERLICH, 1989: 196; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 304-307; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 68, 70, fig. 47; SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 250-255.



Tríptic amb passatges de la vida de Crist o dels Roís de Corella, Lluís Alimbrot (ca. 1440).

Oli sobre taula, 78 x 134 cm. Gòtic flamenc.

Madrid, Museo del Prado (P002538).

I. ·Ī·Ñ·Ř·Ī·	I. INRI
II. ·I·N·R·I·	II. INRI
III. Iuxta crucem stabat dolorosa mater virgo multum lacrimosa	III. Iuxta crucem stabat dolorosa, mater Virgo multum lacrimosa ¹
IV. Ave gracia plena domin[..]	IV. Ave gracia plena: Dominus ²

Notes

¹ Sembla una versió de l'himne *Stabat mater* (Chevalier, 1892-1921, II: 599, n. 19416). Al marc inferior, el text continua, però en un estat de conservació molt dolent. Malgrat tot, hom pot advertir que no continua el tenor de l'himne, sinó que es transmet un text diferent. Nash (2014: 177) ha identificat algunes d'aquestes paraules —«sang[...] funditur», «doleatem ceram», «virginis filius», «pedem beata virgo proximus» i «dolens» —, posant-les en relació amb les escenes que es desenvolupen al damunt | ² Lc 1, 28. L'Anunciació es troba a la part exterior de les portes del tríptic

I: Crucifixió; II: Sant Soterrar; IV: Anunciació | I-II: titulus; III: sense suport; IV: filacteri | I-II: decorativa; III: al·legòrica; IV: identificativa | I-II: majúscula gòtica; III-IV: minúscula gòtica | I-IV: llatí

Bibliografia

BERTAUX, 1906: 217-222; TORMO MONZÓ, 1913: 15; BERMEJO MARTÍNEZ, 1980, I: 75-77; NATALE, 2001: 288-290; NASH, 2014: 175-191.



Ostensori amb les Veròniques de Crist i de la Mare de Déu, Joan Reixach (1440-1450).

Temple i oli sobre taula, 61 x 22,2 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Pego, església parroquial de l'Assumpció.

I. Magnificat·anima

I. Magnificat anima

Notes

¹ *Magnificat*

I: Verònica de la Mare de Déu | I: cartel·la | I: invocativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, I: 219; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1990: 170-171; *ORIENTE EN OCCIDENTE*, 2000: 51, 213-214; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 132-135; NATALE, 2001: 329-331; *LA LUZ DE LAS IMÁGENES*, 2006: 150-151; COMPANY CLIMENT- PONS ALÓS- ALIAGA MORELL, 2007: 329-331.



Retaule de la Vida de la Verge o dels Set Gojos, anònim (1440-1450).

Temple sobre taula, 61 x 22,2 cm. Gòtic internacional, amb influències flamenques.

La Pobla Llarga, ermita | València, Museu de Belles Arts (I-278).

I . . :I·N·R·I:	I. INRI
II. Ave · gracia · plena · dns · tecum :	II. Ave gracia plena: Dominus tecum ¹
III. Gloria · in · excelsis · deo	III. Gloria in excelsis Deo ²
IV. S·P·Q·R·	IV. SPQR
V. Aron ·	V. Aron
VI. · Aba[...] propheta	VI. Abacuc, propheta
VII. · Joel · [...]eta ·	VII. Joel, propheta
VIII. · o[...]eta ·	VIII. Oseas, propheta ³
IX. ·Iza[...]roph[...]	IX. Izaak, propheta ⁴
X. : Joanas · prophe[.]	X. Joanàs, propheta
XI. : daniel ·	XI. Daniel
XII. Daviu propheta	XII. Daviu, propheta
XIII. · Jeremyas · [...]pheta	XIII. Jeremyas, propheta
XIV. Za[...]ta :	XIV. Zacarias, propheta

Notes

¹ Lc 1, 28 | ² Lc 2, 14. Antífona de laudes i vespres de Nadal (Hesbert, 1963, III: 236, n. 2946). Versicle de matines i lectura de la missa d'aquesta festivitat | ³ Hem restituït el nom d'aquest profeta, ja que és l'únic el nom del qual comença per O | ⁴ Per la mateixa raó, hem desenvolupat aquesta inscripció com «Izaak»

I: Crucifixió; II: Anunciació; III: Naixement; IV: Resurrecció | I: titulus; II-III, V-XIV: filacteri; IV: altres (escut) | I, IV: decorativa; II-III, V-XIV: identificativa | I, IV: majúscula gòtica; II-III, V-XIV: minúscula gòtica | I-XIV: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 203; POST, 1930 (1970), III: 129-130; SOLER D'HYVER, 1973: 52; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 229; BENITO GOERLICH, 1989: 76; BERG-SOBRÉ: 1989: 114; ALIAGA MORELL, 1996: 134-136; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 172-179.



Retaule de Sant Jeroni, Jaume Mateu (1440-1450).

Temple sobre taula, 422 x 288 cm. Gòtic internacional.

Sogorb, Catedral | Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-001).

I. [...]pio | [...]bum | [...]at apud | [...]us erat
| [...] Hoc e[.]at | [...]pio apud | [...]nia per
ip[.]a sunt · | [...]tum est · | [...]ot fact[.]
uita er[.] erat | [...] E t lux | [...]ris lucet. |
[...]ae eā non̄ | [...]enderunt | [...]mo miss /
Liber generaci|onis ihu xpi | fili dauit fili
abra|ham A braham | braham genuit i|sach
I sach autem | genuit iacob iacob | autem
genuit iud|am er fratres eius | iudas autem
gen|uit phares et 3a|ram et thamar | phares
autē genu|it esrō esrō autem | genuit
aran aran | autem genuit āi|nadab amina-
dat

II. INRI

III. A O

IV. Abaqu : profeta

V. Isaies : pro[.]

VI. Dauit : profeta :

VII. Salamo : profeta :

VIII. INRI

IX. Geremjes : profeta :

X. [...]jeue : profeta :

XI. Amos : profeta :

XII. [.]joanas : profeta

I. In principio erat Verbum, et Verbum erat apud
Deum, et Deus erat Verbum. Hoc erat in principio
apud Deum. Omnia per ipsum facta sunt: et sine
ipso factum est nihil, quot factum est. In ipso uita
erat, et uita erat lux hominum: et lux in tenebris
lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt. Fuit
homo missus. Liber generacionis Iesu Christi fili
Dauit, fili Abraham. Abraham genuit Isach. Isach
autem genuit Iacob. Iacob autem genuit Iudam, et
fratres eius. Iudas autem genuit Phares, et Zaram
et Thamar. Phares autem genuit Ebron. Ebron au-
tem genuit Aran. Aran autem genuit Aminadab.
Aminadat¹

II. INRI

III. A-O

IV. Abaqu, profeta

V. Isaïes, profeta

VI. Dauit, profeta

VII. Salamó, profeta

VIII. INRI

IX. Geremies, profeta

X. [...]jeue, profeta

XI. Amós, profeta

XII. Joanàs, profeta

Notes

¹ Lc 1, 1-6, fins a la genealogia de Crist. Aquesta pertany a Mt 1, 1-4. Tota la meitat esquerra del foli vers està esborrada.

I: Sant Jeroni; II: Crucifixió; III: Penitència de sant Jeroni; IV-XII: profetes | I, III: llibre; II, VIII: titulus; IV-VII, IX-XII: filacteri | I, III-VII, IX-XII: identificativa; II, VIII: decorativa | I, IV-VII, IX-XII: minúscula gòtica; II-III, VIII: majúscula gòtica | I-II, VIII: llatí; III: grec; IV-VII, IX-XII: valencià

Bibliografia

BENITO GOERLICH, 1989: 196; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 308-311; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 18; OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 35-36.



Retaule de Sant Joan Baptista, anònim (1445-1450).

Temple sobre taula, 216,5 x 168 cm. Gòtic hispanoflamenc.

La Iessa, ermita de Sant Joan Baptista | La Iessa, església parroquial de la Mare de Déu dels Àngels.

I. Ecce agnus dei

II. Ave maria: gr[...]

I. Ecce agnus Dei¹

II. Ave Maria, gratia²

Notes

¹ Io 1, 29 | ² *Avemaria*

I: Sant Joan Baptista; II: Anunciació | I-II: filacteri | I-II: identificativa | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, I: 132; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 111-113; COMPANY CLIMENT, 1990: 89; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 334-335.



Predel·la dels Evangelistes, Joan Reixach (1446-1449).

Oli sobre taula, 62 x 46 cm cada taula. Gòtic hispanoflamenc.

València, Hospital dels Innocents | València, Museu de Belles Arts (I-2211-2213).

I. Sent : matheu : aua[...]

II. Sent : luch auange[...]

III. Sent io[.] auangelista

I. Sent Matheu, auangelista¹

II. Sent Lluch, auangelista²

III. Sent Joan, auangelista

Notes

¹ Els tres textos ofereixen dubtes degut a la pèrdua de superfície pictòrica i a les restauracions. En aquest cas, les lletres que segueixen als noms dels evangelistes ofereixen una lectura problemàtica. Malgrat que és clarament una *a*, no hem trobat mai la paraula «evangelista» encapçalada per aquesta vocal. Tanmateix, no podria ser tampoc la paraula «apòstol», ja que no tots els evangelistes ho foren i no és habitual aquest epítet en la figura dels sants escriptors. Així doncs, editarem la paraula com «avangelista» | ² El nom del sant no és llig amb facilitat. Els atributs indiquen que és sant Lluc, però l'absència de traços en certes lletres ens obliga a plantejar una hipòtesi de reconstrucció: la *l* i la *u* no ofereixen cap dubte, la *c* ha perdut el traç superior, donant-li l'aspecte de *i*, mentre que la *h* — amb què acaba la forma medieval del nom — és la lletra que més ha perdut, assimilant-se a una *u*

I-III: filacteri | I-III: identificativa | I-III: minúscula gòtica | I-III: valencià

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, I: 251-254; DE SARALEGUI, 1950: 53; COMPANY CLIMENT, 1987: 30; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 208-215.



Retaule de Sant Martí, Joan Reixach (ca. 1447).

Tremp sobre taula, 325 x 247 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Altura, cartoixa de Valdecrist | Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-008).

I. INRI

I. INRI

Notes

I: Crucifixió | I: titulus | I: decorativa | I: majúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1913: 156-158, 184-186; POST, 1930-1958, VI, I: 32-38; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 239; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 330-333; OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 42-43.



Mare de Déu del Miracle, anònim (a. 1448).

Tremp sobre taula. Gòtic.

Itàlia | Cocentaina, monestir de la Mare de Déu del Miracle

I. Mare de deu

I. Mare de Déu¹

Notes

¹ En tant que la peça va arribar a Cocentaina l'any 1448 amb Ximén Pérez de Corella des d'Itàlia, la inscripció en valencià ha de ser posterior a aquesta data. L'estat de conservació del text i el tipus de lletra indiquen que, en efecte, podria tractar-se d'una inscripció elaborada a mitjans del segle XV, convé, però ser cautelós amb aquest epígraf

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: valencià

Bibliografia

MOSCARDÓ I CERVERA, 1957: 52; *ORIENTE EN OCCIDENTE*, 2000: 228-229.



Mare de Déu anunciada, Jacomart (atribució) (ca. 1450).

Oli sobre taula. Gòtic hispanoflamenc.

Como, Pinacoteca Cívica (322).

I. Ave maria gĩa plena

I. Ave Maria, gratia plena¹

Notes

¹ *Avemaria*

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

VIGNI-CARADENTE, 1953: 36; LONGHI, 1953: 22-23; BOLGONA, 1977: 73, 89-90; SRICCHIA SANTORO, 1986: 37-38, 153-154; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 195-197, fig. 23.1; NATALE, 2001: 323-328.



Santa Maria Magdalena, anònim (ca. 1450).

Fresc sobre mur. Gòtic.

Ademús, ermita de la Mare de Déu de l'Horta | *Ibidem*.

I. MAGDALĒA

I. Magdalena

Notes

I: sense suport | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

RUBIO MIFSUD-ZALBIDEA MUÑOZ, 2019: 49-50.



Retaule de Sant Martí, Santa Úrsula i Sant Antoni, Gonçal Peris (ca. 1450).

Tremp sobre taula, 385 x 261 cm. Gòtic internacional, amb influències flamenques.

Serra, cartoixa de Portaceli, capella de Sant Martí | València, Museu de Belles Arts (I-250).

I. ihs

I. Iesus¹

II. portauerit v̄ba q̄3

II. Portauerit ubera que²

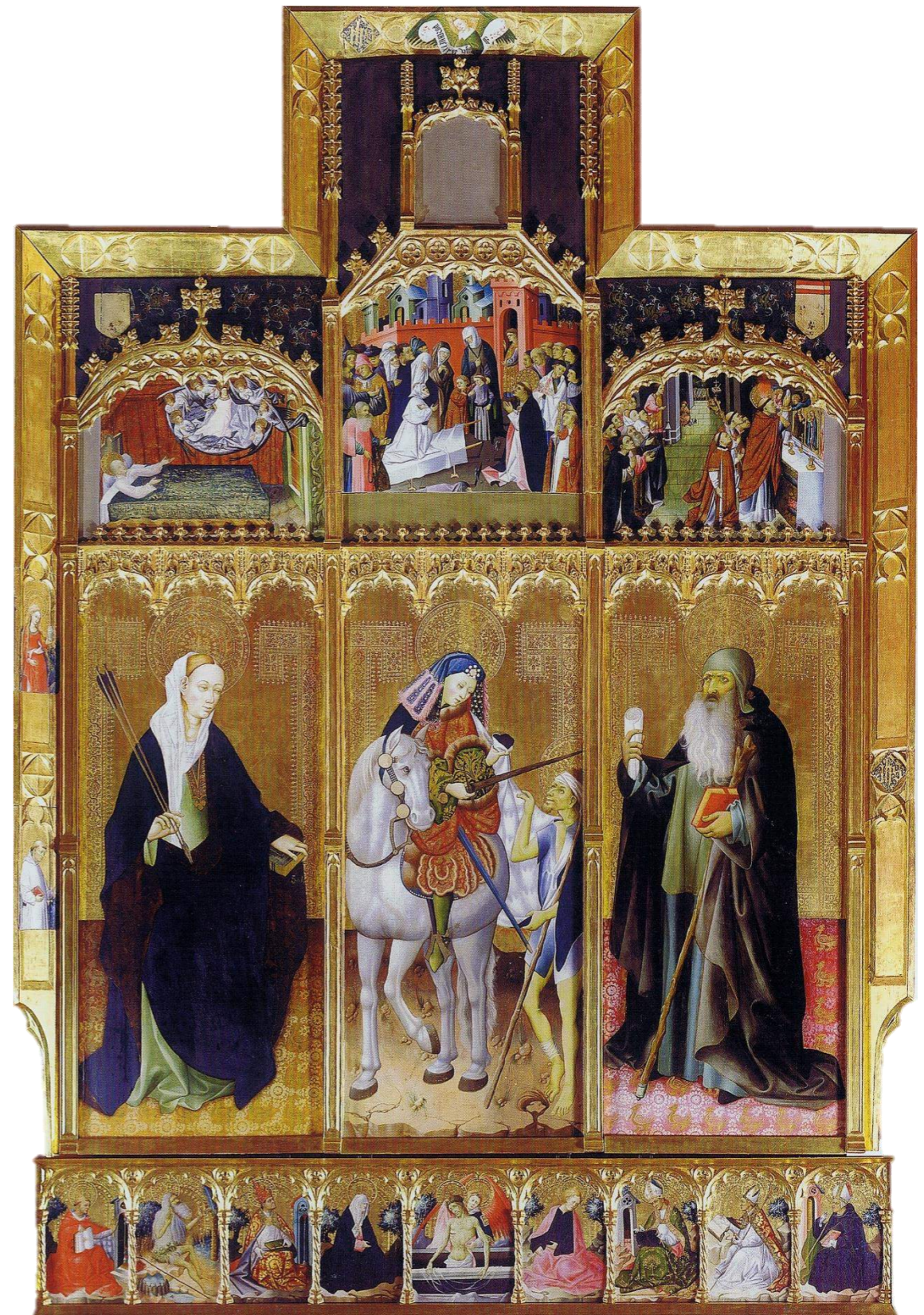
Notes

¹ El *nomen sacrum* es repeteix, al llarg de la polsera, dues vegades. Això no obstant, atenent a la seua localització i als buits existents, podria haver-se disposat fins a 14 vegades | ² Lc 11, 27. Així mateix, la cita bíblica exacta —«Beatus venter qui te portavit, et ubera quæ suxisti»— la recull Hesbert com a antífona de Nadal i de l'*Hebdomada, octava i infra octava* d'aquesta festivitat i de la *Dominica III Quadragesimæ* (Hesbert, 1963-1979, III: 82, n. 1668). A banda de les notables diferències amb la font bíblica de què procedeix —com l'ús del futur perfecte en compte del pretèrit perfecte— és cridanera la presència d'una inscripció relativa a un embaràs i associada a les celebracions de la Nativitat de Jesucrist a un retaule en què no hi apareix cap escena evangèlica. Aquest fet ens fa creure que o bé aquest fragment no pertany al retaule —en fotografies antigues hi apareix sobre la taula central del retaule de la Santa Creu (n. 49)— o bé que l'escena que hi manca podria ser una Anunciació o un Naixement

I: altres (rombe); II: filacteri | I: invocativa; II: al·legòrica | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 134; MAYER, 1928: 59 POST, 1930 (1970), III: 94-104; DE SARALEGUI, 1954: 77-105; SOLER D'HYVER, 1973: 54; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 229; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, I: 15, 108, 146, II: fig. 38; ALIAGA MORELL, 1996: 106-109; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 180-185; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 84-135; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 142-145.



Polseres dels profetes, Joan Reixach (ca. 1450).

Tremp sobre taula, 120 x 55 cm cada taula. Gòtic hispanoflamenc.

Serra, cartoixa de Portaceli | València, Museu de Belles Arts (I-231-233).

I. Daudid dicite in gentibus qui dominus regnavit a ligno

II. Moyses lignum vite etiam in medio paradisi genesis

III. Daniel· occidetur xp̄s et non erit ei⁹ popul⁹ qui eum negatur⁹ est

IV. Isaies cum celeratis deputatus est et ip̄e peccata multorum tulit

V. Salomon lignum vite est his qui hāprehenderint eam et qui tenuerit eam bt̄s

I. Daudid. Dicite in gentibus qui Dominus regnavit a ligno¹

II. Moysès. Lignum vite etiam in medio paradisi. Genesis²

III. Daniel. Occidetur Christus: et non erit eius populus qui eum negaturus est³

IV. Isaïes. Cum celeratis deputatus est, et ipse peccata multorum tulit⁴

V. Salomon. Lignum vite est his qui hāprehenderint eam et qui tenuerit eam beatus⁵

Notes

¹ Ps 95, 10. Les paraules *a ligno* no apareixen a la Vulgata, però sí a la Vetus Latina | ² Gen 2, 9 | ³ Dan 9, 26 | ⁴ Is 53, 12 | ⁵ Prov 3, 18

I-V: filacteri | I-V: identificativa | I-V: minúscula gòtica | I-V: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 147; SANCHIS SIVERA, 1928: 33, 37, 39, 53, fig. 19, 20, 21, 27; POST, 1930-1958, VI, I: 84-88; SOLER D'HYVER, 1973: 60; COMPANY CLIMENT, 1990: 4, 40; COMPANY CLIMENT, 1994: 88-93; IBÁÑEZ BARBERÁN, 2010: 184-187.



Anunciació, Jacomart (ca. 1450).

Oli i tremp sobre taula. Gòtic hispanoflamenc.

València, col·lecció del Marqués de Mascarell.

I. Aue * gracia * pl[...] [..]minus * tecu[.] bene-
dic[.]

I. Aue gracia plena: Dominus tecum: bene-
dicta¹

Notes

¹ Lc 1, 28

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

COMPANY CLIMENT, 1990: 45-46, fig. 13; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 36, 195-197; NATALE, 2001: 445-449.



Anunciació, Jacomart (ca. 1450).

Oli i tremp sobre taula, 180 x 172 cm. Gòtic hispanoflamenc.

València, convent de Sant Doménech | València, Museu de Belles Arts (I-241).

I. Aue ġ | plena dñs tecū:

II. :ysi : vii : | Propt' h^oc | dabit dñs | ipē ub sig^m
| Ecce uirgo | cōcipiet et / pariet filiu et | uocab̄r
ññ | ei9 hem̄nuel | buti² et mel | com[...]

I. Aue gracia plena: Dominus tecum: benedicta¹

II. Isaias VII. Propter hoc dabit Dominus ipse
uobis signum: ecce uirgo concipiet, et pariet fi-
lium, et uocabitur nomen eius Hemmanuel. Bu-
tirum et mel comedet²

Notes

¹ Lc 1, 28 | ² Is 7, 14. El rivet de la capa de la Mare de Déu té una sanefa feta amb lletres capitals, però que, aparentment, no conformen cap text

I: sense suport; II: llibre | I: identificativa; II: al·legòrica | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 146; POST, 1930-1958, VI, I: 138-142; DE SARALEGUI, 1954: 107-112; GUDIOL RICART, 1955, IX: 239-240; SOLER D'HYVER, 1973: 56; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 178, 237; COMPANY CLIMENT, 1990: 13, 45-47; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 192-197; NATALE, 2001: 445-449; GIMENO BLAY, 2005: 1529; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 326-327; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 164-165.



Pietat, anònim (ca. 1450).

Tremp sobre llenç, 205 x 220 cm. Gòtic hispanoflamenc.

València, església de Sant Joan de l'Hospital | València, Catedral.

I. i:n:r:i:

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 85-86; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 440-441.



Sant Jaume i Sant Gil, Joan Reixach (ca. 1450).

Tremp sobre taula, 146,5 x 83,5 cm. Gòtic hispanoflamenc.

València, convent del Carme | València, Museu de Belles Arts (I-174).

I. A cessit ad iħm ma ter ffilio 3ebedei : / cum filis suis petēs aliquid ab eo : dicens :	I. A cessit ad Iesum mater filio Zebedei cum filis suis, petens aliquid ab eo dicens ¹
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------

Notes

¹ Mc 20, 20-21

I: llibre | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 146; MAYER, 1928: 77; POST, 1930-1958, VI, I: 158-160; GUDIOL RICART, IX: 240; SOLER D'HYVER, 1973: 58; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 237; COMPANY CLIMENT, 1990: 20; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 90-95; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 166-167.



Sant Jaume el Major entronitzat amb donant, Jacomart (atribució) (ca. 1450).

Tremp sobre taula, 161,5 x 105 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Madrid, Museo del Prado (P008202).

I. ihs | xp̄s

I. Iesus Christus

II. M | M M

II. M M M¹

Notes

¹ Segons el Museo del Prado, les tres *M* repetides en la part frontal del tron són una referència a la Mare de Déu. Així mateix, el sant té un llibre a les seues mans, amb escriptura simulada, però on es poden llegir algunes lletres capitals com la *c*, la *l* o la *m*

I-II: altres (tron) | I-II: invocativa | I: minúscula gòtica; II: prehumanística | I-II: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, I: 160-163; MAYER, 1942: 77.



Tríptic de la Mare de Déu amb el Xiquet, Joan Reixach (ca. 1450).

Tremp i oli sobre taula, 80,6 x 77,7 cm. Gòtic hispanoflamenc.

València, Palau Reial (?) | Frankfurt del Main, Städelsches Kunstinstitut (n. 1671).

I. Ave maria gracia plena domin9 tecum

I. Ave Maria, gracia plena, Dominus tecum¹

Notes

¹ *Avemaria*

I: Anunciació | I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, I: 106-108; COMPANY CLIMENT, 1990: 22, 53; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 216-221; NATALE, 2001: 332-339.



101

Sant Bernardí de Siena, Joan Reixach (post 1450).

Taula. Gòtic hispanoflamenc.

Oviedo, col·lecció Casa Masaveu.

I. Pater mani festal vi no men / tum homi nubul s	I. Pater, manifestavi nomen tum hominibus ¹
--------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------

II. ihs

II. Iesus

Notes

¹ Io 17, 6

I: llibre; II: altres (sol) | I-II: identificativa | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 216-221.



Crucifixió, anònim (1450-1460).

Oli sobre taula, 44,8 x 34 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (1976.1).

I. · I · N · R · I ·

II. E[...]O[...] | C[...]AIT

I. INRI

II. E[...]O[...] | C[...]AIT

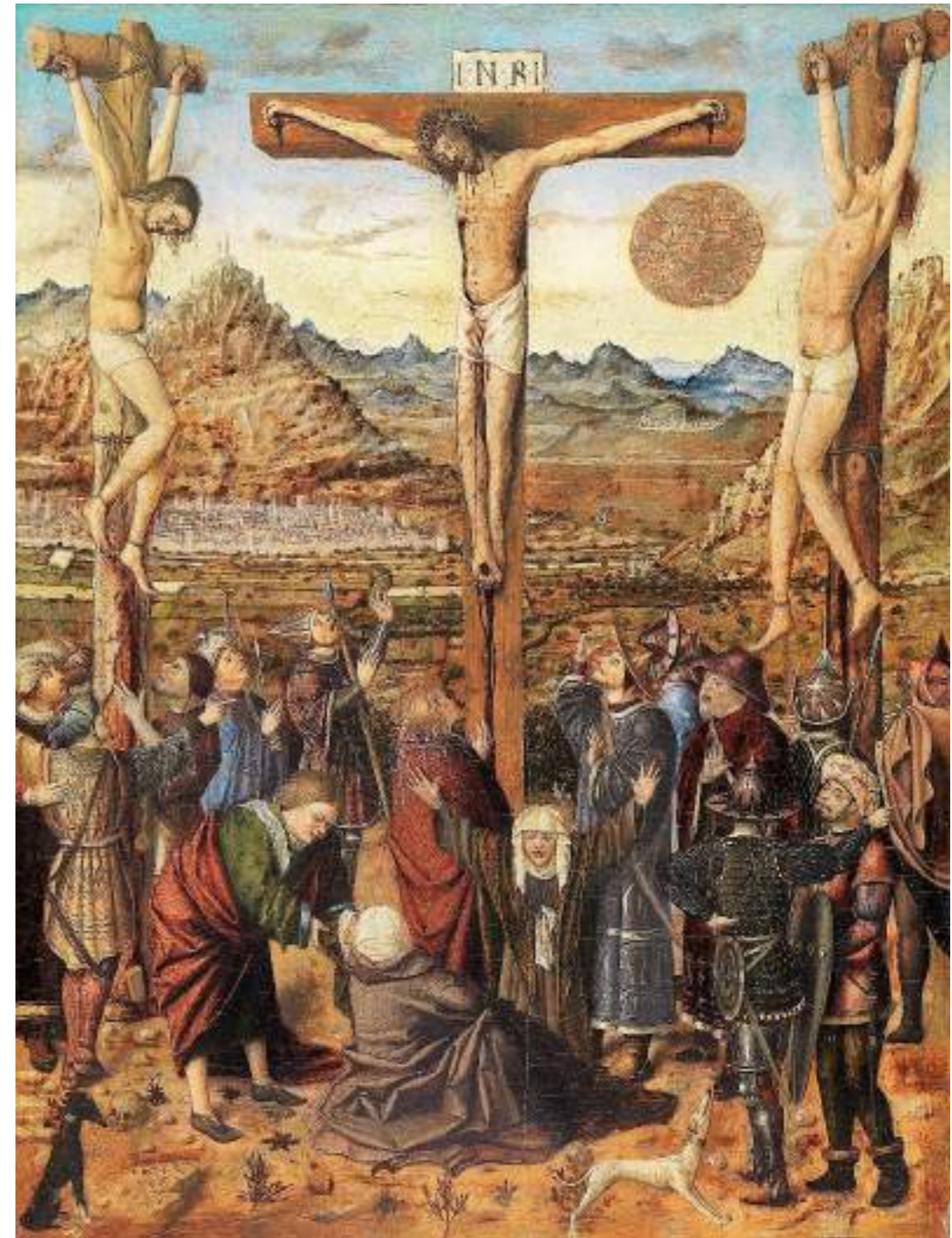
Notes

¹ Desconexem el significat d'aquest grup de lletres, encara que podrien ser, simplement, d'índole decorativa

I: titulus; II: vestits | I-II: decorativa | I-II: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

LONGHI, 1955: 3-10; NATALE, 2001: 294-297.



103

Davallament, anònim (1450-1460).

Oli sobre taula, 46,3 x 31,7 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (064093-000).

I. : in ri :

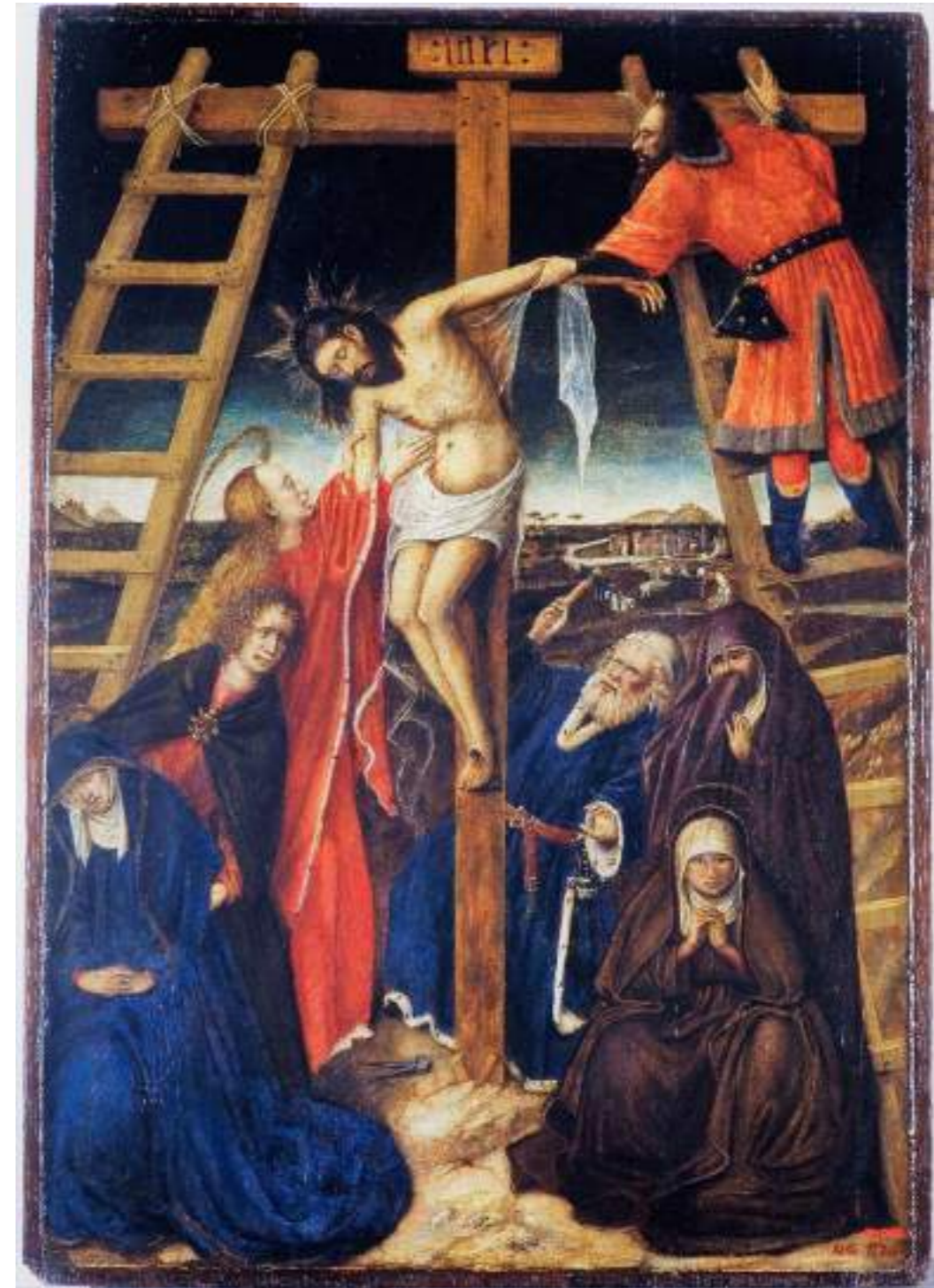
I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

MAYER, 1937: 41-42; NATALE, 2001: 291-293.



Sant Jaume el Major, Joan Reixach (1450-1460).

Oli sobre taula, 187 x 126,5 cm. Gòtic hispanoflamenc.

La Pobla de Vallbona, església parroquial de Sant Jaume Apòstol.

<p>I. Beatus vir qui ssuffert temptasi one3 q̄m cum / probat9 fuerit accipi et coro nā vite</p>	<p>I. Beatus vir qui suffert temptasionem: quoniam cum probatus fuerit, accipiet coronam vite¹</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Notes

¹ Iac 1, 12

I: llibre | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, I: 160; COMPANY CLIMENT, 1990: 22; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 94-95; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 168-169; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 444-445.



Santa Elena, Joan Reixach (1450-1460).

Tremp i oli sobre taula, 131 x 55 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Xàtiva, convent de Sant Francesc (?) | Xàtiva, Museu de la Col·legiata.

I. I*N*R*I

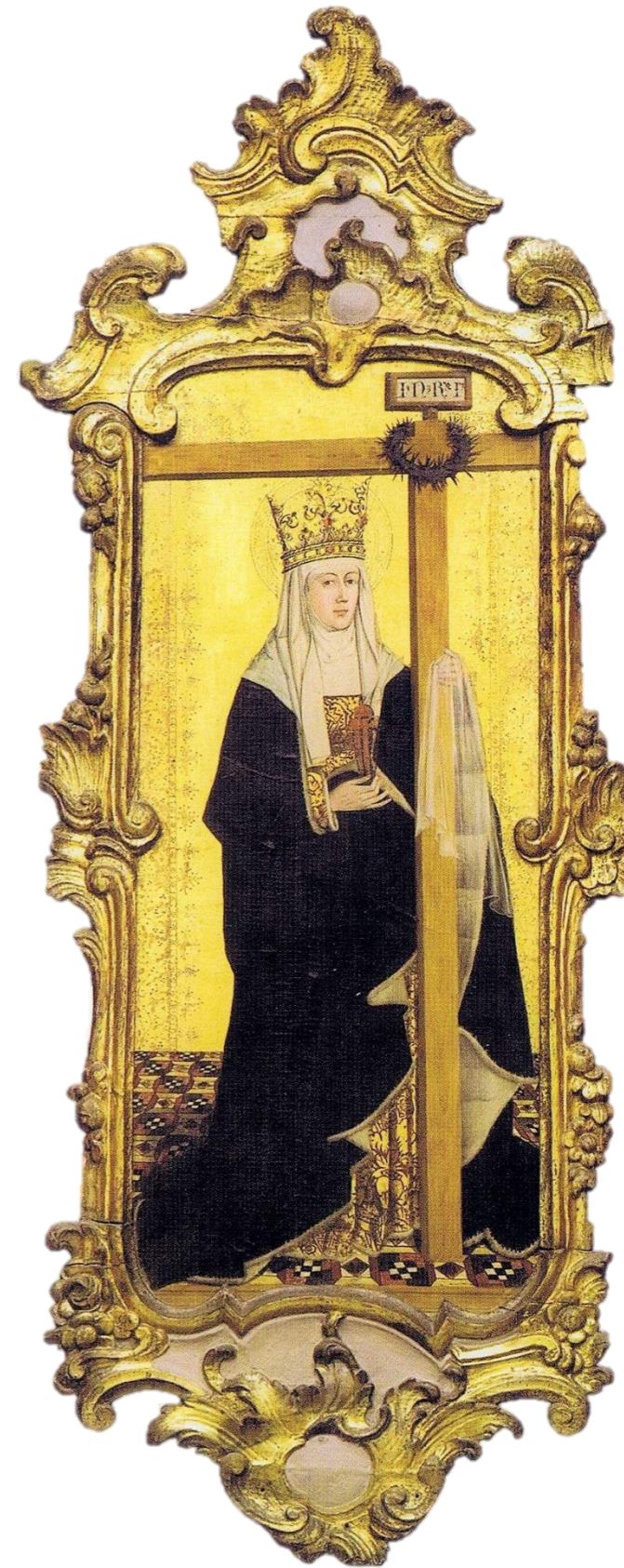
I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 104-106; MAYER, 1928: 77; POST, 1930-1958, VI, I: 46-47, fig. 9; SOLER D'HYVER, 1973: 57; BENITO GOERLICH, 1989: 456; NATALE, 2001: 340-344; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 334-337; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 92-93, fig. 6.1.



Sant Antoni Abat, Mestre de la Porciúncula (atribució) (1450-1475).

Oli sobre taula, 165 x 75 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Altura, cartoixa de Valdecrist | Castelló de la Plana, Museu de Belles Arts.

I. T

I. T

Notes

I: vestits | I: identificativa | I: majúscula gòtica | I: grec

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1933: 58-60; POST, 1930-1958, VI, I: 216; CAMÓN AZNAR, 1970: 335-341; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 124-127; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 352-353.



Predel·la amb cinc escenes de la Passió, Joan Reixach (1450-1495).

Tremp sobre taula, 111 x 321,5 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Serra, cartoixa de Portaceli | València, Museu de Belles Arts (I-206, 208, 209).

I. INRI

I. INRI¹

Notes

¹ En l'escena de la Flagel·lació de Crist, un dels membres del Sanedrí porta una inscripció al seu capell, sense formar cap paraula coneguda i que interpretem de la següent manera: *I V L V P R* [...]. L'escriptura és prehumanística, amb una marcada influència de les capitals clàssiques, com és habitual en les obres de Reixach.

I: titulus | I: decorativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1913: 117-178; POST, 1930-1958, VI, I: 86-91; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 239; COMPANY CLIMENT, 1994: 88-93; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 266-269; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 106-111.



Tríptic de la Mare de Déu amb el Xiquet, Mestre d'Altura (1450-1500).

Gòtic hispanoflamenc.

Col·lecció Baró de Càrcer.

I. AVE MAR[...] PLENA [...] TEC[...]

I. Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum¹

Notes

¹ *Avemaria*

I: Anunciació | I: filacteri | I: identificativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 116-119, fig. 31.2.



Retaule de Santa Anna, Pere Reixach o Joan Reixach (1450-1500).

Tremp i oli sobre taula, 136 x 67 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Xàtiva, Col·legiata, capella del papa Calixte III | Xàtiva, Museu de la Col·legiata.

I. Noli timere : Ihoachim : concipiet

I. Noli timere, Ioachim, concipiet¹

Notes

¹ Desconeixem l'origen d'aquesta inscripció, ja que no hi apareix ni als evangelis apòcrifs, ni a la Patrologia, ni als corpora d'himnes i antífoes. Malgrat tot, pot estar inspirada en altres fragments similars en què un àngel les pronúncia, com a santa Anna —«Noli timere, Anna, quoniam in consilio Dei est germen tuum», Evangeli del pseudo-Mateu, II, 3—, al propi sant Joaquim —«Noli timere, Ioachim, negue in visione mea turberis», Llibre de la Nativitat de Maria, III, 1— o a sant Josep —«Joseph, fili David, noli timere», Mt 1, 20—. Les referències als evangelis apòcrifs procedeixen de de Santos Otero, 1963: 187, 247.

I: Santa Anna | I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

MAYER, 1928: 72; POST, 1930-1958, VI, I: 25-31; TRENDS, 1946, 134, fig. 74; SOLER D'HYVER, 1973: 57; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 236; BENITO GOERLICH, 1989: 456; COMPANY CLIMENT, 1990: 18-19; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 43-44; NATALE, 2001: 340-344; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 100-105; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 87-92.



Retaule de la Mare de Déu dels Àngels i de la Institució de l'Eucaristia, Joan Reixach (ca. 1454).

Tremp sobre taula, 583 x 362 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Altura, cartoixa de Valdecríst | Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-009?).

I. INRI	I. INRI
II. Iste episcopus est santus martinus	II. Iste episcopus est santus Martinus ¹
III. Iste episcopus est santus hugo	III. Iste episcopus est santus Hugo
IV. Ecce agnus dei qui tollit	IV. Ecce agnus Dei, qui tollit ²
V. IEREMIES PROFETA	V. Ieremies, profeta
VI. ABACVP PROFETA	VI. Abacup, profeta
VII. Sent ylarion	VII. Sent Ylarion

Notes

¹ És destacable la fórmula «Iste est» per presentar un personatge, cas únic —fins on sabem— en l'art valencià | ² Io 1, 29. A la falda de Sant Miquel trobem, de bell nou, un conjunt de lletres amb un caràcter decoratiu, que no conformen cap paraula. La inscripció és: F E D S E F S R I M M

I: Crucifixió; II: Sant Martí; III: Sant Hug; IV: Sant Joan Baptista; V-VII: profetes; VII: Sant Hilarió | I: titulus; II-VII: filacteri | I: decorativa; II-VII: identificativa | I, V-VI: prehumanística; II-IV, VII: minúscula gòtica | I-IV: llatí; V-VII: valencià

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1913: 179-181; POST, 1930-1958, VI, I: 38-45; SOLER D'HYVER, 1973: 57; JOSÉ I PITARCH, 1986, I: 23-, 239; BENITO GOERLICH, 1989: 193-194; RODRÍGUEZ CULEBRAS, 1990: 52-59; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 156-157; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 30-42; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 326-329; NATALE, 2001: 340-344; OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 44-45; GIMENO BLAY, 2019.



111

Retaule de la Mare de Déu del Llosar, Valentí Montoliu (1455).

Tremp sobre taula, 355 x 270 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Vilafranca, ermita de la Mare de Déu del Llosar | Vilafranca, Ajuntament.

I. ·i·n·r·i·

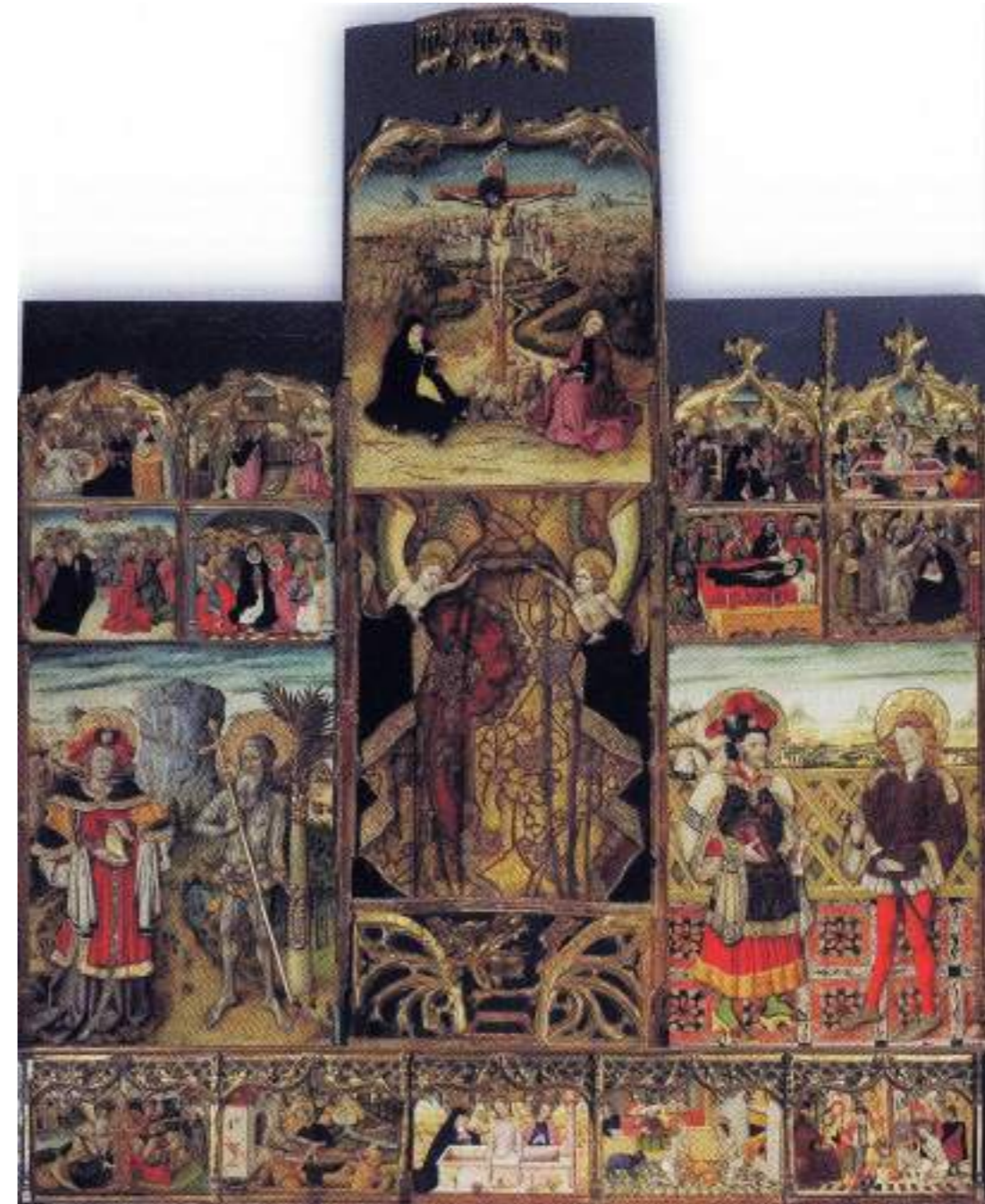
I. INRI

Notes

I: Crucifixió | I: titulus | I: decorativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VII, II: 664-671; SOLER D'HYVER, 1973: 61; COMPANY CLIMENT, 1990: 94-96; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2005: 310-313.



112

Sant Vicent Ferrer, Joan Reixach (1455-1459).

Tremp i oli sobre taula, 113 x 44 cm. Gòtic hispanoflamenc.

València, Catedral, capella dels March | València, Museu de la Catedral.

I. Timete dominum et date illi honorem quia uenit hora iudicii eius apoch

I. Timete Dominum, et date illi honorem, quia uenit hora iudicii eius. Apochalipsis¹

Notes

¹ Apoc 14, 7

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

SANCHIS SIVERA, 1909: 518; SOLER D'HYVER, 1973: 59; COMPANY CLIMENT, 1990: 37-38; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 410-411; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 446-447.



113

Verònica de la Mare de Déu, Joan Reixach (1455-1470).

Tremp i oli sobre taula, 61 x 22,2 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Puçol, església parroquial | València, Palau Arquebisbal.

I. Magni ficat anima m[.]

I. Magnificat anima mea¹

Notes

¹ *Magnificat*

I: cartel·la | I: invocativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 136-139.



Verònica de la Mare de Déu, Joan Reixach (1455-1470).

Taula. Gòtic hispanoflamenc.

Col·lecció particular.

I. Aueregina celorum Aue domina an[...]

I. Aue, Regina Celorum, Aue, Domina Angelorum¹

Notes

¹ Himne *Ave, regina cælorum* (Chevalier 1892-1921, I: 122, n. 2070)

I: cartel·la | I: invocativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

ORIENTE EN OCCIDENTE, 2000: 51; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 136-139, fig. 7.4; NATALE, 2001: 327, fig. 46g.



Taules de l'Anunciació, l'Àngel Custodi i sant Gil, Joan Reixach (ca. 1458).

Taula, 118 x 110 cm cadascuna. Gòtic hispanoflamenc.

Vila-real, hospital | Santiago de Xile, Museo Nacional de Bellas Artes.

I. Ave maria gracia plena dom[...]

I. Ave Maria, gracia plena, Dominus¹

Notes

¹ *Avemaria*

I: Anunciació | I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 41-42, fig. 19-20.



Retaule de Sant Llorenç i Sant Pere Màrtir, Jacomart, Joan Reixach (ca. 1460).

Oli sobre taula, 312 x 246 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Catí, església parroquial de la Mare de Déu de l'Assumpció, capella de Joan Espígol | *Ibidem*.

I. Visibilium et invisibilium	I. Visibilium et invisibilium ¹
II. Visibiliū et inuisibiliū	II. Visibilium et invisibilium
III. INRI	III. INRI
IV. Daudid astetit regina adextris tuis	IV. Daudid. Astetit regina a dextris tuis ²
V. Geremies magnum faciendissimus super	V. Geremies. Magnum faciendissimus super ³
VI. Abraam in semine tuo benedicentur	VI. Abraam. In semine tuo benedicentur ⁴
VII. Malachias statim ueniet ad [...]mplum	VII. Malachias. Statim ueniet ad templum ⁵
VIII. Zacharias ecce rex tuus ue[...]	VIII. Zacharias. Ecce rex tuus ueniet ⁶
IX. Ezechiel [...] portam	IX. Ezechiel. [...] portam ⁷
X. Isayes ecce uirgo concipiet et pariet	X. Isayes. Ecce uirgo concipiet et pariet ⁸
XI. Balam orietur uirga ex iacob	XI. Balam. Orietur uirga ex Iacob ⁹
XII. Moyses mite domine quem missurus es	XII. Moysés. Mite, Domine, quem missurus es ¹⁰
XIII. Daniel aspectus [...]	XIII. Daniel. Aspectus [...] ¹¹
XIV. Salomo ortus conclusus es soro[...]	XIV. Salamó. Ortus conclusus es soror ¹²
XV. INRI	XV. INRI
XVI. Timete dominum et date honorem qui[...] uenit hora iudicii ei[...]	XVI. Timete Dominum, et date honorem, quia uenit hora iudicii eius ¹³

Notes

¹ Aquesta inscripció i la següent pertanyen al Credo nicè, associat a la figura de sant Pere Màrtir | ² Ps 44, 10 | ³ Aquest text no hi apareix a la Vulgata i desconeixem el seu origen | ⁴ Act 3, 25 | ⁵ Mal 3, 1 | ⁶ Zach 9, 9 | ⁷ Hi ha diversos fragments del llibre d'Ezequiel que contenen la paraula *portam*, malgrat que cap altre dels mots d'aquestes cites coincideix amb la inscripció | ⁸ Is 7, 14 | ⁹ Num 24, 17. A la cita bíblica, la paraula *virga* és «estella». Així mateix, aquesta referència no pertany al capítol de *Nombres* en què apareix Balaam | ¹⁰ Ex 4, 13 | ¹¹ Ocorre la mateixa situació que en la nota 7: la paraula *aspectus* és força habitual, però no coincideix amb les lletres que ens pareix llegir a la inscripció —*quar*— | ¹² Cant 4, 12 | ¹³ Apoc 14, 7

I: Sant Llorenç i sant Pere Màrtir; II: Martiri de sant Pere; III: Crucifixió; IV-XIV: profetes; XV: Baró de Dolors; XVI: Sant Vicent Ferrer | I, IV-XIV, XVI: filacteri; III, XV: titulus; II: altres (terra) | I, IV-XIV, XVI: identificativa; II-III, XV: decorativa | I-II, IV-XIV, XVI: minúscula gòtica; III, XV: majúscula gòtica | I-XVI: llatí; IV-XIV: valencià

Bibliografia

SANCHIS SIVERA, 1914: 84-85; POST, 1930-1958, VI, I: 65-68; DE SARALEGUI, 1944: 104-115; COMPANY CLIMENT, 1990: 21-22; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 31, fig. 8-9; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2005: 324-327; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 442-443.



117

Sant Antoni Abat, Joan Reixach (ca. 1460).

Tremp sobre taula, 90,5 x 63,5 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Madrid, col·lecció Várez Fisa.

I. T

I. T

Notes

I: vestits | I: identificativa | I: majúscula gòtica | I: grec

Bibliografia

PÉREZ SÁNCHEZ, 1996: 34-35; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 174-175.



118

Calvari, Joan Reixach (1460-1465).

Tremp i oli sobre taula, 106 x 81 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Banyeres de Mariola, església parroquial | Oviedo, col·lecció Casa Masaveu (F/M 410).

I. inri

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, I: 101-106; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 258-261; BARTOLOMÉ ARRAIZA, 2005: 601-602; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2011: 210-211.



Compartiments d'un retaule de la Mare de Déu dels Àngels o de Sant Miquel, Mestre d'Altura (1460-1470).

Tremp sobre taula, 362 x 325 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Altura, església parroquial | *Ibidem*.

I. INRI	I. INRI
II. AVE GRACIA : PLENA : DOM[...] TECV[.]	II. Ave gracia plena: Dominus tecum ¹
III. ISAYAS PROPHETA :	III. Isayás, propheta ²
IV. DANIEL : PRO PHETA :	IV. Daniel, propheta
V. : 3AQVARIAS : PROPHETA :	V. Zaquarías, propheta
VI. [.]O[...]NIAS : PRO[...]	VI. Sofonías, propheta
VII. : REY : DAVDPRO FETA :	VII. Rey David, profeta
VIII. : REY : SALAM[.] : PROPHETA :	VIII. Rey Salamón, propheta
IX. [.]JOD : PROPHETA	IX. Iod, propheta ³
X. : AMOS : PRO :PHETA :	X. Amós, propheta
XI. E3ECHI EL : PROPHETA :	XI. Ezechiel, propheta
XII. : IE REMIAS : PROPHETA :	XII. Ieremías, propheta

Notes

¹ Lc 1, 28 | ² Per la terminació dels noms, creem que aquestes inscripcions estan redactades en aragonés |

³ Aquest text està fragmentat i del nom del profeta solament en resten les dues darreres lletres. Atenent al fet que el nom de cap profeta acaba en *-od*, hem proposat que siga *Iob*, degut a la confusió tan habitual entre *d* i *b*

I. Crucifixió; II: Anunciació; III-XII: profetes | I: titulus; II-XII: filacteri | I: decorativa; II-XII: identificativa | I-XII: prehumanística | I-II: llatí; III-XII: aragonés

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, I: 132-134; SOLER D'HYVER, 1973: 55; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2011: 342-343.



Retaule de la Visitació, Mestre de Sogorb (1460-1470).

Tremp sobre taula, 380 x 276 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Sogorb, catedral | Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-013).

I. I·N·R·I·

II. ihs

III. Pater | mani|festau|li nome|n ei9 / omini-
bus

IV. Ex surgens ma|ria habiit in | mōtana | cum
fes|tinati|one in ci|uitatem iud^a | et intr|auit in
do|mum 3a|charie et salutauit | elisabeth

I. INRI

II. Iesus

III. Pater, manifestauit nomen eius omnibus¹

IV. Exurgens Maria habiit in montana cum festinatione, in ciuitatem Iuda: et intrauit in domum Zacharie, et salutauit Elisabeth²

Notes

¹ Io 17, 6. El vocatiu *pater* no hi apareix a la Vulgata, on també hom troba «tuum» per *eius* | ² Lc 1, 39-40. Aquest pintor va realitzar un altre retaule també de la Visitació per a la catedral de Barcelona, on sant Lluç hi apareix escrivint el mateix passatge

I. Crucifixió; II-III: Sant Bernardí de Siena; IV: Sant Lluç | I: titulus; II: altres (ostensori); III: llibre; IV: altres (foli) | I: decorativa; II-IV: identificativa | I: majúscula gòtica; II-IV: minúscula gòtica | I-IV: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 66; POST, 1930-1958, VI, I: 149-152; SOLER D'HYVER, 1973: 60; BENITO GOERLICH, 1989: 196; RODRÍGUEZ CULEBRAS, 1990: 62-65; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 262-265; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 348-351; OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 50-51.



Retaule de Sant Lluc, Mestre de Sant Lluc (1460-1470).

Tremp i oli sobre taula, 185 x 140 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Sogorb, Catedral | Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-012).

I. Sante · lucas · ewangeliste ❖

II. inri

III. ecce angenus dey

I. Sante Lucas Ewuangeliste¹

II. INRI

III. Ecce angenus Dey²

Notes

¹ Resulta cridanera la falta de concordança de *sante* i *ewangeliste* amb *Lucas*. Si es tracta d'un vocatiu, el nom del sant hauria d'aparèixer com *Luca*. També és curiós l'ús de la *w* | ² Io 1, 29. *Angenus* per «agnus»

I: Sant Lluc; II: Crucifixió; III: Sant Joan Baptista | I, III: filacteri; II: titulus | I, III: identificativa; II: decorativa | I, III: minúscula gòtica; II: majúscula gòtica | I-III: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, I: 142-149; COMPANY CLIMENT, 1990: 75-80, fig. 39; RODRÍGUEZ CULEBRAS, 1990: 60; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 336-339; OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 48-49.



Sant Pere in cathedra, Joan Reixach (1460-1470).

Tremp i oli sobre taula, 152 x 105 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Morella, església de Sant Joan i Sant Pere | Morella, església arxiprestal de Santa Maria.

I. Tu es | pastor | ouium | princeps | apostolorum | tibi tradite sunt | claves | regni celorum | tu es | petrus et | super hanc | petram | edificabo | ecclesiam | meam et porte inferi non | prebalebunt

I. Tu es pastor ouium, princeps apostolorum, tibi tradite sunt claves regni celorum¹. Tu es Petrus et super hanc petram edificabo Ecclesiam meam et porte inferi non prebalebunt²

Notes

¹ Hesbert recull aquest text com a respons de la *Cathedra Sancti Petri* (1970, IV: 439, n. 7787). Antífona de matines de la *Cathedra Sancti Petri*. Respons de matines de la festivitat de Sant Pere i Sant Pau (Hesbert, 1970, IV: 439, n.º 7787). | ² Mt 16, 18. Respons de matines de la *Cathedra Sancti Petri* (Hesbert, 1970, IV: 439, n.º 7788). Vers i respons de vespres i lectura de la missa d'aquesta festivitat. Respons de matines, de la festivitat de Sant Pere i Sant Pau (Hesbert, 1970, IV: 439, n.º 7788). Antífona de laudes i nona i lectura de la missa d'aquesta festivitat

I: llibre | I: identificativa, al·legòrica | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1913: 51, 89-90; DE SARALEGUI, 1934: 13, 24; POST, 1930-1958, VI, I: 71-73; SOLER D'HYVER, 1973: 59; BENITO GOERLICH, 1989: 147; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 446-449; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 320-321.



Veròniques de Crist i de la Mare de Déu, anònim (1460-1470).

Tremp sobre taula, 43 x 33,2 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Col·lecció particular.

I. Magnificat

I. Magnificat¹

Notes

¹ *Magnificat*

I: cartel·la | I: invocativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 132-135, fig. 6.2, 6.4; NATALE, 2001: 157-161; GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 87.



124

Calvari, Joan Reixach (1465-1475).

Tremp i oli sobre taula, 59,5 x 68,5 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Oviedo, col·lecció Casa Masaveu (F/M 226).

I. INRI

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 258-261; FERRE PUERTO, 2003: 27-32; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2011: 210-211.



125

Crucifixió i Mare de Déu amb el Xiquet i àngels, Joan Reixach (1465-1475).

Tremp sobre taula, 174 x 97,8 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Pasadena, The Norton Simon Museum (F.1976.18.P).

I. [.]NRI

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 258-261, fig. 42.5.

126

Calvari, Roderic d'Osona i taller (atribució) (1466-1500).

Oli sobre taula, 227 x 188 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Alacant, Museu de Belles Arts Gravina.

I. * I : N : R : I *

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

CAMÓN AZNAR, 1970: 40; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1983: 17-18; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1990: 168; SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 210-211.



127

Santa Isabel amb Sant Joanet i Verge Anunciada, seguidor d'Hugo van der Goes (1467-1482).

Oli sobre taula, 124 x 66,6 cm. Gòtic flamenc.

València, convent del Carme Calçat | València, Museu de Belles Arts (I-262).

I. :ECCE·AGNVS·DEI:

I. Ecce agnus Dei¹

Notes

¹ Io 1, 29

I: Santa Isabel i Sant Joanet | I: sense suport | I: identificativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

TRAMOYERES BLASCO, 1915: 37; TORMO MONZÓ, 1923: 148; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1955: 83; COMPANY CLIMENT, 1995: 32-33; MADONNAS Y VÍRGENES, 1995: 161-131; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 308-309.



Sant Vicent Ferrer, Joan Reixach (ca. 1468).

Oli i tremp sobre taula, 192,1 x 103,5 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Dallas, Meadows Museum (MM.04.01)

I. Timete doum · et · da[.] illi · honorē · quia ve-
nit hora · iudicii eius · Et · adorate · eum · qui
fecit · terram

I. Timete Dominum, et date illi honorem, quia
venit hora iudicii eius. Et adorate eum qui fecit
terram¹

Notes

¹ Apoc 14, 7. Un plec del filacteri dificulta la lectura de la paraula *Dominum*. Hom pot observar la part inferior de les lletres, que, aparentment, ofereixen l'abreviatura *doum*. Tanmateix, no és una forma habitual de presentar aquest mot

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH, 2009: 107.



Retaule de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges, Joan Reixach (1468).

Trep i oli sobre taula, 373 x 286 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Vimbodí i Poblet, monestir de Santa Maria, capella de Santa Úrsula | Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (015927-CJT).

I. Iohānes rexach fecit civis valencie in anno M ^o CCCC ^o LV ^o octavo	I. Iohannes Rexach fecit, civis Valencie, in anno MCCCLV octavo
II. INRI	II. INRI
III. vere fili9 dei erat iste	III. Vere filius Dei erat iste ¹
IV. S·P·Q·R	IV. SPQR
V. [.]imete dominum et date illi onorem qu[.]a ueni[.]	V. Timete Dominum, et date illi onorem, quia uenit ²
VI. INRI	VI. INRI

Notes

¹ Mt 27, 54 | ² Apoc 14, 7. Aquesta imatge de sant Vicent és bessona de la conservada a la catedral de València (n. 111)

I: Santa Úrsula; II-IV: Crucifixió; V: Sant Vicent Ferrer; VI: Baró de Dolors | I: cartel·la; II, VI: titulus; III, V: filacteri; IV: altres (bandera) | I: informativa; II, IV, VI: decorativa; III: discursiva; V: identificativa | I, III, V: minúscula gòtica; II, VI: majúscula gòtica; IV: prehumanística | I-VI: llatí

Bibliografia

SANCHIS SIVERA, 1914: XVI i ss., COMPANY CLIMENT, 1990: 39; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 43, 136, fig. 24.



Sant Miquel Arcàngel derrotant al drac amb un donant, Bartolomé Bermejo (1468).

Oli sobre taula, 179,7 x 81,9 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Tous, església parroquial (?) | Londres, The National Gallery (NG6553).

I. Mmysere re mey deus se cūdun mag nā misericor di am tuam domine di	I. Miserere mey, Deus, secundun magnam mi- sericordiam tuam, Domine [..] ¹
II. [...] profundis clamavyate [...]	II. De profundis clamavy a te ²
III. ihs barrtolomeus rubeus	III. Iesus. Bartolomeus Rubeus

Notes

¹ Ps 50, 3. En *miserere*, el pintor ha repetit la lletra *m*, que ja hi apareix en la gran capital miniada. Així mateix, al peu del foli estan les lletres *di*, que no hem pogut identificar | ²Ps 129, 1. El text continua, però no amb el salm. Malauradament, no hem aconseguit llegir les següents paraules

I-II: llibre; III: altres (paper) | I-II: decorativa, invocativa; III: informativa | I-II: minúscula gòtica; III: minúscula gòtica cursiva | I-III: llatí

Bibliografia

COMPANY CLIMENT, 1990: 62-63; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 45, fig. 27; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2006: 28; MOLINA I FIGUERAS, 2018: 124-128.



Translació de Santa Maria Magdalena, Joan Reixach (post 1468).

Tremp i oli sobre taula, 189,5 x 120 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Xàtiva, església de Sant Feliu | Xàtiva, Museu de la Col·legiata.

I. Orat facto clamat qd cor ama[...] ihm	I. Orat, facto clamat, quod cor amat Iesum ¹
II. O maria magdalena audi vota laude plena ap[...]	II. O Maria Magdalena, audi vota laude plena apud ²
III. [...]ria fuit illa que ungue[...]	III. Maria fuit illa que unguento ³
IV. Felix maria quā pia ² vndis lacrima ² tersisti tuo ² macul[.]	IV. Felix Maria, quam piarum undis lacrimarum tersisti tuorum maculas ⁴

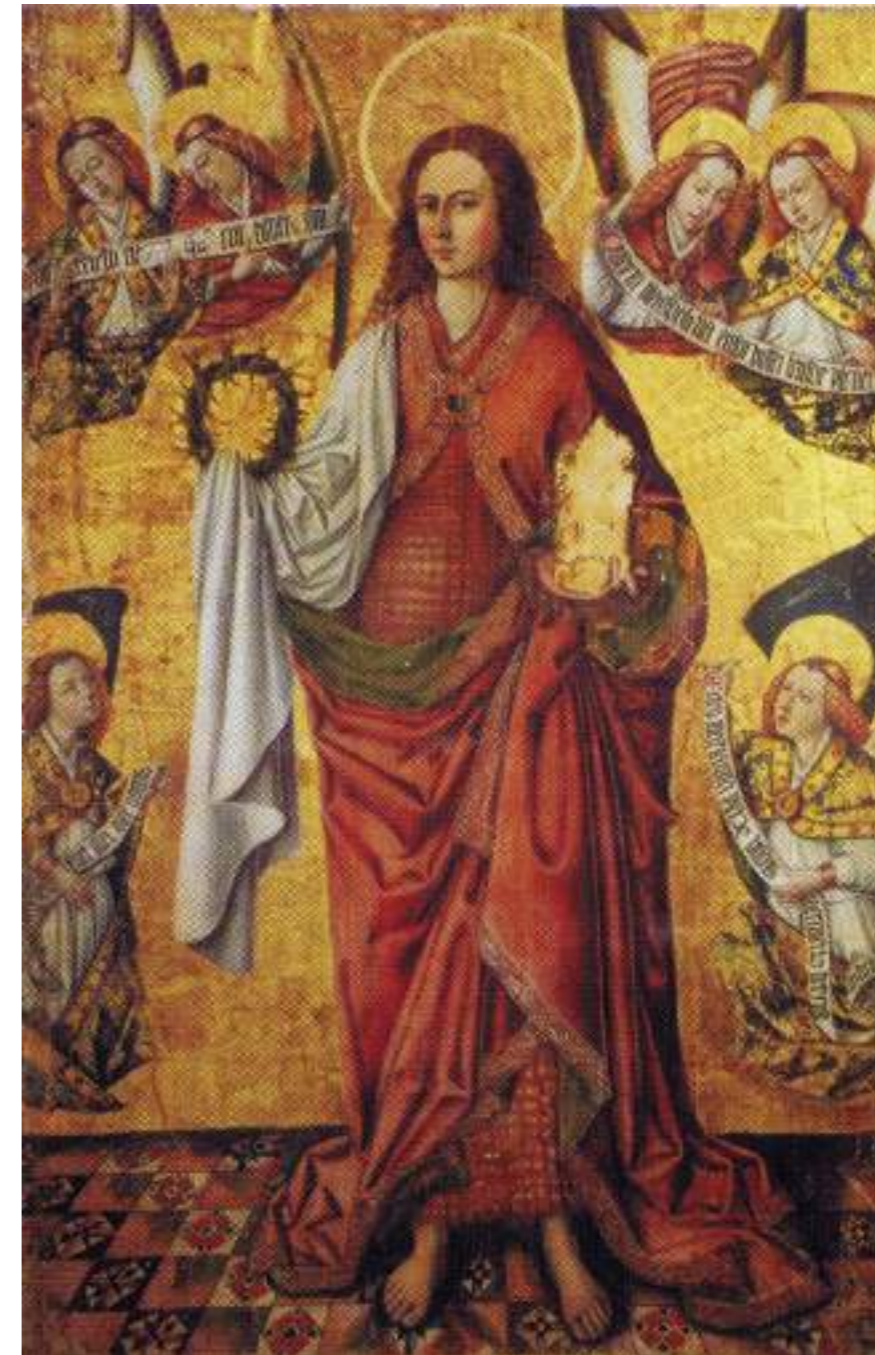
Notes

¹ Himne *Hæc est illa femina, cuius cuncta crimina* (Chevalier, 1892-1921, I: 455, n. 7596) | ²Himne *Mane prima sabbati, surgens Dei filius* (Chevalier, 1892-1921, II: 74-75, n. 11064) | ³ Segurament una reformulació del respons «Hæc est illa Maria, quæ unxit Dominum unguento», que Hesbert recull com a propi de la festivitat de Santa Maria Magdalena (1963-1979, IV: 201, n. 6802) | ⁴ Igualment, seria una reformulació del respons «O beata Maria quæ piarum undis lacrimarum tersisti tuorum maculas» de la dita festivitat

I-IV: filacteri | I-IV: invocativa | I-IV: minúscula gòtica | I-IV: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 66-68; TORMO MONZÓ, 1923: 216; SOLER D'HYVER, 1973: 59 BENITO GOERLICH, 1989: 428; COMPANY CLIMENT, 1990: 39; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 328-329; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 94-97, fig. 7.



Retaule de l'Epifania, Joan Reixach (ca. 1469).

Tremp i oli sobre taula, 419 x 309,5 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Rubiols, convent d'Agustines | Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (050621-CJT).

I. Avemaria gracia plena domin9 t[...]

II. INRI

I. Ave Maria, gracia plena, Dominus tecum¹

II. INRI

Notes

¹ *Avemaria*

I: Anunciació; II: Baró de Dolors | I: filacteri; II: titulus | I: identificativa; II: decorativa | I: minúscula gòtica; II: majúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

COMPANY CLIMENT, 1990: 38; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 210-211, fig. 26.1.



Mare de Déu amb el Xiquet, àngels i donants, Bartomeu Baró (ca. 1470).

Oli i tremp sobre taula, 156 x 159 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Burjassot | Bilbao, Museo de Bellas Artes (69/16).

I. Berthomeu [...].ar[...]

I. Berthomeu Baró¹

Notes

¹ La inscripció està en un estat molt dolent de conservació. Malgrat tot, es llig en la seua totalitat el nom de l'artista, seguit del que podria ser el seu cognom. També és possible que el text continués amb un *fecit* o un *me fecit*, però no ha restat cap rastre

I: sense suport | I: informativa | I: minúscula gòtica | I: valencià

Bibliografia

SOLER D'HYVER, 1973: 62; COMPANY CLIMENT, 1990: 56, 57, fig. 20; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 146-149, fig. 10.1.



Naixement, Roderic d'Osona (1470-1472).

Oli sobre taula, 194 x 124 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Castelló de la Plana, Casa de la Vila | Castelló de la Plana, Museu de Belles Arts.

I. Glo ria | in excel | sis deo | E[.]

I. Gloria in excelsis Deo, et¹

Notes

¹ Lc 2, 14. Antífona de laudes i vespres de Nadal (Hesbert, 1963, III: 236, n. 2946). Versicle de matines i lectura de la missa d'aquesta festivitat. Hom atribueix aquesta taula a Martí Torner i endarrereix la seua execució a començaments del segle XVI (Sanahuja Rochera-Saborit Badenes-Montolío Torán, 2008: 314-317)

I: altres (notació musical) | I: invocativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1916: 250; DE SARALEGUI, 1934: 42; POST, 1930-1958, VI, I: 260-264; COMPANY CLIMENT, 1994: 94-99, fig. 73; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2005: 380-381; SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 314-317.



Àngels músics, Paolo de San Leocadio, Francesco Pagano (1472-1481).

Fresc sobre mur, ca. 158 m². Renaixement.

València, Catedral, capella major | *Ibidem*.

I. [...]ARIA + SALVE·REGINA·MATRE

I. Maria. Salve, regina, matre¹

Notes

¹ Himne *Salve, regina* (Chevalier, 1892-1921, II: 519, n. 18147). Segurament, el text aniria encapçalat — malgrat que mai s'arribés a pintar així— amb una Salutació, separada de l'himne per la creu. Així mateix, hauria de ser *mater* i no *matre*

I: vestits | I: al·legòrica | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

COMPANY CLIMENT, 2006(a): 211-258; PÉREZ GARCÍA, 2006; COMPANY CLIMENT, 2009: 90-123.



Taules de Crist mostrant la seua imatge crucificada als Patriarques i Resurrecció, Bartolomé Bermejo (ca. 1475).

Oli sobre taula, 105,5 x 68 cm, 90 x 69 cm. Gòtic hispanoflamenc.

València (?) | Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic, en dipòsit al Museu Nacional d'Art de Catalunya (251907-000, 015871-000).

I. :inri:

I. INRI

II. te deo laudamos | e dñm eeterū patre | oīs
terra venerat;

II. Te Deum laudamus; te Dominum eternum
patre, omnis terra veneratur¹

III. ⚡ ⚡

III. ² ⚡ ⚡

Notes

¹ Himne *Te Deum* (Chevalier, 1892-1921, II: 642-643, n. 20086). Les reduïdes mesures genera diversos problemes de lectura. En la línia inicial, es pot llegir *Deo* per «Deum» i *laudamos* per «laudamus». Per l'extrema deformació de l'himne, l'hem editat correctament. Més problemes ofereix la segona línia, ja que sembla unir el segon —«Te Dominum confitemur»— i amb el tercer—«Te æternum Patrem omnis terra veneratur»—. Ací, la paraula *patre* està clarament escrita, malgrat que hi mancava el signe abreviatu de la *m* per ser un acusatiu. Així mateix, la paraula *æternum* requereix una major labor d'identificació, en repetir la *e* inicial i abreuja les lletres *n* i *m* amb un únic signe. En qualsevol cas, es tracta d'un text que en cap moment va ser concebut per ser llegit, raó per la qual el pintor no va tindre massa cura en la seua execució | ² Les lletres aleph i shin de l'alfabet hebreu. Segons Molina i Figueras «se trata de una expresión que sugiere, más que señala, la idea del poder infinito de Dios y su triunfo sobre la muerte» (2021: 186). La utilització de l'alfabet hebreu per transmetre un missatge cristològic el relaciona amb els possibles comitents judeo-conversos, els quals volien demostrar la seua adhesió a la nova religió, al mateix temps que mantindre la seua llengua tradicional. S'ha datat en València per qüestions estilístiques

I: Crist amb els Patriarques; II: Resurrecció | I: titulus; II: altres (notació musical); III: altres (sepulcre) | I: decorativa; II: invocativa; III: al·legòrica | I-II: gòtica textual | I-II: llatí; III: hebreu

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1926: 42; POST, 1930-1958, V: 113-114, 117; BERG-SOBRE, 1979: 303-313; BERG-SOBRE, 1997: 28-37, 121-127; 184-189; NATALE, 2001: 491-494; MOLINA I FIGUERAS, 2021: 186.



Mare de Déu de la Llet, Bartomeu Baró (ca. 1475).

Tremp i oli sobre taula, 168 x 71 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Ademús, ermita de la Mare de Déu de l'Horta | Ademús, església parroquial de Sant Pere i Sant Pau.

I. [...] [.]ARI[.] SAN[...] MARIA GRAS[.] MAGNIFIQAT ANI[.] QAR SV[.]	I. [...] Maria, santa [...] Maria, grasia Magni- fiqat anima [...] ¹
--------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------

Notes

¹ El dolent estat de conservació d'aquesta taula i la localització de les inscripcions als rivets de la túnica i capa de la Verge fan difícil la seua lectura. De la primera part podem llegir les lletres *ari* i *san*, que hem editat com *Maria* i *Santa*, sense poder establir cap font d'origen. Després, l'*avemaria* i el *Magnificat* estan mitjanament clares, però després de les paraules inicials d'aquesta hi ha un conjunt de lletres que no corresponen a cap de les paraules de l'oració

I: vestits | I: invocativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, I: 257-258; COMPANY CLIMENT, 1990: 57, fig. 21; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 146-149; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 340-341; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 354-357.



138

Crist en la creu, Paolo de San Leocadio (1475-1500).

Taula, 24 x 18 cm. Renaixement.

València, Museu del Patriarca (CG. 249).

I. INRI

I. INRI¹

Notes

¹ En la cartel·la actual del museu s'atribueix a Jan Provost

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH, 1980: 77.

La Llegendra del cavaller de Colònia, Mestre de la Porciúncula (atribució) (1475-1500).

Tremp sobre taula, 183,5 x 147 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Tavernes Blanques, col·lecció Lladró.

I. Time te deū et da[.] ylli honore[.]

I. Timete Deum, et date ylli honorem¹

Notes

¹ Apoc 14, 7. Gómez Frechina (2005: 132-133) diu que la figura que sosté el filacteri amb la inscripció és fra Alain de la Roche, difusor del rosari, però la lectura del text fa patent que es tracta, sense cap mena de dubte, de sant Vicent Ferrer. A més a més, és la primera vegada en què el «Dominum» bíblic és substituït per *Deum*, com soldrà aparèixer a partir d'ara

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, IX, II: 825-827, fig. 345; DE BOSQUE, 1965: 278, 282; COMPANY CLIMENT, 1990: 54; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 132-133.



Retaule del Calvari, Roderic d'Osona (1476).

Tremp i oli sobre taula, 235 x 156 cm. Gòtic hispanoflamenc.

València, església parroquial de Sant Nicolau i Sant Pere Màrtir | *Ibidem*.

I. INRI

I. INRI¹

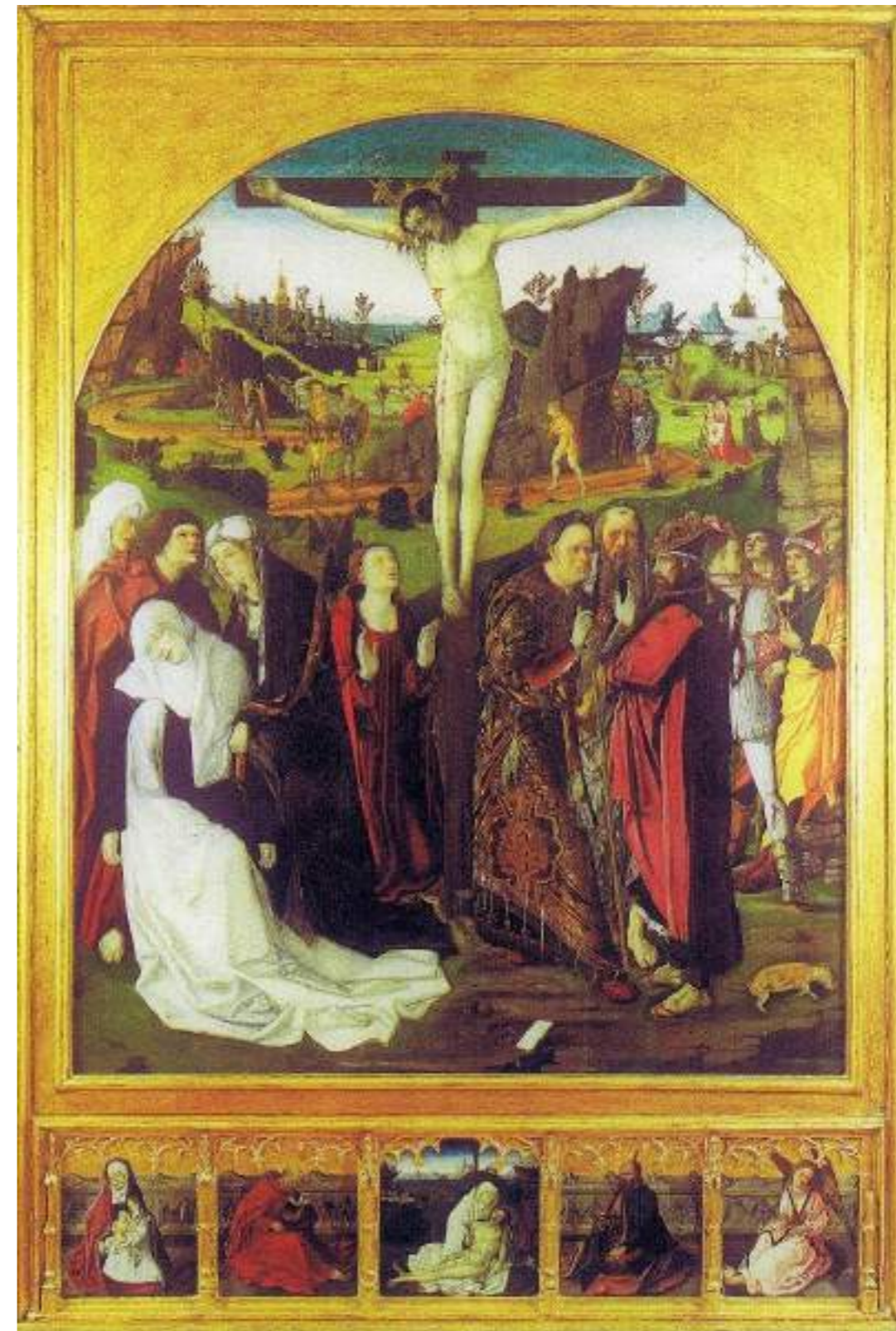
Notes

¹ Als peus de la creu hi ha un *cartellino* on el pintor havia escrit el seu nom i any, però en l'actualitat és il·legible. Tormo (1912: 153) va aconseguir llegir: [.]*odrigus dosona* [...]ant

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

TRAMOYERES, 1908: 139-145; TORMO MONZÓ, 1912: 153; SANCHIS SIVERA, 1930: 189-192; TORMO MONZÓ, 1932: 128-140; POST, 1930-1958, VI, I: 177-184; SOLER D'HYVER, 1973: 62; COMPANY CLIMENT, 1994: 100-109; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 280-283.



141

Adoració dels Mags, Joan Pons (1477).
Oli sobre taula, 41 x 68 cm. Gòtic hispanoflamenc.
Pittsfield, Berkshire Museum.

I. Johannes Pontij ·1477·

I. Johannes Pontii, 1477

Notes

I: cartel·la | I: informativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

AGULERA CERNI, 1988: 259.



Retaule d'en Guerau, Mestre de Xàtiva (1480-1490).

Tremp i oli sobre taula, 381 x 280 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Xàtiva, església de Sant Pere, capella de Sant Miquel i Sant Jordi | *Ibidem*, capella de Sant Vicent Ferrer.

I. —	I. Sant Guerau l'almoïner ¹
II. INRI	II. INRI

Notes

¹ Segons Cebrián Molina-Navarro Buenaventura (2017: 117-122), aquest text es troba a l'aurèola del sant. Malauradament, no hem aconseguit llegir-lo, de manera que no oferim cap transcripció

I: Sant Guerau; II: Baró de Dolors | I: aurèola; II: titulus | I: identificativa; II: decorativa | II: prehumanística | I: valencià, II: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 208; POST, 1930-1958, VI, II: 346-349; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 380-381; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 117-122; 311-315.

Naixement, Martí Torner (1480-1497).
 Oli sobre taula, 113 x 79 cm. Gòtic hispanoflamenc.
 València, Museu de Belles Arts (IG 6/2000).

I. [.]loria | inexcel[...]

I. Gloria in excelsis¹

Notes

¹ Lc 2, 14. Antífona de laudes i vespres de Nadal (Hesbert, 1963, III: 236, n. 2946). Versicle de matines i lectura de la missa d'aquesta festivitat

I: altres (notació musical) | I: invocativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

SEGUÍ-PÉREZ: 2002-2003: 62-63; BARTOLOMÉ ARRAIZA, 2004: 606-607.



Sant Miquel pesant les ànimes, Roderic d'Osona (1485-1490).
 Tremp i oli sobre taula, 146,5 x 120,4 cm. Gòtic hispanoflamenc.
 Guadasséquies, església parroquial | València, Palau Arquebisbal.

I. [...] ANGELORVM [...]

I. [...] Angelorum [...]¹

Notes

¹ La fotografia no és de gran qualitat i no hem pogut accedir a l'original, de manera que solament podem llegir amb certesa aquesta paraula. Tanmateix, Company Climent (1994: 110-113) proposa una transcripció, però per la manca de sentit general no considerem oportú emprar-la

I: vestits | I: al·legòrica (?) | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1932: 126; POST, 1930-1958, VI, I: 188-190, fig. 71; SOLER D'HYVER, 1973: 47; BENITO GOERLICH, 1989: 83; COMPANY CLIMENT, 1994: 110-113; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 426-427.



Adoració dels pastors, Mestre de Perea (post 1489).

Oli sobre taula, 109 x 95,5 cm. Gòtic hispanoflamenc.

València, convent de Sant Doménec, capella dels Tres Reis (?) | Alacant, col·lecció Alió.

I. +GLORIA·IN·EXCELSIS·DEO ET

I. Gloria in excelsis Deo, et¹

Notes

¹ Lc 2, 14. Antífona de laudes i vespres de Nadal (Hesbert, 1963, III: 236, n. 2946). Versicle de matines i lectura de la missa d'aquesta festivitat. El patronat de la capella dels Tres Reis del convent de Predicadors de València fou concedit a Pere de Perea i confirmat a la seua vídua Violant de Santa Pau i Centelles l'any 1491. Per aquesta raó, es pensa que l'origen d'aquesta taula és el cenobi dominic

I: filacteri | I: invocativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 126-127.



Retaule de la Vida de Maria, Martí Torner (ca. 1490).

Oli i tremp sobre taula, 530 x 287 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Sogorb, Catedral | Sogorb, Museu de la Catedral (MCS-015).

I. ORA : PRO : NOBIS : SANTA : DEI : GENI-
TRIX

II. AVE GRACIA PLENA DOMINVS TECVM

III. SANT · LVC · ORA · PRO

IV. SANT · MATEV · O[...]

V. inri

I. Ora pro nobis, santa Dei genitrix

II. Ave gracia plena: Dominus tecum¹

III. Sant Luc, ora pro

IV. Sant Mateu, ora

V. INRI

Notes

¹ Lc 1, 28

I: Mare de Déu; II: Anunciació; III-IV: evangelistes; V: Pietat | I, III-IV: aurèola; II: filacteri; V: titulus | I, III-IV: invocativa; II: identificativa; V: decorativa | I-IV: prehumanística; V: minúscula gòtica | I-V: llatí; III-IV: valencià

Bibliografia

RODRÍGUEZ CULEBRAS, 1990: 66-81; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 354-355; OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 54-55.



Retaule dels Martí de Crespi, Mestre de Xàtiva (ca. 1490).

Tremp i oli sobre taula, 380 x 275 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Xàtiva, convent de Sant Francesc | Xàtiva, Museu de la Col·legiata.

I. I·N · R·I

II. Aue : gracia : plena : dominus : tecum

III. T

I. INRI

II. Aue gracia plena: Dominus tecum¹

III. T

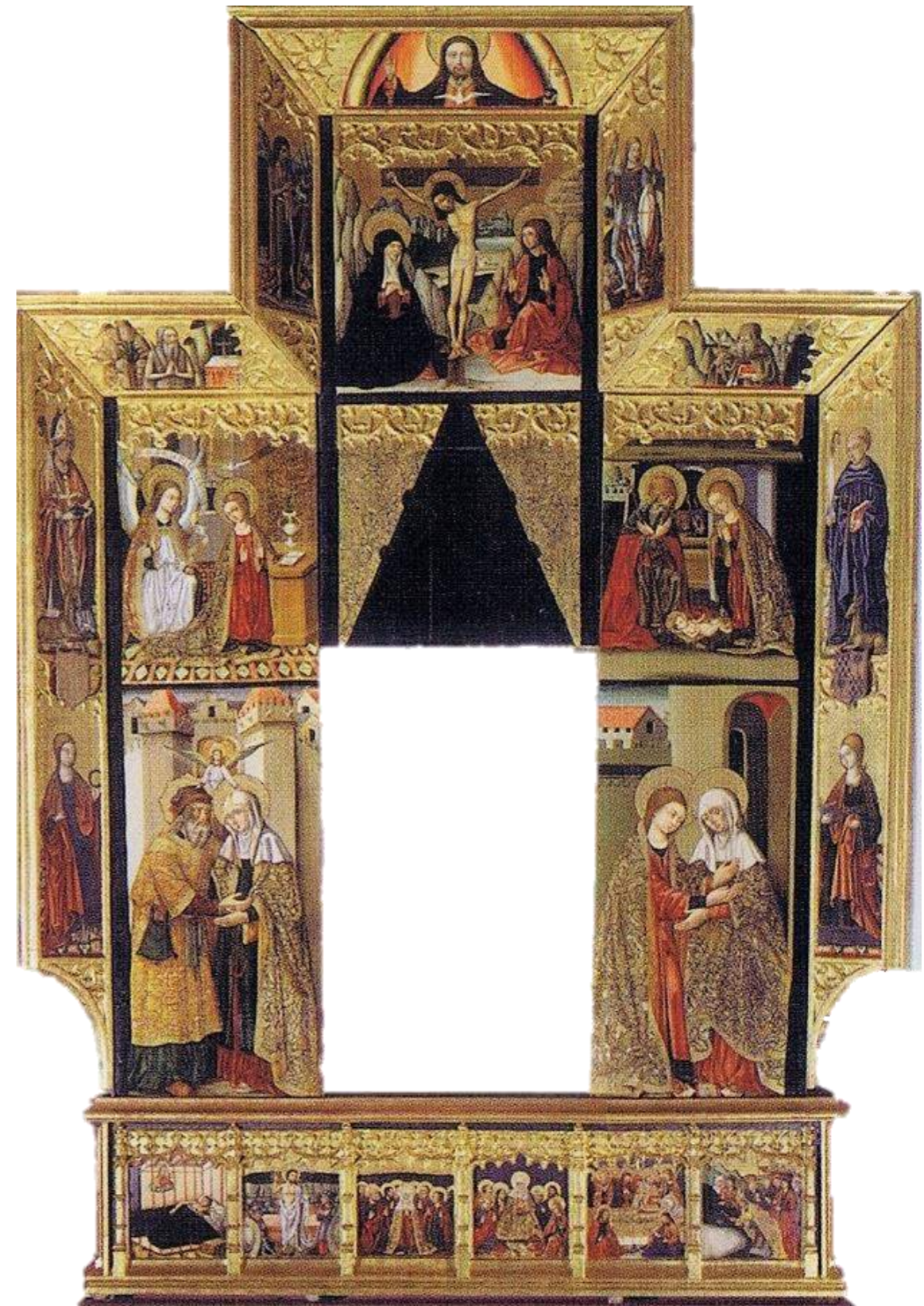
Notes

¹ Lc 1, 28

I: Crucifixió; II: Anunciació; III: Sant Antoni Abat | I: titulus; II: filacteri; III: vestits | I: decorativa; II-III: identificativa | I: prehumanística; II: minúscula gòtica | I-II: llatí; III: grec

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 102-104; BENITO GOERLICH, 1989: 456; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA: 2001: 280-283; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 370-371; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 122-125, 316-319.



Retaule de Santa Anna, Mestre de Xàtiva (ca. 1490).

Taula. Gòtic hispanoflamenc.

Xàtiva, ermita de Santa Anna | Desaparegut en la Guerra Civil.

I. ·I·N·R·I·	I. INRI
II. Ioseph iust	II. Joseph just
III. Sēt iaume	III. Sent Jaume
IV. Sēt iudes	IV. Sent Judes
V. Sēt simo	V. Sent Simó
VI. Sēt iohā euāg[...]	VI. Sent Johan euangelista
VII. Sēt iaume	VII. Sent Jaume
VIII. —	VIII. Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te ¹
IX. · Isai[.] profeta · dixit ·	IX. Isaïes profeta dixit ²
X. · Geremies · profeta · dixit	X. Geremies profeta dixit
XI. —	XI. Filiæ regum in honore tuo. Astitit regina a dextris tuis in vestitu deaurato, circumdata varietate ³
XII. —	XII. Exsulta satis, filia Sion ⁴

Notes

¹ Cant 4, 7. Les inscripcions VIII, XI i XII no s'aprecien bé a les fotografies, però han sigut transcrites per Cebrián Molina-Navarro Buenaventura, 2017: 108. Així mateix, hi ha un parell de profetes els filacteris dels quals són illegibles | ² El final del nom del profeta està tallat per la fusteria del retaule, però l'hem desenvolupat en valencià per concordança amb la següent inscripció. Malgrat que el verb està en llatí, ja s'han vist exemples en què el nom del personatge està escrit en llengua vernacla | ³ Hesbert recull aquest text com a antífona del Comú de les Verges (Hesbert, 1963-1979, III: 228, n. 2878) | ⁴ Hesbert recull aquest text com a antífona de la *Dominica II* i de la *Dominica IV* d'Advent (Hesbert, 1963-1979, III: 220, n. 2809). Versicle de matines de la *Dominica II* d'Advent

I: Calvari; II-VII: Parentela de la Verge; VIII-XII: profetes | I: titulus; II-XII: filacteri | I: decorativa; II-XII: identificativa | I: prehumanística; II-XII: minúscula gòtica | I, VIII-XII: llatí, II-VII, IX-X: valencià

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 130-141; POST, 1930-1958, VI, I: 274-279; TRENS, 1946: 112-113, fig. 56; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA: 2001: 144-145, fig. 9.1; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 105-116.



Mare de Déu amb el Xiquet, Mestre de Perea (ca. 1490).
Trepmp sobre taula, 160,5 x 71 cm. Gòtic hispanoflamenc.
París, Musée des Arts Décoratifs (10318).

I. euang[...] iu[...]

II. AVE GRACIA PLENA D[...]

III. AVE * MATER * DEI * GRACIA * PLENA *
DOMINVS * TE[...]

I. evang[...] iu[...]¹

II. Ave gracia plena: Dominus²

III. Ave mater Dei, gracia plena: Dominus te-
cum³

Notes

¹ El text no es llig per la pèrdua quasi total de la capa pictòrica | ² Lc 1, 28 | ³ Lc 1, 28. És la Salutació, però amb l'afegit del *Mater Dei*

I-II: filacteri; III: cartel·la | II-III: invocativa | I: minúscula gòtica; II-III: prehumanística | I-III: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1930: 289; POST, 1930-1958, VI, I: 284-285, fig. 110; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 77, fig. 77.



150

Jeremies, Martí Girbes (1490-1500).

Tremp sobre taula, 130 x 60 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Dénia, església de Santa Maria | València, Museu de la Catedral.

I. IEREMIAS * AAA * DÑE * DEVS * NEScIO * LLQVI | I. Ieremias. A, a, a, Domine Deus, nescio loqui¹

Notes

¹ Ier 1, 6

I: filacteri | I: identificativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 284; COMPANY CLIMENT, 1990: 39; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 120-121.



Fragments del retaule dels Set Gojos de la Mare de Déu, Mestre de Xàtiva i Mestre d'Artés (1490-1500).
Trepç i oli sobre taula. Gòtic hispanoflamenc.

Barcelona, convent de la Mercé, capella de Sant Eloi | Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (24121-24129).

I. · Aue * gracia * plena * domin[.] * tecum ·:	I. Aue gracia plena: Dominus tecum ¹
II. · Gloria · in · excelsis · deo · et · in	II. Gloria in excelsis Deo et in ²
III. Veritas · de · terra · orta · est · etiusticia · de · celo · prospexit	III. Veritas de terra orta est, et iustitia de celo prospexit ³
IV. Tamquam · sponsus · dominus · procedens · de · thalamo · suo	IV. Tamquam sponsus. Dominus procedens de thalamo suo ⁴
V. —	V. Viri Galilæi, quid admiramium aspicientes in cælum? ⁵
VI. —	VI. Hic Iesus, qui assumptus est a vobis in cælum ⁶

Notes

¹ Lc 1, 28. Malgrat que és una obra encarregada per a Barcelona, ambdós mestres que hi intervenen són valencians, raó per la qual l'hem inclosa | ² Lc 2, 14. Antífona de laudes i vespres de Nadal (Hesbert, 1963, III: 236, n. 2946). Versicle de matines i lectura de la missa d'aquesta festivitat | ³ Ps 84, 12. Antífona de matines de Nadal i de matines de l'octava d'aquesta festivitat (Hesbert, 1963-1979, III: 532, n. 5368) | ⁴ Ps 18, 6. Antífona de matines de Nadal (Hesbert, 1963-1979, III: 500, n. 5101) | ⁵ Act 1, 11. Antífona de laudes, prima i vespres de l'Ascensió (Hesbert, 1963-1979, III: 544, n. 5458), així com lectura de la missa, matines, prima i nona d'aquesta festivitat. Els textos VI i VII els hem presos de la notícia donada per Company i Puig (Company Climent-Pons Alós-Aliaga Morell, 2007: 372-379) | ⁶ Act 1, 11. Antífona de laudes, prima i vespres de l'Ascensió (Hesbert, 1963-1979, III: 544, n. 5458), així com lectura de matines, prima i nona d'aquesta festivitat

I: Anunciació; II-IV: Naixement; V-VI: Ascensió | I-VI: filacteri | I: identificativa; II-IV, VI-VII: al·legòrica | I-VI: minúscula gòtica | I-VI: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1930: 141-144, fig. 8, 10; POST, 1930-1958, VI, II: 351-356, fig. 146; POST, 1930-1958, VII, II: 711; COMPANY CLIMENT, 1990: 66; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 148-151, fig. 47.3; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 372-379.



Retaule d'Ànimes i missa de Sant Gregori, Mestre de Perea (1490-1500).

Tremp i oli sobre taula, 264 x 192 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Sogorb, Catedral | Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-004).

I. ·INRI·	I. INRI
II. ·s felip Inde venturus : estiudicare : vivos ·c mortuos ·	II. Sant Felip: Inde venturus est iudicare vivos et mortuos ¹
III. ·s tomas Descendit : ad : inferios : tercia : die : resurrexit : a : m[...]	III. Sant Tomàs: Descendit ad inferios, tercia die resurrexit a mortuis
IV. ·s simo · Remissionem : peccatorum ·	IV. Sant Simó: Remissionem peccatorum
V. ·s jaume ma[...] Qui conceptus est de spiritu sanc[...]	V. Sant Jaume Major: Qui conceptus est de Spiritu sancto
VI. ·s pere Credo : in : deū : patrē : omnipotentem : creatorem : celi : et : terre	VI. Sant Pere: Credo in Deum Patrem omnipotentem creatorem celi et terre
VII. ·s johā Pasmus : s̄b : poncio : pilato : crucifixus mortus · sepultus	VII. Sant Johan: Pasmus sub Poncio Pilato, crucifixus, mortus et sepultus
VIII. ·s jaumenor [...] ad : celos : sedit : ad : dexteram : patri	VIII. Sant Jaume Menor: Ad celos, sedet ad dexteram Patri ²
IX. ·s judes Carnis : resurrecionem ·	IX. Sant Judes: Carnis resurrecionem
X. ·s bertomeu Credo : in : spiritū : sanctum ·	X. Sant Bertomeu: Credo in Spiritum sanctum
XI. ·s macia Uitam eternam : Amen ·	XI. Sant Macià: Vitam eternam. Amen

Notes

¹ Les inscripcions són diferents articles del Credo dels Apòstols —a excepció del segons i del nové—, alterant la seua disposició —*vid.* pp. 255-257 de l'estudi—. Es aquesta primera, hom pot observar una mena de *c*, que fa la funció de signe abreviatu d'«et». Això no obstant, pensem que la seua forma tan curiosa, gens habitual, és el resultat d'alguna intervenció posterior | ² La pintura presenta unides les paraules *Jaume* i *menor*. Així mateix, la primera paraula no s'aprècia, però entenem que ha de ser *ascendit*, seguint el tenor del Credo

I: Missa de Sant Gregori; II-XI: Apòstols | I: titulus; II-XI (noms): sense suport; II-XI (articles): filacteri | I: decorativa; II-XI (noms): identificativa; II-XI (articles): identificativa, al·legòrica | I: prehumanística; II-XI: minúscula gòtica | I-XI: llatí; II-XI (noms): valencià

Bibliografia

RODRÍGUEZ CULEBRAS, 1990: 88; OLUCHA-MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 38-39; MONTOLIO TORÁN, 2021: 67-92; MACIÁN FERRANDIS: en premsa.



Retaule del Salvador, Paolo de San Leocadio (1490-1500).

Oli sobre taula, 345 x 287 cm. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

Vila-real, església de Sant Jaume | *Ibidem*.

I. IESV SALVATOR MVNDI MV[...]

II. DIGNVS | EST · AG|NVS · APERI|RE LIBRVM | ET ·
SOLVERE | SIGNACVL|A · EIVS · AL|LELUYA / ECCE
· SALV|ATOR · SPES | HVNICA · M|VNDI · QVI · C|ELI
· FABRIC|ATOR · ADES · QVI · CAVDIT|OR · ORBIS

III. ASIA | AFRICA | EVROPA

IV. SANTA · VSOLA · VIRGINIS · ORA

V. SANTA · EVLARIA · VIRGINIS · ORA

I. Iesu, Salvator mundi, mu[...]

II. Dignus est Agnus aperire librum, et
solvere signacula eius, alleluia¹. Ecce Sal-
vator spes hunica mundi, qui celi fabrica-
tor ades, qui cauditor orbis²

III. Asia. Africa. Europa

IV. Santa Usola virginis, ora³

V. Santa Eularia virginis, ora⁴

Notes

¹ Reformulació de la cita bíblica «Quis est dignus aperire librum, et solvere signacula eius?» (Apoc 5, 2). Així mateix, Hesbert recull un text similar emprat com antífona en la *Dominica Paschæ*, del qual aquesta inscripció siga un resum: «Dignus est Agnus, qui pro nobis occisus est et resurrexit, accipere librum et solvere illum, quid nos redemit pretioso sanguine suo, qui mortem nostram moriendo destruxit, alleluia» (Hesbert, 1963-1979, III: 150, n. 2223) | ² Reelaboració d'un fragment del *Carmen Paschale* de Seduli (PL 19, 559), on s'ha canviat el vers «Omnipotens æterne Deus» per *Ecce Salvator*, com una mena de resposta a la pregunta plantejada en la cita de l'Apocalipsi | ³ *Ursula* | ⁴ *Eulalia*

I-III: *Salvator mundi*; IV: Santa Úrsula; V: Santa Eulàlia | I, IV-V: aurèola; II: llibre; III: altres (orbe) | I, IV-V: invocativa; II: al·legòrica; III: decorativa | I-V: majúscula humanística | I-V: llatí

Bibliografia

TRAVER, 1909: 285; TORMO MONZÓ, 1923: 51; POST, 1930-1958, XI: 32-34; DOÑATE SEBASTIÁ, 1970: 22 i ss.; BENITO GOERLICH, 1989: 255; COMPANY CLIMENT, 2006(a): 300-304; SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 430-433.



154

Calvari, Paolo de San Leocadio (1490-1501).
Oli sobre taula, 113,3 x 114,5 cm. Renaixement.
Desaparegut.

I. INRI

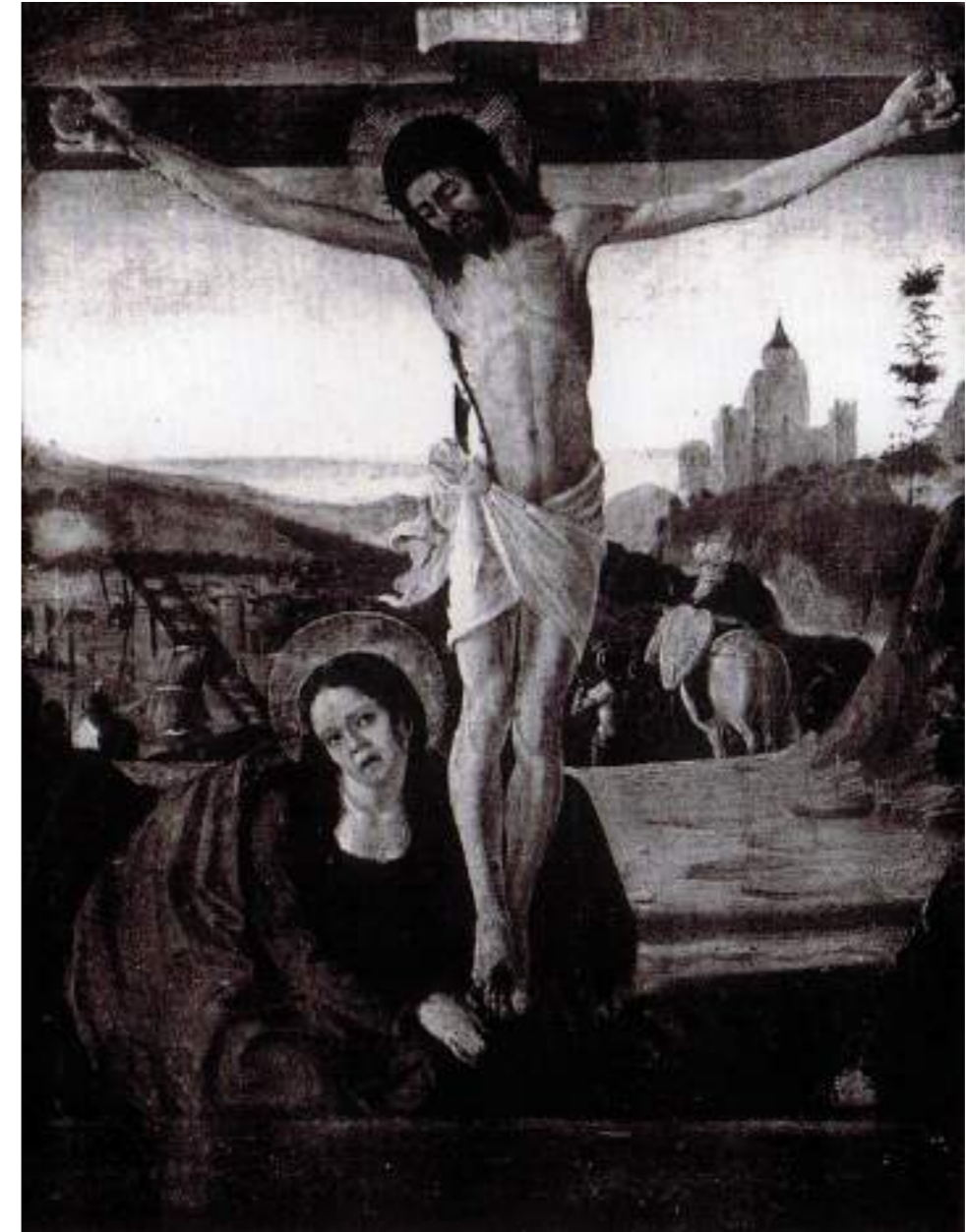
I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1953: 250-252; COMPANY CLIMENT, 1985: 125-127, fig. 41; COMPANY CLIMENT, 2006(a): 293-294, COMPANY CLIMENT, 2009: 160-161.



155

Crucifixió, Mestre de Montesa (1490-1510).

Tremp i oli sobre taula, 156,7 x 124 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Montesa, castell | Montesa, església parroquial de l'Assumpció

I. *Ī*Ñ*Ř*Ī*

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

SARTHOU CARRERES, 1943: 50, 65; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 292-295; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 382-385.



156

Crucifixió, Mestre de Xàtiva (1490-1510).

Gòtic hispanoflamenc.

Madrid, col·lecció del Duque de Lerma.

I. I·N · R·I

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 295, fig. 53.2.

Lamentació, Vicent Macip (1490-1510).
 Oli sobre taula, 110 x 80 cm. Gòtic hispanoflamenc.
 València, col·lecció Bancaixa.

I. INRI

II. MOSTRATE*ESEMATREM*SV[...]

III. MAGNIFICATANIMAMEA

I. INRI

II. Mostra te ese matrem sumat¹

III. Magnificat anima mea²

Notes

¹ Himne *Ave, maris stella* (Chevalier, 1892-1921, I: 112, n. 1889) | ² *Magnificat*

I: titulus; II-III: aurèola | I: decorativa; II-III: invocativa | I-III: prehumanística | I-III: llatí

Bibliografia

DE AZCÁRRAGA VELA, 1989: 204-308; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 171.



158

Predel·la del retaule de Sant Francesc d'Assis, Mestre de Perea (1490-1510).

Tremp sobre taula, 49,5 x 361,5 cm. Gòtic hispanoflamenc.

València, Museu de la Catedral.

I ·I·N·R·I·

I ·I·N·R·I·

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

PÉREZ GARCÍA, 2005: 19-25.



Retaule del Juí Final amb la missa de sant Gregori, Vicent Macip (1490-1510).

Oli sobre taula, 334 x 210 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Cortés d'Arenós, església parroquial de la Mare de Déu dels Àngels.

I. Ueïte · bñdicti · pris · mei · posidete · regū	I. Venite benedicti Patris mei, posidete regnum ¹
II. Dicsedite · maledicti · in · ignem · eternum ²	II. Discedite maledicti in ignem eternum ²
III. INRI	III. INRI
IV. TE DEVM · LAVDAMVS·	IV. Te Deum, laudamus ³
V. auaricia superbia Enueia Luxuria ira Perea gola	V. Avaricia. Superbia. Enveja. Luxuria. Ira. Perea. Gola ⁴

Notes

¹ Mt 25, 34 | ² Mt 25, 41. Corregim *dicsedite* per *discedite* | ³ Himne *Te Deum* (Chevalier, 1892-1921, II: 642-643, n. 20086) | ⁴ És significatiu que, una vegada més, els textos relatius al pecat estiguen escrits en llengua vulgar

I-II: Crist Jutge; III-V: Missa de Sant Gregori | I-II, V: filacteri; III: titulus; IV: altres (entablament) | I-II: al·legòrica; III: decorativa; IV: invocativa; V: identificativa | I-II, V: minúscula gòtica; III: prehumanística; IV: majúscula humanística | I-IV: llatí; V: valencià

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1931: 217; DE SARALEGUI, 1934: 40; POST, 1930-1958, VI, II: 428; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN: 1997: 172; SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 448-451.



Retaule del Juí Final amb la missa de sant Gregori, Vicent Macip (1490-1510).

Oli sobre taula, 270 x 190 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (009922-000).

I. INRI

II. [...]SERERE · MEI · DEVS

III. miseremini mei miseremini mei saltem vos amici mei quia manus [...]

I. INRI

II. Miserere mei, Deus¹

III. Miseremini mei, miseremini mei, saltem vos amici mei, quia manus [...]²

Notes

¹ Ps 50, 3 | ² Iob 19, 21

I: titulus; II: altres (entaulament); III: marc | I: decorativa; II-III: al·legòrica | I: prehumanística; II: majúscula humanística; III: minúscula gòtica | I-III: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1934: 40; POST, 1930-1958, VI, II: 422, 424, 426; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN: 1997: 168.



161

Santa Caterina de Siena, Mestre de Perea (cercle) (1490-1510).
Oli i tremp sobre taula, 41 x 43 cm. Gòtic hispanoflamenc.
Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-007).

I. INRI

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

RODRÍGUEZ CULEBRAS, 1989: 76-77; OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 40-41.



Tríptic de Santa Anna, Nicolau Falcó (1490-1510).

Oli sobre taula, 113,3 x 114,5 cm. Renaixement, amb influències hispanoflamenques.

València, convent de la Puritat (?) | Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (64107).

I. INRI

I. INRI

II. INRI

II. INRI

Notes

I-II: titulus | I-II: decorativa | I-II: prehumanística | I-II: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, II: 362, fig. 151; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 206-207.



163

Tríptic de la Mare de Déu de la Llet, Nicolau Falcó (cercle) (1490-1510).

Oli sobre taula, 140 x 104 cm. Gòtic hispanoflamenc.

València, Museu de Belles Arts (I-294).

I. AVE · MARIA · GRAC[.] PLENA · DO[.]NVS | I. Ave Maria, gracia plena, Dominus tecum¹
· TECVM :·

Notes

¹ *Avemaria*

I: Anunciació | I: filacteri | I: identificativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, II: 359-363; SOLER D'HYVER, 1973: 69; ANDALÒ-MIRA GONZÁLEZ, 2001: 372-373; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 204-205.



Mare de Déu amb el Xiquet i dos àngels músics, Robert Campin (còpia) (1490-1510).

Oli sobre taula, 55 x 82 cm. Gòtic flamenc.

València, col·lecció particular.

I. Aue regina | celorū mater | regis angelorū |
O maria flos | virginū velud | rosa vel lyliū |
funde p̄ces | ad filiū pro | Salute fide|lium

II. Regina celi | letare alleluya quia quem
meruisti | portare alle|luya resurre|xit sicut di-
xi^t | alleluya Ora | pro nobis | deum allelu|ya

III. DOMIN[.] [...]VM

I. Ave, regina celorum, mater regis angelorum.
O, Maria, flos virginum, velud rosa vel lylum,
funde preces ad filium pro salute fidelium¹

II. Regina celi, letare, alleluya. Quia quem
meruisti portare, alleluya. Resurrexit, sicut di-
xit, alleluya. Ora pro nobis Deum, alleluya²

III. Dominus tecum³

Notes

¹ Himne *Ave, regina caelorum* (Chevalier 1892-1921, I: 122, n. 2070) | ² Himne *Regina caeli laetare* (Chevalier 1892-1921, II: 455, n. 17170). També s'empra com antífona de laudes i completes del Diumenge de Pentecosta (Hesbert, 1963-1979, III: 440, n. 4597) | ³ Lc 1, 28

I-II: sense suport; III: vestits | I-II: invocativa; III: al·legòrica | I-II: minúscula gòtica; III: prehumanística | I-III: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 298-301.



Mare de Déu de la Llet, Mestre de Perea (1490-1510).

Oli sobre taula, 49 x 37 cm. Gòtic hispanoflamenc.

València, església de Santa Mònica (?) | València, Museu de Belles Arts (I-277).

I. MONSTRA TE · ESSE · [...] SVMAT · PER TE · | I. Monstra te esse sumat matrem per te preces¹
PRECE[.]

Notes

¹ Himne *Ave, maris stella* (Chevalier, 1892-1921, I: 112, n. 1889). L'aurèola està trencada en la part on aniria la paraula *mater*, que, això no obstant, hem restituint a l'edició

I: aurèola | I: invocativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, I: 288-289; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 144-145.



Retaula major de l'església de Sant Feliu, Mestre de Xàtiva, Mestre d'Artés i Mestre de Borbotó (1494-1505).

Tremp i oli sobre taula, 900 x 600 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Xàtiva, església de Sant Feliu | *Ibidem*.

I. Aue : regina : celorum ♣♣

II. Mater : regis : angelorum ♣♣

III. AVE : GRASIA : PLENA : DOMINVS :
TECVM ♣♣

IV. Hic : est : filius : meus : dilectus : in quo
mic[...]

V. ·I·N·R·I·

VI. ·I·N·R·I·

I. Aue, Regina celorum¹

II. Mater regis angelorum

III. Ave gracia plena: Dominus tecum²

IV. Hic est filius meus dilectus, in quo michi³

V. INRI

VI. INRI

Notes

¹ Les inscripcions I i II pertanyen a l'himne *Ave, regina caelorum* (Chevalier 1892-1921, I: 122, n. 2070) | ² Lc 1, 28 | ³ Mt 3, 17

I-II: Mare de Déu entronitzada; III: Anunciació; IV: Baptisme de Crist; V: Crucifixió; VI: Pietat | I-IV: filacteri; V-VI: titulus | I-II: invocativa; III-IV: identificativa; V-VI: decorativa | I-II, IV: minúscula gòtica; III, V-VI: prehumanística | I-VI: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 66, 82-88; POST, 1930-1958, VI, I: 316-322, fig. 130; POST, 1930-1958, VI, II: 350-351, fig. 145; BENITO GOERLICH, 1989: 429; COMPANY CLIMENT, 2005: 117-132; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 70-75; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 135-145, 322-325.



167

Retaule de la Mare de Déu del Pòpul, Mestre de Xàtiva (ca. 1495).

Tremp i oli sobre taula. Gòtic hispanoflamenc.

Xàtiva, Col·legiata | Desaparegut.

I. sant · iohan

II. sant · matheu

III. sant · luch

IV. sant + march

I. Sant Iohan

II. Sant Matheu

III. Sant Luch

IV. Sant March

Notes

I-IV: Trinitat | I-IV: filacteri | I-IV: identificativa | I-IV: minúscula gòtica | I-VI: valencià

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 23-24; POST, 1930-1958, VI, II: 350-352; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 133-135.

168

Mare de Déu amb el Xiquet, Antoniazzo Romano (ca. 1495).

Oli sobre taula. Renaixement.

València, convent de Sant Francesc | València, Museu de Belles Arts (I-274).

I. AVE GRATIA PLENA DOMINVS

I. Ave gratia plena: Dominus¹

Notes

¹ Lc 1, 28

I: aurèola | I: invocativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

COMPANY CLIMENT, 1995: 46-47; *MADONNAS Y VÍRGENES*, 1995: 132-137.



Christus patiens i Cavaller de Montesa, Paolo de San Leocadio (1495-1500).

Oli sobre taula, 38 x 24,2 cm. Renaixement.

València, col·lecció Serra de Alzaga.

I · PAVLVS · L ·

I. Paulus Leocadii¹

Notes

¹ El retrat del cavaller té una inscripció semi-esborrada, de la qual no en queden restes amb un sentit suficient com per reconstruir-la

I: *Christus patiens* | I: altres (sepulcre) | I: informativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

SOLER D'HYVER, 1973: 64; COMPANY CLIMENT, 1985: 117-118, fig. 35-36; ANDALÒ-MIRA GONZÁLEZ, 2001: 374-375; COMPANY CLIMENT, 2006(a): 286-289.



Assumpció, Martí Torner (1497).

Tremp sobre llenç, 275 x 192 cm. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

Morella, església arxiprestal de Santa Maria | *Ibidem*.

I. MARIA · VIRGO · ASSUM[...] | ETHEREVM
· THALAMVM · INQVOREX · | REGVM · STE-
LLATO · SE | APERTE · SVNT · QVAS · HODIE
· GLO[...]

I. Maria Virgo assumpta est ad ethereum thalamum, in quo rex regum stellato sedet¹. Aperte sunt, quas hodie gloriosa²

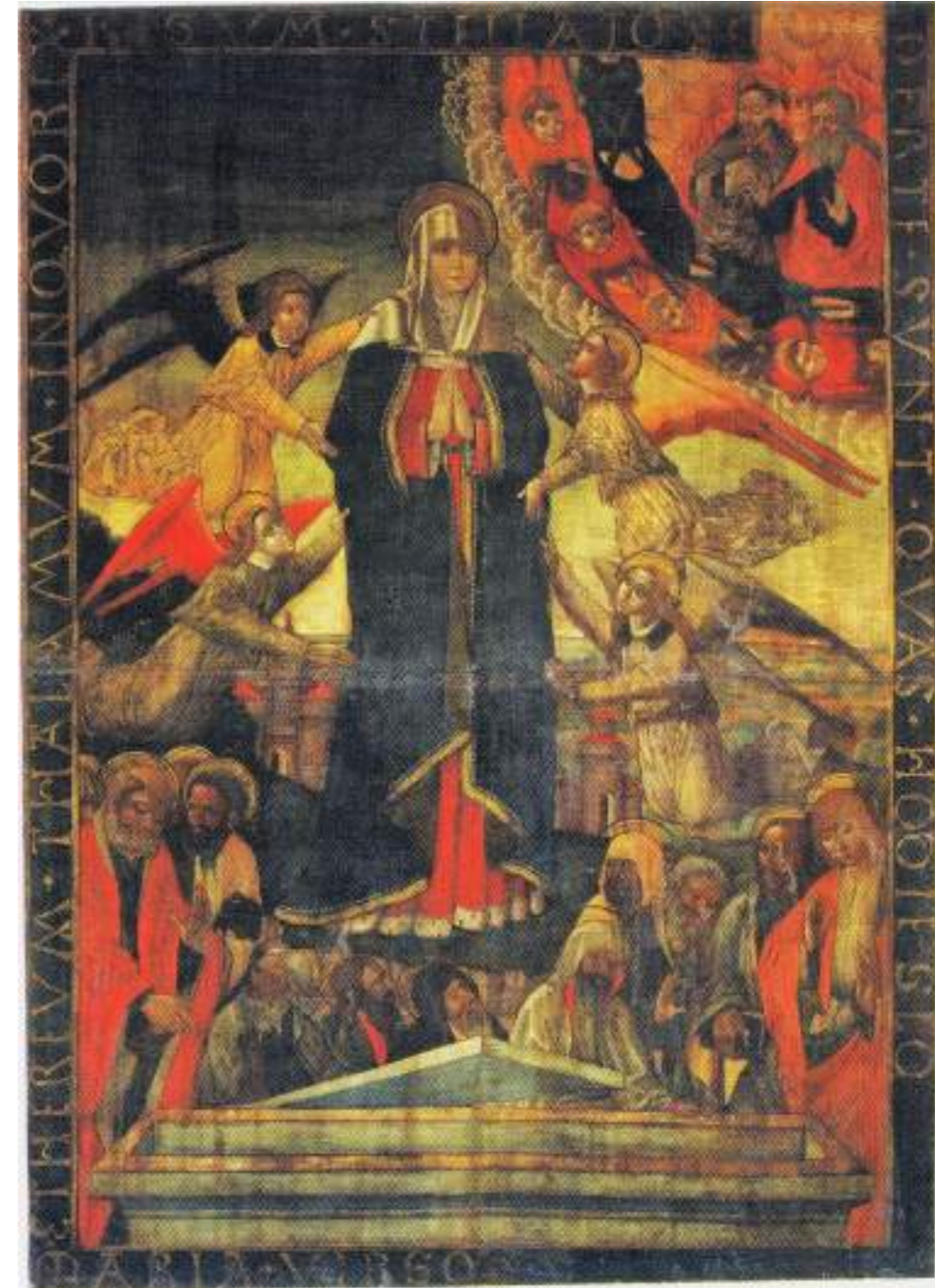
Notes

¹ Antífona de laudes, terça i vespres de l'Assumpció (Hesbert, 1963-1979, III: 328, n. 3707). Versicle de matines i sexta d'aquesta festivitat. Respons de nona d'aquesta festivitat | ² Antífona de matines de la mateixa festivitat (Hesbert, 1963-1979, III: 393, n. 4215)

I: marc | I: identificativa, al·legòrica | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1927: 203-214; POST, 1930-1958, VI, II: 466-476; MILIÁN BOIX, 1987, I: 142; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 466-467.



Nativitat, Martí Torner (1497).

Tremp sobre llenç, 275 x 192 cm. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

Morella, església arxiprestal de Santa Maria | *Ibidem*.

I. Anūcio · vobis gadium magn[.]

I. Anuncio vobis gaudium magnum¹

II. · NATIVITAS · TVA · GENITRIX · VIRGO ·
MARIA · GAVDIVM · ATTVLIIT SOL · IVSTI-
CIE · CRIS|TVS · DEVS · NOSTER · QVI · SOL-
VENS · DE ·

II. Nativitas tua genitrix Virgo Maria gaudium
attulit, sol iusticie, Cristus Deus noster, qui sol-
vens de²

Notes

¹ Lc 2 10 | ² Antífona de vespres de la Nativitat de la Mare de Déu (Hesbert, 1963-1979, III: 346, n. 3852).
Respons de matines d'aquesta festivitat. La relació del text amb el naixement de la Mare de Déu i no amb
el de Crist fa que tinga una funció eminentment al·legòrica dins de la pintura

I: filacteri; II: marc | I: identificativa; II: al·legòrica | I: minúscula gòtica; II: prehumanística | I-II: llatí

Bibliografia

BETÍ, 1915: 123-128; DE SARALEGUI, 1927: 203-214; POST, 1930-1958, VI, II: 466-476; MILLÁN BOIX, 1987, I: 142;
DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 494-496; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 468-469.



Mare de Déu de les Febres, il Pinturicchio (1497).

Oli sobre taula, 275 x 192 cm. Renaixement.

Xàtiva, Col·legiata, capella de la Mare de Déu de les Febres | València, Museu de Belles Arts (I-273).

I. AVE · MARIA · GRATI[...]

I. Ave Maria, gratia¹

II. Incipit officium b[.]te uirginis secūd[.] |
DOmin[.] [..]bi[...]

II. Incipit officium beate Virginis secundum [...] |
Domine labia²

Notes

¹ *Avemaria* | ² Inici de l'Ofici de la Mare de Déu

I: aurèola; II: llibre | I: invocativa; II: decorativa | I: majúscula humanística; II: minúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 126-130; POST, 1930-1958, VI, I: 173; TRENS, 1946: 568-572; COMPANY CLIMENT, 1995: 44-45; MADONNAS Y VÍRGENES, 1995: 138-143; ANDALÒ-MIRA GONZÁLEZ, 2001: 370-371; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 116-119; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 185-188, 343.



173

Calvari, Francesc d'Osona (ca. 1500).
Oli sobre taula, 91 x 52,6 cm. Gòtic hispanoflamenc.
València, Museu de Belles Arts (I-216).

I : INRI :

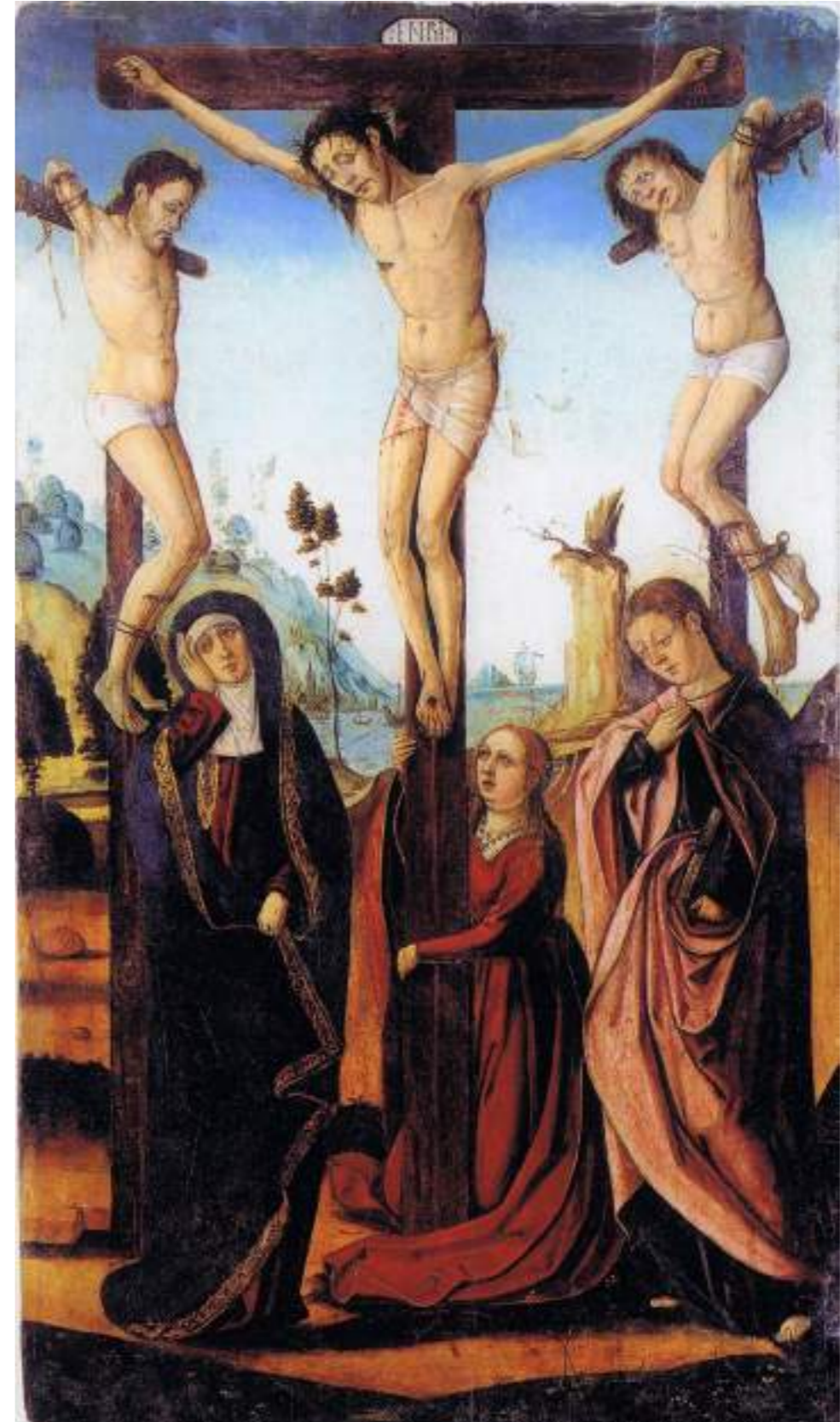
I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1946: 131-159; POST, 1930-1958, X: 362; BENITO-DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 288-291; IBÁÑEZ BARBERÁN, 2010: 200-205.



174

Presentació de Jesús en el Temple, Francesc d'Osona (ca. 1500).
Trep i oli sobre taula, 90 x 54,5 cm. Gòtic hispanoflamenc.
Algorta (Getxo), col·lecció Laia-Bosch.

I. b

I. b¹

Notes

¹ Al paviment apareixen cinc *b* pintades als taulells, com és habitual a la pintura de Francesc d'Osona

I: altres (paviment) | I: decorativa | I: minúscula gòtica

Bibliografia

COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 360-365.



Retaule de Sant Miquel, Vicent Macip (ca. 1500).

Taula, 300 x 197 cm. Gòtic hispanoflamenc.

El Villar, església de la Mare de Déu de la Pau, capella de Sant Miquel | València, Catedral.

- | | |
|-----------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| I. Aue grac[.] ple[.]a dominus tecum bened[.] | I. Ave gracia plena: Dominus tecum: benedicta ¹ |
| II. [..]RI | II. INRI |
| III. Ecce agnus dey qui toll[.] pecata mūdi | III. Ecce agnus Dey, qui tollit pecata mundi ² |

Notes

¹ Lc 1, 28 | ² Io 1, 29

I, III: filacteri; II: titulus | I, III: identificativa; II: decorativa | I-III: minúscula gòtica | I-III: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1932: 110; POST, 1930-1958, VI, II: 432; COMPANY CLIMENT, 1990: 71; BENITO DOMÉNECH, 1993: 235-236; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 38-39; GÓMEZ RODRIGO, 2001.



176

Retaule de la Mare de Déu amb Sant Pere i Santa Isabel, anònim (ca. 1500).
Oli sobre taula, 250 x 170 cm. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.
Oriola, catedral (?) | *Ibidem*.

I. INRI

I. INRI

Notes

I: Crucifixió | I: titulus | I: decorativa | I: prehumanística

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, I: 97, fig. 30; PÉREZ SÁNCHEZ, 1990: 175-176; SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 214-215.



Santa Maria Salomé amb Sant Joan i Sant Jaume, Mestre de Perea (ca. 1500).

Oli i tremp sobre taula, 44,3 x 33,6 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Gandia, Museu de Santa Clara (MC079).

I. [...] p[^]nci[...]rat v[']bū et verbum erat aput de[...] | I. In principio erat Verbum, et Verbum erat aput
et d[...] erat | Deum, et Deus erat¹

Notes

¹ Io 1, 1

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

COMPANY CLIMENT, 1985: 143-144, fig. 49; PELLICER I ROCHER, 2014: 41-43; ALIAGA MORELL, 2015: 23.



Tríptic de la Mare de Déu de la Llet, Nicolau Falcó (ca. 1500).

Oli sobre taula, 39 x 38,5 cm. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

Madrid, col·lecció Várez Fisa.

I. Sāta maria de puritate cōceptionjs

II. Sāta maria de p[...] cōceptionjs

III. aue gracia plena domin[...] tecum be[...]

I. Santa Maria de Puritate Conceptionis

II. Santa Maria de Puritate Conceptionis

III. Aue, gratia plena: Dominus tecum: benedicta¹

Notes

¹ Lc 1, 28

I-II: Mare de Déu de la Llet; III: Anunciació | I-III: filacteri | I-III: identificativa | I-III: minúscula gòtica | I-III: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, II: 364-366, fig. 153; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 202-203.



Visitació, Mestre de Perea (ca. 1500).

Oli sobre taula, 176 x 155 cm. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes

Madrid, Museu del Prado (P002678).

I. MAGNIFICAT · ANIMA · MEA · DOMINUM [...] MATER · DNI · MEI · VENIAT · AD · ME	I. Magnificat anima mea Dominum [...] mater Domini mei veniat ad me ¹
-------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------

Notes

¹ Lc 1, 46, Lc 1, 43. Aquesta inscripció resulta força interessant, ja que ens presenta dos fragments de la narració de la Visitació, però desordenats. La segona part, dita per santa Isabel davant la sorpresa de veure a la seua cosina Maria, aniria abans de l'exclamació del *Magnificat* de la Mare de Déu. Malauradament, la part central de l'epígraf es troba molt deteriorada i el text és il·legible, per la qual cosa no podem saber en quin punt acaba un fragment i comença l'altre

I: marc | I: al·legòrica, discursiva | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

GARNELO, 1916: 364; DE SARALEGUI, 1931: 238; TORMO MONZÓ, 1932: 21; GUDIOL RICART, 1955: 66.



Fragments d'un retaule de Sant Dionís, Roderic d'Osona i Francesc d'Osona (1500).

Oli sobre taula. Gòtic hispanoflamenc.

València, Catedral, capella de Sant Dionís | València, Museu de la Catedral. Algunes taules desaparegueren en la Guerra Civil.

I. Scūs Dioniss ⁹ di xit: de pasioē xp̄i aut De ⁹ nature pati tur aut to ta machina / [...] et hoc ideo quia sol eclipsauelrat in ple ni lu- nio	I. Sanctus Dionissus dixit de Pasione Christi: aut Deus nature patitur, aut tota machina [...]. Et hoc ideo quia sol eclipsauerat in plenilunio ¹
II. TIMETE DEVM ET [...]	II. Timete Deum, et ²
III. INRI	III. INRI ³

Notes

¹ Sobre l'origen d'aquesta cita atribuïda a sant Dionís, *vid.* pp. 116-119 de l'estudi. Entre els parèntesis quadrats hom pot llegir *arruet*, però davant la inexistència d'aquest mot, no l'hem inclòs en l'edició. Tanmateix, per sentit i en comparació amb les altres versions d'aquesta cita, hauria de ser una paraula amb un significat relatiu a la destrucció | ² Apoc 14, 7. De la taula de Sant Vicent, destruïda en la Guerra Civil, es conserva una fotografia, a partir de la qual hem fet la transcripció. Per la seua qualitat, no hem pogut llegir la paraula que segueix a les ací transcrites. Malgrat tot, ofereix pocs dubtes i ha de ser *date* | ³ La taula de la Missa de Sant Règul, també desapareguda, està plena d'inscripcions, però a la fotografia solament permet llegir el titulus de la creu i s'intueix un *Matheus* al filacteri que està junt a la creu

I: Sant Dionís; II: Sant Vicent Ferrer; III: Missa de Sant Règul | I: llibre; II: filacteri; III: titulus | I-II: identificativa; III: decorativa | I: minúscula gòtica; II-III: prehumanística | I-III: llatí

Bibliografia

SANCHIS SIVERA, 1909: 346-351, 513, 516; TORMO MONZÓ, 1923: 95-96; MAYER, 1928: 121; POST, 1930-1958, VI, I: 184-185, 206-212; COMPANY CLIMENT, 1994: 124-131; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 288-291.



Anunciació, Nicolau Falcó (1500-1510).

Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

Gandia, monestir de Santa Clara | Desapareguda en la Guerra Civil.

I. Aue · gracia · plena · dominus · tecum

II. Ecce vir|go concipi|et pa|riet filiū | Et
uoca/bitur | nomen | eius | emanuel

I. Aue gracia plena: Dominus tecum¹

II. Ecce uirgo concipiet, et pariet filium, et uoca-
bitur nomen eius Emanuel²

Notes

¹ Lc 1, 28. A la fotografia antiga s'aprecia que la Mare de Déu té un text al mant, però la qualitat de la imatge no és suficient com per llegir-lo. També cap la possibilitat que es tracte d'una inscripció cúfica | ² Is 7, 14

I: filacteri; II: llibre | I: identificativa; II: al·legòrica | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 202-203, fig. 72.1.



Anunciació, Nicolau Falcó (1500-1510).
 Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.
 Col·lecció particular.

I. Aue · gracia · plena · dominus · tecum · bene-
 dictatu · in mulieribus · et

I. Aue gracia plena: Dominus tecum: benedicta
 tu in mulieribus, et¹

Notes

¹ Lc 1, 28. La conjunció *et*, que no està present a la Vulgata, ja que el text acaba en «mulieribus», denota la influència de l'avemaria

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 204-205, fig. 73.1.



183

Calvari, Mestre d'Artés (1500-1510).

Oli sobre taula, 76 x 68 cm. Renaixement, amb influències hispanoflamenques.

Agullent, església parroquial | València, Museu de Belles Arts (I-33/2017).

I. ·I·N·R·I·

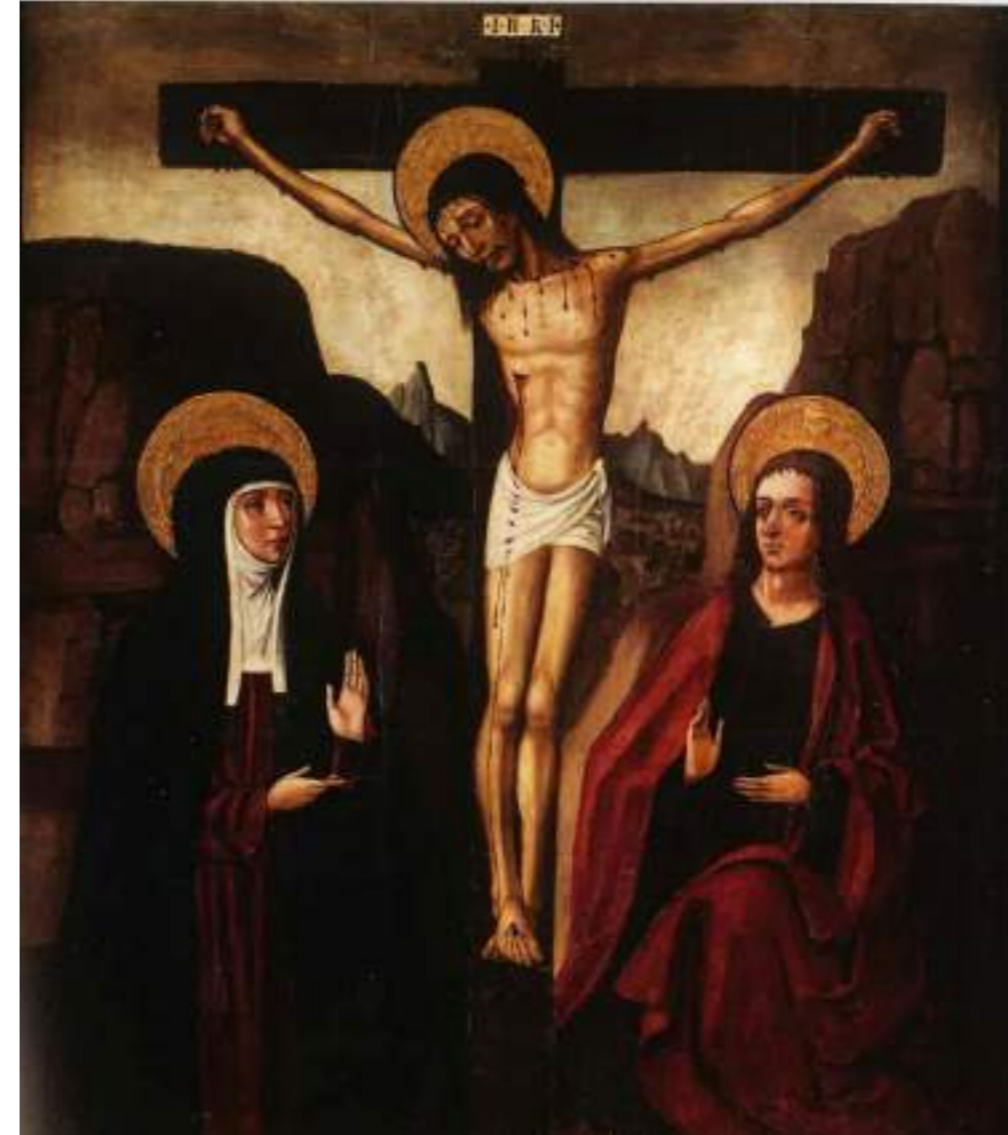
I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 295-296; POST, 1930-1958, VI, I: 301-302; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 148-151, 266; FERRE PUERTO, 2008: 172-174; GIMILIO SANZ, 2020: 24-27.



Christus patiens, anònim (1500-1510).
Taula, 86 x 69 cm. Gòtic hispanoflamenc.
València, Museu del Patriarca (CG. P-471).

I. I·N·R·I:

II. [...]us : dei : qui : tolis

III. :Aue maria · gracia : plena : dominus

I. INRI

II. Agnus Dei, qui tolis¹

III. Aue Maria, gracia plena, Dominus²

Notes

¹ Io 1, 29. Es desconeix la seua procedència i si és valencià, però per l'estil sembla haver sigut elaborat al regne | ² *Avemaria*

I-II: *Christus patiens*; III: Anunciación | I: titulus; II-III: filacteri | I: decorativa; II-III: identificativa | I: prehumanística; II-III: minúscula gòtica | I-III: llatí

Bibliografia

ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 470-471.



Naixement i Resurrecció, Vicent Macip (1500-1510).

Taula, 86 x 69 cm. Gòtic hispanoflamenc.

València, Museu del Patriarca (CG. P-471).

I. Gloria in excelsis deo et in terra pax

II. *f*f* | ·y·y· | *f*f*f

I. Gloria in excelsis Deo et in terra pax¹

II. FF YY FFF

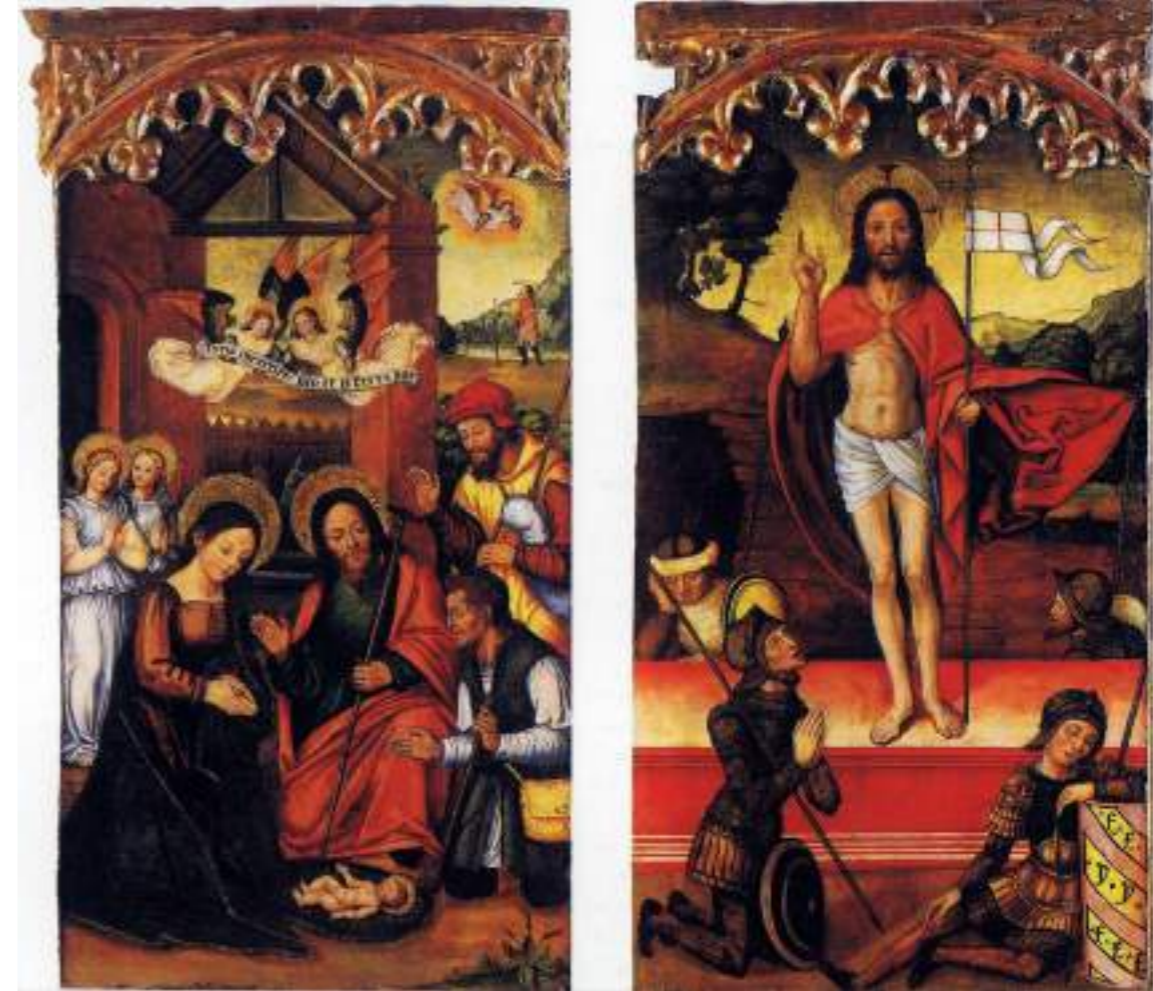
Notes

¹ Lc 2, 14. Antífona de laudes i vespres de Nadal (Hesbert, 1963, III: 236, n. 2946). Versicle de matines i lectura de la missa d'aquesta festivitat

I: Naixement; II: Resurrecció | I: filacteri; II: altres (escut) | I: al·legòrica; II: decorativa | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 101; POST, 1930-1958, VI, II: 408; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 56-57, 178.



186

Nativitat, Mestre d'Artés (1500-1510).

Oli sobre taula, 62,5 x 42,5 cm. Renaixement, amb influències hispanoflamenques.

Madrid, col·lecció Juan Abelló.

I. Gloria · tibj · domine · quj · natus · est · de ·
virgine · cum · patre · et · filj · [...]

I. Gloria tibi, Domine, qui natus est de Virgine,
cum patre et fili¹

Notes

¹ En la Litúrgia de les Hores, estrofa final dels himnes cantats el dia de Nadal. És destacable l'errada gramatical en la forma del verb en tercera persona i no en segona

I: filacteri | I: al·legòrica | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, XI: 428-430, fig. 184; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 196-197.



187

Retaule d'Ànimes, Miquel Esteve (1500-1510).

Oli sobre llenç, 253 x 148 cm. Renaixement, amb influències hispanoflomenques.

València, ermita de Santa Llúcia | *Ibidem*.

I. ·INRI·

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

BON MUÑOZ, 1993: 367-371; RODRÍGUEZ BARRAL, 2003: 431, fig. 259; CEBRIÁN I MOLINA-HERNÁNDEZ GUARDIOLA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2016: 65-67, 163-164.



Retaule d'Ànimes amb la missa de Sant Gregori, Mestre d' Artés (1500-1510).

Oli sobre taula, 213 x 145 cm. Gòtic hispanoflamenc.

València, Museu de Belles Arts (I-129/96).

I. ·I·N·R·I·

II. š cosme | š damja

I. INRI

II. Sant Cosme. Sant Damià

Notes

I: titulus; II: sense suport | I: decorativa; II: identificativa | I: prehumanística; II: minúscula gòtica | I: llatí;

II: valencià

Bibliografia

COMPANY CLIMENT, 1994: 170, fig. 98; BENITO DOMÉNECH, 2009: 89.



Retaule de la Pietat, Mestre d'Onil (1500-1510).

Oli sobre taula, 238 x 161 cm. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

Biar, església parroquial, capella del Davallament | Biar, església parroquial de la Mare de Déu de l'Assumpció.

I. INRI

II. Ecce agnus dei

I. INRI

II. Ecce agnus Dei¹

Notes

¹ Io 1, 29

I. Davallament; II: Sant Joan Baptista | I: titulus; II: filacteri | I: decorativa; II: identificativa | I: prehumanística; II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1983: 26-27; PÉREZ SÁNCHEZ, 1990: 162-164; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 296-297; SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 222-223.



Fragments d'un retaule dels Sants Joans, Mestre de Borbotó (1500-1510).

Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

Xàtiva, ermita de Sant Feliu | Xàtiva, Col·legiata.

I. AVE · GRATIA · PLENA + DNS TECV[.] + | I. Ave gratia plena: Dominus tecum¹

Notes

¹ Lc 1, 28. Les paraules *Ave* i *plena* estan escrites de dreta a esquerra

I. Anunciació | I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

—

191

Sant Antoni Abat, Mestre d'Onil (1500-1510).
Oli sobre taula, 167 x 63,5 cm. Gòtic hispanoflamenc.
Onil, església parroquial (?) | *Ibidem*.

I. T

I. T

Notes

I: vestits | I: identificativa | I: majúscula gòtica | I: grec

Bibliografia

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1990: 165; SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 218-219; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2011: 214-215.



Crist portant la Creu, Paolo de San Leocadio (1500-1515).

Oli sobre taula, 74,7 x 52,5 cm. Renaixement.

Vila-real, convent del Corpus Christi | Vila-real, Museu de l'església arxiprestal de Sant Jaume.

<p>I. [.]JAPVT · EIVS · PVNGITVR SPINARVM CRVCEM · PORTAT · HVMER[.] *ADORAMVS · TE · XPE</p> <p>II. IESV · FILI · DAVIT MISERERE MEI</p>	<p>I. Caput eius pungitur spinarum: cruce- cem portat humeris. Adoramus te, Christe¹</p> <p>II. Iesu, fili Davit, miserere mei²</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Notes

¹ Els textos procedeixen de l' hora Tertia de l'Ofici de la Santa Creu. La primera part correspon als versos de l'himne, que comença per *Crucifige! clamitant* (Chevalier, 1892-1921, I: 239, n. 3988), , i mancaria la paraula «corona» abans d'«spinarum». La segona part correspon al versicle cantat en concloure l'himne. Existeixen tres versions d'aquesta pintura fetes per San Leocadio, però solament disposem de bones reproduccions fotogràfiques d'aquesta. A més a més, la de Gandia està en una col·lecció particular, mentre que la de Barcelona sembla no tindre escriptura | ² Mc 10, 47 o Lc 18, 38

I-II: vestits | I-II: al·legòrica | I-II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 230; COMPANY CLIMENT, 1985: 98-99, fig. 28; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 170-171; COMPANY CLIMENT, 2006(a): 314-317; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 494-495; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 478-479; MACIÁN FERRANDIS-GARCIA FEMENIA, 2021: 43-69.



Sagrada Família amb Sant Joanet, Paolo de San Leocadio (1500-1515).

Oli sobre taula, 65,5 x 46,5 cm. Renaixement.

Algorta (Getxo), col·lecció Laia-Bosch.

I. * AVE * REGINA * CELORVM * AVE * DO- MINA * AN[...]	I. Ave, regina celorum. Ave, domina angelo- rum ¹
-----------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------

Notes

¹ Himne *Ave, regina cœlorum* (Chevalier 1892-1921, I: 122, n. 2070)

I: aurèola | I: invocativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

COMPANY CLIMENT, 2006(a): 326-329; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 90-91.



194

Retaule del Juí Final amb la missa de Sant Gregori, Mestre d'Artés (1500-1520).
Oli sobre taula, 200 x 130 cm. Renaixement, amb influències hispanoflamesques.
São Paulo, Museo de Arte de São Paulo (MASP.00428).

I. ·I·N·R·I·

I. INRI

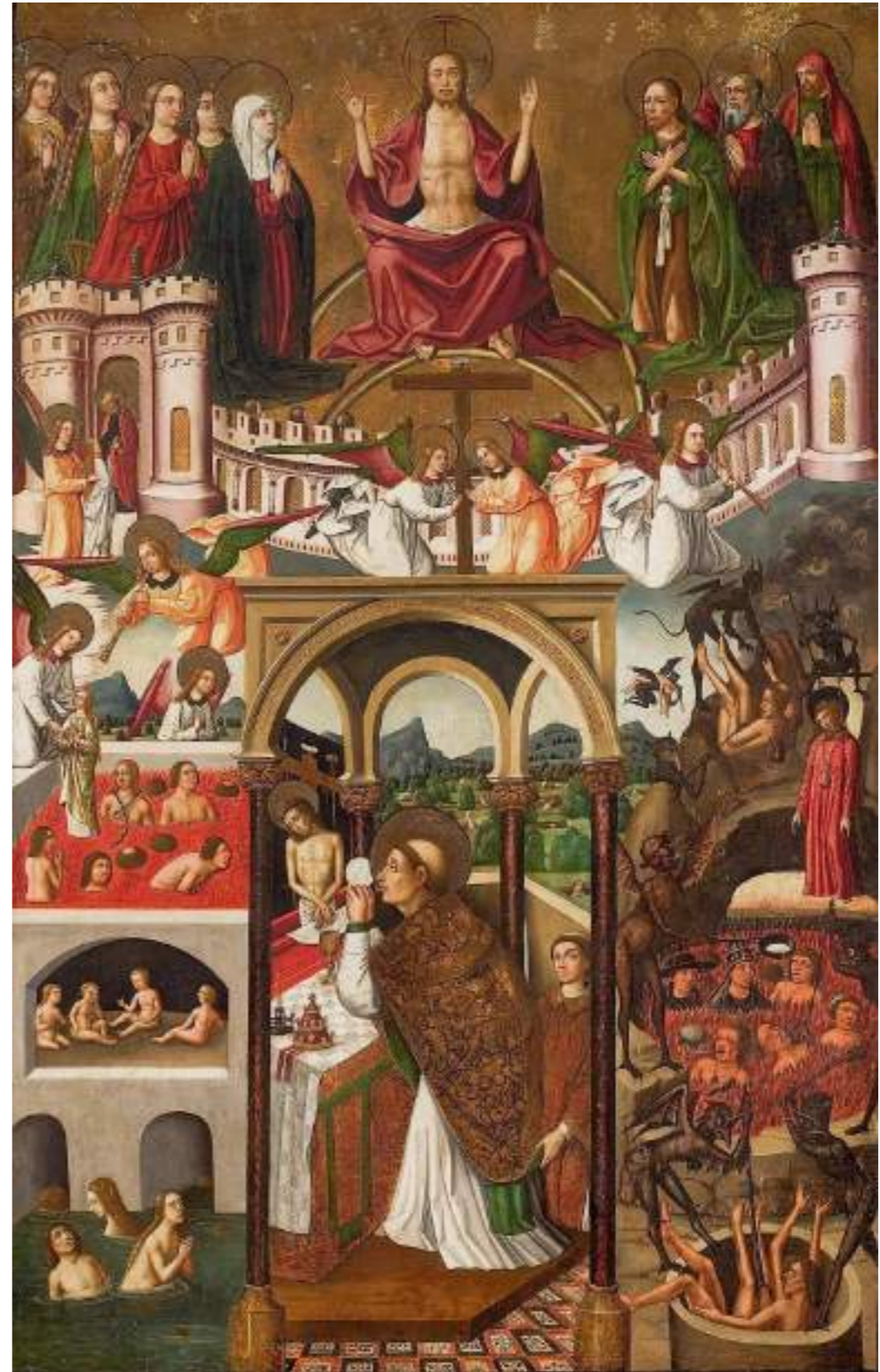
II. ·I·N·R·I·

II. INRI

Notes

I-II: titulus | I-II: decorativa | I-II: prehumanística | I-II: llatí

Bibliografia



195

Retaule Sant Joan Baptista i Sant Sebastià, Mestre de Borbotó (1500-1520).

Oli sobre taula, 155 x 116 cm. Renaixement.

Tavernes Blanques, col·lecció Lladró.

I. I·N·R·I

I. INRI

Notes

I: Crucifixió | I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, XI: 430-433, fig. 186; DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, 1987: 108; PÉREZ SÁNCHEZ, 2004: 30-31; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 166-167.



Calvari, Paolo de San Leocadio (cercle) (1500-1525).

Oli sobre taula, 160 x 100 cm. Renaixement.

Sogorb, Catedral | Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-037).

I. INRI

II. · ORA · PO · NOBIS · BEATE MARIA · VDINI ·
E[...] MVSPRI

III. SANTE · IVANNES · ORA · PRO · NBIS VTDINI

I. INRI

II. Ora po nobis, beate Maria, udini
e[.]mus pri¹

III. Sante Iuannes, ora pro nobis ut dini

Notes

¹ Són de destacar les nombroses errades ortogràfiques dels dos textos laudatoris, en què hi manquen lletres i es canvien d'ordre. Malgrat que són difícils d'entendre, creiem que segueixen l'esquema habitual dels textos devocionals on figura el prec «Ora pro nobis» i el nom del sant a qui es dirigeix, seguit de la resposta «Ut digni efficiamur gratia Christi».

I: titulus; II-III: aurèola | I: decorativa; II-III: invocativa | I: majúscula humanística; II-III: prehumanística | I-III: llatí

Bibliografia

RODRÍGUEZ CULEBRAS, 1990: 88; OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 77-78.



Retaule del Juí Final amb la Missa de Sant Gregori, Vicent Macip (1500-1525).

Taula, 160 x 100 cm. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

Onda, església de la Sang | Onda, església parroquial de l'Assumpció de la Mare de Déu.

I. MISERERE MEI DEVS SECVNDVM MA	I. Misere mei Deus, secundum magnam ¹
II. · SANCTA · ET · SALVBRIS · EST · COGITACIO · PRO · DEFVNCTIS · EXORARE · VT · PECCATIS · SOLVANTVR · [...] MACHABEORV	II. Sancta et salubris est cogitacio pro defunctis exorare, ut peccatis solvantur [...] Machabeorum ²
III. Aue maria gracia plena	III. Aue Maria, gracia plena ³
IV. Timete deum et date illi onorem qu	IV. Timete Deum, et date illi onorem quia ⁴
V. LON SANCT AMADOR · DIX LES TRETATRES MISES DE [...]	V. Lo sanct Amador dix les trenta-tres misses de ⁵
VI. · SANCTA ET SALVBRIS EST · [...]TIS · EXORARE · VT A PECCATIS SOIVANTVR	VI. Sancta et salubris est cogitacio por defunctis exorare ut a peccatis solvantur ⁶
VII. ·ESTES LO CAVALE QVE PREG[...] · AQVE R[...]	VII. Est-és lo cavaller que preg[...] ⁷
VIII. inri	VIII. INRI

Notes

¹ Ps 50, 3. En l'arc que s'obri darrere del pontífex sembla haver una inscripció | ² 2 Mach 12, 46. Hi mancaria la preposició «a» abans de *peccatis*, com a la inscripció VI. Així mateix, abans de la menció al llibre bíblic hi apareix el que sembla un numeral. Tanmateix, com la inscripció està malmesa i aquesta xifra no es correspon amb la citació, l'hem omesa en l'edició. Per altra banda, aquest text està força relacionat amb la Litúrgia de Difunts i el recordatori de les ànimes del Purgatori, ja que és el final de l'epístola que es llig en les misses d'Aniversari | ³ *Avemaria* | ⁴ Apoc 14, 7 | ⁵ Fa referència al costum baixmedieval, molt estés en la societat valenciana, d'encomanar als testaments les Trenta-Tres Misses de Sant Amador per la pròpia ànima o per la dels familiars difunts. Aquest ritus, que mescla el cristianisme amb la superstició, consistia en trenta-tres misses consecutives que el sacerdot havia de celebrar sota certes condicions (Baldó Alcoz, 2006) | ⁶ 2 Mach 12, 46. La part central de la inscripció s'ha perdut, però l'hem restituïda en repetir-se | ⁷ Desconeixem l'episodi a què fa referència i l'estat dolent del text impedeix la lectura completa

I-II: Missa de Sant Gregori; III: Anunciació; IV: Sant Vicent Ferrer; V-VIII: predel·la | I: altres (entaulament); II, V-VII: marc; III-IV: filacteri; VIII: titulus | I-II, VI: al·legòrica; III-IV: identificativa; V, VII:

informativa; VIII: decorativa | I: majúscula humanística; II, V-VII: prehumanística; III-IV, VIII: minúscula gòtica | I-IV, VI, VIII: llatí; V, VII: valencià

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1931: 217; POST, 1930-1958, VI, II: 432; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 169; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2005: 388-389; SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 452-455.



Sant Nicolau i Sant Dionís, Nicolau Falcó (1500-1525).

Oli sobre taula, 190 x 93 cm. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

Xàtiva, ermita del Salvador | Xàtiva, Museu de Belles Arts.

I. Aut · deus nature · pa titur · aut tota · mu ndi · ma/china · de structur · Ego · dion isius · in passione · cristi ·	I. Aut Deus nature patitur, aut tota mundi ma- china destructur. Ego, Dioninisius, in Passione Cristi ¹
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Notes

¹Sobre l'origen d'aquesta cita atribuïda a sant Dionís, *vid.* pp. 116-119 de l'estudi

I: llibre | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 101-102; DE SARALEGUI, 1950: 60-61; POST, 1930-1958, XI: 129-134; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2011: 44; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 178-185, 342.



Mare de Déu de la Consolació, Miquel Esteve (1500-1525).

Tremp i oli sobre taula, 125 x 76 cm. Renaixement, amb influències flamenques.

Xàtiva, monestir de la Consolació | *Ibidem*.

I. Ego : sum : uia : ueritas : et : uita :

I. Ego sum via, veritas, et vita¹

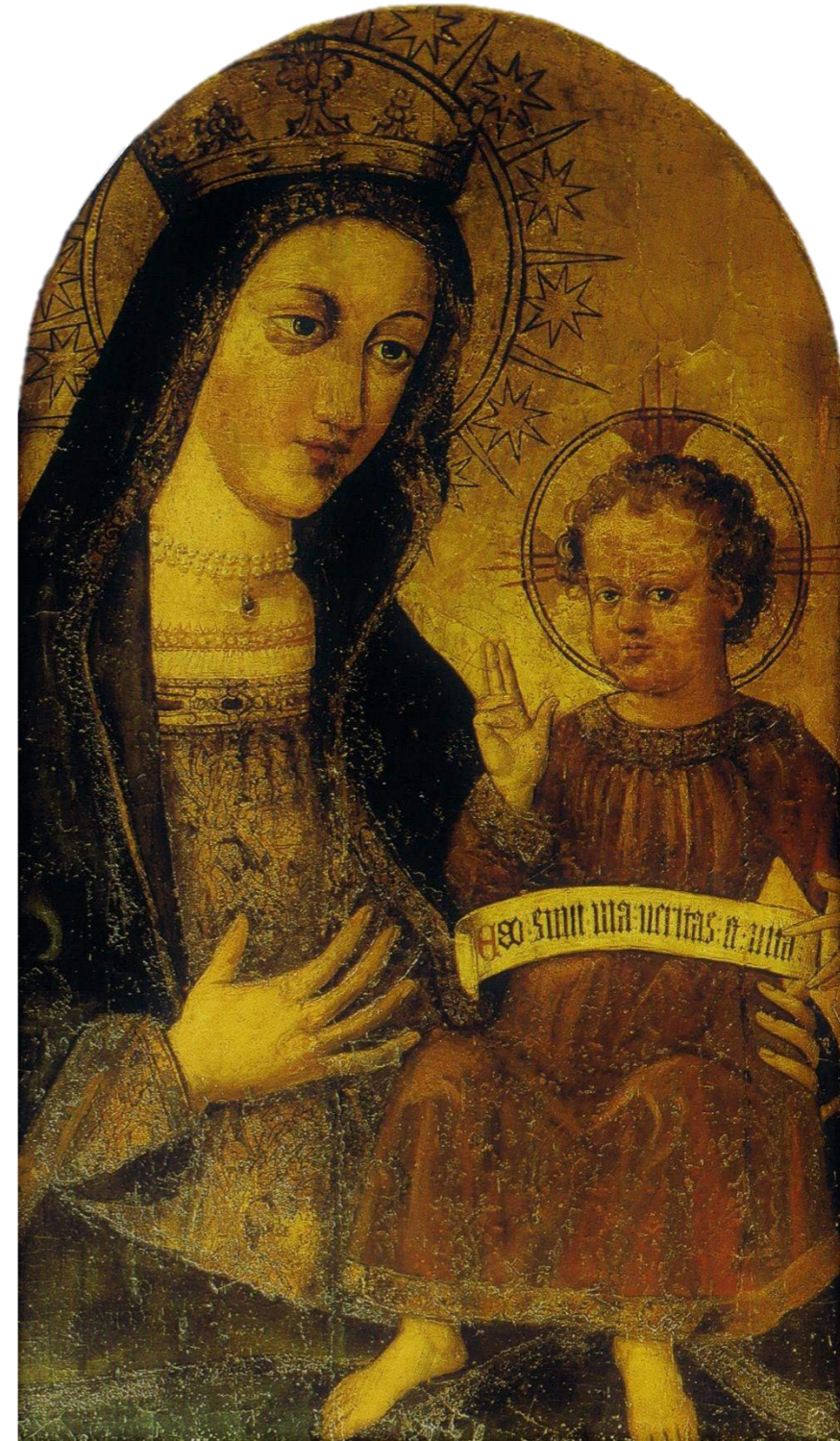
Notes

¹Io 14, 6. Antífona de laudes i missa de la festivitat dels Sants Felip i Jaume el Menor i del Comú dels Apòstols (Hesbert, 1963-1979, III: 197, n. 2603)

I: filacteri | I: discursiva | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

ORIENTE EN OCCIDENTE, 2000: 225; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 201-205, 346.



200

Calvari, Felip Pau de San Leocadio (1500-1533).

Oli sobre taula, 225 x 127 cm. Renaixement.

València, convent de les Adoratius | València, Museu de Belles Arts (I-4428).

I. INRI

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 190-191.



201

Retaule de Sant Antoni Abat, Miquel Esteve (1500-1533).

Oli sobre taula, 380 x 260 cm. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

Llucena, ermita de Sant Antoni Abat i Sant Pere | Llucena, església parroquial de l'Assumpció de la Mare de Déu.

I. T

I. T

Notes

I: Sant Antoni Abat | I: vestits | I: identificativa | I: majúscula gòtica | I: grec

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 47; POST, 1930-1958, XI: 312-314, 317; SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 482-485; CEBRIÁN I MOLINA-HERNÁNDEZ GUARDIOLA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2016: 67-70, 165-167.



202

Sant Pere i Sant Pau, Miquel Prado (1500-1533).

Oli sobre taula, 78 x 50 cm. Renaixement.

València, Museu de Belles Arts (I-755, 1756).

I. *SANT · PERE · APOSTOL*

I. Sant Pere, apòstol

II. [...] PAV · APOSTOL

II. Sant Pau, apòstol

Notes

I-II: aurèola | I-II: identificativa | I-II: majúscula humanística | I-II: valencià

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1932: 21; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 224-225; LÓPEZ AZORÍN-SAMPER EMBIZ, 2006: 146; CEBRIÁN I MOLINA-HERNÁNDEZ GUARDIOLA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2016: 122-123, 209.



203

Mare de Déu anunciada, anònim aragonés (1500-1533).

Oli sobre taula, 118 x 58 cm. Renaixement.

Sogorb, catedral | Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-038).

I. VIRG O CO NCIPI ET ET PARI ET FIL IVM E/[...]ABI TVR NO MEN EIV S	I. Virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius ¹
-----------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------

Notes

¹ Is 7, 14

I: llibre | I: al·legòrica | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

RODRÍGUEZ CULEBRAS, 1990: 93; OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 76-77.



Crucifixió, Paolo de San Leocadio (1502-1533).
Oli sobre taula, 167 x 153 cm. Renaixement.
Gandia, Col·legiata | Destruïda en la Guerra Civil.

I·I·N·R·I

I·INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

GÓMEZ MORENO, 1929: 441; COMPANY CLIMENT, 1985: 96-97, fig. 27; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 76;
BELTRÁN ALANDETE, 2002: 291; COMPANY CLIMENT, 2006(a): 313-314.



Retaule major de la Col·legiata de Gandia, Paolo de San Leocadio (1502-1533).

Oli sobre taula, ca. 800 x 600 cm. Renaixement.

Gandia, Col·legiata | Destruït en la Guerra Civil.

I. MISERERE · MEI · DOMINE

II. TVAM · INTER · IVDICIVM · TVVM

III. CRVCEM PORTAT HVMERIS

IV. I·N·R·I

I. Miserere mei, Domine¹

II. Tuam inter iudicium tuum²

III. Crucem portat humeris³

IV. INRI

Notes

¹ Ps 6, 3, entre d'altres. Com és costum en les obres de San Leocadio, els vestits de les figures estan sembrats de textos al·legòrics. Això no obstant, solament es conserven fotografies antigues d'aquest retaule destruït i, malgrat que podem intuir l'existència d'inscripcions en escenes com l'Adoració dels pastors o Pentecosta, no les podem llegir | ² Versos de l'oració final de les Hores de la Santa Creu | ³ Versos de l'himne de l'*Hora Tertia* de les Hores de la Santa Creu (vid. n. 192)

I-II: Oració en l'hort; III: Camí del Calvari; IV: Davallament | I-III: vestits; IV: titulus | I-III: al·legòrica; IV: decorativa | I-IV: majúscula humanística | I-IV: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 230; MAYER, 1928: 117; POST, 1930-1958, XI: 20 i ss; COMPANY CLIMENT, 1985: 61-96; COMPANY CLIMENT, 2006(a): 304-313.



206

Resurrecció, Vicent Macip (1505-1510).

Tremp sobre taula, 109,5 x 87,5 cm. Renaixement.

Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (015869-000).

I. [...]LVIA ALLELVIA

I. Alleluia, allelulia

Notes

I: aurèola | I: invocativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 42-43.



207

Adoració dels Mags, Francesc d'Osona (1505-1513).

Oli sobre taula, 165 x 150 cm. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

Londres, Victoria and Albert Museum (484-1865).

I. LO FIL DE MESITRE RODRIGO

I. Lo fil de mestre Rodrigo

Notes

I: altres (arquitectura) | I: informativa | I: prehumanística | I: valencià

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1932: 133; POST, 1930-1958, VI, I: 198-204; COMPANY CLIMENT, 1994: 78-82.



Fragments del retaule de la Passió, Francesc d'Osona (ca. 1505).

Oli sobre taula. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

Serra, cartixa de Portaceli (?) | València, Museu de Belles Arts (I-225, 228).

I. b

I. b¹

Notes

¹ El paviment de diferents escenes està decorat amb un total de vint-i-dos taulells que contenen una *b*, com és habitual en la producció d'Osona

I: Crist davant de Pilat, Santa Agnès, Santa Àgata | I: altres (paviment) | I: decorativa | I: minúscula gòtica

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 146-147; SANCHIS SIVERA, 1930: 149, 151, 181; POST, 1930-1958, VI, I: 204-206; SOLER D'HYVER, 1973: 63; COMPANY CLIMENT, 1994: 136-147; ANDALÒ-MIRA GONZÁLEZ: 2001, 378-379; IBÁÑEZ BARBERÁN, 2010: 206-211.



Predel·la amb santes, Vicent Macip (ca. 1506).

Tremp i oli sobre taula. Renaixement.

València, convent de Sant Doménech (?) | València, Museu de Belles Arts (I-212, 213, 214).

I. INRI

I. INRI

Notes

I: Baró de Dolors | I: titulus | I: decorativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1932: 27; DE SARALEGUI, 1934: 37; POST, 1930-1958, VI, II: 402; SOLER D'HYVER, 1973: 64; COMPANY CLIMENT, 1994: 178-185; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 44-45; ANDALÒ-MIRA GONZÁLEZ, 2001: 381; IBÁÑEZ BARBERÁN, 2010: 218-223.



Retaule de la Dormició de la Mare de Déu, Vicent Macip (ca. 1506).

Taula. Gòtic hispanoflamenc.

I. INRI

II. Timete deum et date illi [...]rem

III. AVE GRATIA PLENA DOMINVS

I. INRI

II. Timete Deum, et date illi honorem¹

III. Ave gratia plena: Dominus²

Notes

¹ Apoc 14, 7 | ² Lc 1, 28

I: Davallament; II: Sant Vicent Ferrer; III: Anunciació | I: titulus; II-III: filacteri | I: decorativa; II-III: identificativa | I-II: minúscula gòtica; III: prehumanística

Bibliografia

POST, 1930-1958, VII, II: 901-904; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 40-41.



211

Calvari, Vicent Macip (ca. 1507).

Taula. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

Madrid, col·lecció del Duque del Infantado.

I. INRI

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VII, II: 899; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 180.



Retaule de Sant Dionís i Santa Margalida, Vicent Macip (ca. 1507).

Oli sobre taula, 510 x 350 cm. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

València, església de Sant Joan de l'Hospital | València, Catedral.

I · SANCTO DIONIS ORA PRO NOBIS · VT DIGNI EFICIAMVR PRO[...]	I. Sancto Dionis, ora pro nobis, ut digni efficiamur promissionibus ¹
II. In prin[...] Era[...] Et v[...] Et dus Ocer[...] In pri[...] / Ecce sac cerdos Magnu9 2 In dieb9 suis pla cuit dEo Et in/vent9 est iust9 et in tempore fact9 est recōsili[...]	II. In principio erat verbum et verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum. Oc erat in principio ² . Ecce sacerdos magnus, qui in diebus suis placuit Deo et inventus est iustus, et in tempore factus est reconciliato ³
III. sanct dionis	III. Sanct Dionís
IV. SANTA · MARGARITA OrA PRO NOBIS · bIS VT DIGNI E[...] VXDI	IV. Santa Margarita, ora pro nobis, ut digni efficiamur [...] ⁴
V. sancta margalida	V. Sancta Margalida
VI · viri · galiley · qui statis · aspiciētes · ī celu	VI. Viri Galiley, qui statis aspicientes in celum ⁵
VII · ic ihs · quia · sumt9 · est · a vobis ·	VII. Ic Iesus, qui sumtus est a vobis ⁶
VIII. INRI	VIII. INRI
IX. Ego sum via ve ritas et vita / et all fa et oc prī cipiū et finis	IX. Ego sum via, veritas, et vita ⁷ et alfa et oc, principium et finis ⁸

Notes

¹ Vid. n. 195, n. 1 | ² Io 1, 1-2 | ³ Inici de l'Epístola de l'Ofici del Comú dels Bisbes Confessors | ⁴ Vid. n. 196, n. 1. La inscripció acaba amb unes lletres que no hem pogut identificar satisfactòriament | ⁵ Act 1, 11. Antífona de laudes, prima i vespres de l'Ascensió (Hesbert, 1963-1979, III: 544, n. 5458), així com lectura de la missa, matines, prima i nona d'aquesta festivitat | ⁶ Act, 1, 11. Antífona de laudes, prima i vespres de l'Ascensió (Hesbert, 1963-1979, III: 544, n. 5458), així com lectura de matines, prima i nona d'aquesta festivitat | ⁷ Io 14, 6. Antífona de laudes i missa de la festivitat dels Sants Felip i Jaume el Menor i del Comú dels Apòstols (Hesbert, 1963-1979, III: 197, n. 2603) | ⁸ Apoc 1, 8. Hesbert recull aquest text com a antífona del Dissabte de Pasqua, *Dominica Paschæ* i de l'*Octava Paschæ* (1963-1979, III: 194-195, n. 2588, 2589)

I-V: Sant Dionís i Santa Margalida; VI-VII: Ascensió; VIII: Crucifixió; IX: Crist en Majestat | I, IV: aurèola; II, XI: llibre; III, V: cartel·la; VI-VII: filacteri; VIII: titulus | I, IV: invocativa; II: al·legòrica; III, V-VII: identificativa; VIII: decorativa; IX: discursiva | I, IV, VIII: prehumanística; II-III, V-VII, IX: minúscula gòtica | I-II, IV, VI-IX: llatí; III, V: valencià

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 299; POST, 1930-1958, VI, II: 396; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 52-55; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 360-361.



Santa Anna amb la Mare de Déu, el Xiquet i Santa Maria Magdalena, Vicent Macip (1507).

Taula, 155 x 85 cm. Renaixement.

Serra, cartoixa de Portaceli (?) | Llúria, Real Monestir de Sant Miquel.

I. * ORA PRO NOBIS * bEATA * AGNA *	I. Ora pro nobis, beata Agna
II. * ORA PRO Nbis * bEATA * M[...]NA * VT DIGN[...]	II. Ora pro nobis, beata Magdalena, ut digni ¹
III. * MAGNIFICAT * ANIMA * M[...]	III. Magnificat anima mea ²
IV. Te deū laudam⁹ te domi[...] / tibi oēs angeli tibi celi et vniver se potes tates Ti bi cheru bim et ser	IV. Te Deum laudamus: te Dominum [...] Tibi omnes Angeli, tibi celi et universe po- testates. Tibi Cherubim et Seraphim ³

Notes

¹ Vid. n. 195, n. 1 | ² *Magnificat* | ³ Himne *Te Deum* (Chevalier, 1892-1921, II: 642-643, n. 20086). El text que segueix a *Dominum* coincideix amb la part del foli que està passant el Xiquet, raó per la qual no es veu i l'hem substituït per punts suspensius

I-III: aurèola; IV: llibre | I-III: invocativa; IV: al·legòrica | I-III: prehumanística; IV: minúscula gòtica | I-IV: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 50-51; ANDALÒ-MIRA GONZÁLEZ, 2001: 380.



Oració en l'hort i Lamentació, Paolo de San Leocadio (post 1507).

Oli sobre taula, 93,5 x 68,7 cm, 90 x 67 cm. Renaixement.

Gandia (?) | Madrid, col·lecció Montortal, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (064105-000).

I. IESV * FILI * DAVIT * M[...]	I. Iesu fili Davit, miserere ¹
II. SI POSSIBILE * EST TRA[...] ¹	II. Si possibile est, transeat ²
III. TV * ES * PETRVS	III. Tu es Petrus ³
IV. O LVX * ET DECVS * HYSpanIE * O IACOBE * SANCTISSIME * SVB * LEVATOR * OPPRESSORVM * SVBFRAGIVM * VIA[...] ⁴ QVI * INT[...]	IV. O lux et decus Hyspanie: O Iacobe sanc- tissime sublevator oppressorum: suffragium viatorum qui inter ⁴
V. ANIMAM * GEMENTEM * COMT[...] ⁵ ET DOLEN- TEM PERT[...]	V. Animam gementem, comstristatam et do- lentem, pertransivit ⁵
VI. [...] ⁶ IS * NON * POSSET * CONTRISTARI * PIAM * [...]	VI. Quis non posset contristari, Piam Matrem ⁶
VII. PRO * PEC[...] ⁷ SVE * GENTIS * VIDI[...]	VII. Pro peccatis sue gentis vidit
VII. CAPITI SVVI TAGBLAT PEDES IESV VGENTO VNG[...]	VIII. Capiti suui tagblat pedes Iesu ugento ungit ⁷

Notes

¹ Mc 10, 47 | ² Mt 26, 39. El text continua al rivet del mant de Crist, però ja resulta il·legible. Això no obstant, considerem que ha de ser la continuació del versicle evangèlic «transeat a me calix iste» | ³ Mt 16, 18 | ⁴ Himne *O lux et decus Hispaniæ* (Chevalier, 1892-1921, III: 424, n. 30580) | ⁵ Els textos V-VII pertanyen a l'himne *Stabat mater* (Chevalier, 1892-1921, II: 599, n. 19416) | ⁶ «Christi Matrem» en l'himne | ⁷ No s'aprecia bé el text i no hem aconseguit localitzar la font, però ha de ser alguna oració o himne associat a santa Maria Magdalena, per la temàtica del fragment i la seua localització als vestits de la penedida

I-IV: Oració en l'hort; V-VIII: Lamentació | I-VIII: vestits | I-VIII: al·legòrica | I-VIII: majúscula humanística | I-VIII: llatí

Bibliografia

FERRÁN SALVADOR, 1946: 31-32; POST, 1930-1958, XI: 41; COMPANY CLIMENT, 1985: 130-132, fig. 44; COMPANY CLIMENT, 1994: 164-167; COMPANY CLIMENT, 2006(a): 323-325.



Taules del monestir de Santa Clara, Paolo de San Leocadio (1507-1513).

Oli sobre taula. Renaixement.

Gandia, monestir de Santa Clara | Gandia, Museu de Santa Clara (MC074, MC081, MC075), destruïdes en la Guerra Civil.

I. POST ❸ PARTVM ❸ VIRGO INVIO- LAT[.] PER- MANSISTI ❸ DEI GENITRIX ❸ INTERCEDE ❸ PRO ❸ [...] ALLE[...] ALE[...]	I. Post partum, Virgo, inviolata per- mansisti; Dei Genitrix, intercede pro nobis. Alleluia, aleluia ¹
II. AFFERTE ❸ DOMINI NO ❸ FILII ❸ DEI ❸ ADOR[...] ❸ DOMINVM ❸	II. Afferte Domino, filii Dei, adorate Dominum ²
III. ET ❸ ASCENDIT ❸ IN ❸ CELVM ❸	III. Et ascendit in celum ³
IV. SEDET ❸ AD DEXTERAM ❸ DEI ❸ PATRIS ❸ ET ITERVM	IV. Sedet ad dexteram Dei Patris. Et iterum
V. [...]NTV[...] ❸ EST CVM GLORIA ❸ IVDICARE ❸ VIVO[.]	V. Venturus est cum gloria, iudicare vivos
VI. EMIT[...] SPIRITUM ❸ ET	VI. Emitte Spiritum et ⁴
VII. VENI ❸ SANCTE ❸ SPIRITUS ❸ REPLE ❸ TVORVM ❸ CORDA FIDELIV[.]	VII. Veni Sancte Spiritus, reple tuo- rum corda fidelium
VIII. DEVS QVI ❸ CORDA ❸ FIDELIV[.] SANCTI	VIII. Deus, qui corda fidelium Sancti
IX. EXPECTANS ❸ EXPE[...]TAVI ❸ DOMINVM ❸ OMNIVM ❸ ET INTENDIT ❸ MIHI ❸ ET ❸ EXAVDI- VIT ❸ PRECES ❸ MEAS ❸ GRATIAS ❸ AGO ❸ TIBI ❸ DOMINE ❸ OMNIPOT[...]	IX. Expectans expectavi Dominum omnium et intendit mihi. Et exaudivit preces meas. Gratias ago tibi Domine omnipotens ⁵
X. IN ❸ EXITVM ❸ ISRAEL DE ❸ EGIPTO DOMVS IACOB DE POPVLO ❸ [...]RBARO ❸ FACTA ❸ EST ❸	X. In exitum Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est ⁶
XI. [...]VDEA SANCTIFICACIO ❸ EIVS ❸ ISRAEL ❸ POTESTAS ❸ EIVS MAR[.]	XI. Iudea sanctificacio eius, Israel po- testas eius. Mare
XII. ECCE ❸ MA[...]ER ❸ TVA ❸	XII. Ecce mater tua ⁷

Notes

¹ Antífona de matines de la Purificació, de l'Assumpció i de la Nativitat de la Mare de Déu i de completes de l'Epifania (Hesbert, III: 408, n. 4332). Versicle de laudes de l'Epifania i de la Purificació de la Mare de Déu. Respons de matines de l'Anunciació | ² Antífona de matines de l'Epifania (Hesbert, III: 34, n. 1303) | ³ Tant aquesta inscripció com les dues següents pertanyen al Credo Nicè | ⁴ Aquesta inscripció i les dues següents procedeixen de la missa de la festivitat de Pentecosta. Aquesta es correspon al versicle que respon al primer *Alleluia* (Hesbert, IV: 485, n. 8052). La inscripció VII és el versicle del segon *Alleluia* (no figura al *Corpus Antiphonarium*). En darrer terme, la inscripció número VIII correspon a l'oració que segueix a aquest versicle i precedeix al cant de l'himne *Veni, Sancte Spiritus* | ⁵ Ps 39, 2-3. Les paraules *Gratias tibi ago, Domine omnipotens* són, però, un afegit | ⁶ Aquesta inscripció i la següent pertanyen a Ps 113, 1-3 | ⁷ Io 19, 27. No debades, la figura sobre la qual està inscrit aquest text és sant Joan

I: Naixement; II: Epifania; III-V: Ascensió; VI-VIII: Pentecosta; IX-XII: Dormició | I-XII: vestits | I-XII: al·legòrica | I-XII: majúscula humanística | I-XII: llatí

Bibliografia

TORMO, 1923: 134; MAYER, 1928: 117; FERRÁN SALVADOR, 1946: 30-31; POST, 1930-1958, XI: 26 i ss. COMPANY CLIMENT, 1985: 102-115; COMPANY CLIMENT, 2006(a): 317-323; PELLICER I ROCHER, 2014: 44-49; ALIAGA MORELL, 2015: 28-33.



Retaule de la Puríssima Concepció, Nicolau Falcó (1507-1515).

Oli sobre taula, 584,5 x 374 cm. Gòtic hispanoflamenc.

València, convent de la Puritat, capella de la Immaculada | València, Museu de Belles Arts (I-287).

I. O beate · joachim · celū · excelsū de quo · stella · maris [...]	I. O, beate Ioachim, celum excelsum de quo stella maris [...] ¹
II. O beata · anna · arbor · sancta · de · qua · virga · excissa ꝑse	II. O, beata Anna, arbor sancta de qua virga excissa per se ²
III. daujt secūdū pu · ritatē · manuū · meo[...]	III. Dauit. Secundum puritatem manuum meorum ³
IV. E3echiel · porta · hec · clausa · erit: et nō aperiet · et · vir · nō · transiet per eam · quoniam [...]er · dñs · deus	IV. Ezechiel. Porta hec clausa erit et non aperiet et vir non transiet per eam quoniam noster Dominus Deus ⁴
V. Micheas dedomo · seruienciū liberaui · te	V. Micheas. De domo seruiencium liberaui te ⁵
VI. Ihe[...] creaujt dñs · nouū sup · terrā · femjna circundabit · [...]	VI. Iheremias. Creauit Dominus nouum super terram femina circundabit virum ⁶
VII. [.]ophonias · lex i[.]rael · dñs · jnmedio · tui fortis · non timebis · malum ·	VII. Sophonias. Lex Israel Dominus in medio tui fortis non timebis malum ⁷
VIII. Ioel · 3elatus · ē · dñs · terrā · suam ·	VIII. Ioel. Zelatus est Dominus terram suam ⁸
IX. Ysayas : et egredietus · virga · deradice iesse · et flos de · radice · eius · ascendet	IX. Ysayas. Et egredietus virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet ⁹
X. Salomō : tota pulcra · es · amicamea · et · macula · nō est jn te	X. Salomon. Tota pulcra es amica mea et macula non est in te ¹⁰
XI. Aue gracia plena dominus tecum benedic-tatu inmulieri[...]	XI. Aue gracia plena: Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus ¹¹
XII. uiri galiley quit admjramini espic[.]jentes	XII. Viri galiley, quit admiramini espiciente? ¹²

Notes

¹ Muñoz proposa que les paraules ací omeses, que apareixen en una escriptura de proporcions molt reduïdes i propera a les cursives, són «adorum processit» (Muñoz, 2002: 61, n. 29). Deurbergue, per la seua part, ho llig com «ad ortum processit», lectura amb la qual estem més d'acord (2012: 228, n. 104). Malgrat que es desconeix la procedència, aquest darrer autor el vincula amb l'homilia *Postulatis, filia, Ierusalem* (Kaestli, 1998: 179-223), on es parla dels sants pares de la Verge i de la seua concepció *sine macula*. Encara que les coincidències són moltes, com amb altres textos que tracten aquest tema, no podem establir una

procedència clara | ² Igualment, la procedència d'aquest text és una incògnita que no hem pogut desvelar | ³ Ps 17, 21 | ⁴ Ez 44, 2 | ⁵ Mich 6, 4 | ⁶ Ier 31, 22 | ⁷ Soph 3, 15 | ⁸ Ioel 2, 18 | ⁹ Is 11, 1 | ¹⁰ Cant 4, 7 | ¹¹ Lc 1, 28 | ¹² Act 1, 11. Act 1, 11. Antífona de laudes, prima i vespres de l'Ascensió (Hesbert, 1963-1979, III: 544, n. 5458), així com lectura de la missa, matines, prima i nona d'aquesta festivitat. La pintura del retaule està acompanyada d'un profús treball escultòric, obra dels Forment, on figuren sants, profetes i els evangelistes, tots ells amb sengles filacteris a les mans amb els seus noms o fragments dels seus llibres. Per a una edició dels textos, Muñoz, 2002: 58-60

I: Sant Joaquim; II: Santa Anna; III-X: profetes; XI: Anunciació; XII: Ascensió | I-XII: filacteri | I-II: al·legòrica; III-XII: identificativa, al·legòrica | I-XII: minúscula gòtica | I-XII: llatí

Bibliografia

COMPANY CLIMENT, 1990: 69; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 226-227; MUÑOZ, 2002; BENITO DOMÉNECH, 2009: 93; DEURBERGUE, 2012: 228-233.



Crist entre Sant Pere i Sant Joan, Fernando Yáñez de la Almedina (1507-1520).

Oli sobre taula, 75 x 62 cm. Renaixement.

Madrid, col·lecció Juan Abelló.

I. ·S·PEDRO·

I. San Pedro¹

II. ·S·IVAN·

II. San Iuan

III. XP·S | IĤS | XP·[.]

III. Christus. Iesus. Christus

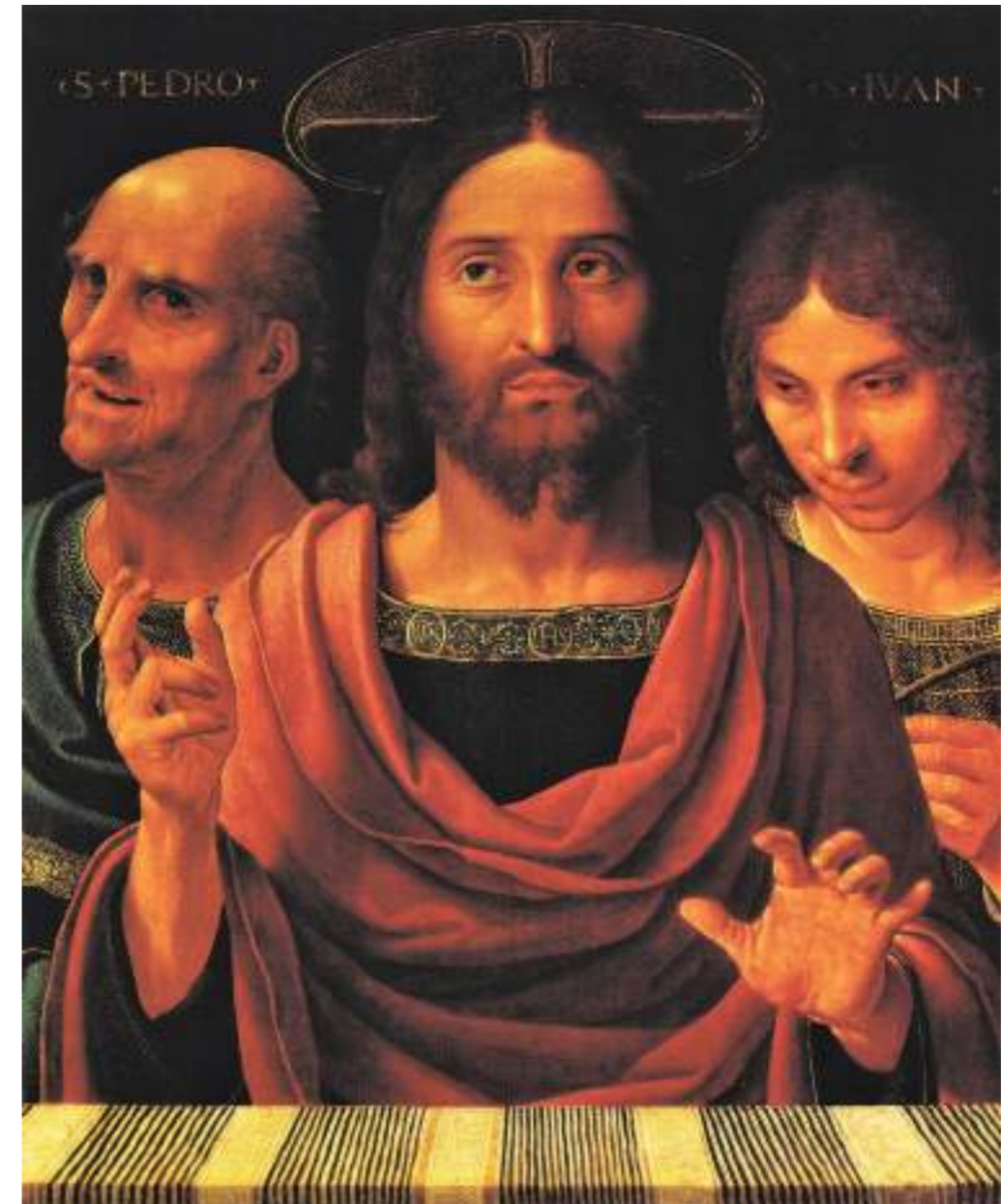
Notes

¹ El fet que els textos identificatius dels apòstols estiguen escrits en castellà ens podria fer pensar que aquesta peça no pertany al conjunt d'obres valencianes del manxec. Tanmateix, altres pintures dels Hermandos fetes per a València, com el retaule d'Aiora (n. 241), presenten textos en castellà, bé per l'origen dels pintors o bé per ser de zones de parla castellana. A més a més, Gómez Frechina (2011: 139-141) opina que és una taula del període valencià de Yáñez, d'abans del retaule major de la Seu, i que va eixir de València amb els francesos durant la Guerra d'Independència

I-II: sense suport; III: vestits | I-II: identificativa; III: decorativa | I-III: majúscula humanística | I-II: castellà; III: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1924: 30-37; POST, 1930-1958, XI: 227; CHECA, 1992: 295-296; COMPANY CLIMENT, 1994: 196-199; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA-SAMPER EMBIZ, 1998: 162-165; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 139-141.



Naixement de Crist, Vicent Macip (ca. 1510).
Oli sobre taula, 130 x 100 cm. Renaixement.
Tarragona, Museu Diocesà de Tarragona.

I. Gloria in excelsis deo et in tera pax hominibu9 b[...]	I. Gloria in excelsis Deo et in tera pax hominibus bonæ ¹
II. MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINVM ET EXULTAVIT	II. Magnificat anima mea Dominum: et exulta- vit ²

Notes

¹ Lc 2, 14. Antífona de laudes i vespres de Nadal (Hesbert, 1963, III: 236, n. 2946). Versicle de matines i lectura de la missa d'aquesta festivitat | ² *Magnificat*

I: filacteri; II: aurèola | I: identificativa; II: al·legòrica | I: minúscula gòtica; II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1945: 18; POST, 1930-1958, XI: 104; DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, 1987: 116; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 70-71; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 508-509; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 490-491.



Retaule del Juí Final amb Sant Miquel, Mestre d'Artés (taller) (ca. 1510).

Oli sobre taula, 209,2 x 149 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Serra, cartoixa de Portaceli, capella de Sant Miquel | València, Museu de Belles Arts (I-227).

I. Uenite · benedicti p̄rts mei · pos[...]ete paratum
volbis · regnū · a · 9stitucioē · mūdi

II. O discedite · a · me · maledicti · in · ignem · eter-
num · qui · paratus est diabolo et · angelis · ei⁹

III. Oyu · maleyts · al · redemtor · qe · ama | nat ·
per · vostre · error | pux · nou te mut · sos mana-
ments · veni · dons als · greus · tur·ments·

I. Venite benedicti Patris mei, pos[sid]ete para-
tum vobis regnum a constitutione mundi¹

II. O discedite a me maledicti in ignem eter-
num, qui paratus est diabolo, et angelis eius²

III. Oÿu, maleÿts, al Redemtor, que à manat per
vostre error; pux no-u temut sos manaments,
vení, dóns, als greus turments³

Notes

¹ Mt 25, 34 | ² Mt 25, 41 | ³ És simptomàtic que el text dirigit al públic, amb advertències sobre la vida pecaminosa, estiga escrit en vulgar

I-III: filacteri | I-III: discursiva | I-III: minúscula gòtica | I-II: llatí, III: valencià

Bibliografia

SANCHIS SIVERA, 1930: 175, fig. 85; POST, 1930-1958, VI, I: 342-344; COMPANY CLIMENT, 1994: 172-175; GI-MENO BLAY, 2008: 174; MACIÁN FERRANDIS, 2021: 574-576.



Mare de Déu de Loreto, anònim (1510-1515).

Oli sobre taula, 53 x 40 cm. Renaixement.

Alacant, convent de clarisses de la Santa Faç | *Ibidem*.

I. AVE MARIS · STEL[...]

I. Ave, maris stella¹

Notes

¹Himne *Ave, maris stella* (Chevalier, 1892-1921, I: 112, n. 1889). La taula ha sigut retallada en el seu costat esquerre, perdent-se part del text

I: filacteri | I: invocativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 224-225; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2006: 206-207.



221

Abraç davant la Porta Daurada, Paolo de San Leocadio (1510-1519).

Oli sobre taula, 167,5 x 88,5 cm. Renaixement.

Sant Petersburg, Museu de l'Hermitage (ГЭ-5700).

I. SANTVS · YHOVACHIM[.]

I. Santus Yhovachimus

II. SANTA · ANNA

II. Santa Anna

Notes

I-II: aurèola | I-II: identificativa | I-II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

COMPANY CLIMENT, 2006(a): 338-341.



Anunciació, Vicent Macip (1510-1520).
Oli sobre taula, 51 x 42,5 cm. Renaixement.
Algorta (Getxo), col·lecció Laia-Bosch.

I. Aue gřa plena dñs tecū

II. Ecce | virgo | concipiet | et pa/riet fi | lium et | vo-
cabit² | [...]

III. ECCE · VIRGO CONCIPIET ET PARIET · FILIVM
☩ AVE GRACIA PLENA · DOMINVS · TECVM ·
ECCE ANCILLA · DOMINI · FIAT · MIHI · SECVDVM
VEBV ☩ ET VEBVM · CARO FACTVM EST

IV. DISCITE VIRGINIS | NON DEMORARI IN
PV | BLICO Ī QVO FREQVENCIVS VID | SERA IN
DOMO MARIA FESTINA IN PUBLICO

I. Aue gratia plena: Dominus tecum¹

II. Ecce virgo concipiet, et pariet filium, et vocabi-
tur nomen eius²

III. Ecce virgo concipiet, et pariet filium³. Ave gra-
cia plena: Dominus tecum⁴. Ecce ancilla Domini:
fiat mihi secundum verbum⁵. Et Verbum caro fac-
tum est⁶

IV. Discite, virginis, non demorari in publico in
quo frequencius videri sera, in domo Maria festina
in publico⁷

Notes

¹ Lc 1, 28. En aquesta ocasió no hem seguit l'ordre habitual de lectura, és a dir, primer els textos de l'interior de la pintura i després el marc, sinó com segons creiem que es va concebre el programa epigràfic, dels textos més habituals als més complexos, en una mena d'espiral (*vid.* pp. 260-262 de l'estudi) | ² Is 7, 14. Les darreres paraules no es lligien bé en la pintura, però suposem que completarien la profecia d'Isaïes, com hem restituït | ³ Is 7, 14. Tant en aquesta inscripció com en la següent hem corregit les errades ortogràfiques | ⁴ Lc 1, 28 | ⁵ Lc 1, 38 | ⁶ Io 1, 14 | ⁷ Adaptació de *l'Expositio evangelii secundum Lucam* de Sant Ambrosi, PL 15, 1560

I: filacteri; II: llibre; III: marc; IV: altres (entaulament) | I: identificativa; II-III: al·legòrica | I-II: minúscula gòtica; III-IV: majúscula humanística | I-IV: llatí

Bibliografia

COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 518-519.



Predel·la amb sants, Mestre d'Artés (1510-1520).

Oli sobre taula, 242 x 62,5 cm. Renaixement.

Bocairent (?) | València, col·lecció particular.

I. IN RI

II. Timete · deum · et · date · illi · hono[...] quia ·
uenit · hora ·

I. INRI

II. Timete Deum, et date illi honorem, quia uenit
hora¹

Notes

¹ Apoc 14, 7

I: Santa Elena; II: Sant Vicent Ferrer | I: titulus; II: filacteri | I: decorativa; II: identificativa | I: prehumanaística; II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, I: 304, 306, fig. 121; DE SARALEGUI, 1953: 247-250; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 160-163.



224

Santa Catalina de Siena, Nicolau Falcó (1510-1520).

Oli sobre taula, 68,5 x 51 cm. Renaixement.

València, col·lecció particular.

I. I N R I

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1948: 203-207; POST, 1930-1958, XI: 137; FALOMIR FAUS, 1996: 344-346; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 206-207.



Anunciació, Miquel Esteve (1510-1528).
 Oli sobre taula, 68 x 49 cm. Renaixement.
 València, Museu de Belles Arts (?).

I · AVE GRACIA PLENA

I. Ave gracia plena¹

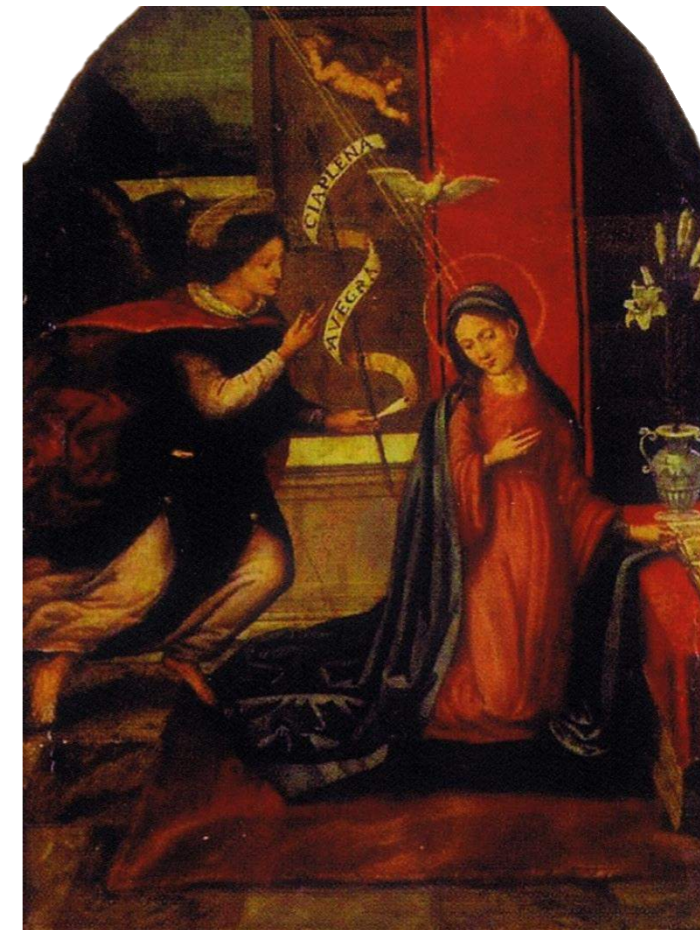
Notes

¹ Lc 1, 28. Malgrat que Cebrián i Molina et al. Indiquen que la pintura es troba al Museu de Belles Arts de València, en aquesta institució no tenen notícia de la seua presència

I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, XI: 319-322; CEBRIÁN I MOLINA-HERNÁNDEZ GUARDIOLA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2016: 83-84, 178-179.



Sant Miquel Arcàngel, Miquel Esteve (1510-1528).

Oli sobre taula, 308 x 178 cm. Renaixement.

Montesa, castell de l'Orde, capella de Sant Miquel i de les Ànimes del Purgatori | València, Museu de Belles Arts (I-449).

I. PRINCEPS : GLORIOSISSIME : MICHAEL : DVX : CELESTIVM	I. Princeps gloriosissime, Michael, dux celestium ¹
------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------

Notes

¹ Hesbert recull aquest text com antífona de la festivitat de la *Inventio Sancti Michælis* (1963-1979, III: 414, n. 4379)

I: aureola | I: invocativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1932: 20; POST, 1930-1958, XI: 322; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 228-229; CEBRIÁN I MOLINA-HERNÁNDEZ GUARDIOLA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2016: 73-83. 118-120.



Ecce homo, Vicent Macip (ca. 1513).

Llenç. Renaixement.

València, església de la Santa Creu (?) | *Ibidem*.

I. Uere · languores · nr̄s · ip̄e · tullit · et · dolor[...]
· nr̄s · ip̄e · porta|uit ·

II. · A plāta · pedis · usque · ad · uerticē · cap̄tis
· non · est · in · eo ·

III. Popul⁹ · meus · quid · tibi · facere · potui et ·
nō · feci · respōde · michi ·

I. Vere languores nostros ipse tullit, et dolores
nostros ipse portauit¹

II. A planta pedis usque ad uerticem capitis,
non est in eo²

III. Populus meus, quid tibi facere potui et non
feci? Responde michi³

Notes

¹ Is 53, 4 | ² Is 1, 6 | ³ Reinterpretació del responsori recitat en la cerimònia de la Veneració de la Creu de l'ofici del Divendres Sant. Açò concorda amb l'advocació de l'església en què s'hi trobava la pintura i de l'actual (antic convent del Carme), que ha heretat el títol parroquial.

I-III: filacteri | I-III: al·legòrica | I-III: minúscula gòtica | I-III: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 179; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 160-163.



Sarges dels Sis Gojos de la Mare de Déu, Nicolau Falcó (ca. 1513-1515).

Oli sobre llenç, 208 x 222 cm. Renaixement.

València, Catedral | *Ibidem*.

I. AVE · GRACIA · PLENA · DOMINVS · TECVM · bENEDICTA · TV	I. Ave gracia plena: Dominus tecum: benedicta tu ¹
II. VIRI · GALILEI · QV[...] ATMIRAMINI · A[...]	II. Viri galilei, quid atmiramini aspicientes ²
III. VIRI · GALILEI · QVID · ATMIRAMINI · AS- PICIENTES	III. Viri galilei, quid atmiramini aspicientes

Notes

¹ Lc 1, 28 | ² Aquesta inscripció i la següent pertanyen a Act 1, 11. Act 1, 11. Antífona de laudes, prima i vespres de l'Ascensió (Hesbert, 1963-1979, III: 544, n. 5458), així com lectura de la missa, matines, prima i nona d'aquesta festivitat

I: Anunciació; II-III: Ascensió | I-III: filacteri | I-III: identificativa | I-III: prehumanística | I-III: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1908: 167-169; SANCHIS SIVERA, 1909: 229-230, 236, 511; FERRÁN SALVADOR, 1946: 36-38; POST, 1930-1958, XI: 15-16, 122-126; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 202-203; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2009: 542-543.



Sarges de Sant Martí, Nicolau Falcó (ca. 1513-1515).

Oli sobre llenç, 208 x 222 cm. Renaixement.

València, catedral | *Ibidem*.

I. beata es ma[.]ia

I. Beata es Maria¹

Notes

¹ Segons Hesbert, aquest text podria pertànyer a dues antífones: «Beata es Maria, Mater Domini Iesu Christi», de l'Assumpció (1963-1979, III: 68, n. 1564) o «Beata es Maria quæ credidisti», de la dita festivitat i de la *Dominica II d'Advent* i de la *feria II de l'Hebdomada III d'Advent* (1963-1979, III: 68, n. 1565)

I: Aparició de la Mare de Déu a Sant Martí | I: altres (foli) | I: invocativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1908: 167-169; SANCHIS SIVERA, 1909: 229-230, 236, 511; FERRÁN SLAVADOR, 1946: 36-38; POST, 1930-1958, XI: 15-16, 122-126; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 202-203; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2009: 364-365, GÓMEZ-FERRER LOZANO, 2011: 76-82.



Fragments del retaule de Sant Jaume, Paolo de San Leocadio (1513-1519).

Oli sobre taula. Renaixement.

Vila-real, església arxiprestal de Sant Jaume | *Ibidem*.

I. ORA · PRO · NOB[...]

I. Ora pro nobis [...]¹

II. [...] · PE[...] OL VX · ET · DECVS · HISPANIE ·
O ICOBE

II. [...] Lux et decus Hispanie: O Iacobe²

Notes

¹ Hom pot identificar que el text continua, però la distància impedeix la seua lectura o captar-ho amb la càmera fotogràfica. El mateix ocorre en altres escenes del retaule | ² Himne *Lux et decus Hispaniæ* (Chevalier, 1892-1921, II: 59, n. 10822). Desconeixem el significat de les primeres lletres, ja que no es corresponen amb l'inici de l'himne. Corregim *Icobe* per «Iacobe»

I: Predicació de Sant Jaume; II: Batalla de Clavijo | I-II: vestits | I-II: invocativa | I-II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, IX, I: 31-34; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 444-446; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2005: 382-385; COMPANY CLIMENT, 2006(a): 341-347; SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 434-441.



Fragments del retaule de Sant Benet, Sant Bru i Sant Bernat, Francesc d'Osona (1514-1518).

Oli sobre taula, 134 x 72 cm. Renaixement.

Alta, cartoixa de Valldescrist | Castelló de la Plana, Museu de Belles Arts (P. E. n. 8).

I. b

I. b¹

Notes

¹Nou llores del terra estan decorades amb aquesta lletra. Encara que ja s'ha vist que és habitual en l'obra d'Osona, tal vegada tinga en aquesta pintura un sentit al·legòric, en ser la inicial del nom dels tres sants als quals està dedicada

I: Sant Benet atorgant la seua regla | I: altres (paviment) | I: decorativa | I: minúscula gòtica

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 41; DE SARALEGUI, 1932: 302; POST, 1930-1958, VI, I: 213-216; COMPANY CLIMENT, 1994: 156-159; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 74; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 136-139.



Anunciació, Fernando Llanos i Fernando Yáñez de la Almedina (ca. 1515).
 Oli sobre taula, 83 x 68 cm. Renaixement.
 València, Museu del Patriarca (CG. 292).

I. AVE · GRATIA · PL[...]

I. Ave gratia plena¹

Notes

¹Lc 1, 28

I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1932: 131; POST, 1930-1958, XI: 217-218; BENITO DOMÉNECH, 1980: 27-28; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA-SAMPER EMBIZ, 1998: 198-201.



233

Escena de l'Ecce Homo, Mestre de Sant Narcís (ca. 1515).

Oli sobre taula, 56 x 52 cm. Renaixement.

València, Museu de Belles Arts (I-267).

I. -- SP -- | ·QR·-

I. SPQR

Notes

I: altres (bandera) | I: decorativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1933: 169; POST, 1930-1958, VI, I: 240-257; COMPANY CLIMENT, 1994: 186-189; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 200-201; GÓMEZ-FERRER LOZANO-CORBALÁN DE CELIS, 2014: 75-92.



Sant Antoni de Florència i Sant Vicent Ferrer, Fernando Yáñez de la Almedina (1515).

Oli sobre taula, 56 x 52 cm. Renaixement.

València, catedral | València, Museu de Belles Arts (I-175).

I · TIMETE · DEVM · ET · DATE · ILLI · HONOREM · QVIA · VENIT · ORA · IVDICII · EIVS ·	I. Timete Deum, et date illi honorem, quia venit ora iudicii eius ¹
-------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------

Notes

¹ Apoc 14, 7

I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1924: 35-36; POST, 1930-1958, XI: 218-222; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA-SAMPER EMBIZ, 1998: 182-197; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 214-215.



Retaulle del Juí Final, Fernando Yáñez de la Almedina (post 1515).

Oli sobre taula, 56 x 52 cm. Renaixement.

Palma, Fundació Bartolomé March.

I. ❖SANTA·MARIA❖

I. Santa María¹

Notes

¹ Aquest text podria estar tant en valencià com en castellà —o, inclús, en llatí, ja que hem vist altres inscripcions llatines en què s'omet la *c* de «sanctus» o «sancta»—, però atenent a l'origen manxec de Yáñez i a l'ús que fa de la seua llengua materna en altres pintures, ens decantem per considerar aquesta inscripció com castellana

I: aurèola | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: castellà

Bibliografia

POST, 1930-1958, XI: 210; DE SARALEGUI, 1956: 289; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA-SAMPER EMBIZ, 1998: 206-211; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 194-199.



236

Retaulle del Juí Final, Fernando Yáñez de la Almedina (post 1515).

Oli sobre taula, 56 x 52 cm. Renaixement.

Xàtiva, Col·legiata | Destruït en la Guerra Civil.

I. INRI

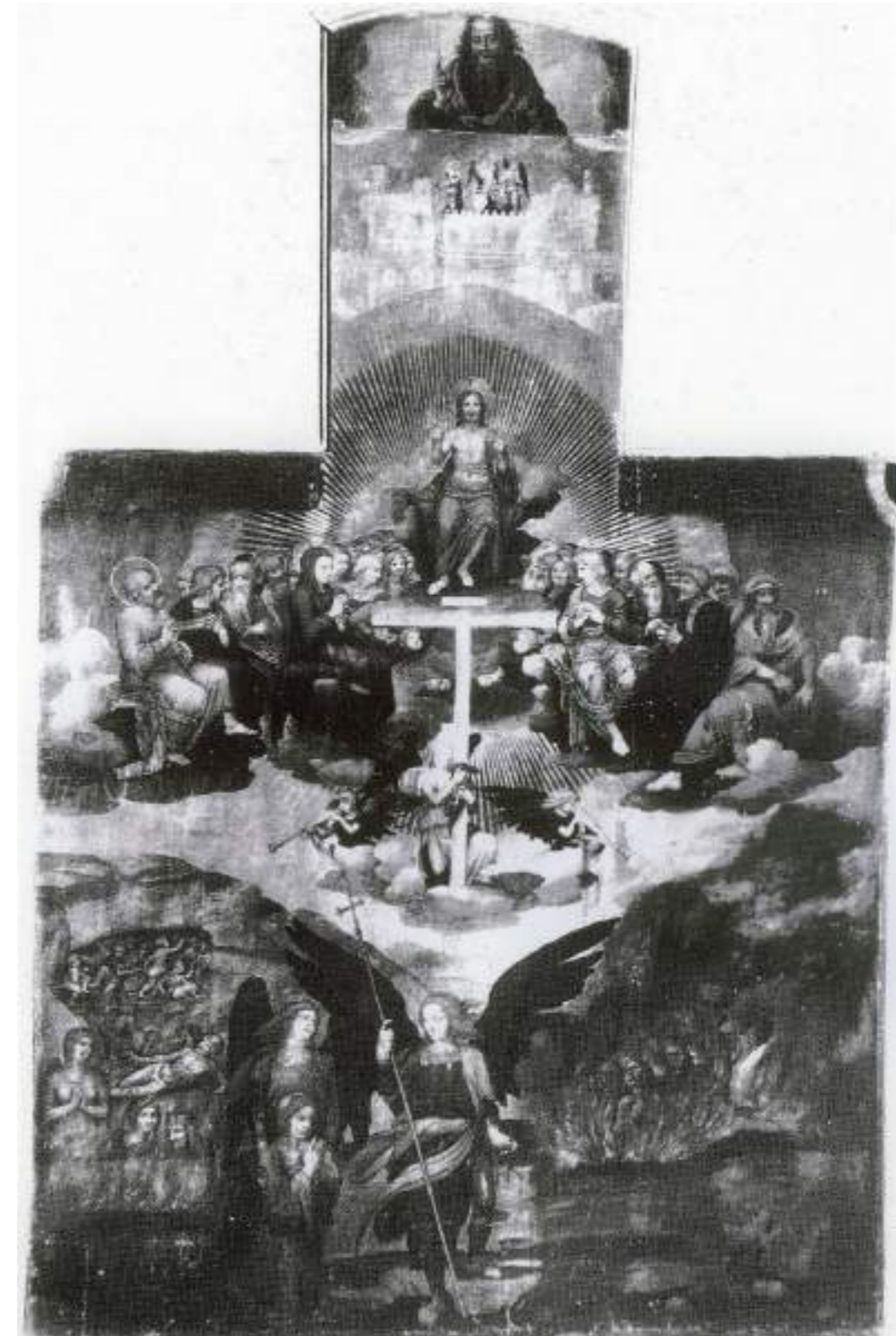
I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 27-31; GONZÁLEZ MARTÍ, 1914-1915: 396-397; POST, 1930-1958, XI: 207-210; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA-SAMPER EMBIZ, 1998: 206-211.



Calvari, Fernando Yáñez de la Almedina (1515-1520).

Oli sobre taula. Renaixement.

Llosa de Ranes | Madrid, col·lecció Montortal.

I. INRI

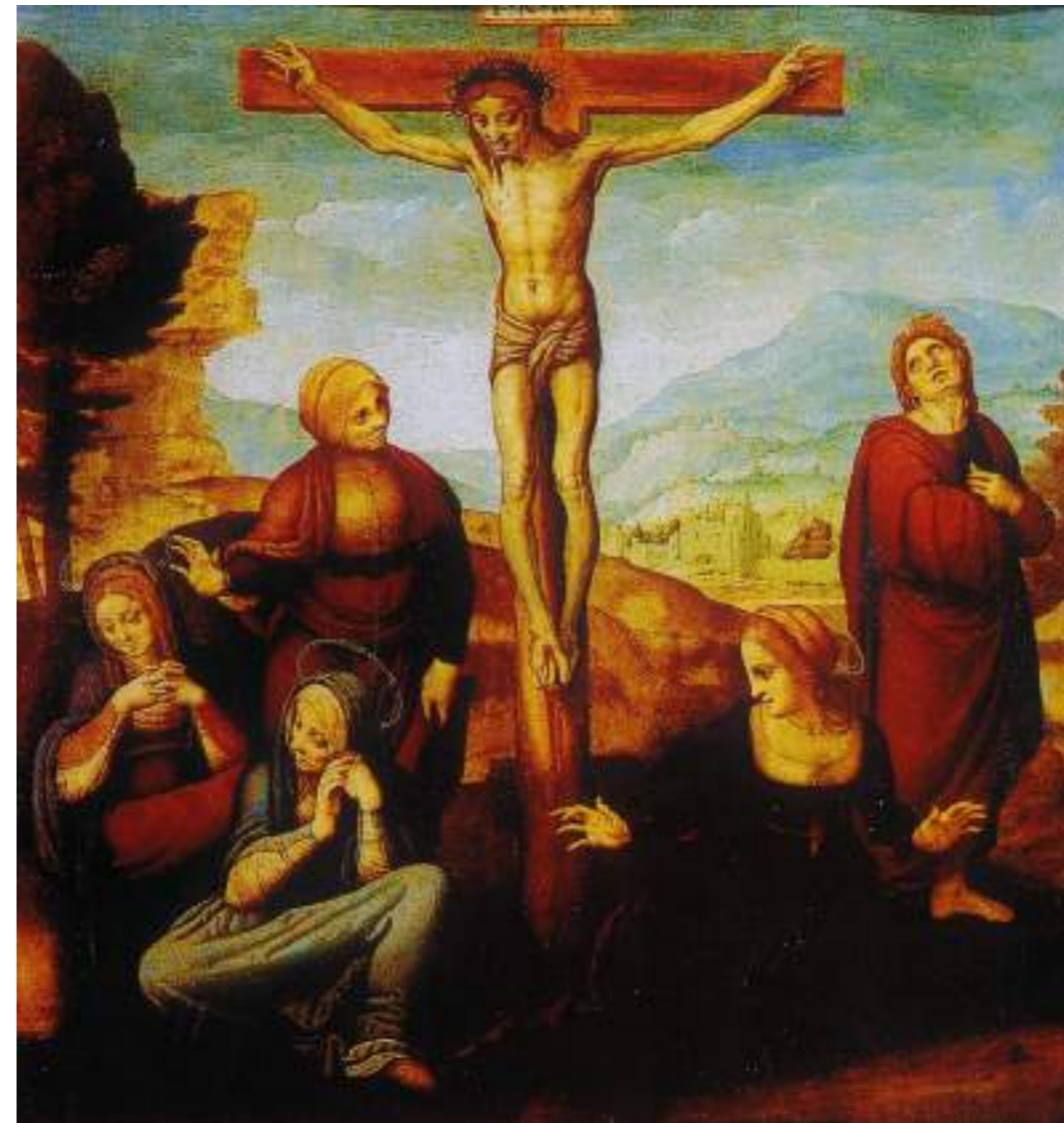
I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA-SAMPER EMBIZ, 1998: 202-205, fig. 38.1.



238

Calvari, Fernando Yáñez de la Almedina (1515-1520).

Oli sobre taula, 30 x 60 cm. Renaixement.

València, Museu de Belles Arts (I-460).

I ·I·N·R·I·

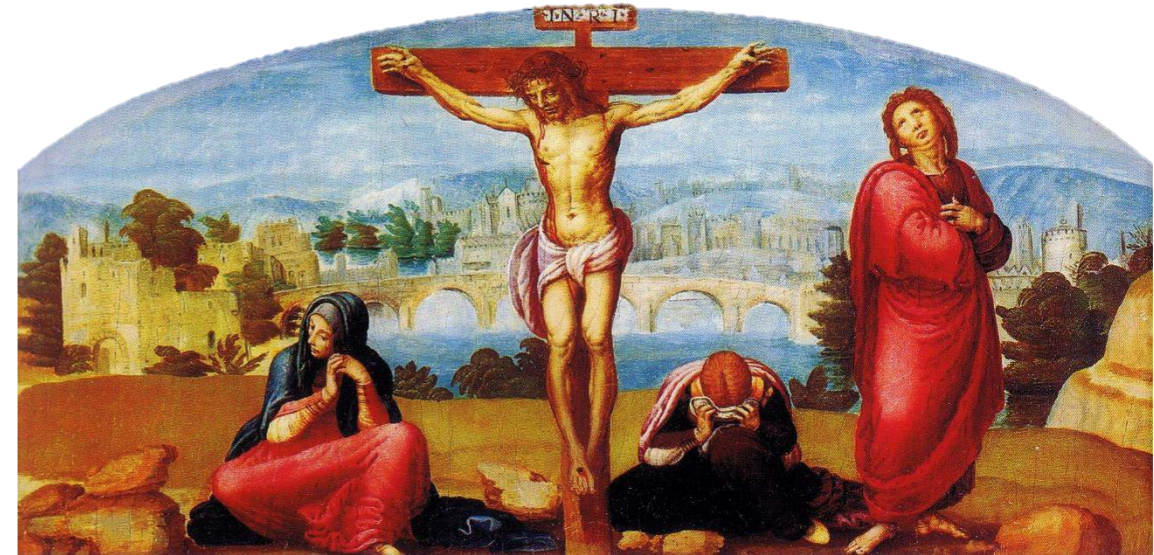
I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TRAMOYERES, 1915: 37; TORMO MONZÓ, 1932: 52; POST, 1930-1958, XI: 212-215; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA-SAMPER EMBIZ, 1998: 202-205.



Trànsit de Sant Joan Evangelista, Nicolau Falcó (1515-1520).

Oli sobre taula, 80,8 x 68 cm. Renaixement.

Gandia, monestir de Santa Clara | Gandia, Museu de Santa Clara (MC089).

I. [.]N·R·I·

II. veni · dilecte · me⁹ · ad · me ·

III. santus lucas

IV. sa[.]us m[.]cus

I. INRI

II. Veni dilecte meus ad me¹

III. Santus Lucas

IV. Santus Marcus²

Notes

¹ Hesbert recull aquest text com a antífona de la festivitat de Sant Joan Evangelista (1963-1979, III: 55, n. 1458). També la recull de Voragine en la *Llegenda Daurada* (2007, I: 110). Segons el relat, quan sant Joan comptava amb 98 anys se li aparegué Crist i li dirigí aquestes paraules | ² Hem desenvolupat la paraula *sanctus* de la mateixa manera en què hi apareix en l'anterior filacteri

I: titulus; II-IV: filacteri | I: decorativa; II: discursiva; III-IV: identificativa | I: prehumanística; II-IV: minúscula gòtica | I-IV: llatí

Bibliografia

COMPANY CLIMENT, 1985: 184-185, fig, 71; PELLICER I ROCHER, 2014: 50-51; ALIAGA MORELL, 2015: 26-27.



Retaule de la Transfiguració, Mestre de Borbotó (1516).

Tremp sobre taula, 656 x 382 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Xàtiva, ermita del Salvador | Xàtiva, Museu de Belles Arts.

I. ·I·N·[..]

II. Aue : gracia : plena [...]

I. INRI

II. Aue gracia plena¹

Notes

¹ Lc 1, 28

I: Crucifixió; II: Anunciació | I: titulus; II: filacteri | I: decorativa; II: identificativa | I: prehumanística; II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 93-101; POST, 1930-1958, VI, I: 321-324; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 146-152, 326-332.

Fragments d'un retaule de Sant Miquel, Fernando Yáñez de la Almedina (1516-1518).

Oli sobre taula. Gòtic hispanoflamenc.

Aiora, església de Santa Maria la Major, capella de Miquel Molsós | *Ibidem*.

I. *NRĀ·S·DEL·SOCOS·A·N*	I. Nuestra Señora del Socós [..] ¹
II. *SANTO·NOFRE*	II. Santo Nofre ²
III. *SAN·GABRIEL*	III. San Gabriel ³
IV. ·AVE·GRATIA·PLENA·DÑS·TECVM·	IV. Ave gratia plena: Dominus tecum ⁴

Notes

¹ Una vegada més, l'ús d'abreviatures ens dificulta l'elecció de l'idioma en el qual editar la inscripció. Si bé és cert que «Socós» és la paraula valenciana per a «Socorro», l'advocació de la Mare de Déu d'aquest retaule, i, per tant, es podria editar com *Nostra Senyora del Socós*, les altres inscripcions ens fan decantar-nos per l'edició castellana. Açò té ple sentit si atenem al costum de Yáñez de mantindre la seua llengua a les pintures i a la zona de parla castellana en què es localitza la vila d'Aiora. Així mateix, desconeixem què poden significar les lletres *AN* que segueixen al seu nom | ² Com l'anterior, aquesta inscripció pot llegir-se de dues maneres: «Sant Onofre» i «Santo Nofre». La primera ens decantaria pel predomini del valencià en aquestes inscripcions, però hom pot observar un punt d'interpunció darrere de la primera *o*, pel que quedaria com «santo» i, per tant, en castellà. D'una altra banda, «Nofre» és la forma valenciana medieval d'escriure aquest nom, cosa que ens podria fer creure que la inscripció està en valencià. Això no obstant, és prou comú l'intercanvi de paraules entre ambdues llengües en les zones frontereres i Yáñez és prou rigorós en la separació de les paraules amb els punts d'interpunció, pel que, en definitiva, l'editem en castellà | ³ Aquesta és l'única inscripció que està clarament en castellà i la que fa que, junt amb les altres raons exposades, editem tots els textos no llatins en aquesta llengua | ⁴ Lc 1, 28

I: Mare de Déu; II: Sant Onofre; III-IV: Sant Gabriel | I-III: aurèola; IV: filacteri | I-IV: identificativa | I-IV: majúscula humanística | I-III: castellà; IV: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, XII, II: 750-755; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, 1994: 238-242; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA-SAMPER EMBIZ, 1998: 212-215; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2017: 490-493.



Mare de Déu de la Sapiència, Nicolau Falcó (1517).

Oli sobre taula, 186 x 156 cm. Renaixement.

València, capella de la Universitat | *Ibidem*.

I. ACCIPITE · DISCIPLINĀ · P · SERMONES · MEOS ·
ET PRODERIT · VOBIS

II. SAPIENCIA · EDIFICAVIT SIBI DOMVM

III. DOCTRINĀ DISCIPLINE · DEY · EST · ET · ELETTRIX
· OPERVM

IV. BEATI · QVI · AVDIVNT · VERBVM · DEY · ET ·
CVSTODIV[...]

V. Stote · miserilcordes · sicut · | p̄ · vester · mise|ricos
· ē · cui9 · elxemplo · auro · | virginum · in|cestus · auro
· / p̄ris · earu3 · ino|p̄iam · auro · ut|rorumq; · de-
test|abilē · infamilam · Dey · servus · | ademit · ni-
collaus

I. Accipite disciplinam per sermones
meos, et proderit vobis¹

II. Sapiencia edificavit sibi domum²

III. Doctrina discipline Dey, et electrix
operum³

IV. Beati, qui audiunt verbum Dey et cus-
todiunt illud⁴

V. Stote misericordes sicut pater vester
misericors est⁵ cuius exemplo auro virgi-
num incestus, auro patris earum ino-
p̄iam, auro ultrorumque detestabilem in-
famiam Dey servus ademit Nicolaus⁶

Notes

¹ Sap 6, 27 | ² Prov 9,1. Hesbert recull aquest text com a antífona de la festivitat *De Sapientia* (Hesbert, 1963-1979, III: 466, n. 4810) | ³ Sap 8, 4 | ⁴ Lc 11, 28 | ⁵ Lc 6, 36 | ⁶ Hesbert recull aquest text com a antífona de la festivitat de Sant Nicolau (1963-1979, III: 63, n. 1534)

I- IV: filacteri; V: llibre | I-IV: al·legòrica; V: identificativa | I-IV: majúscula humanística; V: minúscula gòtica | I-V: llatí

Bibliografia

SILVESTRE MORA, 1989; GIMENO BLAY, 2008: 180-181; GIMENO BLAY, 2015(b): 31, BENITO GOERLICH-BESÓ, 2019.



243

Anunciació, Nicolau Falcó (ca. 1520).
Oli sobre taula, 97 x 85 cm. Renaixement.
València, col·lecció Calabuig.

I. AVE · GRACIA · PLENA · DOMINVS · | I. Ave gracia plena: Dominus tecum: benedicta¹
TECVM · BENEDI[...]

Notes

¹ Lc 1, 28

I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, XI: 137, fig. 45; CAMÓN AZNAR, 1970: 76; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 204-205.



Coronació de la Mare de Déu, Vicent Macip (ca. 1520).

Oli sobre taula, 23 x 19 cm. Renaixement.

Madrid, Museo del Prado (P000852).

I. In p̄ncipi | [...]

II. INRI

III. Te deū | lauda|mus te / dominum con-
fite|mur

IV. Gloria | patri | et filio | et spori/tui s̄c|to
sicu[.] | erat in | principi[.]

I. In principio [...]¹

II. INRI

III. Te Deum laudamus: te Dominum confite-
mur²

IV. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut
erat in principio³

Notes

¹ Io 1, 1. No estem plenament segurs de la interpretació d'aquesta inscripció, ja que entre les reduïdes dimensions de la pintura, l'escriptura desaturada i la posició del llibre la seua lectura és difícil. Tanmateix, les paraules inicials sí que semblen ser les que obrin l'evangeli de sant Joan. Hom pot endevinar la presència d'un «Deus», però la seua posició dins del llibre no concorda amb la resta del text, perquè es troba tot seguit de les paraules transcrites | ² Himne *Te Deum* (Chevalier, 1892-1921, II: 642-643, n. 20086) | ³ *Gloria Patri* o *Doxologia menor*

I, III-IV: llibre; II: titulus | I, III-IV: al·legòrica; II: decorativa | I, III-IV: minúscula humanística; II: majúscula humanística | I-IV: llatí

Bibliografia

ALBI FITA, 1979, I: 102-106; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 196.



245

Maria, Dei Mater, Mestre de Borbotó (ca. 1520).

Tremp i oli sobre taula, 37,5 x 24,5 cm.

Xàtiva, convent de la Consolació (?) | *Ibidem*.

I. MARIA DEI MATE[.]

I. Maria, Dei Mater

Notes

I: cartel·la | I: identificativa, invocativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 175; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 199-200, 345.



246

Retaule dels Gojos i Dolors de la Mare de Déu, Mestre de Borbotó (ca. 1520).

Tremp i oli sobre taula, 425 x 275 cm. Renaixement.

Xàtiva, església parroquial de Sant Pere.

I. T

I. T

Notes

I: Sant Antoni Abat | I: vestits | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: grec

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 44-49; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 390-393; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 154-161, 334-338.



Retaule de Sant Vicent Ferrer, Miquel Esteve (ca. 1520).

Taula, 494,5 x 387 cm. Renaixement.

Museros, convent dominic de Sant Onofre | València, Museu de Belles Arts (I-175).

I. TIMETE · DEVM · ET · DATE · ILLI · HONO- REM QVIA · VENIT · HORA · IVDIC[...]	I. Timete Deum, et date illi honorem, quia venit hora iudicii ¹
II. ·I·N·R·I·	II. INRI
III. BALA[.]M PROFETA	III. Balaam, profeta
IV. IHEREMIES	IV. Iheremies

Notes

¹ Apoc 14, 7

I: Sant Vicent Ferrer; II: Crucifixió; III-IV: profetes | I, III-IV: filacteri; II: titulus | I, III-IV: identificativa;
II: decorativa | I-IV: majúscula humanística | I-II: llatí; III-IV: valencià

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1932: 19; POST, 1930-1958, XI: 296-301; DE SARALEGUI, 1954: 313; LÓPEZ AZORÍN-SAMPER
EMBIZ, 2006: 146; CEBRIÁN I MOLINA-HERNÁNDEZ GUARDIOLA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2016: 73-77,
169-172.



Sagrada Família amb Sant Joanet, Miquel Esteve (ca. 1520).

Oli sobre taula, 95 x 68 cm. Renaixement.

Rocafort, església parroquial (?) | *Ibidem*.

I. ECCE AGNVS DEI

I. Ecce agnus Dei¹

Notes

¹ Io 1, 29

I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

CATALÁ GORGUES, 2013, I: 478; CEBRIÁN I MOLINA-HERNÁNDEZ GUARDIOLA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2016: 92-93, 186.



Somni de Sant Josep, Miquel Esteve (ca. 1520).

Oli sobre taula, 84 x 114 cm. Renaixement.

La Jana, ermita del Carrascal | La Jana, església parroquial de Sant Bartomeu.

I. Iosepf fili david noli timere accipere mariam
coniugem tuā, qđ enim in ea natum est de spiri-
tusancto est

I. Iosepf, fili David, noli timere accipere Mariam
coniugem tuam: quod enim in ea natum est, de
Spiritu Sancto est¹

Notes

¹ Mt 1, 20. Hesbert recull aquest text com antífona del Dissabte de l'*Hebdomada III* d'Advent, de les *Feriae IV, V i VI* d'Advent, de la Vigília de Nadal i de Nadal (1963-1979, III: 305, n. 3507)

I: filacteri | I: al·legòrica, identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1946: 139; POST, 1930-1958, XI: 317-319; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 228-229, fig. 85.1; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 486-487; CEBRIÁN I MOLINA-HERNÁNDEZ GUARDIOLA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2016: 85-86, 180.



250

Adoració dels Mags, Vicent Macip (1520-1525).

Oli sobre taula, 92 x 67 cm. Renaixement.

Tavernes Blanques, col·lecció Lladró.

I. Aue gracia plena dñs

I. Aue gracia plena: Dominus¹

Notes

¹ Lc 1, 28

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

PÉREZ SÁNCHEZ, 2004: 36-38; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 194-195.



Portes del retaule de la Lamentació, Mestre de Borbotó (1520-1525).

Tremp i oli sobre taula, 206 x 152 cm. Renaixement.

Xàtiva, Col·legiata | Destruïdes en la Guerra Civil.

I. [.]JENI DE · LIBANO SPONSA · MEA VENI · DE · LIBANO · VENI · CORONABE RIS CÁTIC ^o R, IIII ^o	I. Veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano, veni, coronaberis. Canticorum, IIII ^o ¹
II. AVEGRATIA · PLENA · DOMINVS ·	II. Ave gratia plena: Dominus ²

Notes

¹ Cant 4, 8 | ²Lc 1, 28. Cebrián i Navarro (2017: 165-171) proporcionen nou inscripcions més, que es troben en la part interior de les portes i de la qual no disposem fotografia

I: Dormició; II: Anunciació | I: sense suport; II: filacteri | I: al·legòrica; II: identificativa | I-II: prehumanística | I-II: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 25-27; POST, 1930-1958, VI, I: 332-335; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 582-585; CEBRIÁN MOLIA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 165-171.

Adoració dels pastors, Vicent Macip (1520-1530).

Taula, 133,5 x 79 cm. Renaixement.

Valladolid, Museo de Valladolid (I 9971).

I. GLORIA IN EXCELSIS DEO ET

I. Gloria in excelsis Deo et¹

Notes

¹ Lc 2, 14. Antífona de laudes i vespres de Nadal (Hesbert, 1963, III: 236, n. 2946). Versicle de matines i lectura de la missa d'aquesta festivitat

I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, XI: 72; ANGULO ÍÑIGUEZ, 1954: 160; ALBI FITA, 1979, I: 106-108; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN: 1997: 90-91.



253

Calvari, Miquel Prado (1520-1530).
Oli sobre taula, 143 x 79 cm. Renaixement.
València, Museu de Belles Arts (I-204).

I. INRI

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1932: 53; POST, 1930-1958, XI: 286, fig. 112; SAMPER EMBIZ; 1998: 275-276; BENITO DOMÉ-NECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 226-227.



Crist, Baró de Dolors, Vicent Macip (1520-1530).

Oli sobre taula, 69 x 49 cm. Renaixement.

Sagunt, convent de les Servites | València, Museu de Belles Arts (I-293); col·lecció particular.

I. IN · PRINCIPIO · ERAT · VERbVM · ET · VERbVM · ET · VERbVM · ERAT · A[...]VM	I. In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum ¹
II. O · VOS · OMNES · QVI · TRANSITIS · PER · VIAM · ATENDITE · ET · VIDETE · SI · ES · DOLOR · ET · SIM[..]	II. O vos omnes qui transitis per viam, atendite, et videte si est dolor et simut ²
III. MISERERE · MEI · DEVS · SECVNDVM · MISERI- CORDIAM TVAM · ET · SECVNDV[.]	III. Miserere mei, Deus, secundum mi- sericordiam tuam ; et secundum ³
IV. INRI	IV. INRI
V. Aue gRacia Plena domin9 tecum	V. Aue gracia plena: Dominus tecum ⁴

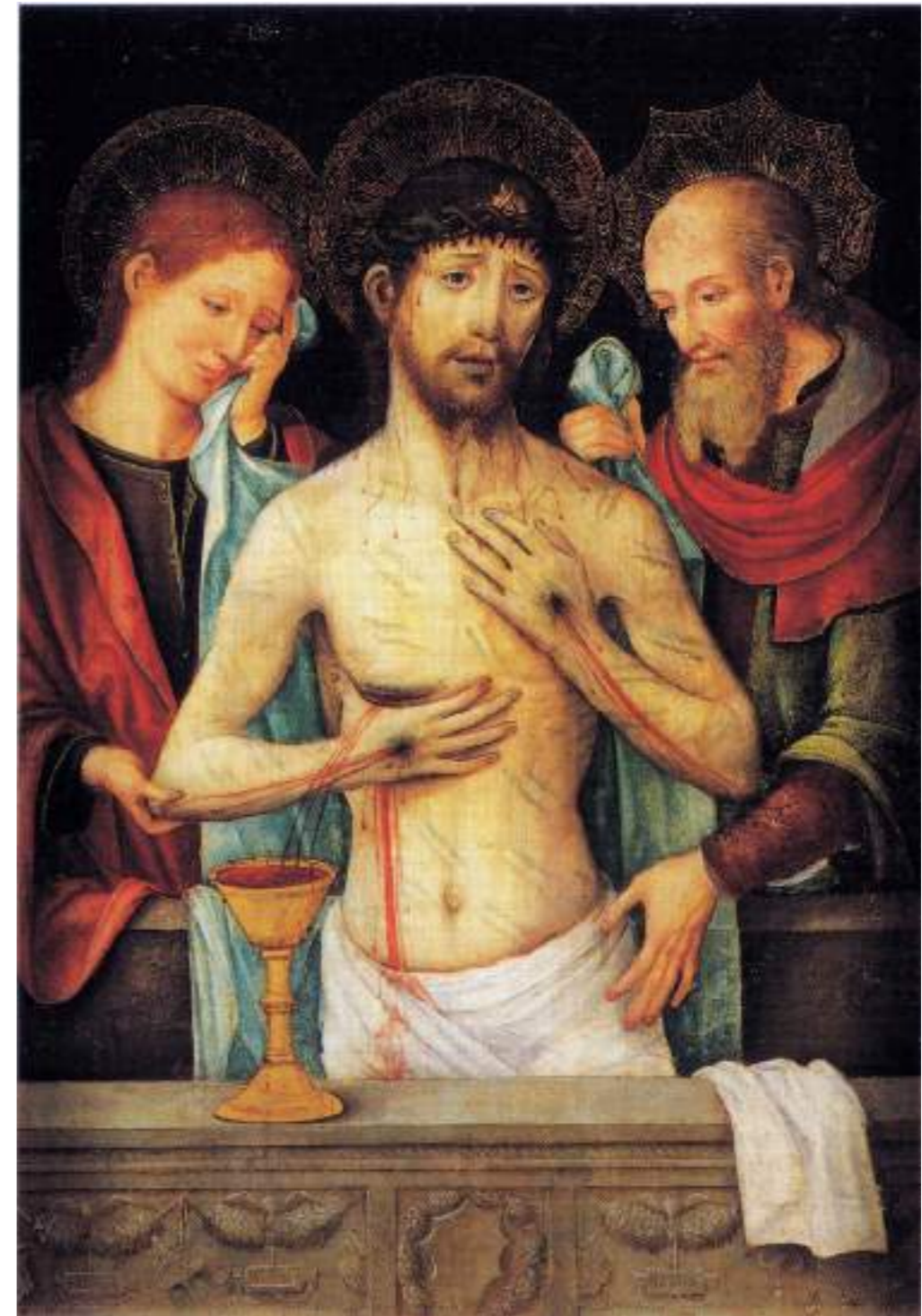
Notes

¹ Io 1, 1. S'ha omès en l'edició la repetició d'*et Verbum* | ² Lam 1, 12. Antífona de laudes del Dissabte Sant (Hesbert, 1963-1979, III: 378, n. 4095) Respons de matines d'aquesta festivitat. *Simut per sicut* | ³ Ps 50, 3 | ⁴ Lc 1, 28

I-III: Baró de Dolors; IV: Crucifixió; V: Anunciació | I-III: aurèola; IV: titulus; V: filacteri | I-III: al·legòrica; IV: decorativa; V: identificativa | I-IV: prehumanística; V: minúscula gòtica | I-V: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1922-1923: 354-355; DE SARALEGUI, 1934: 34-35; POST, 1930-1958, VI, II: 406; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 58, 175; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 164-167; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 196-197.



255

Naixement de Crist, Vicent Macip (1520-1530).

Taula, 86 x 58 cm. Renaixement.

Barcelona, col·lecció Milà.

I. GLORIA IN EXCELSIS

I. Gloria in excelsis¹

Notes

¹ Lc 2, 14. Antífona de laudes i vespres de Nadal (Hesbert, 1963, III: 236, n. 2946). Versicle de matines i lectura de la missa d'aquesta festivitat

I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, 1987: 117; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 194.

Retaule de les Lamentacions davant Crist mort, anònim (1520-1530).

Oli i tremp sobre taula, 138 x 95 cm. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

Morella, ermita de Sant Pere del Moll | Morella, església arxiprestal de Santa Maria.

I. INRI

II. [..]RI

III. Timete deum et date illi hono[...]

I. INRI

II. INRI

III. Timete Deum, et date illi honorem¹

Notes

¹ Apoc 14, 7

I: Davallament; II: Trinitat; III: Sant Vicent Ferrer | I-II: titulus; III: filacteri | I-II: decorativa; III: identificativa | I-II: majúscula gòtica; III: minúscula gòtica | I-III: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1955: 330; BENITO GOERLICH, 1989: 147; DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 498-501.



257

Sant Antoni Abat, Vicent Macip (1520-1530).

Oli sobre taula, 97 x 41 cm. Renaixement.

València, Museu de Belles Arts (I-184).

I. ✠ORA PRO NOBIS ✠ BEATE ✠ ANTONI ✠
IN[...]

II. T

I. Ora pro nobis, beate Antoni in[...]

II. T

Notes

I: aurèola; II: vestits | I: invocativa; II: identificativa | I-II: prehumanística | I: llatí; II: grec

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, II: 412; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 66-68; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 362-363.



Mare de Déu amb el Xiquet, àngels músics i sants, Vicent Macip (1520-1530).

Oli sobre taula, 76 x 65,5 cm. Renaixement.

Madrid, Museo Lázaro Galdiano (08448).

I · MAGNIFICAT · ANIMA · MEA · DOMIN[.]	I. Magnificat anima mea Dominum ¹
II. ecce agn[.] dey	II. Ecce agnus Dey ²
III. Timete deum et date illi onore [...] ora iudici eius	III. Timete Deum, et date illi onore, quia venit ora iudicii eius ³

Notes

¹ *Magnificat* | ² Io, 1, 29 | ³ Apoc 14, 7. La taula esta retallada pel seu costat dret, raó per la qual el text està incomplet. Malgrat tot, l'hem restituït

I: aurèola; II-III: filacteri | I: invocativa; II-III: identificativa | I: majúscula humanística; II-III: minúscula gòtica | I-III: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VII, II: 899; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 72-73.



Mare de Déu amb el Xiquet i sants, Vicent Macip (1520-1530).

Tremp sobre taula, 158,5 x 113 cm. Renaixement.

Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (064085-000).

I. Timete · deu³ · et date illi · honorem · quia ·
venit · ora · iudicii · eius ·

II. Ecce agn⁹ dey

I. Timete Deum, et date illi honorem, quia venit
ora iudicii eius¹

II. Ecce agnus Dey²

Notes

¹ Apoc 14, 7 | ² Io, 1, 29

I-II: filacteri | I-II: identificativa | I-II: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, IX, II: 843-845; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 197.



Mare de Déu dels Remeis, anònim (1520-1530).

Tremp i oli sobre taula, 192 x 144 cm. Renaixement.

Benicarló, església parroquial de Sant Bartomeu | *Ibidem*.

I. [...]NI DE LINVANO VENIET CO-
RONAVERIS | I. Veni de Libano, veni, et coronaveris¹

Notes

¹ Cant 4, 8. Les deformacions patides per la paraula *Libano* ens han fet editar-la de manera correcta i no seguint la transcripció. La resta d'errades, però, es mantenen. Aquesta taula presenta una altra inscripció en un filacteri situat als peus de la Verge, que diu: *La Mare de Déu del Remei*. Dubtem que es tracte d'una inscripció original, especialment per la forma en què les lletres es munten entre elles, que sembla més pròpia del segle XVII. Per aquesta raó, no hem considerat oportú incloure-la al nostre estudi

I: marc | I: al·legòrica | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 31; ALBI FITA, 1979, I: 294-295; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2005: 406-407; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 482-485.



Retaule de Sant Pere, Vicent Macip (post 1523).

Taula. Renaixement.

València, església de Sant Esteve, capella de Sant Pere | Destruït en la Guerra Civil.

I. DATE SV|NT MICH|I CLAVES | REGNI
C|ELORVM | ET HABE|O POTES|TATEM
C|LAVDERE | CELVM E|T APERI|RE
PORT|AS EIVS

I. Date sunt michi claves regni celorum, et ha-
beo potestatem claudere celum et aperire portas
eius¹

Notes

¹ Adaptació de Mt 16, 19

I: llibre | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 186-187; GIMENO BLAY, 2008: 183-184.



Retaula de Sant Vicent Ferrer, Vicent Macip i Joanes (post 1523).

Oli sobre taula, 264 x 192 cm. Renaixement.

Sogorb, església de la Sang | Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-025).

2001: 390-393; ANDALÒ-MIRA GONZÁLEZ, 2001: 304; OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 64-65; GIMENO BLAY, 2008: 184.

<p>I. TIMETE DEVM ET DATE ILLI [.]ONOREM QVIA VENIT ORA IV DICII EIVS.</p>	<p>I. Timete Deum, et date illi honorem, quia venit ora iudicii eius¹</p>
<p>II. HIC EST FILIVS MEVS DILECTV [.]</p>	<p>II. Hic est filius meus dilectus²</p>
<p>III. IBVNT M ALI IN SV PLISIVM ETERN VM. IVS TI AVT Ē IN VITĀ ETERNĀ MEMORARE ERGO NOVI SSIMA TVA. ET IN ETE RNVM NO N PEC- CAB IS</p>	<p>III. Ibunt mali in suplisium eternum: iusti autem in vitam eternam³. Memorare ergo novissima tua, et in eternum non pecca- bis⁴</p>
<p>IV. IĦS XP'S</p>	<p>IV. Iesus Christus</p>
<p>V. EN V' MONESTIR DE FRARES DE SĀT BERNAT ES- TAVĒ MOLTS FERITS DE PESTE Y LO GLORIOS SĀT VICĒT PASSANT PER ALLI ENTRA DINS. Y GUARILS A TOTS.</p>	<p>V. En un monestir de frares de Sant Ber- nat, estaven molts ferits de peste, y lo glo- riós Sant Vicent, passant per allí, entrà dins y guarí'ls a tots</p>
<p>VI. EN LO DIA QVE MORI LO GLORIOS SANT VICENT VINGVERĒ MOLTS FERITS DE PESTE Y TOTS GUA- RIR[.] ACOSTANTSE A LA TŌBA ON IAYA</p>	<p>VI. En lo dia què morí lo gloriós Sant Vi- cent, vingueren molts ferits de peste y tots guariren acostant-se a la tomba on ja'ya⁵</p>

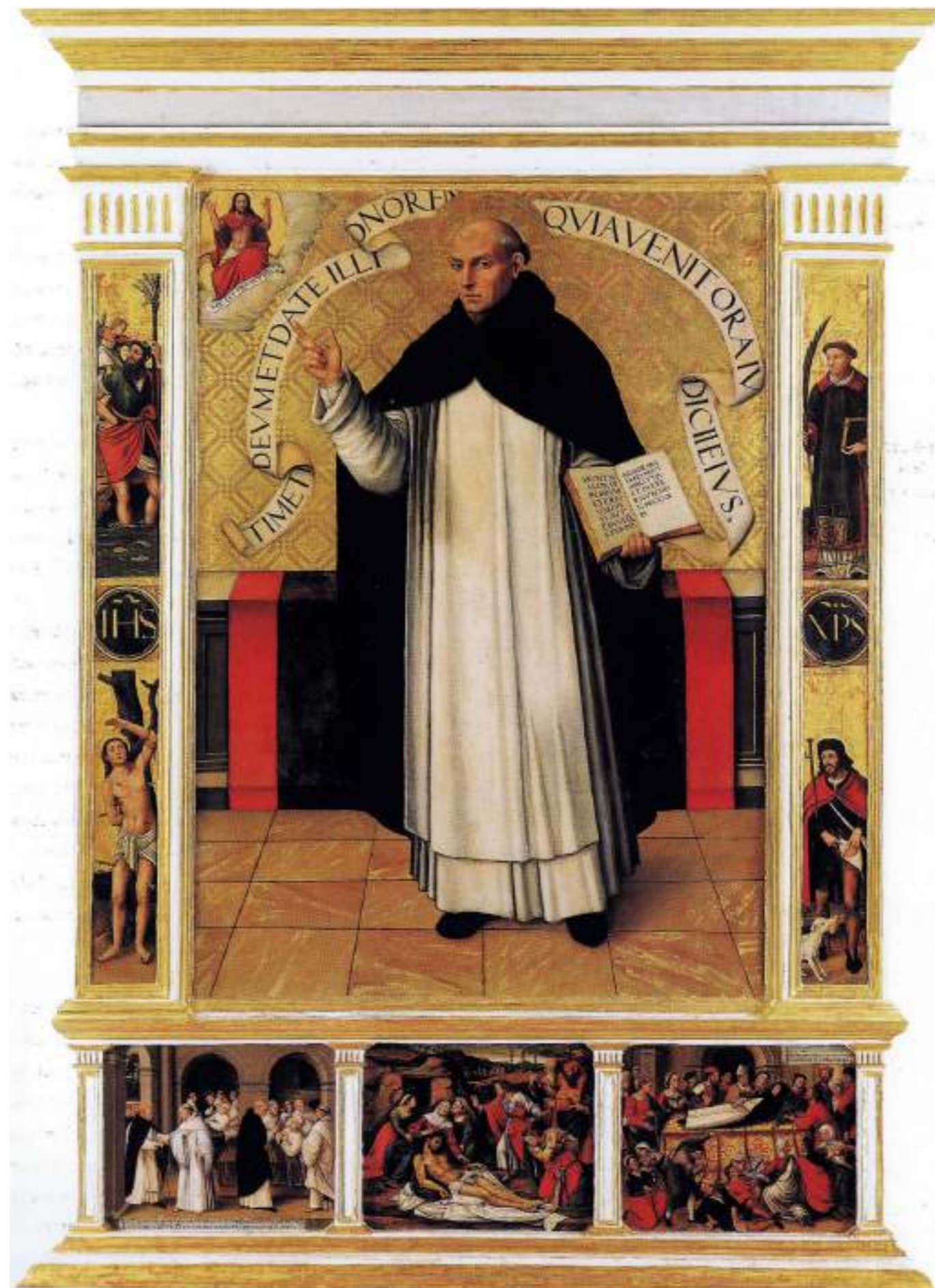
Notes

¹ Apoc 14, 7 | ² Mt 17, 5 | ³ Mt 25, 46 | ⁴ Eccli 7, 40. És el mateix text que el del *Memento mori* de Joanes (n. 291) | ⁵ Hem actualitzat l'ortografia de la paraula *iaya*, substituint la *i* per la *j*, per facilitar la seua comprensió apropant-la a la forma actual

I-II: Sant Vicent; III: Crist; V: Sant Vicent i els frares; VI: Mort de sant Vicent | I-II: filacteri; III: llibre; IV: altres (medalló); V-VI: cartel·la | I-II: identificativa; III: al·legòrica; IV: invocativa; V-VI: informativa | I-VI: majúscula humanística | I-IV: llatí; V-VI: valencià

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 64; POST, 1930-1958, IV, I: 57-58; POST, 1930-1958, XI: 65; ALBI FITA, 1979, I: 128; RODRÍGUEZ CULEBRAS, 1990: 118-121; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 84-87; LA LUZ DE LAS IMÁGENES,



263

Sant Soterrar, Vicent Macip (a. 1525).
Oli sobre taula, 75 x 58 cm. Renaixement.
Tavernes Blanques, col·lecció Lladró.

I. IN RI

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

PÉREZ SÁNCHEZ, 2004: 42; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 198-199; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 492-493.



Ecce Homo, Vicent Macip (ca. 1525).
 Oli sobre taula, 45 x 30 cm. Renaixement.
 Tavernes Blanques, col·lecció Lladró.

I · EGO SVM · VIA VERITAS · ET VITA · ET | I. Ego sum via, veritas, et vita¹, et alfa et oc²
 ALFA · ET · OC ·

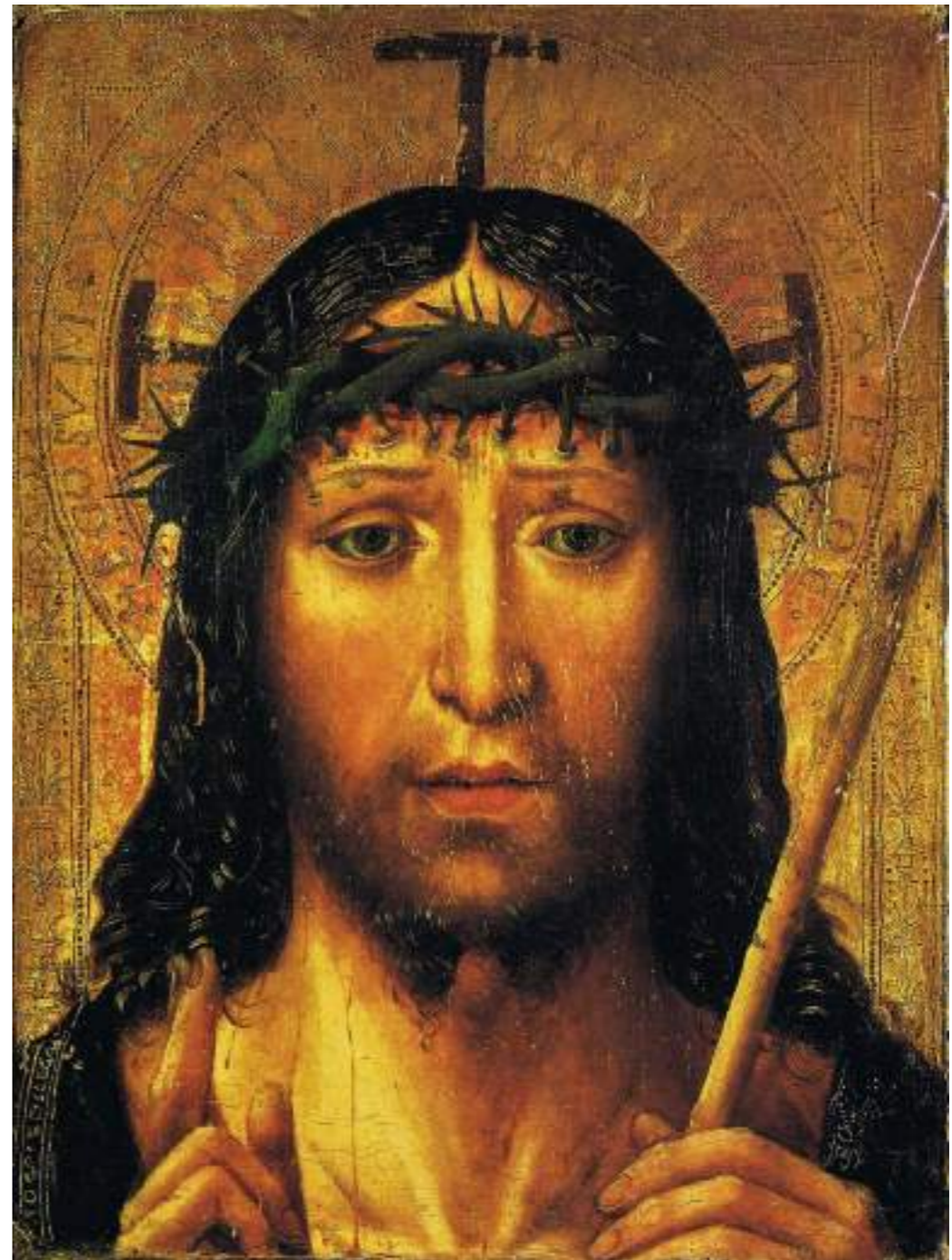
Notes

¹ Io 14, 6. Antífona de laudes i missa de la festivitat dels Sants Felip i Jaume el Menor i del Comú dels Apòstols (Hesbert, 1963-1979, III: 197, n. 2603) | ² Apoc 1, 8. Apoc 1, 8. Hesbert recull aquest text com a antífona del Dissabte de Pasqua, *Dominica Paschæ* i de l'*Octava Paschæ* (1963-1979, III: 194, 195, n. 2588, 2589)

I: aurèola | I: discursiva | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 68-69; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 160-163.



265

Calvari de la Redempció, Vicent Macip (ca. 1525).

Taula, 189 x 112,5 cm. Renaixement.

València, Museu de Belles Arts (I-161/2004).

I. I.N.R.I.

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 68-69; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 160-163.



Retaule de la Mare de Déu amb arcàngels i sants, Vicent Macip (ca. 1525).

Taula. Renaixement.

Olim Nova York, col·lecció Cooper & Griffit.

I. Aue graciapl[...]

I. Aue gracia plena¹

Notes

¹ Lc 1, 28. En l'actualitat es desconeix la seua ubicació

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, XI: 74-75; ALBI FITA, 1979, I: 100-101; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 195.

Sagrada Família amb Sant Joanet i àngels amb els instruments de la Passió, Vicent Macip (ca. 1525).

Taula. Renaixement.

Barcelona, col·lecció particular.

I. MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINV[.]

I. Magnificat anima mea Dominum¹

II. ECCE AGNVS DEI

II. Ecce agnus Dei²

Notes

¹ Magnificat | ² Io 1, 29

I: llibre; II: filacteri | I: al·legòrica; II: identificativa | I-II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, 1987: 119; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 185.

268

Sant Doméneç en la prova judiciària del foc, Felip Pau de Sant Leocadi (ca. 1525).

Oli sobre taula, 168,4 x 128 cm. Renaixement.

València, convent de Sant Doméneç | València, Museu de Belles Arts (I-181).

I. VNVS | DEVS | VNA | FIDES | VNVM B | APTISMA | I. Unus Deus, una fides, unum baptisma¹

Notes

¹ Eph 4, 5

I: llibre | I: identificativa, al·legòrica | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 147; POST, 1930-1958, XI: 279-282; CAMÓN AZNAR, 1970: 66-67; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 178-179.



Sant Vicent Ferrer, Mestre d'Alzira (ca. 1525).

Oli sobre taula, 167 x 64. Renaixement.

València, catedral | València, Museu de la Catedral.

I. TIM[...] DE[...] ET : DATE : HONORE[.]

I. Timete Deum et date honorem¹

Notes

¹ Apoc 14, 7. Hi mancaria la paraula «illi», oculta per un plec del filacteri. Malgrat que l'escriptura es podria considerar plenament humanística, el pintor manté el reforç superior de la lletra *a*, com és habitual en la seua producció

I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

SANCHIS SIVERA, 1909: 176-177, 520; TORMO MONZÓ, 1933: 187; POST, 1930-1958, XI: 60; DE SARALEGUI, 1954: 20; DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, 1987: 110-114; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 232-235.



Mare de Déu amb el Xiquet, Sant Joanet i àngels amb els instruments de la Passió, Vicent Macip (ca. 1525).

Taula, 65 x 48 cm. Renaixement.

València, col·lecció particular.

I. MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINVM

I. Magnificat anima mea Dominum¹

II. ecce agn9 dey

II. Ecce agnus Dey²

Notes

¹ Magnificat | ² Io 1, 29

I: aurèola; II: filacteri | I: invocativa; II: identificativa | I: majúscula humanística; I: minúscula gòtica | I-II: llatí

Bibliografia

DE SARALEGUI, 1934: 26, 38; POST, 1930-1958, VI, II: 430; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 184; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 192-193.



271

Mare de Déu de la Llet amb Sant Joanet, Vicent Macip (ca. 1525).

Taula. Renaixement.

Madrid, col·lecció particular.

I. ecce·agnvs dey

I. Ecce agnvs Dey¹

Notes

¹ Io 1, 29

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 192-193, fig. 67.1.



Ecce Homo, Vicent Macip (ca. o post 1525).

Taula. Renaixement.

Barcelona, Museu Diocesà.

I. AVE · REX · IVDEORVM

I. Ave, rex Iudeorum¹

Notes

¹ Mt 27, 29

I: cartel·la | I: discursiva | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, XI: 363-364; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 201; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 160-163, fig. 15.1.



273

Salvador Eucarístic, Vicent Macip (1525-1526).

Taula, 171 x 78 cm. Renaixement.

València, catedral | *Ibidem*.

I. IHS

I. Iesus

Notes

I: altres (hòstia) | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

SIVERA, 1909: 520; TORMO MONZÓ, 1923: 94; ALBI FITA, 1979, II: 125-126; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 80-81.



Retaule de Sant Martí, Vicent Macip (1525-1530).

Taula, 335 x 205 cm. Renaixement.

París, Musée de Cluny.

I. Joseph noli timere accipite mariā ī 9iugē

II. Timete deum et date illi honorem quia venit
ora iudicii eius

III. inri

I. Joseph, noli timere accipere Mariam in co-
niugem¹

II. Timete Deum, et date illi honorem, quia venit
ora iudicii eius²

III. INRI

Notes

¹ Mt 1, 20. Hesbert recull aquest text com a antífona del Dissabte de l'Hebdomada III d'Advent, de les *Feriae IV, V i VI* d'Advent, de la Vigília de Nadal i de Nadal (1963-1979, III: 305, n. 3507). Malgrat que Benito Doménech i Galdón (1997: 198-199) asseguruen que es troba al museu francès, no hi figura entre les obres de la seua col·lecció. Així mateix, del retaule es conserva una fotografia antiga, en la qual hom observa la presència de tres llibres amb escriptura, però que, per la qualitat de la imatge, resulten illegibles | ² Apoc 14, 7

I: Anunci de l'àngel a sant Josep; II: Sant Vicent Ferrer; III: Calvari | I-II: filacteri; III: titulus | I-II: identificativa; III: decorativa | I-II: minúscula gòtica; III: majúscula humanística | I-III: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, II: 414-420; MAYER, 1942: 146; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 198-199.



275

Portes d'un altar de Santa Maria Magdalena, Mestre d'Alzira (1525-1550).

Oli sobre taula, 150 x 46,7 cm. Renaixement.

Sagunt, convent de les Servites | València, Museu de la Catedral.

I. AVE : G[.]C[.] PLEN[.] DOMI[...] TECVM | I. Ave gracia plena: Dominus tecum¹

Notes

¹ Lc 1, 28

I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

BARBERÁ SENTAMANS, 1923: 18; TORMO MONZÓ, 1923: 297; POST, 1930-1958, XI: 294-296; CAMÓN AZNAR, 1970: 68-69; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 238-241.



276

Calvari, Vicent Macip i Joanes (ca. 1528).
Oli sobre taula, 29 x 43,5 cm. Renaixement.
Gandia, Museu de Santa Clara (MC479).

I. IN RI

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

PELLICER I ROCHER, 2014: 56-61; ALIAGA MORELL, 2015: 38-39.



Moisés, Joanes (ca. 1530).

Taula, 105 x 44,4 cm. Renaixement.

València, Museu de Belles Arts (I-82-2004).

I. MOYSES

II. .1. VNV^ˆ COLE | DEVM. | .2 NE IVRES
VA|NA PER EV^ˆ. | .3 SABBATA SAN|CTIFICES.
| 4. VENERARE | PARĒTES., | .5. NŌ OCCIDES.
| .6. NON MECHA|BERIS... | .7. NON FVRTV^ˆ |
FACIES. | .8. NON FALSV^ˆ | TESTIMONIV^ˆ | DI-
CES | .9. NON CONCV|PISCES VXORĒ | PRO-
XIMI TVE | .10. NON CONCV|PISCES REM |
PROXIMI TVI.

I. INRI

II. 1. Unum cole Deum; 2. Ne iures vana per
eum; 3. Sabbata sanctifices; 4. Venerare pa-
rentes; 5. Non occides; 6. Non mechaberis; 7.
Non furtum facies; 8. Non falsum testimo-
nium dices; 9. Non concupisces uxorem pro-
ximi tue; 10. Non concupisces rem proximi
tui¹

Notes

¹ Ex 20, 3-17. Simplificació dels Manaments de Déu

I: cartel·la; II: altres (Taulas de la Llei) | I: identificativa; II: decorativa | I-II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH, 2009: 108.



Retaule de Sant Miquel i Sant Jerònim, anònim (ca. 1530).

Tremp sobre taula, 185 x 189,5 cm. Renaixement.

Bel, església de Sant Jaume | Rossell, església parroquial dels Sant Joans.

I · S · LVCAS ·	I. Sanctus Lucas
II · S · IOANNES ·	II. Sanctus Ioannes
III · S · MARCVS ·	III. Sanctus Marcus
IV · S · MATHEVS ·	IV. Sanctus Matheus
V. EZECHIEL XIII VE PROPHETIS IN SIPIENTIB[...]	V. Ezechiel XIII. Vae prophetis insipientibus ¹
VI. ISAIAS ·5· VINEA · AVTEM DOMINI DOMNS ISRAEL	VI. Isaias 5. Vinea autem Domini domus Israel ²
VII. DAVID PŒ ·XXIII· VIAS TVAS DÑE DEMOSTRA	VII. David psalmo XXIII. Vias tuas, Domine, demonstra ³
VIII. HIERMIAS ·I· VIRGAM VIGILANTEM EGO VIDEO	VIII. Hieremias I. Virgam vigilantem ego video ⁴
IX. DANIEL·XII· BTS QVI EXPECTAT ET PVEMIT	IX. Daniel XII. Beatus qui expectat, et pervenit ⁵

Notes

¹ Ez 13, 3. Corregim *ve* per *vae* | ² Is 5, 7. Així mateix, corregim *domns* per *domus* | ³ Ps 24, 4 | ⁴ Ier 1, 11 | ⁵ Dn 12, 12

I-IV: Trinitat amb els Tetramorfs; V-IX: profetes | I-IX: filacteri | I-IX: identificativa | I-IX: majúscula humanística | I-IX: llatí

Bibliografia

DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 514-517; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 496-497.



Retaule de Santa Caterina, Juan de Vitoria (atribució) (ca. 1530).

Oli sobre taula, 555 x 400 cm. Renaixement.

Oriola, Catedral | *Ibidem*.

I. INRI

II. ET EGO QVASI AGNVS MANSVETVS

III. [...] A PLANTA PEDIS VSQVE

IV. OCCIDETVR CHRISTVS ET NON

V. FODERVNT MANVS MEAS ET

I. INRI

II. Et ego quasi agnus mansuetus¹

III. A planta pedis usque²

IV. Occidetur Christus et non³

V. Foderunt manus meas et⁴

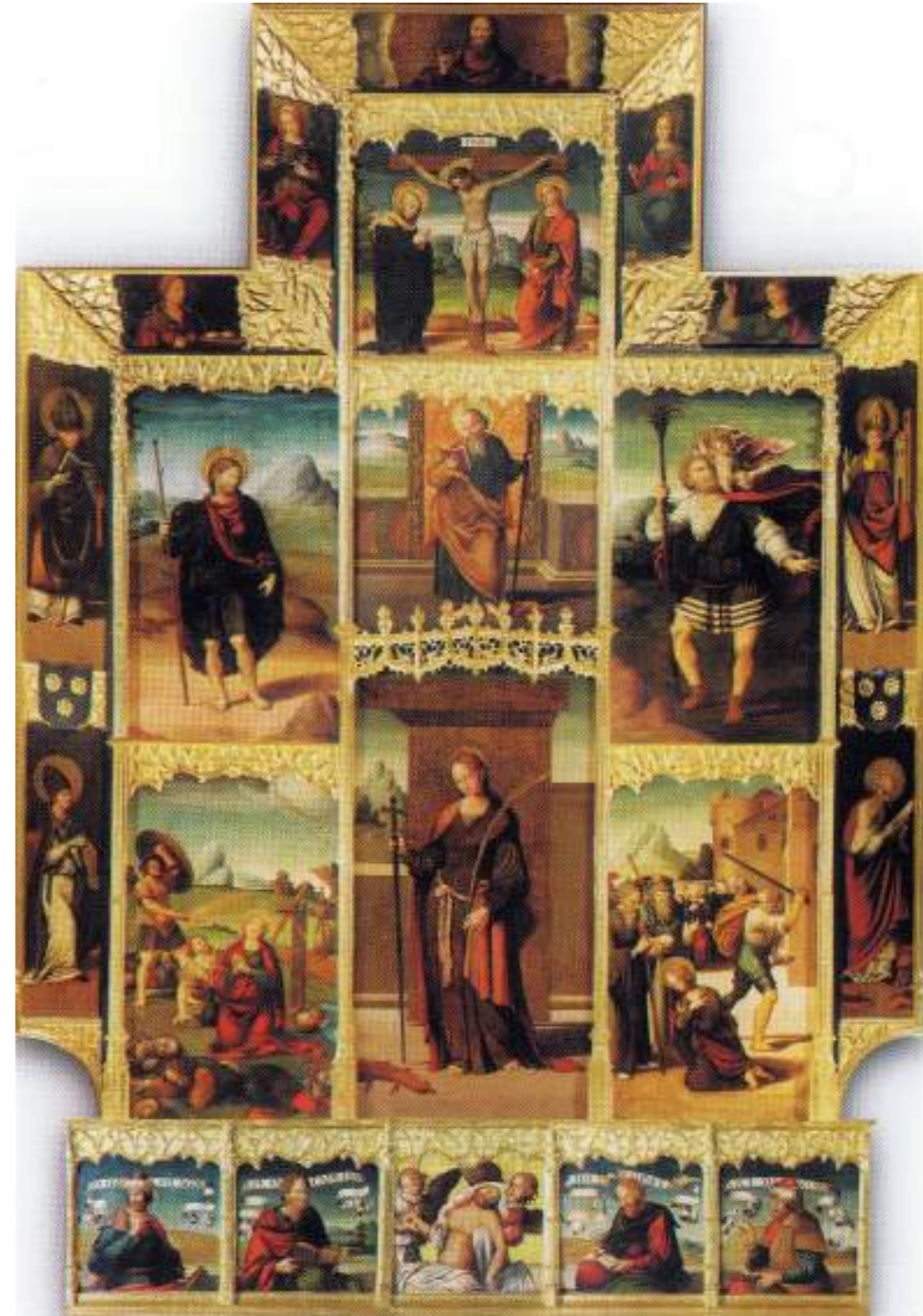
Notes

¹ Ier 11, 19 | ² Is 1, 6 | ³ Dan 9, 26 | ⁴ Ps 21, 17

I: Calvari; II-V: profetes | I: titulus; II-V: filacteri | I: decorativa; II-V: identificativa | I-V: majúscula humanística | I-V: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 300; POST, 1930-1958, VI, I: 92-95; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1990: 178-179; SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 232-233.



Tríptic de la Immaculada, anònim (ca. 1530).
Oli sobre taula, 29,5 x 49,5 cm. Renaixement.
Oriola, col·lecció particular.

I. ELECTA VT SOL	I. Electa ut sol ¹
II. STELLA MARIS	II. Stella maris ²
III. FLOS CAMPO	III. Flos campi ³
IV. CIVITAS DEI	IV. Civitas Dei ⁴
V. TVRRIS DAVID	V. Turris David ⁵
VI. · FONSI SIGNATVS	VI. Fons signatus ⁶
VII. · SPECVLVM SINE MACVLA	VII. Speculum sine macula ⁷
VIII. HORTVS CONCLVSVS ·	VIII. Hortus conclusus ⁸
IX. · PVLCHRA VT LVNA	IX. Pulchra ut luna ⁹
X. · PVTEVS AQVARVM	X. Puteus aquarum ¹⁰
XI. · PORTA CELI ·	XI. Porta celi ¹¹



Notes

¹ Cant 6, 9. Malgrat que Hernández Guardiola (2003: 230-231) aventura que l'autor segurament siga d'origen andalús o castellà, incloem aquesta pintura per les seues similituds amb els gravats immaculistes i les obres dedicades a aquest tema pels Macip | ² Himne *Stella maris* (Chevalier, 1892-1921, II: 602-603, n. 19447-19459) | ³ Cant 2, 1. Corregim l'errada de concordança i editem *campi* | ⁴ Ps 86, 3 | ⁵ Cant 4, 4 | ⁶ Cant 4, 12 | ⁷ Sap 7, 26 | ⁸ Cant 4, 12 | ⁹ Cant 6, 9 | ¹⁰ Cant 4, 15 | ¹¹ Gn 28, 17

I-XI: sense suport | I-XI: al·legòrica | I-XI: majúscula humanística | I-XI: llatí

Bibliografia

SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 230-231.

Retaule Major de la Catedral de Sogorb, Vicent Macip i Joanes (1530-1535).

Oli sobre taula, 1100 x 700 cm. Renaixement.

Sogorb, Catedral | Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-026).

I. AVE GRATIA PLENA DÑS TE[...]

II. GLORIA IN EXCELSIS DEO ET I[.]

III. ·I·N·R·I·

IV. VIRI GALILEI QVID STATIS AS[...]

V. HIC IHS QVI ASSVMPTVS EST

VI. IN EXITV ISRAEL | DE EGIPTO DOMVS | IACOP DE POPVLO | BARBARO FACTA | EST IVDEA SANC|TIFICATIO EIVS. | ISRAEL POTESTAS. | EIVS MARE VIDIT | ET FVGIT IORDAN|IS QVI CONVERSV / EST RETRORSVM MÕ|TES EXSVLTAVERVNT | VT ARIETES ET CO|LLES SICVT AGNIO|VIVM QVIT EST TI|BI MARE QVOD FVG|ISTI: ET TV IORDA|NIS QVI CONVERS|VS EST RETROR|SVM. MONTES EX|[...]

VII. LECTIO BEATI | PAVLI APOSTOLI | AD CORINTHIOS | FRATRES EGO E|NIM ACCEPI A DO|MINO QVOD ET TRADIDI VOBIS Q`M DÑS IHESVS | IN QVA NOCTE |TRADEBATVR | ACCEPIT PANI | ET GRATIAS AG/ENS FREGIT | [...] DIXIT ACCIPI[.] | ET MANDVCA[.] | HOC EST COR[...] | MEV` QVOD PRO | [...]BIS TRADETVR | HOC FACITE IN | [...]AM CÕMEMORAT[.]|ONE: SIMILITER E[.] | CALCEM POST QV`[...] | CENAVIT DICENS | HIC CALIX NOV`V` | tes-tamentum est in meo sanguine

VIII. MELCHISEDECH

IX. SVRGET ET COMEDE GRANDIS E[...]

X. ELIAS

I. Ave gratia plena: Dominus tecum¹

II. Gloria in excelsis Deo et in²

III. INRI

IV. Viri galilei, quid statis aspicientes³

V. Hic Iesus, qui assumptus est⁴

VI. In exitu Israel de Egipto, domus Iacop de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius. Mare vidit, et fugit; Iordanis qui conversus est retrorsum. Montes exsultaverunt ut arietes, et colles sicut agni ovium. Quit est tibi, mare, quod fugisti? et tu, Iordanis, qui conversus est retrorsum? Montes, exsultastis⁵

VII. Lectio beati Pauli Apostoli ad Corinthios. Fratres, ego enim accepi a Domino quod et tradidi vobis, quoniam Dominus Iesus in qua nocte tradebatur, accepit panem, et gratias agens fregit, et dixit: Accipite, et manducate: hoc est corpus meum, quod pro vobis tradetur: hoc facite in meam commemoratione. Similiter et calcem, postquam cenavit, dicens: Hic calix novum testamentum est in meo sanguine⁶

VIII. Melchisedech

IX. Surget et comede grandis enim⁷

X. Elias

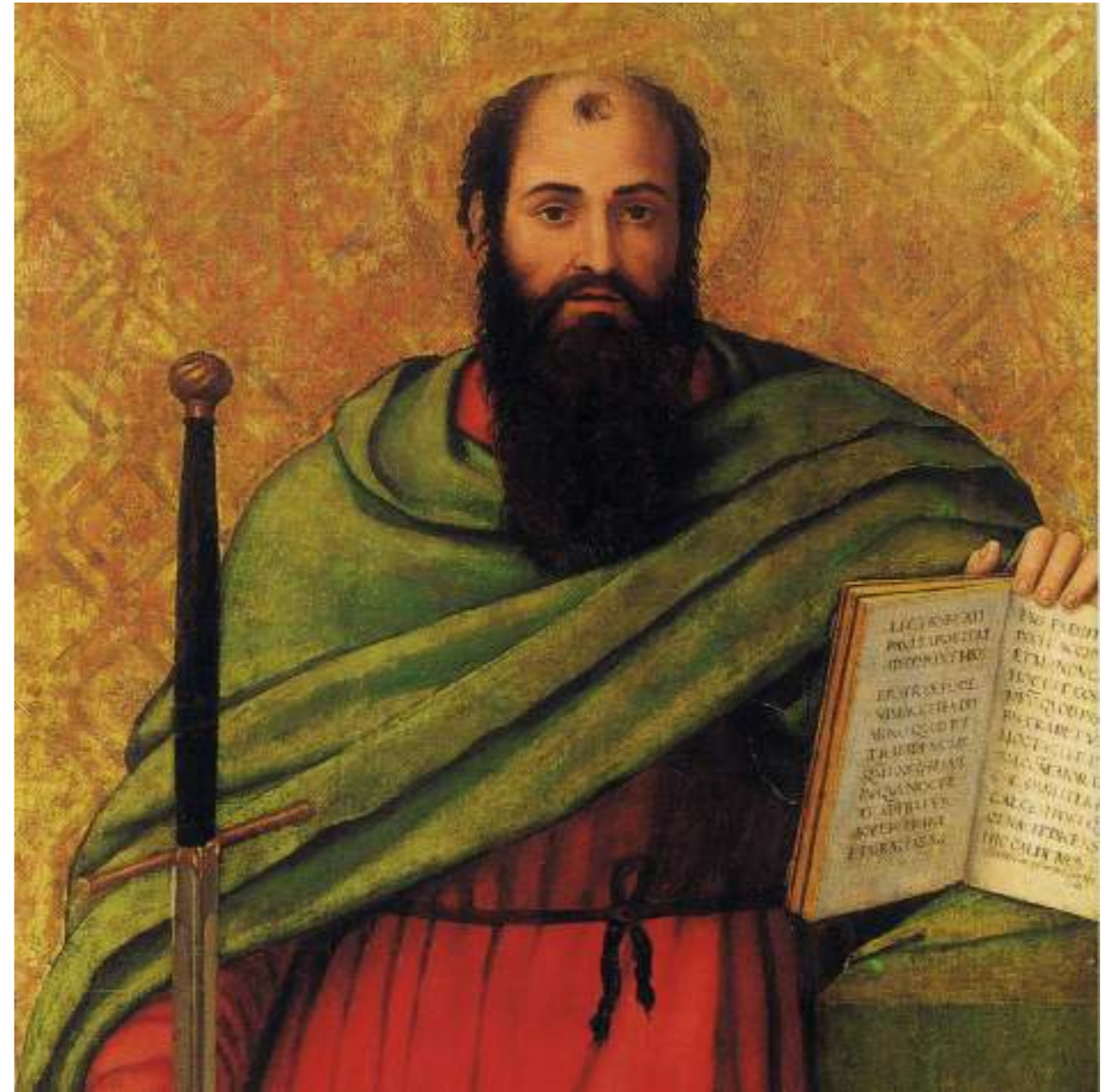
Notes

¹ Lc 1, 28. Degut al caràcter narratiu d'aquest retaule i que l'Anunciació és el primer dels Gojos de la Mare de Déu, editem aquesta inscripció en primer lloc, encara que es localitze a les polseres i no al cos del retaule | ² Lc 2, 14. Antífona de laudes i vespres de Nadal (Hesbert, 1963, III: 236, n. 2946). Versicle de matines i lectura de la missa d'aquesta festivitat | ³ Act 1, 11. Act 1, 11. Antífona de laudes, prima i vespres de l'Ascensió (Hesbert, 1963-1979, III: 544, n. 5458), així com lectura de la missa, matines, prima i nona d'aquesta festivitat | ⁴ Act 1, 11. Antífona de laudes, prima i vespres de l'Ascensió (Hesbert, 1963-1979, III: 544, n. 5458), així com lectura de matines, prima i nona d'aquesta festivitat | ⁵ Ps 113, 1-5 | ⁶ 1 Cor 11, 23-36. La taula sembla estar retallada pel seu costat dret, raó per la qual hi manquen certes paraules | ⁷ 3 Reg 19, 7

I: Anunciació; II: Adoració dels pastors; III: Crucifixió; IV-V: Ascensió; VI: Dormició; VII: Sant Pau; VIII-X: tabernacle | I-II, IV-V, IX: filacteri; III: titulus; VI-VII: llibre; VIII, X: cartel·la | I-II, IV-V, VII-X: identificativa; III, VI: decorativa | I-X: majúscula humanística; VII: minúscula humanística cursiva | I-X: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 64-65; PÉREZ MARTÍN, 1935: 301-302; MAYER, 1942: 146; POST, 1930-1958, XI: 53-60; ALBI FITA, 1979, I: 42-68; RODRÍGUEZ CULEBRAS, 1990: 90-117; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 19-36, 92-125, 202-204; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 382-389; OLUCHA MONTINS.MONTOLIO TORÁN, 2006: 66-67; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 510-513.



Mare de Déu amb el Xiquet i els Sants Joans, Mestre de Borbotó (1530-1540).

Oli sobre taula, 85 x 69 cm. Renaixement.

Altura, cartoixa de Valldecrist | Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-021).

I. In principio erat verbū et ur[...]

I. In principio erat Verbum, et Verbum¹

Notes

¹ Io 1, 1

I: altres (fulla) | I: al·legòrica | I: minúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 168-169; OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 60-61.



Consagració de Sant Eloi com a bisbe, Joanes (1534-1539).

Oli sobre taula, transferit a llenç, 147,3 x 95,5 cm. Renaixement.

València, església de Santa Caterina, capella del Gremi d'Argenters | Tucson, The University of Arizona Museum of Art (1961.013.019).

I. [.]ĤS

I. Iesus

Notes

I: vestits | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

ALBI FITA, 1979, I: 431-433; BENITO DOMÉNECH-VALLÉS BORRÁS, 1991: 353-360; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 152-153, 160-161; BENITO DOMÉNECH, 2000: 42-47; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 38-39.



Baptisme de Crist, Joanes (ca. 1535).

Oli sobre taula, 308 x 205 cm. Renaixement.

València, catedral | *Ibidem*.

I. HIC ES[.] FILIVS ME[.] [..]LECTV[.] IN QVO
[...]*PLACVI*

I. Hic est filius meus dilectus, in quo mihi com-
placui¹

Notes

¹ Mt 3, 17. Al llibre que sosté Joan Baptista Anyés, erudit, beneficiat de la Seu i comitent de l'obra, hi ha textos escrits en grec i en hebreu. Per a la seua traducció, *vid.* Oñate Ojeda, 1992.

I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, XI: 66-67; OÑATE OJEDA, 1992; ALBI FITA, 1979, I: 69-84; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 132-135; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, I: 456-457; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 40-41; FRANCO LLOPIS, 2012: 67-82.



Mare de Déu amb el Xiquet, Sant Joan Baptista i Sant Jaume el Major, Joanes (ca. 1535).

Oli sobre taula, 68 x 53 cm. Renaixement.

València, col·lecció Lassala.

I. Ego sum via ue ritas & vita nemo uenit ad patrē ni [...] me. si	I. Ego sum via, ueritas, et vita. Nemo uenit ad Patrem nisi per me. Si ¹
---------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------

Notes

¹ Io 14, 6-7. Antífona de laudes i missa de la festivitat dels Sants Felip i Jaume el Menor i del Comú dels Apòstols (Hesbert, 1963-1979, III: 197, n. 2603)

I: llibre | I: discursiva | I: minúscula humanística cursiva | I: llatí

Bibliografia

DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, 1987: 134; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 140-141; BENITO DOMÉNECH, 2000: 209; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 314-315.



Immaculada, Vicent Macip i Joanes (1535-1540).

Oli sobre taula, 218 x 183 cm. Renaixement.

València, església de Sant Bartomeu (?) | Madrid, col·lecció Central Hispano.

I. TOTA PULCHRA ES AMICA MEA ET MACVLA NON EST IN TE ·	I. Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te ¹
II. ELECTA VT SOL	II. Electa ut sol ²
III. SICVT SYPRESS[.] IN SYON	III. Sicut sypressus in Sion ³
IV. PORTA CELI ·	IV. Porta celi ⁴
V. VIRGA IESE·	V. Virga Iesse ⁵
VI. PVTEV ^s .AQ ^v AR, VI[...]	VI. Puteus aquarum viventium ⁶
VII. ROSA IN HIERICO.	VII. Rosa in Hierico ⁷
VIII. OLIVA SPECIOSA IN CA[...]	VIII. Oliva speciosa in campis ⁸
IX. ORTVS CONCLVSVS.	IX. Hortus conclusus ⁹
X. PVLCHRA VT LVNA ·	X. Pulchra ut luna ¹⁰
XI. STELLA MARIS.	XI. Stella maris ¹¹
XII. CIVITAS DEI.	XII. Civitas Dei ¹²
XIII. PALM[.] IN CAD[.]	XIII. Palma in Cades ¹³
XIV. SPEC ^v LVM SINE MAC ^v LA	XIV. Speculum sine macula ¹⁴
XV. TVRRIS DAVID.	XV. Turris David ¹⁵
XVI. LILIVM INTER SPINAS.	XVI. Liliun inter spinas ¹⁶
XVII. CEDRVS EXALTATA	XVII. Cedrus exaltata ¹⁷
XVIII. FONS SIGNATVS.	XVIII. Fons signatus ¹⁸

Notes

¹ Cant 4, 7 | ² Cant 6, 9 | ³ Eccli 24, 13 | ⁴ Gn 28, 17 | ⁵ Is 11, 1 | ⁶ Cant 4, 15 | ⁷ Eccli 24, 13 | ⁸ Eccli 24, 19 |
⁹ Cant 4, 12 | ¹⁰ Cant 6, 9 | ¹¹ Himne *Stella maris* (Chevalier, 1892-1921, II: 602-603, n. 19447-19459) | ¹² Ps
86, 3 | ¹³ Eccli 24, 18 | ¹⁴ Sap 7, 26 | ¹⁵ Cant 4, 4 | ¹⁶ Cant 2, 2 | ¹⁷ Eccli 24, 13 | ¹⁸ Cant 4, 12

I-XVIII: filacteri | I-XVIII: al·legòrica | I-XVIII: majúscula humanística | I-XVIII: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1914: 177-180; TRAMOYERES, 1917: 113-117; TRENS, 1946: 153-154; ALBI FITA, 1979, II: 238-
241; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 128-131; BENITO DOMÉNECH, 2000: 204.



Sant Francesc de Paula, Joanes (1535-1540).

Oli sobre taula, 195 x 109 cm. Renaixement.

València, convent dels Mínims de Sant Sebastià | *Ibidem*, actualment, església parroquial de Sant Miquel i Sant Sebastià.

I. CHA | RI | TAS

I. Charitas

Notes

I: altres (sol) | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 141; ANGULO ÍÑIGUEZ, 1954: 173; ALBI FITA, 1979, I: 110-115; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 138-139; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 136-137; BENITO DOMÉNECH, 2000: 228, GÓMEZ FRECHINA, 2011: 48-49.



Els Improperis, Mestre de Alzira (1535-1544).
Oli sobre taula, 198,7 x 232,5 cm. Renaixement.
València, Museu de la Catedral.

I. SIT NOMEN DOMINI | BENEDICTVM

I. Sit nomen Domini benedictum¹

Notes

¹ Ps 112, 2. Hesbert recull aquest text com a antífona de la *Dominica I, II i III d'Advent*, la *Dominica I, II, III i IV de Quaresma* i dels *Diumenges de Passió i de Rams* (1963-1979, III: 485, n. 4971). Les mateixes paraules hi apareixen a Job 1, 21 i a Dan 2, 20. Malgrat que els patiments de Job i Daniel poden relacionar-se amb la temàtica de l'obra, ens hem decantat pels Salms en ser una de les principals fonts per als textos exposats

I: cartel·la | I: al·legòrica | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 458-459.



Oració en l'hort, Onofre Falcó (1536-1560).
Oli sobre taula, 76,9 x 67 cm. Renaixement.
València, Museu de Belles Arts (I-33-2020).

I. EGREDIMINI FILIE SION ET VIDETE RE-
GEM SALOMONEM DIADEMATE

I. Egredimini, filie Sion, et videte regem Salo-
monem diademate¹

Notes

¹ Cant 3, 11

I: marc | I: al·legòrica | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

HERNÁNDEZ GUARDIOLA-GÓMEZ ARRIBAS, 2018: 123-125; GIMILIO SANZ, 2020: 32-33.



Retaule de la Crucifixió, Onofre Falcó (1538).

Oli sobre taula, 292 x 145 cm. Renaixement.

Estivella, església parroquial | *Ibidem*.

I. ·I·N·R·I·

II. TIMETE · DEVM · ET · DATE · ILLI · HONOREM

III. MISERERE MEI DEVS · S' · MAGNA · MISERICORDIA · TVAM ET · S'M · MVLTVTDINEM · MIS'ASIONVM TVARV · DELE INIQ'TATEM MEAM AMPLIVS LAVA ME AB INIQ'TATE MEA ET A PCÕ MEO MV'DA ME QM' INIQ'TATE MEAM EGO COGNOSCO · PECATVM · MEVM CONTRA ME ET SEMPER TIBI SOLI PECAVI

IV. ·1·5·3·8

I. INRI

II. Timete Deum, et date illi honorem¹

III. Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam; et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam. Amplius lava me ab iniquitate mea, et a peccato meo munda me. Quoniam iniquitatem meam ego cognosco, et peccatum meum contra me et semper. Tibi soli peccavi²

IV. 1538

Notes

¹ Apoc 14, 7 | ² Ps 50, 3-6. En ser una abreviatura, hem desenvolupat la paraula «peccato» segons l'ortografia clàssica, però hem mantingut *peccatum* i *peccavi* amb una sola *c*, tal i com apareix a la pintura

I, IV: Crucifixió; II: Sant Vicent Ferrer; III: marc | I: titulus; II: filacteri; III: marc; IV: sense suport | I: decorativa; II: identificativa; III: invocativa; IV: informativa | I-IV: majúscula humanística | I-III: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 44-47, fig. 10.1; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2009: 368-369.



Anunciació, Joanes (1540).

Taula, 20 cm de diàmetre. Renaixement.

Madrid, col·lecció Fernando Durán.

I. AVE M[...] | GRA PLEN[.] | DNS TECV[.]

II. ecce virgo cō|cipiet et pariet f[...]um et
[...]|cavit

I. Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum¹

II. Ecce virgo concipiet, et pariet filium, et voca-
vitur²

Notes

¹ *Avemaria* | ² Is 7, 14. Al llibre s'aprecia un altre text en algunes pàgines alçades, com mogudes pel vent. Tanmateix, la inscripció que figura no pot ser la continuació de la profecia d'Isaïes, que queda dos fulls més arrere, i sense un suport de la tradició iconogràfica és difícil identificar un text amb aquesta escriptura

I: filacteri; II: llibre | I: identificativa; II: al·legòrica | I: majúscula humanística; II: minúscula humanística
| I-II: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 142-143; BENITO DOMÉNECH, 2000: 205.



Retaula dels Sants Joans, Mateu Llopis (1540-1544).

Tremp i oli sobre taula. Renaixement.

Xàtiva, Col·legiata, capella dels Joan | *Ibidem*.

I. [...]RIA IN ECCELSIS DEO

I. Gloria in excelsis Deo¹

Notes

¹ Lc 2, 14. Antífona de laudes i vespres de Nadal (Hesbert, 1963, III: 236, n. 2946). Versicle de matines i lectura de la missa d'aquesta festivitat

I: Naixement | I: filacteri | I: al·legòrica | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 88-90; POST, 1930-1958, XI: 139-141; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA: 2017: 228-233, 356-358.

Calavera o Memento mori, Joanes (1540-1545).

Oli sobre taula, 35 x 24 cm. Renaixement.

València, Museu de Belles Arts (I-299).

<p>I. IN OMNIBVS OPERIBVS TVIS MEMORARE NOVISSIMA TVA ETINÆTERNVM NON PECCABIS. Ecclesiasticus.7º.40</p>	<p>I. In omnibus operibus tuis memorare novissima tua, et in æternum non peccabis. Ecclesiasticus 7º, 40¹</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

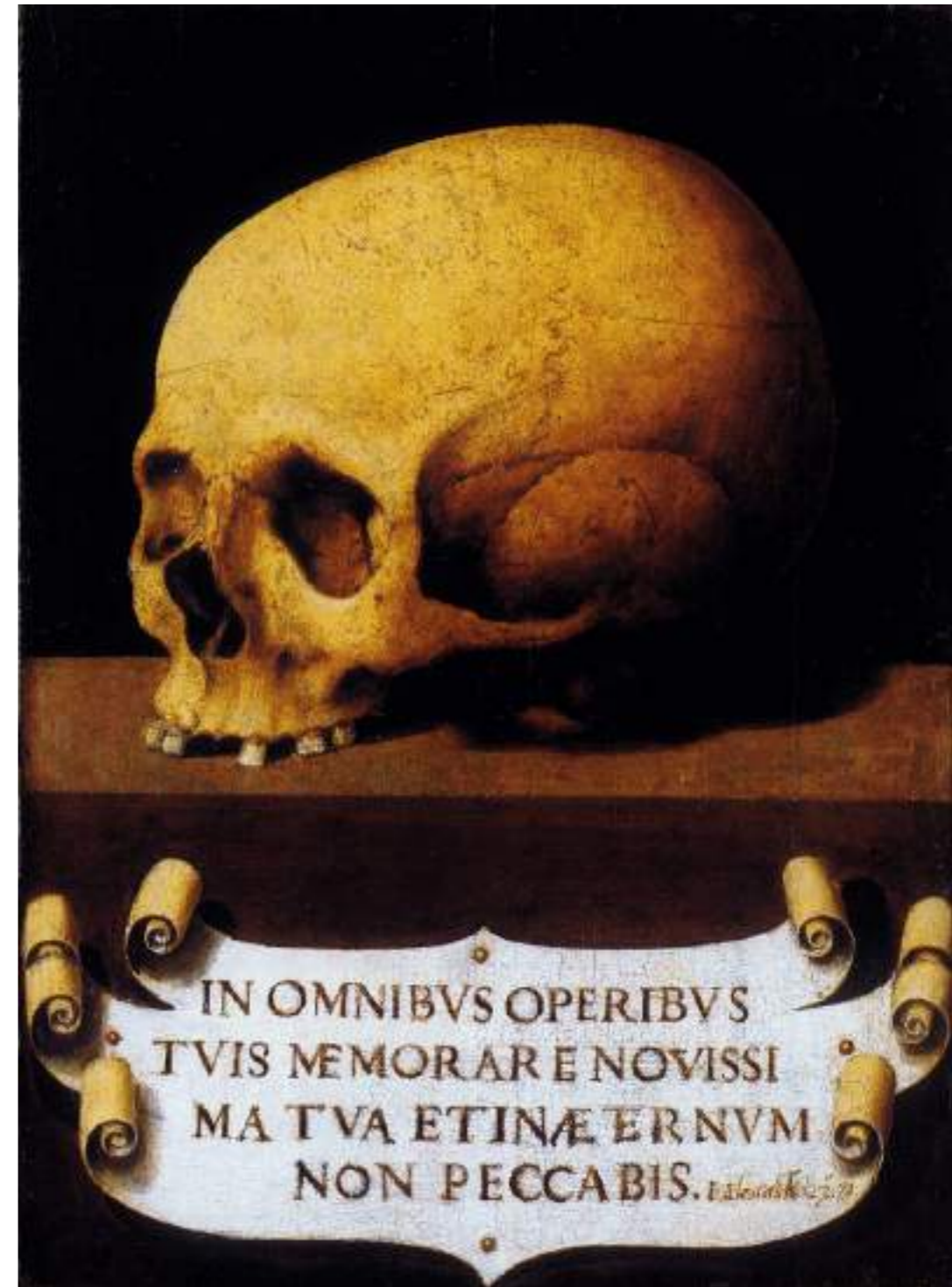
Notes

¹ Eccli 7, 40

I: cartel·la | I: al·legòrica | I: majúscula humanística, minúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 88; BENITO DOMÉNECH, 2000: 29, 58-59; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 312-313; BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 242-243; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 58-59.



Conjunt de pintures de la Seu de Palma, Joanes (1540-1545).

Oli sobre taula, 193 x 93 cm cadascuna. Renaixement.

Palma, Catedral (?) | Palma, Museu d'Art Sacre de Mallorca.

I. HIC EST FILIVS MEVS DILECTVS IN QVO BENE COMPLACVI ·	I. Hic est filius meus dilectus, in quo bene com- placui ¹
II. Domine ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripas me [...]	II. Domine ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripas me [...] ²
III. ·I·N·R·I·	III. INRI
IV. ·I·N·R·I·	IV. INRI

Notes

¹ Mt 3, 17 | ² Ps 6, 2. La resta del text, que s'estén per les dos cares del llibre obert, no l'hem pogut llegir

I: Baptisme de Crist; II-III: Sant Leonard; IV: Sant Jerònim | I: filacteri; II: llibre; III-IV: titulus | I: identifi-
cativa; II: al·legòrica, III-IV: decorativa | I, III-IV: majúscula humanística; II: minúscula humanística | I-
IV: llatí

Bibliografia

ALBI FITA, 1979, I: 487-491; BENITO DOMÉNECH, 2000: 50-53; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 62-63.



Fragments del retaule de Sant Sebastià, Joanes (1540-1545).

Oli sobre taula. Renaixement.

Altura, cartixa de Valldecris | Madrid, col·lecció particular; Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (015943-000; 015942-000); València, Museu de Belles Arts (I-2/94, 122/2018, 8/2019).

I. DICO VOBIS QVE | [...]VNQVE PETI| [...] PATRĒ | [...] MEO

II. [...] abstulero pecca[...] / Obsecro igitur uos fratres per mi|sericordiā dei: Ut exhibeatis cor|pora uestra Hostiam uiuentē, | sanctā, acceptam deo, ratio|nalem [...] uestrum Et | ne configuretis uos ad figu|ram seculi hujus sed trās|formeminj per renouationē | mentis uestre ad roma 12^o ca / Debemus aut̄ nos qui potentes | sumus, infirmitates impotentīū | portare, ac nō nobis ipsis placere. | Nam unusquisque nostrū pro|ximo placeat in bonū ad ađifi|cationē. Et enim christus non | placuit sibipsi, sed quēadmodū | scriptū est prob'a probris afficien|tiū Te, inciderunt in me | Ad romanos .15^o. capi

III. INRI

IV. TIMETE DOMINV[.] ET DATE ILLI HONOREM [...]NIT ORA [...]DI[...]

V. INRI

VI. Peste laborantes & ad patrociniū rochi confugī|tes contagionē illam truculentisimā Euasuros | Significo.

I. Dico vobis: que quodcunque petieritis Patrem in nomine meo¹

II. [...] abstulero peccata [...] / Obsecro igitur uos fratres per misericordiam Dei, ut exhibeatis corpora uestra Hostiam uiuentem, sanctam, acceptam Deo, rationabilem [...] uestrum. Et ne configuretis uos ad figuram seculi hujus, sed transformemini per renouationem mentis uestre. Ad romanos, 12^o capitulo. / Debemus autem nos qui potentes sumus, infirmitates impotentium portare, ac non nobis ipsis placere. Nam unusquisque nostrum proximo placeat in bonum, ad aedificationem. Etenim Christus non placuit sibipsi, sed quemadmodum scriptum est: probra probris afficientium te inciderunt in me. Ad romanos, 15^o capitulo²

III. INRI

IV. Timete Dominum, et date illi honorem, quia venit ora iudicii³

V. INRI

VI. Peste laborantes et ad patrocinium Rochi confugientes contagionem illam truculentissimam euasuros significativo⁴

identificat per l'única paraula visible, com pertanyent a Rom 11, 27. El segon, que ocupa el dit vers, correspon a Rom 12, 1-2. No hem pogut identificar la paraula entre parèntesis quadrats, però ha de ser un sinònim del mot «obsequium» de la Vulgata. En darrer lloc, el text que ocupa el foli recte pertany a Rom 15, 1-3. Hom pot observar que, malgrat que les inscripcions procedeixen de la dita epístola, no segueixen completament el text bíblic, introduint-hi diferències de vocabulari i sintaxi | ³ Apoc 14, 7 | ⁴ Francesco Diedo, *Vita Sancti Rochi*. Segons la llegenda, una taula va aparéixer miraculosament, amb aquest text inscrit, al costat de sant Roc en el moment en què va morir (Macián Ferrandis, 2021: 71, n. 18)

I: Santa Anna, la Mare de Déu i el Xiquet; II-III: Sant Bru; IV: Sant Vicent Ferrer; V: Santa Maria Magdalena; VI: Sant Roc | I-II: llibre; III, V: titulus; IV, VI: filacteri | I: al·legòrica; II, IV, VI: identificativa; III, V: decorativa | I, III-V: majúscula humanística; II, VI: minúscula humanística | I-VI: llatí

Bibliografia

ALBI FITA, 1979, I: 423-424; DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, 1987: 24; COMPANY CLIMENT, 1994: 212-214; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 144-149; BENITO DOMÉNECH, 2000: 199; GIMENO BLAY, 2008: 186; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 52-53; GIMILIO SANZ, 2020: 36-39; MACIÁN FERRANDIS, 2021: 70-72.

Notes

¹ Io 16, 23. La pertinença de totes aquestes pintures a un mateix retaule no està gens clara, però la crítica així ho ha establert | ² Aquests textos corresponen a diferents capítols de l'Epístola als Romans, ocupant cadascun una cara del foli. El primer, totalment ocult pel foli vers que ens mostra el sant, ha pogut ser



Ostensori amb la Immaculada i l'Ecce Homo, Joanes (1540-1550).

Oli sobre taula, 27 x 20,5 cm. Renaixement.

Castelló de la Plana, convent de la Puríssima Concepció | Vila-real, Museu de la Basílica de Sant Pasqual.

I. TOTA PVLCHRA ES AMICA MEA ET MACVLA NON EST IN TE ·	I. Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te ¹
II. ELECTA VT SOL ·	II. Electa ut sol ²
III. PORTA COELI ·	III. Porta coeli ³
IV. CIVITAS DEI ·	IV. Civitas Dei ⁴
V. [...]VT PALMA ·	V. Sicut palma ⁵
VI. PVLCHRA VT LVNA ·	VI. Pulchra ut luna ⁶
VII. STELLA MARIS ·	VII. Stella maris ⁷
VIII. TVRRIS DAVID	VIII. Turris David ⁸
IX. CEDRVS EXALT[...]	IX. Cedrus exaltata ⁹
X. CICVT LILIVM ·	X. Sicut lilium ¹⁰
XI. ECCE HOMO	XI. Ecce homo ¹¹

Notes

¹ Cant 4, 7 | ² Cant 6, 9 | ³ Gn 28, 10 | ⁴ Ps 86, 3 | ⁵ Eccli 24, 14 | ⁶ Cant 6, 9 | ⁷ Himne *Stella maris* (Chevalier, 1892-1921, II: 602-603, n. 19447-19459) | ⁸ Cant 4, 4 | ⁹ Eccli 24, 13 | ¹⁰ Cant 2, 2 | ¹¹ Io 19, 5

I-X: Immaculada; XI: Ecce Homo | I-X: filacteri; II: altres (medalló) | I-X: al·legòrica; XI: identificativa | I-XI: majúscula humanística | I-XI: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH, 2000: 58-61; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2005: 394-395; SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 460-461.



297

Sant Sopar, Joanes (1540-1550).

Oli sobre taula, 60 x 80 cm. Renaixement.

València, església parroquial de Sant Nicolau i Sant Pere Màrtir.

I. IHS

I. Iesus

Notes

I: altres (Hòstia) | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

ANGULO ÍÑIGUEZ, 1954: 170; ALBI FITA, 1979, II: 52-57; BENITO DOMÉNECH, 2000: 48-49.



El rei Salomó, Joanes (ca. 1545).

Oli sobre taula, 86 x 151 cm. Renaixement.

Sogorb, Catedral | Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-027).

I. I^o. ECCLE[...] .VANITAS VANITATV^o ET
OMNIA VANITAS.

II. PROVER[...] | SEPTIMO | SERVA MAN-
DATA MEA | ET VIVES ET LEGĒ | MEĀ
QVASI PVPILLĀ | OCVLI TVI LIGA EĀ | IN
DIGITIS TVIS SCRIBE ILLĀ IN TABVLIS |
CORDIS TVI DIC SA | PIĒTIE SOROR MEA ES
ET PRUDENTIAM | VOCA AMICĀ TVAM |
PRINCIPIV^o SAPIĒTI[...] | TIMOR DÑI ET
SCI | ENTIA SANCTO[...] | PRVDENTIA.
SA[...] | ENTIAM ATQVE | DOCTRINĀ STV[...] |
TI DESPICIVNT

I. I^o Ecclesiastes: Vanitas vanitatum, et omnia
vanitas¹

II. Proverbio septimo. Serva mandata mea, et vi-
ves; et legem meam quasi pupillam oculi tui;
liga eam in digitis tuis, scribe illam in tabulis
cordis tui. Dic sapientie: Soror mea es, et pru-
dentiam voca amicam tuam. Principium sapien-
tiaē timor Domini, et scientia sanctorum pru-
dentia. Sapientiam atque doctrinam stulti des-
piciunt²

Notes

¹ Eccl 1, 2 | ² Prov 7, 2-4; Prov 9, 10; Prov 1, 7

I: filacteri; II: altres (taula) | I-II: identificativa, al·legòrica | I-II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 64-65; SANCHIS SIVERA, 1930: 231; POST, 1930-1958, XI: 53-60; ALBI FITA, 1979, I: 42-68; RODRÍGUEZ CULEBRAS, 1990: 90-117; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 205; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 382-389; OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 68-69.



Retaule de Sant Jaume, Pere Pertús (1545).

Oli sobre taula, 338 x 282 cm. Renaixement, amb influències hispanoflamenques.

Castelló de la Plana, ermita de Sant Jaume de Fadrell | *Ibidem*.

I. INRI

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 472-475.



Sant Vicent Ferrer i Sant Joan Evangelista, Joanes (1545-1555).

Oli sobre taula. Renaixement.

Madrid, col·lecció Conde de Alcubierre; València, col·lecció Bancaixa (Reg. 4193).

I. TIMETE DEVM ET [...] HORA IVDICII EI[...]
APOCALYPSIS· 14

II. In principio [...] | & uerbum [...] | deum oīa
[...] | sūt & [...] | est nihil [...] | est in ip[...] | et
V[...] | e [...] | & [...] | preh[...] | mi[...] / [...] tes-
timonium | [...] lumine vt omnes | [...] illum.
Non erat ille | [...] ut testimonium per[...] lu-
mine Erat lux | [...] illuminat omnem | [...] ve-
nientē in hunc | mundū in mundo erat & |
mundus per ipsum factus ē. | et mundus eum
non cognouit. In propria venit & sui | eū non
reperūt. Quotquot

I. Timete Deum, et date illi honorem, quia venit
hora iudicii eius Apocalypsis, 141¹

II. In principio erat Verbum, et Verbum erat
apud Deum, et Deus erat Verbum. Hoc erat in
principio apud Deum. Omnia per ipsum facta
sunt: et sine ipso factum est nihil, quod factum
est. In ipso vita erat, et vita erat lux hominum:
et lux in tenebris lucet, et tenebræ eam non com-
prehenderunt. Fuit homo missus a Deo, cui no-
men erat Joannes. Hic venit in testimonium ut
testimonium perhiberet de lumine, ut omnes
crederent per illum. Non erat ille lux, sed ut tes-
timonium perhiberet de lumine. Erat lux vera,
quæ illuminat omnem hominem venientem in
hunc mundum. In mundo erat, et mundus per
ipsum factus est, et mundus eum non cognouit.
In propria venit, et sui eum non receperunt.
Quotquot²

Notes

¹ Apoc 14, 7 | ² Io 1, 1-12. El caràcter fragmentari del text del foli vers és deu a la posició en què l'evange-
lista sosté el llibre obert, ocultant gran part del contingut amb el seu braç

I: filacteri; II: llibre | I-II: identificativa | I: majúscula humanística; II: minúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

ALBI FITA, 1979, I: 450-452; BENITO DOMÉNECH, 2000: 226-227, 229-230, 234; COMPANY CLIMENT-PONS
ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 522-523.



Trinitat amb querubins i àngels, Joanes (1545-1555).

Oli sobre taula, 170 x 126 x 50 cm. Renaixement.

Gandia, monestir de Santa Clara | Gandia, Museu de Santa Clara (MC057).

I. · DATVS · EST VOBIS ·	I. Datus est vobis ¹
II. · ECCE · ADSVM	II. Ecce adsum ²
III. PROPTER · NIMIAM CHARITATEM ·	III. Propter nimiam charitatem ³
IV. · MISIT · FILIVM ·	IV. Misit filium ⁴
V. IN · SIMILITVDINEM · CARNIS · PECCATI ·	V. In similitudinem carnis peccati ⁵
VI. PROCEDE · ET · REGNA ·	VI. Procede et regna ⁶
VII. INTENDE · PROSPERE ·	VII. Intende, prospere ⁷
VIII. INTVEMINI QVANTVS SIT ISTE	VIII. Intuenimi quantus sit iste ⁸
IX. QVI · INGREDITVR · AD · SALVANDAS · GENTES	IX. Qui ingreditur ad salvandas gentes
X. IPSE · EST · REX · IVSTICIE	X. Ipse est Rex iusticie
XI. VERITAS DE TERRA ORTA EST ·	XI. Veritas de terra orta est ⁹
XII. ET · IVSTICIA DE CELO PROSPEXIT	XII. Et iustitia de celo prospexit ¹⁰
XIII. SCITOTE · QVIA · PROPE · EST ·	XIII. Scitote quia prope est ¹¹
XIV. LEVATE · CAPITA · VESTRA ·	XIV. Levate capita vestra ¹²
XV. ECCE · APROPINCAT · REDEMPTIO · VESTRA ·	XV. Ecce apropincat redemptio vestra ¹³
XVI. IVBILA · FILIA IHERVSALEM	XVI. Iubila, filia Ierusalem ¹⁴
XVII. AVDI · FILIA · ET · VIDE ·	XVII. Audi, filia, et vide ¹⁵
XVIII. · INCLINA · AVREM · TVAM ·	XVIII. Inclina aurem tuam ¹⁶
XIX. QVIA · CONCVPIVIT · REX · SPECIEM · TVAM ·	XIX. Quia concupivit rex speciem tuam ¹⁷

Notes

¹ Pot haver dues lectures d'aquest filacteri, ja que com a tal no apareix a la Vulgata: o bé hauria de ser «datus est nobis» (Is 9, 6) o bé «daturus est vobis», paraules presents a diverses parts de la Bíblia, com Ex 12, 25 o Deut 4, 1 | ² Is 58, 9. Part de l'antífona de vespres del *Sabbato post Cineres* (Hesbert, 1963-1979, III: 517, n. 5243) | ³ Eph 2, 4. Hesbert recull aquest text com a antífona de Nadal (1963-1979, III: 416, n. 4399) | ⁴ Malgrat que, atenent a les paraules exactes de la inscripció, les concordances remetent a 1 Io 4, 10 i a 1 Io 4, 14, estem convençuts que és l'adaptació del «Deus Filium suum mittens» (Rom 8, 3), que continuaria en la inscripció següent | ⁵ Rom 8, 3 | ⁶ Ps 44, 5 | ⁷ Ps 44, 5 | ⁸ Aquesta inscripció i les dues següents formen part del respons de matines de la *Dominica IV d'Advent* (Hesbert, 1963-1979, IV: 246, n. 6983) | ⁹ Ps 84, 12 | ¹⁰ Ps 84, 12 | ¹¹ Mt 24, 33 | ¹² Lc 21, 28 | ¹³ Lc 21, 38 | ¹⁴ Zach, 9, 9 | ¹⁵ Ps 44, 11. Justament amb les dues següents inscripcions, constitueix el començament del *Tractus* de la missa *Dilexisti* del Comú de les Verges | ¹⁶ Ps 44, 11 | ¹⁷ Ps 44, 12 | ¹⁸ Zach 9, 9. Antífona de laudes, terça i vespres de la *Dominica I d'Advent* (Hesbert, 1963-1979, III: 305, n. 3509)

I-XX: filacteri | I-XX: al·legòrica | I-XX: majúscula humanística | I-XX: llatí

Bibliografia

COMPANY CLIMENT, 1985: 206-209; BENITO DOMÉNECH, 2000: 62-69; PELLICER I ROCHER, 2014: 70-75; ALI-AGA MORELL, 2015: 40-41.



Retaule Major de la Font de la Figuera, Joanes i Gaspar Requena (1547-1550).

Oli sobre taula. Renaixement.

la Font de la Figuera, església parroquial de la Nativitat de la Mare de Déu | *Ibidem*.

I. ET TV BETHLEEM · | TERRA IVDA NE
QVAQ̄ | MINIMA ES IN PRINCIPIB

II. ·I·N·R·I

III. Ecce virgo cō|cipiet et pa|riet filiū et | voca-
bitur | nomē ejus / hemanuel ba|tirum et me[.] |
comedet vt | sciat Reproba| [...] malum Et

IV. [...] MARIA GRATIA PLENA

I. Et tu Bethleem terra Iuda, nequaquam mi-
nima es in principibus¹

II. INRI

III. Ecce virgo concipiet, et pariet filium, et vo-
cabitur nomen eius Hemanuel. Batirum et mel
comedet, ut sciat reprobare malum, et²

IV. Ave Maria, gratia plena³

Notes

¹ Mt 2, 6 | ² Is 7, 14-15. «Butyrum» per *Batirum* a la Vulgata | ³ *Avemaria*. La fotografia no ens permet veure l'*Ave*, però la seua presència és evident

I: Adoració dels pastors; II: Calvari; III: Mare de Déu Anunciada; IV: Arcàngel Gabriel | I: cartel·la; II: titulus; III: llibre; IV: filacteri | I, III: al·legòrica; II: decorativa; IV: identificativa | I-II, IV: majúscula humanística; III: minúscula humanística | I-IV: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 218; ALBI FITA, 1979, I: 452-454; BENITO DOMÉNECH, 2000: 70-77; JOAN DE JOANES, 2005; HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 42-43.



303

Retaule del Crist, Joanes (a. 1550).

Oli sobre taula, 624 x 462 cm. Renaixement.

València, església parroquial de Sant Nicolau i Sant Pere Màrtir | *Ibidem*.

I. TIMETE·DOMINVM ET

I. Timete Dominum, et ¹

Notes

¹ Apoc 14, 7

I: Sant Vicent Ferrer | I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 120-121; ALBI FITA, 1979, I: 182-189, 444-445, 447; BENITO DOMÉNECH, 2000: 62-69.



Tríptic de la Encarnació, Joanes (ca. 1550).
Oli sobre taula, 111,5 x 116,7 cm. Renaixement.
Xàtiva, convent de la Consolació (?) | *Ibidem*.

<p>I. ☩ CELESTE · BENEFICIUM ☩ INTROVIT · IN · AN- NAM ☩ PER · QVAM · NOBIS ☩ NATA · EST · MA- RIA · VIRGO ☩</p> <p>II. —</p> <p>III. INRI</p> <p>IV. AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINVS TECVM ·</p> <p>V. —</p>	<p>I. Celeste beneficium introvit in An- nam, per quam nobis nata est Maria virgo¹</p> <p>II. In capite libri scriptum est de me, ut²</p> <p>III. INRI</p> <p>IV. Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum³</p> <p>V. Ecce virgo concipiet et pariet filium, et vocabitur nome eius Emmanuel⁴</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Notes

¹ Hesbert recull aquest text com a antífona de la Nativitat de la Mare de Déu (1963-1979, III: 101, n. 1832)
| ² Ps 39, 8 o Hebr 10, 7. L'edició d'aquest text i del n. V l'hem presa de Cebrián i Navarro, 2017: 222-227
| ³ *Avemaria* | ⁴ Is 7, 14

I-II: Santa Anna amb la Mare de Déu i el Xiquet; III: Sant Jerònim; IV-V: Anunciació | I: marc; II, V: llibre;
III: titulus; IV: filacteri | I: invocativa; II, V: al·legòrica; III: decorativa, IV: identificativa | I, III-IV: majú-
scula humanística; II, V: minúscula humanística | I-V: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 109-111; TORMO MONZÓ, 1923: 206; ALBI FITA, 1979, II: 197-201; BENITO DOMÉNECH,
2000: 56-57; CEBRIÁN I MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 222-227.



Retaule de Sant Miquel i Sant Joan, anònim (ca. 1550).

Taula, 215 x 185 cm. Renaixement.

la Pobra de Sant Miquel, església parroquial de Sant Miquel | *Ibidem*.

I. ECCE AGNVS ❧ DEI ❧

I. Ecce agnus Dei¹

Notes

¹ Io 1, 29. Hom observa la presència d'un filacteri amb text i, tal vegada, d'un llibre a l'escena de l'Anunciació, però no hem pogut llegir-los. Això no obstant, el seu contingut no ofereix cap misteri i, en cas de ser escriptura llegible, seran la Salutació i la profecia d'Isaïes

I: Sant Joan Baptista | I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 396-399.



306

Sant Francesc de Paula, Joanes (1550-1555).

Oli sobre taula, 35 x 15 cm. Renaixement.

Nova York, Zachary & Jebediah Turner.

I. CHA | RI | TAS

I. Caritas

Notes

I: altres (sol) | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH, 2000: 174-175.



Sant Joan Baptista i Sant Jerònim, Joanes (1550-1555).

Oli sobre taula, 48 x 19,6 cm cada taula. Renaixement.

Tavernes Blanques, col·lecció Lladró.

I. ECCE AGNVS DEI

II. ·INRI·

I. Ecce agnus Dei¹

II. INRI

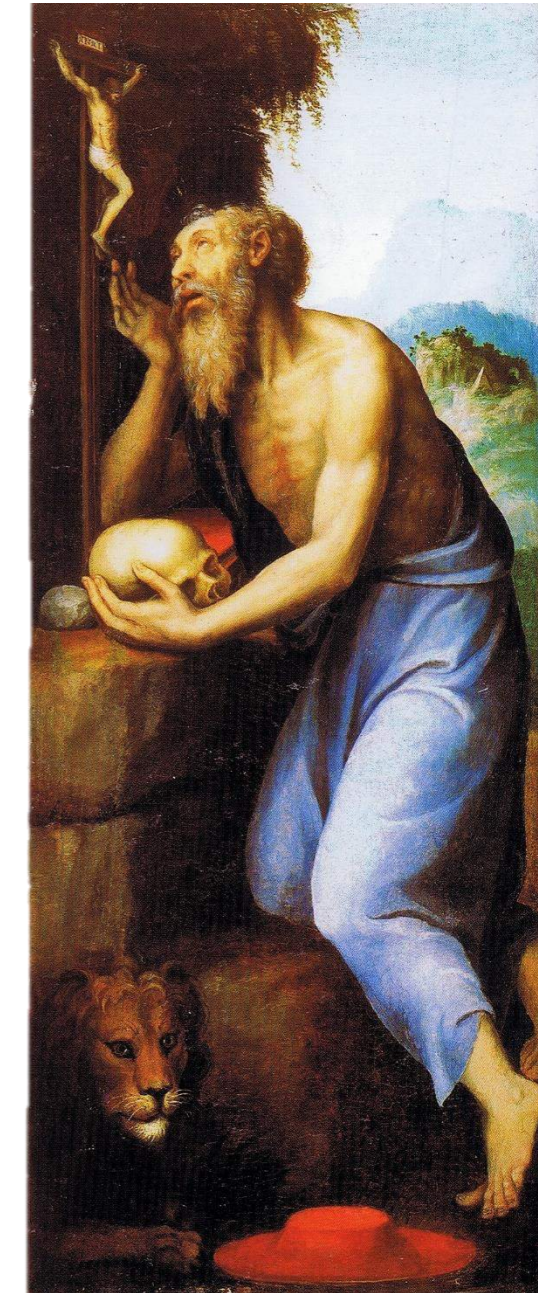
Notes

¹ Io 1, 29

I: Sant Joan Baptista; II: Sant Jerònim | I: filacteri; II: titulus | I: identificativa; II: decorativa | I-II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

GAYA NUÑO, 1958: 216; ALBI FITA, 1979, II: 26-27; BENITO DOMÉNECH, 2000: 172-173.



Sant Lluís Bisbe i Sant Vicent Ferrer, Joanes (1550-1555).

Oli sobre taula, 53,2 x 66 cm. Renaixement.

València, Catedral | València, Museu de la Catedral.

I. TIMETE DEVM ET DATE ILLI HONOREM ·
QVIA VENIT HORA IVDICII EIVS · APOCA-
LYPSIS · 14

I. Timete Deum, et date illi honorem, quia venit
hora iudicii eius. Apocalypsis 14¹

Notes

¹ Apoc 14, 7

I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

SANCHIS SIVERA, 1909: 518; TORMO MONZÓ, 1923: 96; IGUAL ÚBEDA, 1943: 25; ALBI FITA, 1979, II: 17-23; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 342-343; BENITO DOMÉNECH, 2000: 78-79.



309

Calvari, Gaspar Requena (1550-1560).
Oli sobre taula. Renaixement.
València, Ajuntament.

I ·I·N·R·I·

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 77-78, 176.



310

Calvari, Gaspar Requena (1550-1560).
Oli sobre taula, 81,2 x 88,3 cm. Renaixement.
Col·lecció Vicent Guerola.

I ·I·N·R·I·

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 76-77, 175.



311

Calvari, Gaspar Requena (1550-1560).

Oli sobre taula, 120 x 110 cm. Renaixement.

Burjassot, església arxiprestal de Sant Miquel Arcàngel.

I. ·I·N·R·I·

II. SPQR

I. INRI

II. SPQR

Notes

I: titulus; II: altres (bandera) | I-II: decorativa | I-II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 78-79, 177.

Retaule de Sant Jaume, Gaspar Requena (1550-1560).

Oli sobre taula, 460 x 229 cm. Renaixement.

Bocairent, església parroquial | Bocairent, Museu Parroquial.

I · S · IAIME · · S · PHELIPE	I. Sant Jaume. Sant Felipe
II. S LLVC · · S · MARC	II. Sant Lluc. Sant Marc
III · S · MARIAIACOBE · S · MARIASALOME	III. Santa Maria Iacobe. Santa Maria Salomé
IV. (S) MASTIA · · S BERNABE ·	IV. Sant Mastià. Sant Bernabé ¹
V · S · ENICASI · S · MACARI ·	V. Sant Enicasi. Sant Macari
VI · S · HION OR AT ·	VI. Sant Honorat
VII · S · SI LVE ST RE ·	VII. Sant Silvestre
VIII · S · B ASI LI ·	VIII. Sant Basili
IX · S · BARBERA	IX. Santa Bàrbera
X. VERONICA · · S · ELISABET	X. Verònica. Santa Elisabet
XI · M · DELANEV	XI. Mare de Déu de la Neu ²
XII · S · VALERO · · S · TOMAS ·	XII. Sant Valero. Sant Tomàs

Notes

¹ Sant Macià | ² La lletra *m*, coronada, apareix solitària, però per lògica l'hem desenvolupada com *Mare de Déu*

I-XII: sense suport | I-XII: decorativa | I-XII: majúscula humanística | I-XII: valencià

Bibliografia

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1983: 62; FERRER ORTS-AGUILAR DÍAZ, 2009: 144-145; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2011: 222-223; HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 58-59, 153-155.



Desporis Místics de Santa Agnés o Mare de Déu del Venerable Agnesi, Joanes (1550-1560).

Oli sobre taula, 77 x 174 cm. Renaixement.

València, Catedral, capella de Sant Jordi | València, Museu de Belles Arts (I-301).

I. CRVX EST INNOCVIS AD STEMMATA FLORIDA TRAMES ·	I. Crux est innocuis ad stemmata florida trames ¹
------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------

Notes

¹ L'origen d'aquest text és desconegut i sembla ser una inscripció original. Tres són els possibles autors, tots ells relacionats amb la pintura: Joan Baptista Anyés, l'erudit humanista i poeta, protagonista de l'obra; Serafí de Centelles, noble protector del sacerdot, comitent de la taula i, al seu torn, poeta; i el mateix Joanes, amic o, almenys, conegut d'Anyés i home culte que, com s'ha vist a l'estudi, componia versos llatins. Malgrat que pel moment hom no ha pogut establir una font clara d'aquesta inscripció, la seua forta càrrega simbòlica ens inclina a pensar que hauria eixit de la ploma de Joan Baptista Anyés. Així mateix, Sanchis Sivera (1909) comenta que al marc primitiu de l'obra hi havia dues inscripcions més: *PROCVL HINC MASTIX, FVGE SARDANAPALE* ; *V-ARROR AGNO AGNA, CASTO CASTA, PIOQVE PIA SPONSA* i *THEOPILE SVM CHRISTI DOROTHEA A CARPE HOSTICE SVPERIS ILIA, MALA, ROSAS*, també composicions originals

I: sense suport | I: al·legòrica | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

SANCHIS SIVERA, 1909: 273-276; TORMO MONZÓ, 1923: 144; GONZÁLEZ MARTÍ, 1926: 80; IGUAL ÚBEDA, 1943: 25-27; ALBI FITA, 1979, II: 111-120; BENITO GOERLICH, 1995: 53-67; COMPANY CLIMENT, 1995: 62-63; BENITO DOMÉNECH, 2000: 114-115; IBÁÑEZ BARBERÁN, 2010: 224-229; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 78-79.



Fragments del retaule de Sant Esteve, Joanes i Onofre Falcó (1550-1570).

Oli sobre taula, 160 x 123 cm; 116 x 191 cm; 114 x 126 cm. Renaixement.

València, església parroquial de Sant Esteve | Madrid, Museo del Prado (P00839, P000846); València, església parroquial de Sant Esteve.

I. ECCE VI DEO · CELOS APERTOS ET FILIVM HOMINIS [.]TANTEM A DE[...]	I. Ecce video celos apertos, et Filium hominis stantem a dextris Dei ¹
II. THADEVS ·	II. Thadeus
III. MATHEVS ·	III. Matheus
IV. BARTOLOMEVS ·	IV. Bartolomeus
V. IACOBVS · MAIOR ·	V. Iacobus Maior
VI. ANDREAS ·	VI. Andreas
VII. PETRVS ·	VII. Petrus
VIII. IOANNES ·	VIII. Ioannes
IX. IACOBVS · MINOR ·	IX. Iacobus Minor
X. THOMAS ·	X. Thomas
XI. SYMON ·	XI. Symon
XII. PHILIPVS ·	XII. Philipus
XIII. IVDAS · SCARIOTH.	XIII. Iudas Scarioth
XIV. S P Q R	XIV. SPQR

Notes

¹ Act 7, 55. Antífona de laudes i nona de la festivitat de Sant Esteve (Hesbert, 1963-1979, III: 190, n. 2554) Lectura de matines i de la missa d'aquesta festivitat. Respons de matines i versicle de la missa d'aquesta festivitat

I: Sant Esteve acusat de blasfem; II-XIII: Sant Sopar; XIV: Coronació d'espines | I: llibre; II-XII: aurèola; XIII: altres (mobiliari); XIV: altres (bandera) | I: al·legòrica; II-XIII: identificativa; XIV: decorativa | I-XIV: majúscula humanística | I-XIV: llatí

Bibliografia

MAYER, 1942: 148-149; ANGULO ÍÑIGUEZ, 1954: 170-173; GUDIOL RICART, 1955: 170; ALBI FITA, 1979, II: 141-181; SOLER D'HYVER, 1979-1980: 68-69; BENITO DOMÉNECH, 2000: 148-160; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2009: 158-159; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 104-105.



Retaula de la Trinitat del Gremi de Peraires, Joanes i taller (ca. 1555).

Oli sobre taula. Renaixement.

València, església parroquial de Sant Nicolau i Sant Pere Màrtir | *Ibidem*.

I. TE GLORIOSVS | APOSTOLORV CHORVS·

II. TE MARTYRV CANDIDATVS · | LAVDAT ·
EXERCITVS

III. TE PER ORBEM TERRARV | SÇTA CONFITETVR · ECCLESIA

IV. TIMETE DEVM ET DATE ILLI HONOREM
QVIA VE[...]

V. TE PVLCHERRIMA VIRGINVM · | LAVDAT
MVLTIIVDO ·

VI. AVE GRATIA PLENA DOMINVS TEC[...]

I. Te gloriosus Apostolorum chorus¹

II. Te Martyrum candidatus laudat exercitus

III. Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia

IV. Timete Deum, et date illi honorem, quia venit²

V. Te pulcherrima Virginum laudat multitudo³

VI. Ave gratia plena: Dominus tecum⁴

Notes

¹ Tant aquesta inscripció com la II i la III pertanyen a l'himne *Te Deum* (Chevalier, 1892-1921, II: 642-643, n. 20086). | ² Apoc 14, 7 | ³ Desconeixem l'origen d'aquesta inscripció, però podria tractar-se d'una composició *ad hoc*, feta seguint el model dels versos del *Te Deum*, per incloure-hi les santes verges | ⁴ Lc 1, 28

I: Apòstols; II: Sants Màrtirs; III-IV: Sants Barons; V: Santes Verges; VI: Anunciació | I-III, V: sense suport; IV, VI: filacteri | I-III, V: al·legòrica; IV, VI: identificativa | I-VI: majúscula humanística | I-VI: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 121-122; GONZÁLEZ MARTÍ, 1928: 128-129; IGUAL ÚBEDA, 1943: 22, 74-82; ALBI FITA, 1979, II: 33-38, 60-81; BENITO DOMÉNECH, 2000: 92-95.



Tabernacle del Salvador amb àngels, Joanes (ca. 1555).

Taula, 50 x 40 cm. Renaixement.

Sot de Xera, església parroquial | *Ibidem*.

I. VENITE ADOREMVS

I. Venite, adoremus¹

Notes

¹ Ps 94, 6. Aquesta inscripció apareix als filacteris sostinguts per dos àngels disposats a cada costat del Salvador

I: filacteri | I: discursiva, al·legòrica | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

ALBI FITA, 1979, II: 129; BENITO DOMÉNECH, 2000: 200.



Mare de Déu de l'Esperança, Joanes (ca. 1555 o posterior).

Oli sobre taula, 90 x 65 cm. Renaixement.

València, Museu de Belles Arts (I-11/2019).

I. ·AVE· MARIA·

II. EVANGE. / SEC. LVC. /

vt implesi | [...]os oficij eius | [...]bijt in domū
suā | post hos autē dies cōci|pit .Helisabeth
vxor | eius & occultabat se | mēsibus quiq̄
dice|ns Quia sic fecit mihi | dominus in diebus
qui|bus respexit auferre / opprobiū meū inter
ho|mines .In mense sexto mis|sus est angelus
Gabriel a | deo in ciuitatē Galileæ | cui nomen
Nazaret | ad virginem desponsatā viro cui
nomē erat | ioseph de domo dauid | & nome
Uirginis | MARIA Et in[...]

I. Ave Maria¹

II: Evangelium secundum Lucam.

ut impleti sunt dies officij ejus, abiit in domum
suam: post hos autem dies concipit Helisabeth
uxor eius, et occultabat se mensibus quinque,
dicens: Quia sic fecit mihi Dominus in diebus,
quibus respexit auferre opprobrium meum in-
ter homines. In mense sexto, missus est angelus
Gabriel a Deo in ciuitatem Galileae, cui nomen
Nazareth, ad virginem desponsatam viro, cui
nomen erat Joseph, de domo David: et nomen
virginis Maria. Et ingressus²

Notes

¹ *Avemaria*. Aquestes paraules apareixen quatre vegades en sengles filacteris sostinguts per angelots | ² Lc 1, 23-28. Malgrat que el titolet hi apareix ocupant els dos folis, s'ha considerat més adequat unir ambdues parts

I: filacteri; II: llibre | I: invocativa; II: al·legòrica | I-II: majúscula humanística; II: minúscula humanística cursiva | I-II: llatí

Bibliografia

ALBI FITA, 1979, II: 86-89; BENITO DOMÉNECH, 2000: 225; GIMILIO SANZ, 2020: 40-41; MACIÁN FERRANDIS, 2021: 59-68.



318

Salvador Eucarístic, Joanes (1555-1565).

Oli sobre taula, 116 x 72 cm. Renaixement.

València, convent de Sant Francesc | València, Museu de Belles Arts (I-297).

I. IĦS

I. Iesus

Notes

I: altres (Hòstia) | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

ROS BIOSCA, 1921: 304; MAYER, 1942: 147; ALBI FITA, 1979, II: 130-132; BENITO DOMÉNECH, 2000: 126-127.



Sant Francesc d'Assis, Nicolau Factor (1555-1565).

Oli sobre taula, 56,5 x 41,2 cm. Renaixement.

Gandia, Museu de Santa Clara (MC085).

I. VI|VIT | IN | ME | XPS | ·

I. Vivit in me Christus¹

Notes

¹ Gal 2, 20

I: altres (cartell) | I: al·legòrica | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

COMPANY CLIMENT, 1985: 150-152, fig. 55; PELLICER I ROCHER, 2014: 76-94; ALIAGA MORELL, 2015: 42-43.



Alfons el Magnànim, Joanes (1557).
Oli sobre taula, 115 x 91 cm. Renaixement.
Saragossa, Museo de Zaragoza (1244).

I. ALFONSVS QVIN TVS ARAGONVM REX ·	I. Alfonsus quintus, Aragonum rex
II. C IVLII CAESARIS DE BELLO CIVILI LIB I. 389 Caesar in eam spem uenerat se sine pugna et sine uulnere suorum rem [...]re posse quod re frumentaria aduersarios interclusisset [...]	II. C. Iulii Caesaris De bello civili, lib. I. 389 Caesar in eam spem uenerat, se sine pugna et sine uulnere suorum rem conficere posse, quod re frumentaria aduersarios interclusis- set ¹

Notes

¹ Cæs. *Ciu.* LXXII. Igual que al llibre de la Mare de Déu de l'Esperança (n. 317), el tiolet que hi apareix ocupat els dos folis s'ha editat ací tot seguit

I: altres (ampit); II: llibre | I: identificativa; II: decorativa, al·legòrica | I-II: majúscula humanística; II: minúscula humanística cursiva | I-II: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1903: 31; SANCHIS SIVERA, 1930: 23; AROZENA TORRES, 1949: 77-79; IGUAL ÚBEDA, 1950: 23; ALBI FITA, 1979, II: 89-95; BENITO DOMÉNECH, 2000: 116-119; ANDALÒ-MIRA GONZÁLEZ, 2001: 306-307; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 86-87; GIMENO BLAY, 2008: 187-191.



321

Salvador Eucarístic, Joanes (1557-1560).

Oli sobre taula, 109 x 68,5 cm. Renaixement.

València, convent de Sant Doménec | València, Museu de Belles Arts (I-311).

I. IĦS

I. Iesus

II. IĦS

II. Iesus

Notes

I: altres (Hòstia); II: sense suport (revers) | I: decorativa; II: invocativa | I-II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

ROS BIOSCA, 1921: 304; MAYER, 1942: 147; ALBI FITA, 1979, II: 130-132; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 462-463; BENITO DOMÉNECH, 2000: 128-129; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 524-525; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 84-85.



Retaule de Sant Antoni Abat, Santa Bàrbara i els Sants Metges, Joanes i Nicolau Borràs (1558).

Oli sobre taula, 246 x 236 cm. Renaixement.

Onda, ermita de Santa Bàrbara | Onda, església de l'Assumpció.

I. SANCTA TRINITAS VNVS DEVS

II. M·D·LV III·

III. · S · PAVLA ♣

IV. INRI

V. INRI

VI. S · APOLLONIA

I. Sancta Trinitas, unus Deus¹

II. MDLVIII

III. Sancta Paula

IV. INRI

V. INRI

VI. Sancta Apollonia

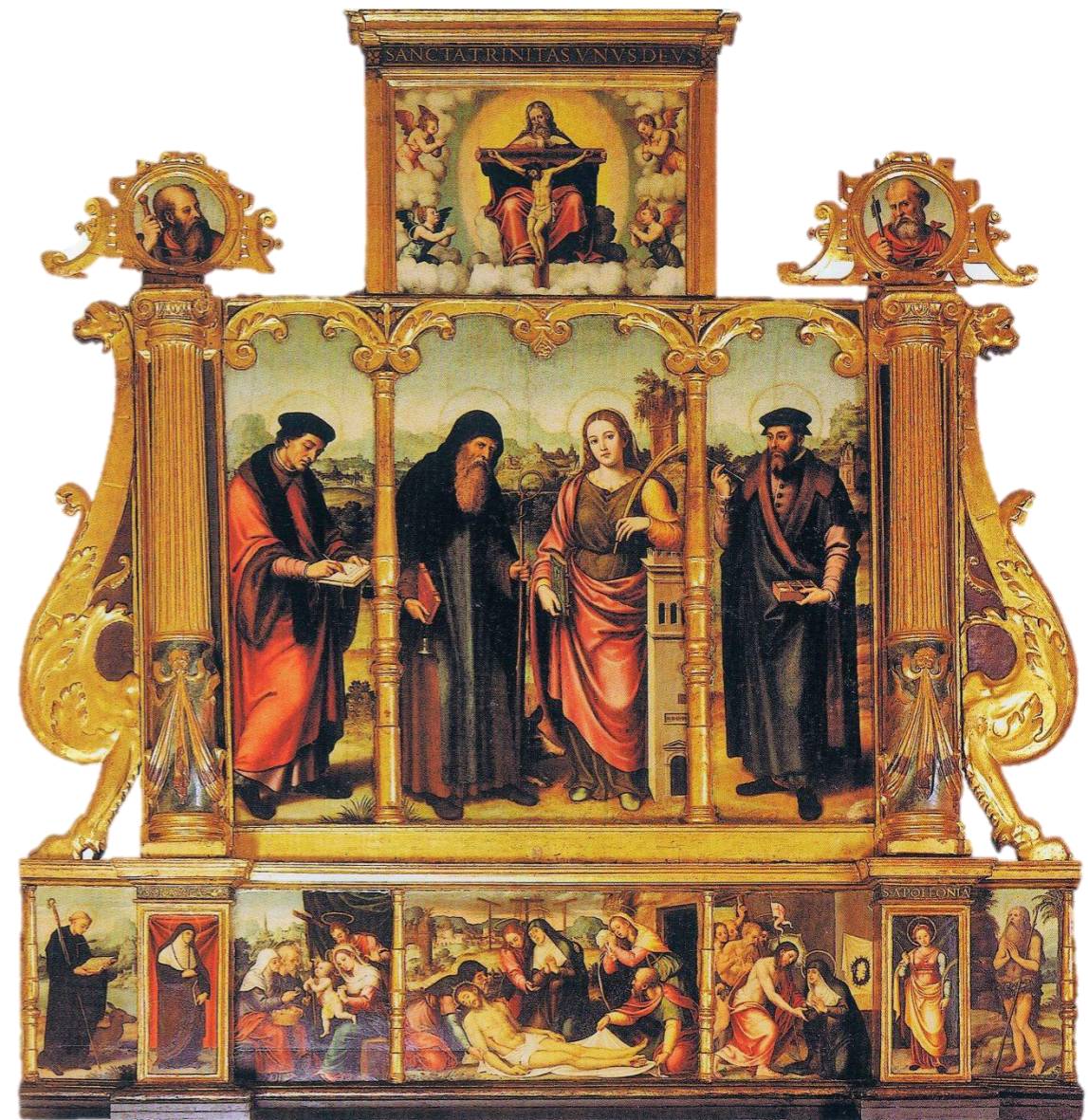
Notes

¹ Sant Cosme hi apareix escrivint sobre un full un text que, suposadament, diu: *Ægrotanti animo medicus dro. est, nam curat solus dolores Deus* (Benito Doménech, 2000: 120-123). En la nostra visita al retaule, però, fórem incapaços de llegir qualsevol cosa, per la distància entre el retaule i l'espectador i per les dimensions de l'escriptura. Així mateix, desconeixem l'origen d'aquest text

I: Trinitat; II: Santa Bàrbara; III: Santa Paula; IV: Sagrada Família; V: Lamentació; VI: Santa Apol·lònia | I, III, VI: marc; II: altres (torre); IV-V: titulus | I: al·legòrica; II: informativa; III, VI: identificativa; IV-V: decorativa | I-VI: majúscula humanística | I-VI: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 52; ALBI FITA, 1979, II: 95-107; BENITO DOMÉNECH, 2000: 120-123; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2005: 392-393; SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 458-459; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 88-89.



Fragments del retaule de la Vida de Sant Doménec, Gaspar Requena (ca. 1559).

Oli sobre taula, 197 x 180 cm, 191 x 181,5 cm. Renaixement.

Llutxent, convent dominic del Corpus Christi | València, Museu de Belles Arts (I-451, 448).

I. HONORIVS TERTI9 ORDINĒ CŌFIRMAVIT · AÑO · 1216	I. Honorius tertius Ordinem confirmavit anno 1216
II. VNVS · DOMI NVS · VNA FIDES VNVM BAPT ISMA ·AD· EPHE SIOS 4.ºCAP.º	II. Unus Dominus, una fides, unum baptisma. Ad Ephesios, 4º capitulo ¹

Notes

¹ Eph 4, 5

I: Aprovació de l'Orde de Predicadors; II: Ordalia en Fanjeaux | I: altres (tron); II: llibre | I: identificativa;
II: al·legòrica | I-II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH, 2000: 124-125; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 558-561; BENITO DOMÉNECH, 2009: 126; HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 46-52, 139-142.



Retaule de Sant Sebastià, Sant Fabià i Sant Roc, Gaspar Requena (ca. 1559).

Oli sobre llenç i taula, 343 x 241 cm. Renaixement.

Montesa, ermita de Sant Sebastià i Sant Roc | Montesa, església parroquial de l'Assumpció de la Mare de Déu.

I. 1559

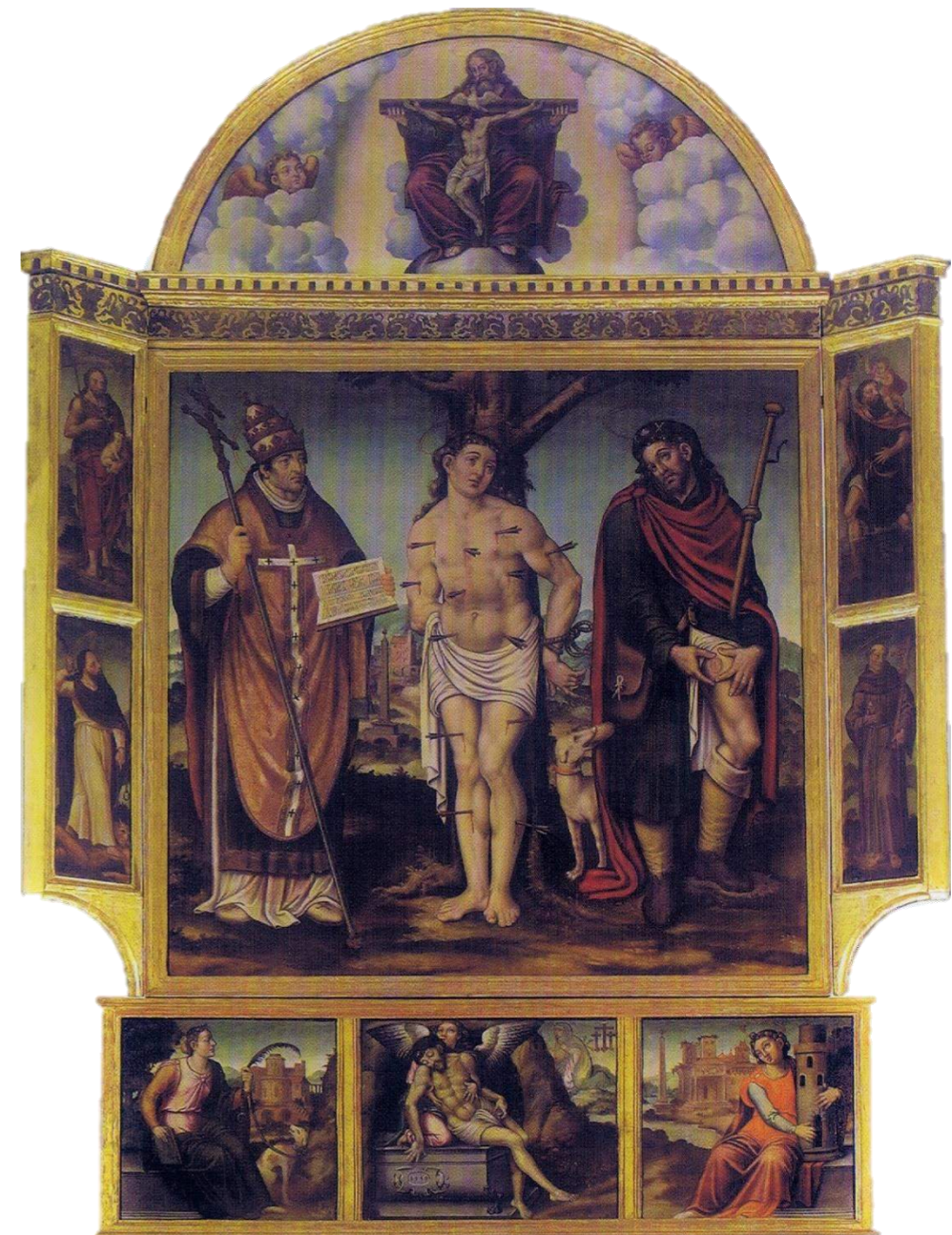
I. 1559

Notes

I: Baró de Dolors | I: altres (sepulcre) | I: informativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH, 2000: 39; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 554-557; HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 44-46, 136-138.



Díptic de Crist nugat a la Columna, Ecce Homo i profetes, Gaspar Requena (ca. 1560).

Oli sobre taula, 168 x 118 cm. Renaixement.

Madrid, col·lecció particular.

I. ET TVFILI · HOMINIS · ECCE DATA · SVNT · S[.]PER	I. Et tu, fili hominis, ecce data sunt super ¹
II. FODERV·T · MANVS · MEAS · ET · PEDES · MEOS · DI[...] ERAV[...]	II. Foderunt manus meas et pedes meos, dinumeraverunt ²
III. VERE · LANGORES · NRŌS IPSE TVLIT [...]	III. Vere languores nostros ipse tulit [...] ³
IV. OVOS · ŌES QVI · TRANSI·TIS · PER · VĪA · AT[...] DITE · ET VID[...]	IV. O vos omnes qui transitis per viam at- tendite et videte ⁴

Notes

¹ Ez 3, 25 | ² Ps 21, 17-18 | ³ Is 53, 4. S'observen algunes lletres a la fi de la inscripció, però la qualitat de la imatge no permet la seua transcripció. Malgrat tot, hauria de ser «et dolores», la continuació del versicle indicat | ⁴ Lam 1, 12

I-IV: filacteri | I-IV: identificativa | I-IV: majúscula humanística | I-IV: llatí

Bibliografia

DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, 1987: 130; HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 66, 168.

326

Missa de Sant Gregori i Juí Final, Gaspar Requena (ca. 1560).

Oli sobre taula, 123 x 100 cm. Renaixement.

Gorga, església parroquial de l'Assumpció.

I ·I·N·R·I·

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

PÉREZ SÁNCHEZ, 1990: 198-199; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2006: 240; HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 94-95, 190.

Retaula de la Dormició de la Mare de Déu, Gaspar Requena (ca. 1560).

Oli sobre taula. Renaixement.

València, IES Luis Vives.

I. TIMETE DEVM ET DATE

I. Timete Deum et date¹

Notes

¹ Apoc 14, 7

I: Sant Vicent Ferrer | I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

FAGOAGA PÉREZ-LLOP CALPE-JOVER LAPARRA, 1999: 28-35; HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 57-57, 152.

Retaule de la Immaculada i de Sant Antoni Abat, Gaspar Requena (ca. 1560).

Oli sobre taula. Renaixement.

València, Museu de la Catedral.

I. TOTA PVLCHRA ES ·A·MICA ·ME· ·A·TE MECVLA ·NON ·EST INTE ·	I. Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te ¹
II. ELECTA VT ·SOL·	II. Electa ut sol ²
III. TVRRES DAVID ·	III. Turres David ³
IV. PVTEVSAQVARVM.	IV. Puteus aquarum ⁴
V. HORTVS CONCLVSVS	V. Hortus conclusus ⁵
VI. PVLCHRA VT LVNA ~	VI. Pulchra ut luna ⁶
VII. STELAMARIS	VII. Stela maris ⁷
VIII. PORTA CELLI	VIII. Porta celli ⁸
IX. ·FONS SIGNATVS	IX. Fons signatus ⁹
X. CIVITIAS DEI ·	X. Civitias Dei ¹⁰
XI. T	XI. T
XII. INRI	XII. INRI
XIII. TIMETE ·DEVM ·ETDATE ·ILLI ·HONO- REM ·QVIA ·VENIT ·HORA IUDICIEIVS	XIII. Timete Deum, et date illi honorem, quia venit hora iudicii eius ¹¹

Notes

¹ Cant 4, 7 | ² Cant 6, 9 | ³ Cant 4, 4. *Turres* per «Turris» | ⁴ Cant 4, 15 | ⁵ Cant 4, 12 | ⁶ Cant 6, 9 | ⁷ Himne *Stella maris* (Chevalier, 1892-1921, II: 602-603, n. 19447-19459) | ⁸ Gn 28, 17. *Celli* per «Celi» | ⁹ Cant 4, 12 |

¹⁰ Ps 86, 3 *Civitias* per «Civitas» | ¹¹ Apoc 14, 7

I-X: Immaculada; XI: Sant Antoni Abat; XII: Calvari; XIII: Sant Vicent Ferrer | I-X, XIII: filacteri; XI: vestits; XII: titulus | I-X: al·legòrica; XI, XIII: identificativa; XII: decorativa | I-XIII: majúscula humanística | I-XIII: llatí

Bibliografia

GÓMEZ MORENO, 2001: 84; FERRER ORTS-AGUILAR DÍAZ, 2008: 50; HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 56, 150-151.



329

Sant Blai i Sant Ramon, Gaspar Requena (ca. 1560).

Oli sobre taula, 158 x 52 cm. Renaixement.

En el comerç de l'art en 2011.

I. S. RAMON ·

I. Sant Ramon

Notes

I: Sant Ramon | I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: valencià

Bibliografia

HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 90-92, 187.

Transfiguració del Senyor, Nicolau Borràs (ca. 1560).

Oli sobre taula, 236 x 110 cm. Renaixement.

Montesa, ermita de Sant Sebastià i Sant Roc | Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.

I. 1 nō hābis Deos alienos coram [...] 2 nō assumes no[...] domini dei tui [...] 3 memento vt die[...] [...]ati santifices	I. 1. Non habebis deos alienos coram me; 2. Non assumes nomen Domini Dei tui in vanum; 3. Memento ut diem sabbati santifices ¹
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Notes

¹ Ex 20, 3-8

I: Moisès | I: altres (Taules de la Llei) | I: identificativa | I: minúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: XXIV-XXV; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2010: 86-87.



Immaculada, Joanes (post 1560).
Oli sobre taula, 214 x 178 cm. Renaixement.
Sot de Ferrer, església parroquial | *Ibidem*.

I. TOTA PULCHRA ES AMICA MEA ET MACVLA NON EST IN TE	I. Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te ¹
II. ELECTA VT SOL ·	II. Electa ut sol ²
III. TVRRIS DAVID ·	III. Turris David ³
IV. FONS SIGNATVS ·	IV. Fons signatus ⁴
V. OLIVA SP[...] IN CAMPIS	V. Oliva speciosa in campis ⁵
VI. HORTVS CONCLVSVS ·	VI. Hortus conclusus ⁶
VII. PVLCHRA VT LVNA ·	VII. Pulchra ut luna ⁷
VIII. STELLA MARIS ·	VIII. Stella maris ⁸
IX. CIVITAS DEI ·	IX. Civitas Dei ⁹
X. [...]VT CEDRVS IN LIBANO	X. Sicut cedrus in Libano ¹⁰
XI. LILIVM CONVALLIVM	XI. Lilium convallium ¹¹
XII. PORTA CELI ·	XII. Porta celi ¹²

Notes

¹ Cant 4, 7. La primera part de la cita és una reconstrucció actual, ja que la pintura havia perdut el fris superior. Malgrat que ambdues part del text estan separades, ací hem optat per disposar-les juntes i mantenint la continuïtat de la lectura | ² Cant 6, 9 | ³ Cant 4, 4 | ⁴ Cant 4, 12 | ⁵ Eccli 24, 19 | ⁶ Cant 4, 12 | ⁷ Cant 6, 9 | ⁸ Himne *Stella maris* (Chevalier, 1892-1921, II: 602-603, n. 19447-19459) | ⁹ Ps 86, 3 | ¹⁰ Eccli 24, 17 | ¹¹ Cant 2, 1 | ¹² Gn 28, 17

I: marc; II-XII: filacteri | I-XII: al·legòrica | I-XII: majúscula humanística | I-XII: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 60; POST, 1930-1958, XI: 82; ALBI FITA, 1979, II: 107-111; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 246-247; BENITO DOMÉNECH, 2000: 134-135; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 394-395.



Moisés, Joanes (post 1560).

Taula. Renaixement.

la Font de la Figuera, església parroquial (?) | Mallorca, col·lecció Verí.

I. 1 VNVM COLE DEVM 2º / NE IVRES VANA PER EVM 3 SABBATA SAN CTI- FICES / 4º VENERARE PARENTES 5º NON OC CIDES· 6º NON MEC HABE- RIS 7º NON FVR TVM FA CIES· 8º NŌFALSVM TESTIMONI Ū DICES 9º NŌCŌCVPIS/CES VXORĒ PRMĪ TVI 10º NŌ [...]	I. 1 Unum cole Deum; 2º Ne iures vana per eum; 3. Sabbata sanctifices; 4º Venerare parentes; 5º Non occides; 6º Non mechaberis; 7º Non furtum facies; 8º Non falsum testimonium dices; 9º Non concupisces uxorem proximi tui; 10º Non ¹
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Notes

¹ Ex 20, 3-17. Simplificació dels Manaments de Déu

I: altres (Taules de la Llei) | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

ALBI FITA, 1979, II: 181-182; BENITO DOMÉNECH, 2000: 204.

Profetes Daniel i Malaquies, Joanes (1560-1570).

Oli sobre taula, 50,5 x 28,5 cm cada taula. Renaixement.

València, Museu de Belles Arts (I- 528, 2144).

I. DANIE[...] [...]NA

II. Videbam donec throni alia | ti sunt, & antiquus dierum | sedit, vestimentū eius sicut | nix candidum, thronus eius vt | flamę ignis, Rotę eius Ut | ignis ardens. Fluviū igneum | [...]ebat & egrediebatur | [...]cie eius. Milia miliū | [...]trabant ei & decies | [...] | [...] sedit, / & libri [...] | videbāt [...] propter vocē | sermonū grandīū quos cor | nu [...] | interfecta esset bestia & | per[...] est corpus eius. Et | traditū esset ad conburē | dū ignis [...]

III. ARDENS TANQVAM CLIBANVS · 4^o · MALACH.

I. Daniel [...]na¹

II. Videbam donec throni aliatī sunt, et antiquus dierum sedit. Vestimentum eius sicut nix candidum: thronus eius ut flamę ignis: rotę eius ut ignis ardens. Fluvium igneum [...]ebat et egrediebatur a facie eius. Milia milium ministrabant ei, et decies millies centena millia assistebant ei: iudicium sedit, et libri aperti sunt. Videbant [...] propter vocem sermonum grandium, quos cornu illud loquebatur: et vidi quoniam interfecta esset bestia, et peritus est corpus eius, et traditum esset ad comburendum igni²

III. Ardens tanquam clibanus. 4^o, Malachias³

Notes

¹ Desconeixem quina pot ser la segona paraula de la inscripció | ² Dn 7, 9-11. Són múltiples les diferències entre aquest text i el de la Vulgata. A això cal afegir l'estat de conservació d'aquesta taula, que dificulta la identificació d'algunes de les paraules —no presents a la Bíblia— i que no hem pogut transcriure | ³ Mal 4, 1. Ací també són destacables les diferències amb el text bíblic, que és «succensa quasi caminus»

I-II: Daniel; III: Malaquies | I, III: filacteri; II: llibre | I-III: identificativa | I, III: majúscula humanística; II: minúscula humanística cursiva | I-III: llatí

Bibliografia

ALBI FITA, 1979, II: 184; BENITO DOMÉNECH, 2000: 166-167.



334

Retaula del Juí Final, Gaspar Requena (1560-1570).

Oli sobre taula, 252 x 154 cm. Renaixement.

Subhastat en Shoteby's de Londres l'any 2011.

I ·I·N·R·I·

I ·INRI

Notes

I: Juí Final | I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 63-64, 165.



Sant Sopar, Joanes (1560-1570).

Oli sobre taula, 118 x 114 cm. Renaixement.

València, Catedral (?) | València, Catedral.

I. SYMON	I. Symon ¹
II. IACOBVS MINOR	II. Iacobus Minor
III. BARTHOLOMEVS	III. Bartholomeus
IV. ANDREAS	IV. Andreas
V. THOMAS ·	V. Thomas
VI. PETRVS ·	VI. Petrus
VII. IH[...]	VII. Ihesus
VIII. IOANNES ·	VIII. Ioannes
IX. PHILIPVS	IX. Philipus
X. IACOBVS MAIOR	X. Iacobus Maior
XI. MATEVS	XI. Mateus
XII. IVD TADE·	XII. Iudas Tadeus
XIII. IVDAS SCHARIOTE	XIII. Iudas Schariote
XIV. IĤS XP'S	XIV. Iesus Christus

Notes

¹ El nom està esborrat, però com l'únic apòstol que hi manca és Simó, hem restituït la inscripció seguint el model d'altres representacions del Sant Sopar de Joanes

I-VII, IX-XII: aurèola; VIII: vestits; XIII: altres (mobiliari); XIV: sense suport (revers) | I-XIII: identificativa; XIV: invocativa | I-XIV: majúscula humanística | I-XIV: llatí

Bibliografia

SANCHIS SIVERA, 1909: 252, 516; TORMO MONZÓ, 1923: 96; ALBI FITA, 1979, II: 206-209; BENITO DOMÉNECH, 2000: 92-95; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 504-505.



Sant Vicent Ferrer, Joanes (escola) o Miquel Joan Porta (ca. 1565).

Oli sobre taula, 165 x 110 cm. Renaixement.

Vila-real, església arxiprestal de Sant Jaume (?) | *Ibidem*.

I. TIMETE DEVM ET DATE ILLI HONOREM
QVIA VENIT HORA IVDICII EIVS.

I. Timete Deum, et date illi honorem, quia veni
hora iudicii eius¹

II. HIC EST VINCENTIVS MIRACVLIS
| CLARVS VERBI QVE DEI PREDI-
CATOR ÆGREGIVS | QVEM MVNDO
GENVIT DOCVIT QUÆ | VALEN-
TIA SANCTVM CORPORE CVIVS
BRITANIA FVLGET

II. Hic est Vincentius, miraculis clarus verbique
Dei predicator ægregius, quem mundo genuit,
docuit quæ Valentia, sanctum corpore cuius
Britania fulget

Notes

¹ Apoc 14, 7. Els nostres agraiments a Pere Ramos, sagristà de l'arxiprestal, i a Paula Garcia Escrig per haver-nos facilitat l'accés a l'església i les seues obres

I: filacteri; II: marc | I-II: identificativa | I-II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH, 1994: 136; BENITO DOMÉNECH, 2000: 235; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2005: 396-397; SA-NAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 464-465.



337

Retaule de Santa Llúcia, Jerónimo de Córdoba (1565-1570).

Oli sobre taula, 240 x 170 cm. Renaixement.

Oriola, convent de Santa Llúcia | Oriola, convent de la Trinitat.

I. INRI

I. INRI

Notes

I: Crucifixió | I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

PÉREZ SÁNCHEZ, 1990: 188; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2000: 289-291; SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 234-235.



Retrats dels prelats de València, Joanes i taller (1568).

Oli sobre guadamassil, 83 x 56 cm, cadascun. Renaixement.

València, Catedral | *Ibidem.*

I. FERRARIVS DE SANCTO MARTINO, CATALANVS, ECCLESIAE | TARRACONENSIS PRÆPOSI|TVS, IN PRIMVM VALENTI|NÆ ECCLEË EP^M, POST VLTIMAM HVIVS VRBIS | LIBERTATEM ELEC|TVS FVIT ANNO ̄ | DÑI, MCCXXXVIII | OBIIT, A^o. MCCXLI

II. ARNALDVS DE PERALTA, ARAG^o|NIVS OMNIVM CANONICORVM | SUFFRAGIIS EPISCOPVS FACT⁹ | EST ANNO MCCXLIII, QVI DE|INDE AD CÆSARAUGUSTANVM / EPISCOPATVM TR^A|NSLATVS FVIT AN|NO A NATIVITA|TE DOMINI ̄ | MCCXLVIII. ̄

III. ANDREAS DE ALBALAT | ARAGONIVS. DOMINICA|NI INSTITVTI MONAC|HVS CAPITVLI AVTORI|TATE EPISCOPVS C|REATVS FVIT ANNO | M.CC.XLVIII OBI|IT VITERBII M.CC.|LXXVI. ̄

IV. CHARITAS FRATERN[...]|TIS MANEAT IN [...] | [...]IS HOSPITA[...] | [...]OLITE OB[...] | HANC [...] | [...]ERVN[...] | ANG[...] | REC[...] | TO[...] | TAM[...] | VIN[...] | BO[...] | [...] / [...]

V. IASPERTVS DE BOTONACH | GERVNDENSIS, ECCLESIAE | QVÆ GERVNDENSIS SA|CRISTA, A IOANNE XXI. / PONT· MAX· EPISCOPVS | FACTVS EST VITERBII A^o. | MCCLXXVI· OBIIT · VA|LENTIÆ. A^o, MCCLXXXV[.]II

VI. RAIMVNDVS DE PONTE · | IN OPPIDO FRAGA ARAGO|NICÆ PROVINCIÆ NATV^s | MONACHVS DOMINI|CANVS, TOTIVS

I. Ferrarius de Sancto Martino, catalanus, ecclesiae Tarraconensis præpositus, in primum Valentinae ecclesiae episcopus, post ultimam huius urbis libertatem, electus fuit Anno Domini MCCXXXVIII. Obiit anno MCCXLI¹

II. Arnaldus de Peralta, Aragonius, omnium canonicorum suffragiis episcopus factus est anno MCCXLIII, qui deinde ad Cæsaraugustanum episcopatum translatus fuit anno a Nativitate Domini MCCXLVIII.

III. Andreas de Albalat, Aragonius, dominicani instituti monachus, capituli auctoritate episcopus creatus fuit anno MCCXLVIII. Obiit Viterbii MCCLXXVI

IV. Caritas fraternitatis maneat in vobis, et hospitalitatem nolite oblivisci: per hanc enim latuerunt quidam, angelis hospitio receptis. Mementote vincitorum, tamquam simul vincti et laborantium [...] ²

V. Iaspertus de Botonach, Gerundensis Ecclesiae quæ Gerundensis sacrista a Ioanne XXI, Pontifex Maximus, episcopus factus est Viterbii anno MCCLXXVI. Obiit Valentia anno MCCLXXXVIII³

VI. Raimundus de Ponte, in oppido Fraga, Aragonicae provinciae, natus, monachus dominicanus, totius capituli

CAPITVLI DECRETO EPISCO|PVS FACTVS EST ANNO | M-CC-LXXXVIII. OBIIT | TARRACONÆ ANN^o ̄ | ·MCCCXII·

VII. RAIMVNDVS GASTO, | IN OPPIDO MILLACA|TALANICÆ PROVIN|CIÆ ORTVS, VALEN|TINÆ ECCLESIAE / CANONICVS, OMNIVM CANO|NICORVM CONCORDI SEN·|TENTIA EPISCOPVS CREAT⁹ | EST ANNO ·MCCCXII. OBIIT | ANNO, MCCCXLVIII · ̄

VIII. VGO DE FENOLLET CATALA|NVS VICECOMITIS ILLÆ FILIVS | EX VICENTIIS ECCLĒ EPITV AD | VALENTINVM, CAPITVLO E|LIGĒTE TRANLATVS FVIT / A^o, M.CCCXLVIII. CVIVS ELEC|TIONĒ CLEMENS VI^o EODEM | ANNO CONFIRMAVIT, OBI|IT VALENTIÆ ANNO DÑI | ̄ MCCCCLVI· ̄

IX. IĦS

X. IACOBVS AB ARAGONIA VA|LENTINVS^s, PETRI INFANTIS | ARAGONV^o FILIVS, DERTVSES^{is} | ECCLĒ EP^{VS}, AB VRBA^o. V^o. VALĒTI|NVS CREATVS EST A^o.M-CCCLX/IX CAPITVLI NEGLECTA ELECTI|ONE QVĒ POSTEA CLEMENS 7^o, | TIT. S. SABINÆ CARDINALEM | FECIT · A^o ·MCCCCLXXXVII· OBI|IT VALEN^E, · A^o. MCCCXCVI ̄

XI. ALPHONSVS BORGIA, VALENTI|NVS SETABITANVS, A MARTINO | PP^A. 5. VALENTINVS EPISCOP⁹ | ELECTVS FVIT ANNO DÑI | 1429, QVI AB EVGENIO ·4^o / CARDINALIS CREATVS TAN|DEM AD SVMMI PONTIFICA|TVS API-CEN PERVENIT NV^o/CVPATVS CALIXTVS TER|TIVS ANNO ·1455.

XII. IĦS

decreto episcopus factus est anno MCCLXXXVIII. Obiit Tarraconæ anno MCCCXII

VII. Raimundus Gasto, in oppido Milla, Catalanicae provinciae, ortus, Valentinae Ecclesiae canonicus, omnium canonicorum concordia sententia episcopus creatus est anno MCCCXII. Obiit anno MCCCXLVIII

VIII. Ugo de Fenollet, catalanus vicecomitis illae filius, ex Vicentiis Ecclesiae episcopatu ad Valentinum capitulo eligente translatus fuit anno MCCCLVIII, cuius electionem Clemens VI eodem anno confirmavit. Obiit Valentiae Anno Domini MCCCLVI

IX. Iesus⁴

X. Iacobus ab Aragonia, valentinus, Petri infantis Aragonum filius, Dertusensis Ecclesiae episcopus, ab Urbano V Valentinus creatus est anno MCCCLXIX capituli neglecta electione quem post ea Clemens 7^o tituli Sanctae Sabinæ cardinalem fecit anno MCCCLXXXVII. Obiit Valentiae anno MCCCXCVI

XI. Alphonsus Borgia, valentinus setabitanus, a Martino Papa 5 Valentinus episcopus electus fuit anno Domini 1429, qui ab Eugenio 4^o cardinalis creatus tandem ad Summi Pontificatus apicem pervenit nuncupatus Calixtus tertius anno 1455

XII. Iesus

XIII. RODERICVS BORGIA [...] | SETABITANVS
[...] | [...] VICECĀCELLARIVS A CALIXT^o.3^o. | EIVS
AW.NCVLO ĒPV^s VALĒ ELECT^{vs} | FVIT A^o 1456
QVⁱ VALĒTINA EC/CLESIA AB [...] | POLI ·
ERECT[...] | NVS ARCHIEPV^s FV[...] | CTIO IN
SV·MO PO[...] | VOCATVS · ALEX[...]

XIV. M

XV. PETRVS LVDOVICVS BOR|GIA VALEN-
TINVS PRÆ|DICTI IOANNIS FRA|TER · S·R·E
CARDINALIS | AB ALEXANDRO ·VI· PON/TI-
FICE MAXIMO VALENI|NVS ARCHIEPISCOPVS
| CREATVS FVIT ANNO ·M·D | OBIIT NEAPOLI
ANNO | ·M·D·X·I·

XVI. IĦS

XVII. THOMAS A VILLANVEVA
CASTE|LLANVS ORDINIS ·S· AVGVSTI|NI MO-
NACHVS AD PRESĒTA|TIONEM CAROLI
QVINTI Ī|PERATORIS HISPANIARV^{QVE} / RE-
GIS, ARCHIEPISCOPVS VALENTI|NVS A
PAVLO PAPA TERTIO CREATVS | FVIT SEXT^o
IDVS OCTOBRIS A^{no} / 1544. OBIIT VALENTIÆ
OCTAV^A | DIE SEPTEMBRIS ANNO ·1555·

FVIT DECLARATVS | BEATVS A PAVLO ·V· P /
M DIE VII OCTO/BRIS M·DC·XVII

XIII. Rodericus Borgia, valentinus seta-
bitanus [...] Vicecancellarius a Calixto
3^o, eius avunculo, episcopus Valentinus
electus fuit anno 1456, qui Valentia
Ecclesia ab [...] metropoli erecta [...] nus
archiepiscopus fu[...] [...] ctio in Summo
Pontifex [...] vocatus Alexander [...] ⁵

XIV. Maria

XV. Petrus Ludovicus Borgia, valenti-
nus prædicti Ioannis frater, Sanctæ Ro-
manæ Ecclesiæ cardinalis ab Alexandro
VI, Pontifice Maximo, Valentinus archi-
episcopus creatus fuit anno MD. Obiit
Neapoli anno MDXI

XVI. Iesus

XVII. Thomas a Villanueva, castellanus,
Ordinis Sancti Augustini monachus, ad
presentationem Caroli quinti Imperato-
ris Hispaniarumque regis, archiepusco-
pus Valentinus a Paulo Papa tertio cre-
atus fuit sexto idus octobris anno 1544.
Obiit Valentia octava die septembris
anno 1555.

Fuit declaratus Beatus a Paulo V Ponti-
fice Maximo die VII octobris MDCXVII⁶

bisbe s'ha perdut completament. D'igual manera, no es conserven, o ho fan d'una manera molt fragmen-
tària, les inscripcions de Cèsar Borja, Joan Borja, Alfons d'Aragó, Erard de la Mark i Jordi d'Àustria | ⁵
Aquesta inscripció es troba un poc malmesa, pel que alguns fragments són il·legibles | ⁶ Aquest retrat va
desaparèixer després de l'exposició sobre Joanes dels anys 1979-1980. Així mateix, les darreres línies són
un afegit posterior a la mort del pintor, però les hem incloses per oferir una lectura completa de l'epígraf

I: Ferrer de Sant Martí; II: Arnau de Peralta; III-IV: Andreu d'Albalat; V: Jaspert de Botonach; VI: Ramon
Despont; VII: Ramon Gastó; VIII: Hug de Fenollet; IX: Vidal de Blanes; X: Jaume d'Aragó; XI-XII: Alfons
de Borja; XIII-XIV: Roderic de Borja; XV: Pere Lluís de Borja; XVI: Jordi d'Àustria; XVII: Sant Tomàs de
Villanueva | I-III, V-XI, XIII, XV, XVII: cartel·la; IV: llibre; IX, XII, XIV, XVI: vestits | I-III, V-XI, XIII, XV,
XVII: identificativa; IV, IX, XII, XIV, XVI: decorativa | I-XVII: majúscula humanística | I-XVII: llatí

Bibliografia

SANCHIS SIVERA, 1909: 235, 510; TORMO MONZÓ, 1923: 89; ALBI FITA, 1979, II: 30-33; BENITO DOMÉNECH,
2000: 136-147.

Notes

¹ Hem afegit la *l* mancant en la paraula *ecclesiae*. Hi ha una errada en la data de la mort del bisbe, ja que aquest va morir l'any 1243. No sabem si es tracta d'una equivocació del pintor o el resultat d'alguna restauració | ² Hebr 13, 1-3. La transcripció tan accidentada és conseqüència de la posició del llibre, que solament deixa veure part del text contingut al vers. L'altre foli, lleugerament alçat, mostra part del seu vers, però hom sols pot llegir completa la paraula *fratres*, raó per la qual no hem pogut identificar el text. Això no obstant, estem segurs que no es tracta de la continuació de l'Epístola als Hebreus, perquè aquest mot hi apareix al final del capítol i, per tant, no cap en una sola cara del foli | ³ La pintura està damnada en la data de la mort, però és fàcilment restituïble la xifra mancant | ⁴ La inscripció identificativa d'aquest



Immaculada, Joanes (ca. 1570).

Oli sobre taula, 285 x 195 cm. Renaixement.

València, església de la Companyia de Jesús | *Ibidem*.

I. TOTA PVLCHRA ES AMICA MEA : ET MACVLA NON EST IN TE ·	I. Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te ¹
II. ELECTA VT SOL ·	II. Electa ut sol ²
III. PORTA CÆLI ·	III. Porta coeli ³
IV. PLANTATIO ROS[.] IN HIERICO ·	IV. Plantatio rosæ in Hierico ⁴
V. FONNS SIGNATVS ·	V. Fons signatus ⁵
VI. [.]VT CEDRVVS EXALTA [...]BANO	VI. Sicut cedrus exaltata in Libano ⁶
VII. SICVT PALMA IN CA[...]	VII. Sicut palma in Cades ⁷
VIII. CIVITAS DEI ·	VIII. Civitas Dei ⁸
IX. PVLCHRA VT LVNA ·	IX. Pulchra ut luna ⁹
X. STELLA MARIS ·	X. Stella maris ¹⁰
XI. TVRRIS DAVID ·	XI. Turris David ¹¹
XII. SPECVLVM SINE M[...]	XII. Speculum sine macula ¹²
XIII. CYPRESSVS IN SION	XIII. Cypressus in Sion ¹³
XIV. SICVT LILIVM INTER S[...]	XIV. Sicut lilium inter spinas ¹⁴
XV. OLIVA SPECIOSA I[...]	XV. Oliva speciosa in ¹⁵
XVI. PVTEVS AQVARVM VIVE[...]	XVI. Puteus aquarum viventium ¹⁶
XVII. HORTVS CONCLVSVS ·	XVII. Hortus conclusus ¹⁷

Notes

¹ Cant 4, 7 | ² Cant 6, 9 | ³ Gn 28, 17 | ⁴ Eccli 24, 18. Justament, una de les flors que acompanya aquesta llegenda oculta la terminació de la paraula i la forma en què Joanes escriu el diftong. Tanmateix, hem optat per restituir-lo amb les lletres fusionades, en consonància amb altres exemples de la pintura | ⁵ Cant, 4, 12 | ⁶ Eccli 24, 17 | ⁷ Eccli 24, 18 | ⁸ Ps 86, 3 | ⁹ Cant 6, 9 | ¹⁰ Himne *Stella maris* (Chevalier, 1892-1921, II: 602-603, n. 19447-19459) | ¹¹ Cant 4, 4 | ¹² Sap 7, 26 | ¹³ Eccli 24, 17 | ¹⁴ Cant 2, 2 | ¹⁵ Eccli 24, 19 | ¹⁶ Cant 4, 15 | ¹⁷ Cant 4, 12

I-XVII: filacteri | I-XVII: al·legòrica | I-XVII: majúscula humanística | I-XVII: llatí

Bibliografia

NIEREMBERG, 1664, II: 557; TRAMOYERES, 1917: 113-128; ALBI FITA, 1979, II: 250-262; PALOMINO, 1986: 67-68; BENITO DOMÉNECH, 2000: 130-131; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 96-97.



Immaculada, Joanes (ca. 1570).

Oli sobre taula, 285 x 195 cm. Renaixement.

València, església de Sant Tomàs.

I. ELECTA VT SOL ·	I. Electa ut sol ¹
II. TVRRIS DAVID ·	II. Turris David ²
III. CYPRESSVS IN SYON	III. Cypressus in Sion ³
IV. FONVS SIGNATVS	IV. Fons signatus
V. OLIVA SPECIOSA IN	V. Oliva speciosa in
VI. LILIVM INTER SPINAS	VI. Liliū inter spinas ⁶
VII. HORTVS CONCLVSVS ·	VII. Hortus conclusus ⁷
VIII. PVLCHRA · VT · LVNA·	VIII. Pulchra ut luna ⁸
IX. STELLA MARIS ·	IX. Stella maris ⁹
X. PORTA · CELI·	X. Porta celi ¹⁰
XI. QVASI PALMA IN CADES	XI. Quasi palma in Cades ¹¹
XII. SPECVLVM SINE MACVLA	XII. Speculum sine macula ¹²
XIII. ROSA IN IERICO ·	XIII. Rosa in Ierico ¹³
XIV. CEDRVVS EXALTAT[.]	XIV. Cedrus exaltata ¹⁴
XV. CIVITAS DEI ·	XV. Civitas Dei ¹⁵

Notes

¹ Cant 6, 9 | ² Cant 4, 4 | ³ Eccli 24, 17 | ⁴ Cant 4, 12 | ⁵ Eccli 24, 19 | ⁶ Cant 2, 2 | ⁷ Cant 4, 12 | ⁸ Cant 6, 9 |
⁹ Himne *Stella maris* (Chevalier, 1892-1921, II: 602-603, n. 19447-19459) | ¹⁰ Gn 28, 17 | ¹¹ Eccli 24, 18 | ¹² Sap 7, 26 | ¹³ Eccli 24, 18 | ¹⁴ Eccli 24, 17 | ¹⁵ Ps 86, 3

I-XV: filacteri | I-XV: al·legòrica | I-XV: majúscula humanística | I-XV: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 103; BENITO DOMÉNECH, 2000: 132-133.



341

Sant Vicent Ferrer, Joanes (ca. 1570).
Oli sobre taula, 65,5 x 40,5 cm. Renaixement.
València, Museu del Patriarca (CG. 104).

I. TIMETE DEVM ET DATE ILLI HONOREM
QVIA VENIT HORA IVDICII EIVS ·

I. Timete Deum, et date illi honorem, quia venit
hora iudicii eius¹

Notes

¹ Apoc 14, 7

I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 112; ALBI FITA, 1979, II: 82-85; BENITO DOMÉNECH, 1980: 19-20; BENITO DOMÉNECH, 2000: 176-177; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 100-101.



Davallament, Joanes (1570-1575).
 Oli sobre taula, 85 x 85 cm. Renaixement.
 Castelló de la Plana, Museu de Belles Arts.

I. IN·R·I·

I. INRI¹

Notes

¹ En reproduccions litogràfiques antigues hi apareixen tots els signes d'interpunció. Pot ser que els dos que hi manquen desaparegueren en una restauració.

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH, 2000: 162-163; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 108-109.



343

Davallament, Joanes (1570-1575).

Oli sobre taula, 92 x 72 cm. Renaixement.

València, col·lecció del Marqués de Mascarell.

I. ·I·N·R·I·

I. INRI

Notes

I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

ALBI FITA, 1979, I: 172-175; BENITO DOMÉNECH, 2000: 220-221.

Sagrada Família amb Sant Joanet i àngels, Joanes (1570-1575).

Oli sobre taula, 51 x 36 cm. Renaixement.

Madrid, Real Academia de San Fernando.

I. ·I·N·R·I·

II. ECCE AGNUS DEI

I. INRI

II. Ecce agnus Dei¹

Notes

¹ Io 1, 28

I: titulus; II: filacteri | I: decorativa; II: identificativa | I-II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

GONZÁLEZ MARTÍ, 1928: 111; ANGULO ÍÑIGUEZ, 1954: 165-166; ALBI FITA, 1979, II: 228-229; BENITO DOMÉNECH, 2000: 211-212.



Salvador Eucarístic, Joanes (1570-1579).

Oli sobre taula, 76 x 74 cm. Renaixement.

València, església parroquial de Sant Pere (Catedral) | València, Museu de la Catedral.

I. IĦS

I. Iesus

II. IĦS

II. Iesus

Notes

I: altres (Hòstia); II: sense suport (revers) | I: decorativa; II: invocativa | I-II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

SANCHIS SIVERA, 1909: 267; TORMO MONZÓ, 1923: 87; ALBI FITA, 1979, II: 135-137; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 154-155; BENITO DOMÉNECH, 2000: 211-212; ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 506-507.



Verònica de la Mare de Déu, Joanes (1572).

Oli sobre taula, 31,8 x 26,4 cm. Renaixement.

València, església parroquial de Sant Nicolau i Sant Pere Màrtir.

I. APVD | VALENTIĀ | ANNO | ·1572·

I. Apud Valentiam. Anno 1572

Notes

I: cartel·la | I: informativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 120; GONZÁLEZ MARTÍ, 1928: 119-121; ALBI FITA, 1979, II: 130, 231-232; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 244-245; BENITO DOMÉNECH, 2000: 178-179; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 106-107.



Retaule d'Ànimes amb el Juí Final i missa de Sant Gregori, Nicolau Borràs (1574).

Oli sobre taula, 550 x 300 cm. Renaixement.

Alacant, catedral de Sant Nicolau | *Ibidem*.

I. VENITE BENEDICTI PATRIS MEI P.os	I. Venite benedicti Patris mei, possidete ¹
II. HOC SIGNV̄ CRVCIS ERIT IN CĒLO. CV̄M DOMIN9 AD IVDICĀDV̄ VENERIT·	II. Hoc signum crucis erit in cælo, cum Dominus ad iudicandum venerit ²
III. SVRGITE MORTVI VENITE AD [...]	III. Surgite, mortui, venite ad iudicium ³
IV. [...] MALEDICTI [...]	IV. [...] maledicti [...] ⁴
V. AÑO 1574	V. Anno 1574

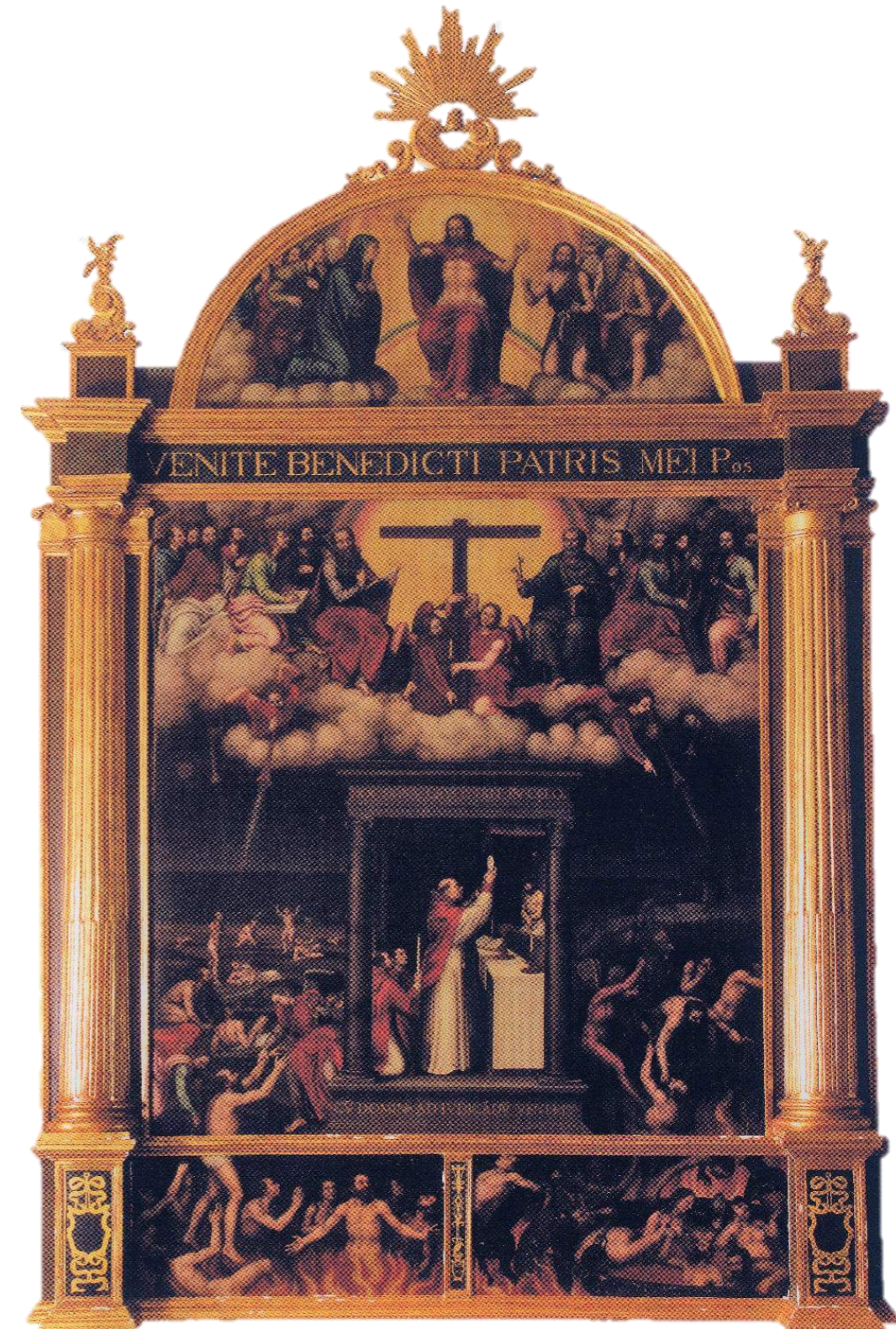
Notes

¹ Mt 25, 34 | ² Respons de matines i terça de les festivitats de la Invenció i de la Exaltació de la Santa Creu (Hesbert, 1963-1979, IV: 213, n. 6845) Versicle de matines i nona d'aquestes festivitats | ³ Auctor Incertus (atribuït a Sant Jerònim), *Regula Monacharum, caput XXX. De Considesatione extremi diei iudicii*, PL 30, 417B | ⁴ Probablement, la referència recurrent a Mt 25, 41: «Discedite a me maledicti in ignem æternum»

I, V: marc; II: altres (entaulament); III-IV: sense suport | I-IV: al·legòrica; V: informativa | I-V: majúscula humanística | I-V: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 273; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1976: 69-71, 158-159; 174-175; COMPANY CLIMENT, 1987: 89; SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 236-237; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2006: 192-195; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2010: 50-51.



Retaule dels Misteris del Rosari, Nicolau Borràs (1574).

Oli sobre taula, 425 x 264 cm. Renaixement.

Alacant, Concatedral de Sant Nicolau | Oriola, església del Col·legi de Sant Doméneq.

I. AVE GRATIA PLENA

II. INRI

III. TIMETE DEVM ET DATE ILLI HONOREM
Q[...] VEN[...]

I. Ave gratia plena¹

II. INRI

III. Timete Deum, et date illi honorem, quia ve-
nit²

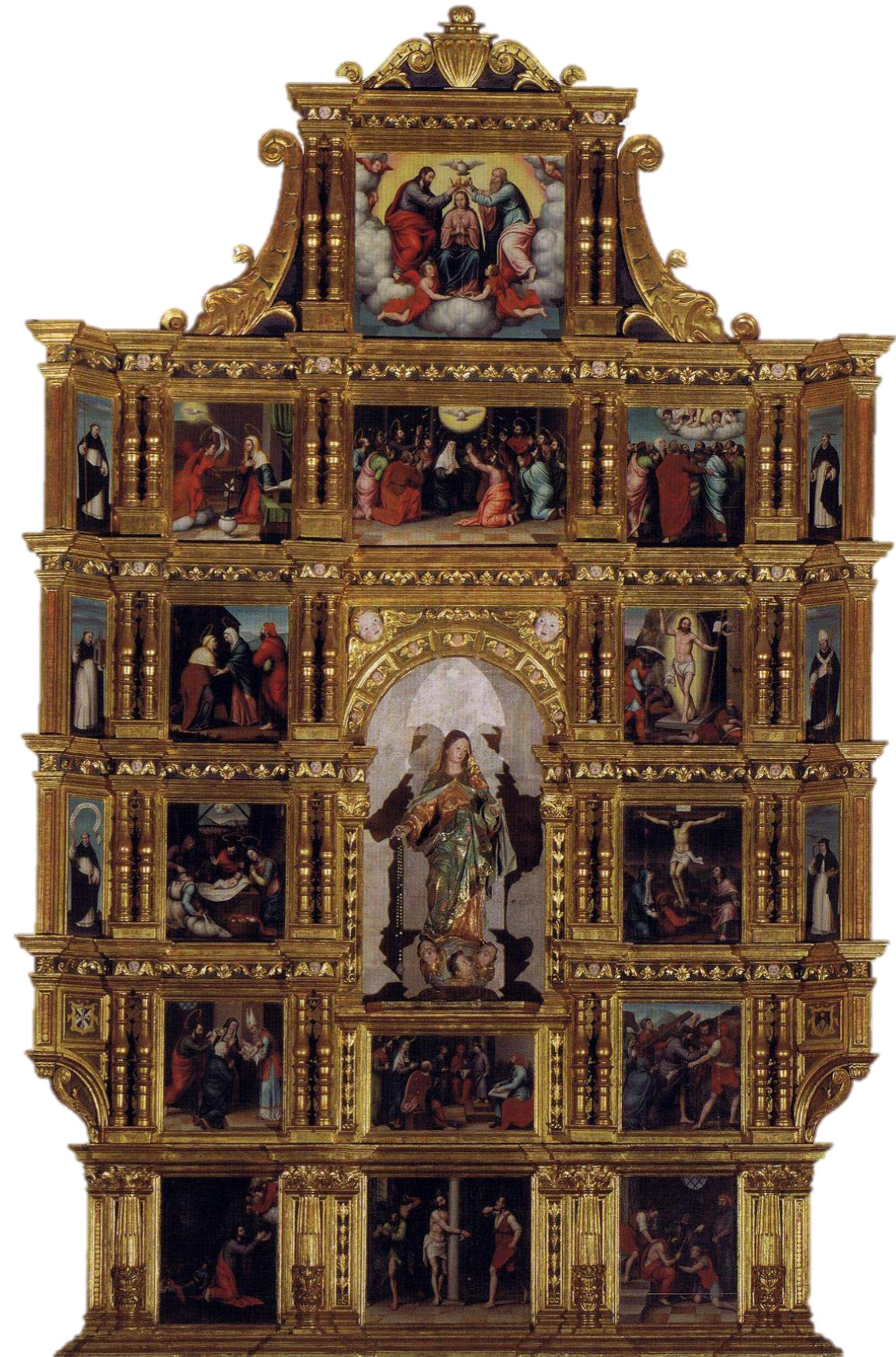
Notes

¹ Lc 1, 28 | ² Apoc 14, 7

I: Anunciació; II: Crucifixió; III: Sant Vicent Ferrer | I, III: filacteri; II: titulus | I, III: identificativa; II: decorativa | I-III: majúscula humanística | I-III: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 304; ALBI FITA, 1979, II: 486-487; COMPANY CLIMENT, 1985: 217-219; SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 238-239; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2010: 52-53.



Mare de Déu del Rosari, Nicolau Borràs (ca. 1575).
 Oli sobre taula, 148 x 120 cm. Renaixement.
 Ibi, església de la Transfiguració | Ibi, Casa Abadia.

I. TIMETE DEV̄, ET DATE ILLI HONORĒ, | I. Timete Deum, et date illi honorem, quia¹
 QVIA

Notes

¹ Apoc 14, 7

I: filacteri | I: identificativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1923: 249; PÉREZ SÁNCHEZ, 1990: 194-195; SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 240-241;
 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2010: 112-113.



Sant Ignasi d'Antioquia, Joanes (1575-1579).

Taula, 57 x 63 cm. Renaixement.

València, Fundació Bancaixa.

I. SANCTI IOANNIS AV|DITOR ET DISCIPVLVS |
SANCTVS IGNASIVS | MARIE VIRGINIS
DE|VOTVS ANTIOCHE|NVS PATRIARCHA | A
BEATO PETRO TERTIVS.

II. IHS

I. Sancti Ioannis auditor et discipulus,
sanctus Ignasius, Marie Virginis devotus,
Antiochenus Patriarcha a beato Petro ter-
tius

II. Iesus

Notes

I: altres (arquitectura); II: altres (cor) | I: identificativa; II: al·legòrica | I-II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

PUIG SANCHIS, 2013: 111-117.



351

Retaule d'Ànimes, Gaspar Requena (1576-1580).

Oli sobre taula. Renaixement.

Agullent, església parroquial de Sant Bartomeu Apòstol.

I. INRI

I. INRI

Notes

I: Juí Final | I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

LLAMAS PACHECO-VIVANCOS RAMÓN, 1996: 1011-1018; FERRER ORTS-AGUILAR DÍAZ, 2008(a): 35-36; FERRER ORTS-AGUILAR DÍAZ, 2009: 145-146; HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 62-63.

352

Retaule del Calvari, Gaspar Requena (1576-1580).

Taula. Renaixement.

Agullent, església parroquial de Sant Agustí i Santa Caterina.

I. INRI

I. INRI

Notes

I: Calvari | I: titulus | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 60.

Calvari, Joanes (1578).

Oli sobre taula, 129 x 80 cm. Renaixement.

València, Palau de la Generalitat, Sala Daurada (?) | Bishop Auckland, castell d' Auckland.

I. IESVS NAZARÆNVS · REXIVDEORŪ

I. Iesus Nazarænus, Rex Iudeorum¹

II. 1578

II. 1578

Notes

¹ Io 19, 19. El text també hi apareix escrit en grec i en hebreu

I: titulus; II: altres (pedra) | I: decorativa; II: informativa | I-II: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TRAMOYERES, 1917: 104-105; ALBI FITA, 1979, II: 247-250; BENITO DOMÉNECH, 2000: 184-185; GÓMEZ FRECHINA, 2011: 114-115; PUIG *et al.*, 2015: 77-79; PUIG SANCHIS-HERRERO CORTELL, 2021: 69-88.



Retaule Major del Monestir de Sant Jerònim de Cotalba, Nicolau Borràs (1579).

Oli sobre taula, 907 x 593 cm. Renaixement.

Cotalba, monestir de Sant Jerònim | València, Museu de Belles Arts (I-1467, 2293, 2621, 2623, 346, 347, 403, 404, 430, 440, 536, 544).

I. SPQR

II. SPQR

III. ·I·N·R·I·

IV. ·I·N·R·I·

V. Paulus seruus Iesuchristi, uocatus apos | to-
lus: non ab hominib⁹, neq³ p hominē | sed p
IesumChristum & Deum secū | dum imperium
Dei saluatoris ñri Iesu= | Christi. p uolūtatem
Dei secū | dum pro= | missionem vitę, quę est in
Christo Iesu | secundum fidem electorum Dei
& agnitionem ueritatis, quę secundum pi-
etatem / est in spem uitę æternę: quam
pro | misit qui non mentitur Deus, ante | tem-
pora secularia: manifestauit | autem temporib⁹
suis uerbum suū | in prædicatione quę credita
est mihi | secundum præceptum saluatoris ñri
| Dei. segregatus in euangelium Dei, | quod
ante promiserat p prophetas suos,

VI. ECCE AGN⁹ DEI ECCE Q' TOLLIT

VII. TIMETE DEVM ET DATE ILLI HONO-
REM QVIA VENIT HORA IV[...]

VIII. AÑO | 1579

I. SPQR

II. SPQR

III. INRI

IV. INRI

V. Paulus seruus Iesu Christi, uocatus Aposto-
lus¹: non ab hominibus, neque per hominem, sed
per Iesum Christum, et Deum² secundum impe-
rium Dei Salvatoris nostri Iesu Christi³. Per volun-
tatem Dei, secundum promissionem vitæ, quæ
est in Christo Iesu⁴ secundum fidem electorum
Dei, et agnitionem ueritatis, quæ secundum pie-
tatem est in spem uitæ æternæ, quam promisit
qui non mentitur, Deus, ante tempora secularia:
manifestauit autem temporibus suis uerbum
suum in prædicatione, quæ credita est mihi se-
cundum præceptum Saluatoris nostri Dei⁵. Segre-
gatus in Euangelium Dei, quod ante promiserat
per prophetas suos⁶

VI. Ecce agnus Dei, ecce qui tollit⁷

VII. Timete Deum et date illi honorem, quia venit
hora iudicii⁸

VIII. Anno | 1579

Notes

¹ Rom 1, 1. Per la gran variació present en l'ús de *v* i *u*, ens decantem per editar aquest so com *v* | ² Gal 1, 1 | ³ 1 Tim 1, 1 | ⁴ 2 Tim 1, 1 | ⁵ 2 Tit 1, 1-3 | ⁶ Rom 1, 1-2 | ⁷ Io 1, 29 | ⁸ Apoc 14, 7

I: Crist camí del Calvari; II: Espoli de Crist; III: Crucifixió; IV: Davallament; V: Sant Pau; VI: Sant Joan (revers de Sant Pau); VII: Sant Vicent Ferrer (revers de Sant Pere) | I-II: altres (banderes); III-IV: titulus; V: llibre; VI-VII: filacteri; VIII: marc | I-IV: decorativa; V-VII: identificativa; VIII: informativa | I-IV, VI-VIII: majúscula humanística; V: minúscula humanística | I-VIII: llatí

Bibliografia

ALBI FITA, 1979, II: 485, 487; SOLER D'HYVER, 1979: 81; COMPANY CLIMENT, 1985: 217-218; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2010: 54-63.



Sant Agustí i Sant Jerònim, Nicolau Borràs (1579-1580).

Oli sobre llenç, 133 x 162 cm. Renaixement.

Casa de l'Hort del Patriarca Ribera | València, Museu del Patriarca (CG. 14).

<p>I. ATĒ OÑIA FRĒS CHA RISĪ DILiGA TvR DE9 DEĪ DE P[...] QV[...] / PRĒCEPTA SV-T PRĪCI PALITER NO[...]</p>	<p>I. Ante omnia, fratres charisimi, diligatur Deus, deinde proximus, quia ista praecepta sunt principaliter nobis¹</p>
<p>II. + Dilecto in Christo filio Hyeronimo presbitero [...]</p>	<p>II. Dilecto in Christo, filio Hyeronimo presbitero</p>
<p>III. NŌ ENĪ IVDI CAVI ME SCIŘ ALIQVID ĪTR VOS NISIJE [...] CHRISTV- [...]C CRVCI [...] IVDEIS</p>	<p>III. Non enim iudicavi me scire aliquid vos, nisi Jesum Christum, et hunc crucifixum iudeis²</p>
<p>IV. INRI</p>	<p>IV. INRI</p>

Notes

¹ Sant Agustí d'Hipona, *Regula ad servos Dei*, «De charitate Dei et proximi, uniopne cordium et communitate rerum», PL, 32, 1377 | ² Sant Jerònim, *Epistolae Pauli*, «Epistola ad Corinthios prima», PL 29, 746B

I, III: llibre; II: altres (carta); IV: titulus | I, III: identificativa; II, IV: decorativa | I-II, IV: majúscula humanística; III: minúscula humanística | I-IV: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH, 1980: 55-56; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2010: 114-115.



ANNEX I

A-I

Mort de Sant Martí, anònim valencià (-).
Gòtic hispanoflamenc.

I. qđ h' stas c[.]ēta [...] me funestum repies [.]

I. Quid hic stas cruenta bestia? Nihil in me
funestum reperies¹

Notes

¹ Da Varazze, *Legenda Aurea*, CLXII. (2007: 1286). Post localitza aquesta pintura a la Pinacoteca da Bologna. Malgrat tot, actualment no hi apareix al catàleg de les seues col·leccions

I: filacteri | I: discursiva | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, I: 124-127.



A-II

Predel·la dels apòstols, anònim aragonés (1470-1480).

Tremp i oli sobre taula, 310 x 64 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Sogorb, Museo Catedralicio (MCS-016).

I. INRI

I. INRI¹

Notes

¹ Es desconeix la seua procedència i el retaule al qual pertanyia. Això no obstant, i malgrat presentar fórmules pròpies de les zones limítrofs amb Aragó, el seu aspecte general és el propi de l'art valencià

I: titulus | I: decorativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

RODRÍGUEZ CULEBRAS, 1989: 73; OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 56-57.

A-III

Epifania, Nicolau Florentí (1472).

Fresc. Renaixement.

València, Catedral | *Ibidem*.

I. [...] REX · IV·DEORVM · / GAVDE § QVOD § OBLACIO § REGVM § ET DEVOCIO § EXHI- BETVR § / FILIO § VIVIMVS § STELLA[...]	I. [...] rex Iudeorum? Gaude, quod oblacio re- gum et devocio exhibetur filio. Vidimus ste- lla[...] ¹
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Notes

¹ Malgrat que la part inferior de la pintura ha desaparegut, i amb ella la part corresponent de la inscripció, Sanchis Sivera la va reconstruir com: «Ubi est qui natus est, rex Iudeorum. Gaude, quod oblacio regum et devocio exhibetur filio. Vidimus stellam eius in Oriente et venimus cum muneribus adorare Dominum» (Sanchis Sivera, 1909, II: fig. 41). Pons Alós (2019: 27, n. 16) diu que el text procedeix de citacions bíbliques i de les Gaudes a la Mare de Déu que es canten a la Seu des de l'època del bisbe Alfons de Borja, futur Calixte III. Així doncs, de Mt 2, 2 procedeix el fragment «Ubi est qui natus est rex Iudæorum? Vidimus enim stellam eius in oriente, et venimus adorare eum»

I: titulus | I: decorativa | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

SANCHIS SIVERA, 1909, II: fig. 40, 41; COMPANY CLIMENT, 2006(a): 170.



A-IV

Fragments d'un retaule, anònim (1475-1500).

Tremp sobre taula, 29 x 37 cm cadascuna. Gòtic hispanoflamenc.

Vila-real, Museu de la Basílica de Sant Pasqual.

I. santa catalina

II. san bart[...]

I. Santa Catalina¹

II. San Bartolomé

Notes

¹ Es desconeix la procedència, autor i datació d'aquests fragments. Això no obstant, per l'aspecte general de la pintura i de les grafies, així com per l'ús de l'aragonés o castellà, els hem situat al darrer quart del segle XV i en la zona de la diòcesi de Sogorb.

I-II: aurèola | I-II: al·legòrica | I-II: minúscula gòtica | I-II: aragonés/castellà

Bibliografia

—

A-V

Predel·la, Mestre d'Altura (ca. 1490).

Tremp i oli sobre taula. Gòtic hispanoflamenc.

Xàtiva, Museu de la Col·legiata.

I. [...] AVEMARIAGRCI[...] AVEMARIAGRIAPLE[...] | I. Ave Maria, gracia plena¹
AVEMA[...]

Notes

¹ *Avemaria*. Al fris que serveix de rerefons de l'escena hom hi observa un conjunt de lletres seguides que, aparentment, manquen de sentit complet. Tanmateix, els fragments de l'avemaria semblen prou clars, encara que desconexem la resta de paraules.

I: altres (arquitectura) | I: al·legòrica | I: prehumanística | I: llatí

Bibliografia

TORMO MONZÓ, 1912: 73; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2016: 145-147; CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 102-104, 310.



A-VI

Retaule dels Tres Reis, Mestre d'Altura (1490-1500).

Taula, 548 x 286 cm. Gòtic hispanoflamenc.

València, convent de Sant Doménec, capella dels Tres Reis | València, Museu de Belles Arts (I-292)

I. —

I. I. Ave gracia plena: Dominus tecum benedicta tu¹

Notes

¹ Lc 1, 28. No hem arribat a llegir la inscripció a partir de la fotografia, però, en tractar-se d'una Anunciació i per la longitud del text, proposem aquesta transcripció

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH, 2009: 63.



A-VII

Retaule de Sant Francesc, Vicent Macip (ca. 1500).

Oli sobre taula. Renaixement, amb influències hispanoflamenques.

Nàquera, ermita de Sant Francesc

I. SANCTUS FRANCISCUS MINORUM PATER

I. Sanctus Franciscus, Minorum pater¹

II. INRI

II. INRI

Notes

¹ Hem inclòs aquesta pintura al catàleg amb reserves, ja que dubtem de si la inscripció és original o un afegit posterior, ja que la lletra està prou ben construïda per a una data tan primerenca i s'empra la *u* en compte de la *v*. Malauradament, no hem pogut accedir al retaule per efectuar una anàlisi més detinguda

I: aurèola; II: titulus | I: invocativa; II: decorativa | I-II: majúscula humanística | I-II: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, XI: 171; BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 181; COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 514-515.



A-VIII

Retaule de Sant Jaume, Mestre d'Onil (1500-1510).

Oli sobre taula. Gòtic hispanoflamenc, amb influències renaixentistes.

Onil, església parroquial de Sant Jaume Apòstol | *Ibidem*

I. INRI

II. ISAIAS · ECCE VIRGO · CONC[...]

I. INRI

II. Isaias. Ecce virgo concipiet¹

Notes

¹ Is 7, 14. Aquest retaule està farcit d'inscripcions, però no hem pogut accedir a ell. Tanmateix, semblen ser inscripcions identificatives, com la del profeta Isaïes

I: titulus; II: filacteri | I: decorativa; II: identificativa | I-II: prehumanística | I-II: llatí

Bibliografia

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1983: 23-25; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1990: 164; SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 220-221.



A-IX

Retaule del Juí Final, Mestre d' Artés (ca. 1510).

Taula, 432 x 340 cm. Gòtic hispanoflamenc.

Serra, cartoixa de Porta Coeli | València, Museu de Belles Arts (I-281).

I. Ave : gracia : plena : dominus ❖❖

I. Ave gracia plena: Dominus¹

Notes

¹ Lc 1, 28

I: filacteri | I: identificativa | I: minúscula gòtica | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH, 2009: 90.



A-X

Flagel·lació, Fernando Llanos (ca. 1520).
Oli sobre taula, 133 x 100,7 cm. Renaixement.
València, Museu de Belles Arts (I-143/2004).

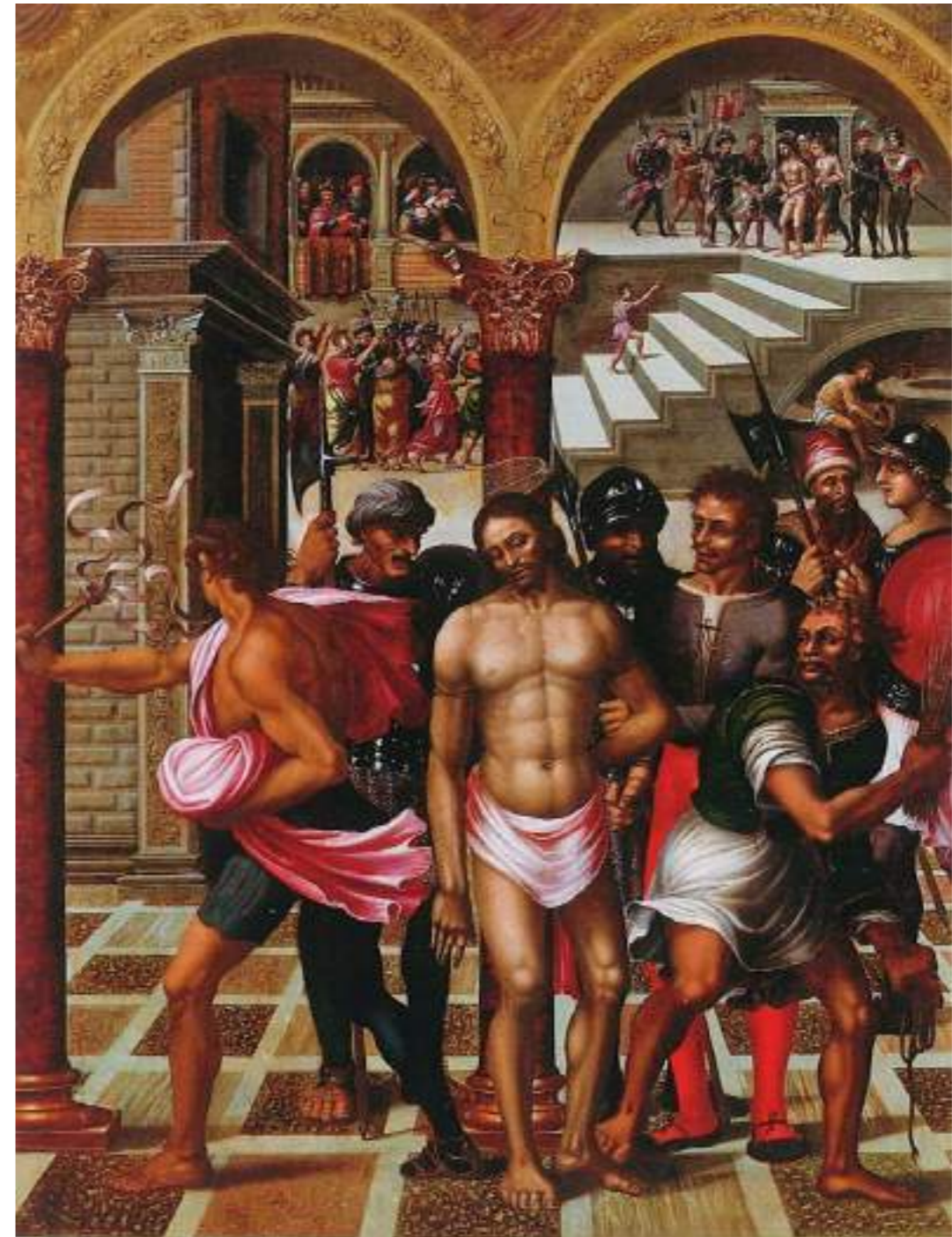
I. ·S·P·Q·R·

I. SPQR

I: altres (banderola) | I: decorativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

BENITO DOMÉNECH, 2009: 99.



A-XI

Soterrament de Llätzer, Mestre de Sant Llätzer (1520).

Renaixement.

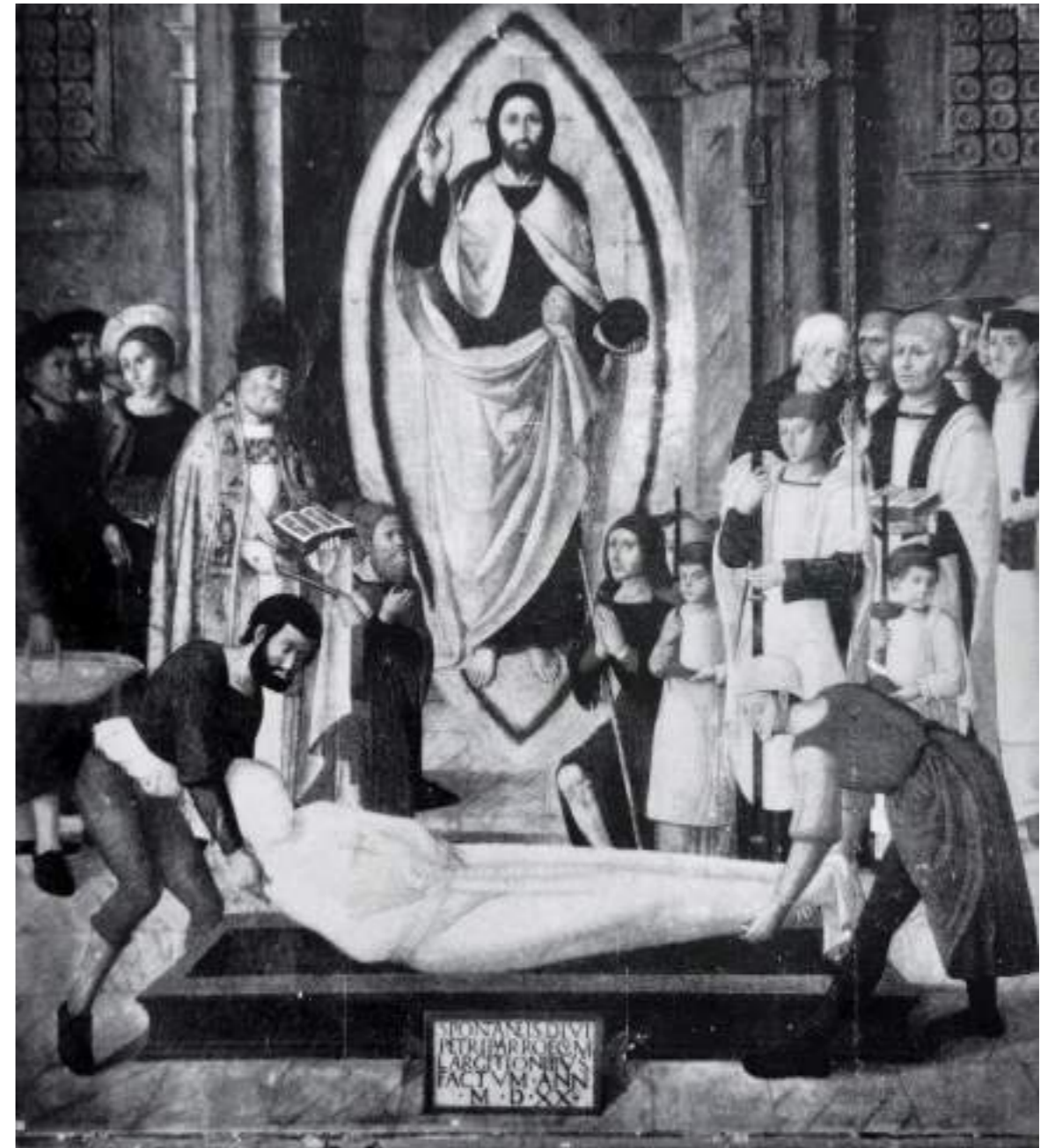
València, Museu Diocesà | Desaparegut.

I. SPONTANEIS DIVI PETRI PARROECVM LARGITIONIBVS FACTVM ·ANN · M · D · XX ·	I. Spontaneis divi Petri parroecum largitionibus factum anno MDXX
-------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------

I: cartel·la | I: informativa | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

POST, 1930-1958, VI, II: 388-389.



A-XII

Pietat, Mestre d'Alzira (ca. 1530).

Oli sobre taula. Renaixement.

València, Museu de Belles Arts (I-2295).

I. AMOR · ASPICE · QVE · PATIOR · PRO · TE ·
PRECOR · ASPICE · LECTOR · ASPICE · QVE ·
VOLVIT · TENDERE · DVLCIS · AMOR ·

I. Amor aspice, que patior pro te precor. Aspice,
lector, aspice, que voluit tendere dulcis amor¹

Notes

¹ Desconeixem l'origen d'aquest text

I: marc | I: al·legòrica | I: majúscula humanística | I: llatí

Bibliografia

TOLÓ LÓPEZ, 2015: 175-176.



A-XIII

Al·legoria de les Passions Humanes, Mestre d'Alzira (ca. 1545-1550).

Oli sobre taula, 44,5 x 77,5 cm. Renaixement.

Budapest, Museu de Belles Arts (765).

I. DELEITE	I. Deleite ¹
II. DESCVIDO	II. Descuido
III. ORO	III. Oro
IV. MEMORIA	IV. Memoria
V. APETITO APETITO	V. Apetito Apetito
VI. [...]SVALIDAD	VI. [...]sualidad ²
VII. EL AMOR	VII. El amor
VIII. CONTENTAMIENTO	VIII. Contentamiento
IX. EL TIENPO	IX. El tiempo
X. PRVDENCIA	X. Prudencia
XI. LOS · QVE · QVIEREN · PORFIAR · SIN · EL · VIENTO · DE · RA3ON · ELLOS · I · ELLAS LOCOS · SON 🗣️	XI. Los que quieren porfiar sin el viento de Razón, ellos i ellas locos son.

Notes

¹ Hi ha altres textos a la pintura, però, a causa de la qualitat de la fotografia, no els podem llegir |

² *Sensualidad?*

I-X: altres (diversos); XI: filacteri | I-XI: al·legòrica | I-XI: majúscula humanística | I-XI: castellà

Bibliografia

MATEO GÓMEZ, 1994: 21-23; TOLÓ LÓPEZ, 2015: 176-178.



EXPLICIT CATHALOGVS IN DIE LVNÆ ·XXI^A· MENSIS MARTII A. D. ·MMXXII·

VIDELICET IN FESTIVITATE GLORIOSISSIMI

SANCTI BENEDICTI DE NVRSIA

ANNO ·II· SVB PESTE



APPOSVI MANVM VLTIMAM

APVD ALQVERIAM BENIMAMET ORTA VALENTIÆ

IN SOLLEMNITATE CORPORIS CHRISTI

VIDELICET DIE IOVIS ·XVI^A· MENSIS IVNII

ANNO VICESIMO SECVNDO SVPRA BIS MILLESIMVM POST VIRGINEM ENIXAM

PESTILENTIA FINITA EST

LAVS

DEO

†

PROCEDÈNCIA DE LES IMATGES

A continuació es presentarà la procedència de les fotografies que il·lustren l'estudi i el catàleg, seguint el seu ordre d'aparició i indicant la referència bibliogràfica d'on s'ha extret la imatge o el seu autor.

FOTOGRAFIES DE L'ESTUDI

Portada: Universitat de València, col·lecció pictòrica

Fig. 1. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 326-329.

Fig. 2. ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 446-447.

Fig. 3. Fotografia d'Enrique Alcañiz Monzonís.

Fig. 4. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 44-47.

Fig. 5. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 24-29.

Fig. 6. Fotografia pròpia.

Fig. 7. SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 211.

Fig. 8. Madrid, Museo del Prado, pàgina web.

Fig. 9. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 446-449.

Fig. 10. Fotografia pròpia.

Fig. 11. Fotografia pròpia.

Fig. 12. BENITO DOMÉNECH, 2000: 116-119.

Fig. 13. Fotografia pròpia.

Fig. 14. COMPANY CLIMENT, 2006(a): 317-323.

Fig. 15. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 68-69.

Fig. 16. Fotografia pròpia.

Fig. 17. Fotografia d'Alfredo Garcia Femenia i pròpia.

Fig. 18. Nova York, The Metropolitan Museum of Art, pàgina web.

Fig. 19. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 295.

Fig. 20. Fotografia pròpia.

Fig. 21. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 336-341.

Fig. 22. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 42-43.

Fig. 23. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 64-67.

Fig. 24. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàgina web.

Fig. 25. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 312-315.

Fig. 26. Imatge pròpia.

Fig. 27. OLUCHA-MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 38-39.

Fig. 28. Fotografia pròpia.

Fig. 29. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 164-167.

Fig. 30. COMPANY CLIMENT, 2005: 117-132.

Fig. 31. Fotografia d'Alfredo Garcia Femenia.

Fig. 32. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 84-87.

Fig. 33. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 19-36, 92-125, 202-204.

Fig. 34. ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 466-467.

Fig. 35. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 128-131.

Fig. 36. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 518-519.

Fig. 37. Fotografia pròpia.

Fig. 38. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 84-87.

Fig. 39. Fotografia d'Enrique Alcañiz Monzonís.

Fig. 40. Fotografia pròpia.

Fig. 41. Pittsfield, Berkshire Museum, pàgina web.

Fig. 42. València, Universitat de València, pàgina web de la col·lecció pictòrica.

Fig. 43. Fotografia d'Enrique Alcañiz Monzonís.

Fig. 44. Wikipedia.

Fig. 45. OLUCHA-MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 38-39.

Fig. 46. GIMILIO SANZ, 2020: 40-41.

Fig. 47. COMPANY CLIMENT, 1994: 172-175.

Fig. 48. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 518-519.

FOTOGRAFIES DEL CATÀLEG

1. Fotografia d'Alfredo Garcia Femenia.
2. SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 211.
3. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 261.
4. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 295.
5. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 24-29.
6. AGUILERA CERNI, 1988: 162-163, 166.
7. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàgina web.
8. Fotografia d'Enrique Alcañiz Monzonís.
9. SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 214-217. Detall: fotografia pròpia.
10. SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 224-231.
11. PÉREZ GARCÍA, 2005: 41-49.
12. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 272-275.
13. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 288-291.
14. Gant, Museu de Belles Arts, pàgina web.
15. AGUILERA CERNI, 1988: 202-203.
16. PÉREZ SÁNCHEZ, 1990: 149-151.

17. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 298-301.

18. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 32-35.

19. SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 242-245.

20. Londres, Victoria and Albert Museum, pàgina web.

21. Fotografia pròpia.

22. Munic, Alte Pinakothek, pàgina web.

23. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 78-79.

24. Bilbao, Museu de Belles Arts, pàgina web.

25. Nova York, The Metropolitan Museum of Art, pàgina web.

27. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 38-41.

28. RUBIO MIFSUD-ZALBIDEA MUÑOZ, 2019: 69-72.

29. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 336-341.

30. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 330-335.

31. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 188-205.

32. AGUILERA CERNI, 1988: 194-195.

33. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 368-369.

34. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 370-371.

35. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 364-365.

36. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 68-69.

37. GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 81-82.

38. Fotografia d'Enrique Alcañiz Monzonís.

39. GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 88.

40. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 94-95.

41. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 48-51.

42. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 56-59.
43. Fotografia d'Alfredo Garcia Femenia.
44. GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 57, 59, 61.
45. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 280-281.
46. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 60-64.
47. GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 26, 30, 82.
48. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2004: 238-249.
49. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 52-55.
50. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 306-309.
51. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 42-43.
52. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 360-361.
53. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 354-357.
54. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 310-313.
55. Madrid, Museo del Prado, pàgina web.
56. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàgina web.
57. RUBIO MIFSUD-ZALBIDEA MUÑOZ, 2019: 73-76.
58. RUBIO MIFSUD-ZALBIDEA MUÑOZ, 2019: 58-59.
59. Fotografia pròpia.
60. MARCO SASTRE-GIL GUERRERO, 2010: 63-72.
61. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 64-67.
62. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 92-93.
64. Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, pàgina web.
65. Fotografia pròpia.
66. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàgina web.
67. Pittsburgh, The Carnage Museum of Arts, pàgina web.
69. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 112-133.
70. Madrid, Museo del Prado, pàgina web.
71. Fotografia pròpia.
72. Nova York, The Metropolitan Museum of Art, pàgina web.
73. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2005: 306-309.
74. SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 262-267 i GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 75, 82-83, 91.
75. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 312-315.
76. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 148-149.
77. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2006: 18-19.
78. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 150-153.
79. GÓMEZ FRECHINA *et al.*, 2004: 75, 102.
80. SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 278-281
81. SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 268-273.
82. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 304-307.
83. Madrid, Museo del Prado, pàgina web.
84. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 132-135.
85. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 172-179.
86. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 308-311.
87. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 334-335.
88. Fotografies pròpies.
89. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 330-333.
90. *ORIENTE EN OCCIDENTE*, 2000: 228-229.
91. Como, Pinacoteca Civica, pàgina web.
92. RUBIO MIFSUD-ZALBIDEA MUÑOZ, 2019: 49-50.
93. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 180-185.
94. IBÁÑEZ BARBERÁN, 2010: 184-187.

95. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 36, 195-197.
96. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 192-197.
97. ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 440-441.
98. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 90-95.
99. Madrid, Museo del Prado, pàgina web.
100. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 216-221.
101. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 216-221.
102. NATALE, 2001: 294-297.
103. NATALE, 2001: 291-293.
104. ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 444-445.
105. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 334-337.
106. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 124-127.
107. Fotografia pròpia.
108. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 116-119.
109. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 100-105.
110. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 326-329.
111. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2005: 310-313.
112. ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 446-447.
113. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 136-139.
114. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 136-139.
115. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 41-42.
116. ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 442-443.
117. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 174-175.
118. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2011: 210-211.
119. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2011: 342-343.
120. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 348-351.
121. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 336-339.
122. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 446-449.
123. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 132-135.
124. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2011: 210-211.
126. SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 210-211.
127. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 308-309.
128. Dallas, Meadows Museum, pàgina web.
129. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàgina web.
130. Londres, The National Gallery, pàgina web.
131. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 328-329.
132. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàgina web.
133. Bilbao, Museu de Belles Arts, pàgina web.
134. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2005: 380-381.
135. PÉREZ GARCÍA, 2006: 230.
136. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàgina web.
137. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 354-357.
139. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 132-133.
140. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 280-283.
141. Pittsfield, Berkshire Museum, pàgina web.

143. BARTOLOMÉ ARRAIZA, 2004: 606-607.
144. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 426-427.
145. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 126-127.
146. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 354-355.
147. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 370-371.
148. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 144-145.
149. París, Musée des Arts Décoratifs, pàgina web.
150. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 120-121.
151. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàgina web.
152. OLUCHA-MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 38-39.
153. SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 430-433.
154. COMPANY CLIMENT, 2006(a): 293-294.
155. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 292-295.
157. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 171.
158. Fotografia d'Alfredo Garcia Femenia.
159. SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 448-451.
160. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàgina web.
161. OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 40-41.
162. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 206-207.
163. ANDALÒ-MIRA GONZÁLEZ, 2001: 372-373.
164. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 298-301.
165. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 144-145.
166. COMPANY CLIMENT, 2005: 117-132.
168. València, Museu de Belles Arts, pàgina web.
169. COMPANY CLIMENT, 2006(a): 286-289.
170. ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 466-467.
171. ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 468-469.
172. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 116-119.
173. BENITO-DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 288-291.
174. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 360-365.
175. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 38-39.
176. SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 214-215.
177. ALIAGA MORELL, 2015: 23.
178. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 202-203.
179. Madrid, Museo del Prado, pàgina web.
180. COMPANY CLIMENT, 1994: 124-131
181. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 202-203.
182. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 204-205.
183. GIMILIO SANZ, 2020: 24-27.
184. ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 470-471.
185. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 56-57, 178.
186. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2009: 196-197.
187. CEBRIÁN I MOLINA-HERNÁNDEZ GUARDIOLA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2016: 65-67, 163-164.
188. BENITO DOMÉNECH, 2009: 89.
189. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 296-297.
191. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2011: 214-215.

192. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 170-171.
193. COMPANY CLIMENT, 2006(a): 326-329.
194. São Paulo, Museo de Arte de São Paulo, pàgina web.
195. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 166-167.
196. OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 77-78.
197. SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 452-455.
198. Fotografia pròpia.
199. *ORIENTE EN OCCIDENTE*, 2000: 225.
200. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 190-191.
201. SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 482-485.
202. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 224-225.
203. OLUCHA MONTINS-MONTOLIO TORÁN, 2006: 76-77.
204. COMPANY CLIMENT, 2006(a): 313-314.
205. COMPANY CLIMENT, 2006(a): 304-313.
206. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 42-43.
207. Londres, Victoria and Albert Museum, pàgina web.
208. COMPANY CLIMENT, 1994: 136-147.
209. Fotografia pròpia.
210. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 40-41.
211. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 180.
212. Fotografia d'Alfredo Garcia Femenia.
213. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 50-51.
214. COMPANY CLIMENT, 1994: 164-167.
215. COMPANY CLIMENT, 2006(a): 317-323.
216. Fotografia pròpia.
217. COMPANY CLIMENT, 1994: 196-199.
218. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 70-71.
219. COMPANY CLIMENT, 1994: 172-175.
220. SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 224-225.
221. COMPANY CLIMENT, 2006(a): 338-341.
222. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALLAGA MORELL, 2007: 518-519.
223. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 160-163.
224. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 206-207.
225. CEBRIÁN I MOLINA-HERNÁNDEZ GUARDIOLA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2016: 83-84, 178-179.
226. València, Museu de Belles Arts, pàgina web.
227. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2001: 160-163.
228. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 202-203.
229. Fotografia d'Alfred Garcia Femenia.
230. SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 434-441.
231. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 136-139.
232. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA-SAMPER EMBIZ, 1998: 198-201.
233. COMPANY CLIMENT, 1994: 186-189.
234. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 214-215.
235. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA-SAMPER EMBIZ, 1998: 206-211.
236. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA-SAMPER EMBIZ, 1998: 206-211.
237. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA-SAMPER EMBIZ, 1998: 202-205.
238. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA-SAMPER EMBIZ, 1998: 202-205.
239. Fotografies pròpies.
241. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA-SAMPER EMBIZ, 1998: 212-215.
242. València, Universitat de València, pàgina web de la col·lecció pictòrica.
243. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 204-205.

244. Madrid, Museo del Prado, pàgina web.
245. CEBRIÁN MOLINA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2017: 199-200, 345.
246. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 390-393.
247. CEBRIÁN I MOLINA-HERNÁNDEZ GUARDIOLA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2016: 73-77, 169-172.
248. CEBRIÁN I MOLINA-HERNÁNDEZ GUARDIOLA-NAVARRO BUENAVENTURA, 2016: 92-93, 186.
249. ALANYÀ I ROIG-MARCO GARCIA, 2013: 486-487.
250. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 194-195.
252. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN: 1997: 90-91.
253. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 226-227.
254. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 58, 175.
256. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 498-501.
257. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 66-68.
258. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 72-73.
259. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 197.
260. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2005: 406-407.
261. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 186-187.
262. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 84-87.
263. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 198-199.
264. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 68-69.
265. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 68-69.
268. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 178-179.
269. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 232-235.
270. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 192-193.
271. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 192-193.
272. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 201.
273. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 80-81.
274. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 198-199.
275. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 238-241.
276. ALIAGA MORELL, 2015: 38-39.
277. Fotografia pròpia.
278. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, 2003: 514-517.
279. SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 232-233.
280. SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 230-231.
281. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 19-36, 92-125, 202-204.
282. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 168-169.
283. BENITO DOMÉNECH, 2000: 42-47.
284. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 132-135. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 132-135.
285. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 140-141.
286. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 128-131.
287. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 138-139.
288. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 1999, II: 458-459.
289. GIMILIO SANZ, 2020: 32-33.
290. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2009: 368-369.

291. BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 142-143.
293. BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, 2005: 242-243.
294. BENITO DOMÉNECH, 2000: 50-53.
295. Fotografia pròpia i GIMILIO SANZ, 2020: 36-39.
296. BENITO DOMÉNECH, 2000: 58-61.
297. BENITO DOMÉNECH, 2000: 48-49.
298. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 382-389.
299. SANAHUJA ROCHERA-SABORIT BADENES-MONTOLÍO TORÁN, 2008: 472-475.
300. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 522-523.
301. ALIAGA MORELL, 2015: 40-41.
302. JOAN DE JOANES, 2005.
303. BENITO DOMÉNECH, 2000: 62-69.
304. BENITO DOMÉNECH, 2000: 56-57.
305. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 396-399.
306. BENITO DOMÉNECH, 2000: 174-175.
307. BENITO DOMÉNECH, 2000: 172-173.
308. BENITO DOMÉNECH, 2000: 78-79.
309. HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 77-78, 176.
310. HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 76-77, 175.
311. HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 78-79, 177.
312. LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2011: 222-223.
313. València, Museu de Belles Arts, pàgina web.
314. Madrid, Museo del Prado, pàgina web.
315. BENITO DOMÉNECH, 2000: 92-95.
316. BENITO DOMÉNECH, 2000: 200.
317. GIMILIO SANZ, 2020: 40-41.
318. BENITO DOMÉNECH, 2000: 126-127.
319. ALIAGA MORELL, 2015: 42-43.
320. BENITO DOMÉNECH, 2000: 116-119.
321. BENITO DOMÉNECH, 2000: 128-129.
322. BENITO DOMÉNECH, 2000: 120-123.
323. HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 46-52, 139-142.
324. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 554-557.
328. Fotografia d'Alfred Garcia Femenia.
330. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2010: 86-87.
331. BENITO DOMÉNECH, 2000: 134-135.
333. BENITO DOMÉNECH, 2000: 166-167.
334. HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 63-64, 165.
335. BENITO DOMÉNECH, 2000: 92-95.
336. Fotografia pròpia.
337. SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 234-235.
338. BENITO DOMÉNECH, 2000: 136-147.
339. BENITO DOMÉNECH, 2000: 130-131.
340. BENITO DOMÉNECH, 2000: 132-133.
341. BENITO DOMÉNECH, 2000: 176-177.
342. BENITO DOMÉNECH, 2000: 162-163.
344. Madrid, Real Academia de San Fernando, pàgina web.
345. BENITO DOMÉNECH, 2000: 211-212.
346. BENITO DOMÉNECH, 2000: 178-179.
347. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2010: 50-51.
348. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2010: 52-53.
349. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2010: 112-113.
350. València, Fundació Bancaixa, pàgina web de la col·lecció.
353. BENITO DOMÉNECH, 2000: 184-185.
354. Fotografia pròpia.
355. Fotografia pròpia.
- A-I. POST, 1930-1958, VI, I: 124-127.
- A-III. COMPANY CLIMENT, 2006(a): 170.
- A-V. Fotografia pròpia.
- A-VI. BENITO DOMÉNECH, 2009: 63.
- A-VII. COMPANY CLIMENT-PONS ALÓS-ALIAGA MORELL, 2007: 514-515.
- A-VIII. SÁEZ VIDAL-MARTÍNEZ GARCÍA, 2003: 220-221.
- A-IX. BENITO DOMÉNECH, 2009: 90.
- A-X. BENITO DOMÉNECH, 2009: 99.

A-XI. POST, 1930-1958, VI, II: 388-389.

A-XII. Fotografia pròpia.

A-XIII. Budapest, Museu de Belles Arts,
pàgina web.