

Estudio paleográfico de las inscripciones de la pintura valenciana (ss. XIII-XVI)

Julio Macián Ferrandis
Universitat de València

Resumen:

En el presente artículo se exponen los primeros resultados de nuestra tesis doctoral, centrada en el análisis de los textos emplazados en la pintura gótica y renacentista valenciana (1238-1579). Estos serán analizados desde la perspectiva de la paleografía y de la historia de la cultura escrita, buscando responder a las preguntas de quién las encargó, para qué y a quién estaban destinados.

Palabras clave:

inscripción, paleografía, epigrafía, arte.

Abstract:

In this paper we present the first results of our PhD research, focused on the study of written texts in Gothic and Renaissance Valencian paintings (1238-1579). These inscriptions are analysed from the Palaeographic and History of Written Culture perspectives, trying to answer some questions such as who commissioned them, for what and to whom.

Keywords:

Inscription, Palaeography, Epigraphy, Art.

1. INTRODUCCIÓN: TEMA Y OBJETIVOS

A lo largo de las siguientes páginas se presentará la tesis doctoral que estamos llevando a cabo y que tiene como objeto de estudio los textos presentes en la pintura gótica y renacentista del reino de Valencia entre los años de 1238 y de 1579.¹ El cometido principal es la elaboración de un corpus en el que se recoja la totalidad de las inscripciones de las obras valencianas de los estilos mencionados. Sin embargo, el estudio de cualquier texto y, en especial, el de las escrituras expuestas, no puede obviar a la sociedad productora ni al público receptor de dichos mensajes. Así, también se analiza el contexto socio-cultural en el que estas pinturas (entendidas como el conjunto de imágenes y de textos) fueron elaboradas. Esta última cuestión es compleja de abordar, por lo que en el presente artículo nos centraremos sobre todo en el planteamiento de los aspectos teóricos y metodológicos de nuestra investigación doctoral más estrechamente relacionados con la paleografía.

La escasa atención que paleógrafos e historiadores del arte han dedicado al análisis de las escrituras expuestas en la pintura constituye la principal problemática a la cual nos enfrentamos. La paleografía siempre ha estado más inclinada hacia el estudio de los manuscritos y de los documentos, mientras que la historia del arte se ha centrado en cuestiones técnicas y estilísticas de las pinturas, obviando por completo los letreros que acompañan a las

¹ La realización de este artículo ha sido posible gracias a las Subvenciones para la contratación de Personal Investigador de carácter predoctoral (ACIF) de la Generalitat Valenciana y al Fondo Social Europeo, así como al disfrute de una Beca Erasmus+. Quiero agradecer a la doctora Maria João Silva y a la compañera Laura Méndez Vergel, así como a los sucesivos correctores de este texto, por sus sugerencias y comentarios, que sin duda alguna han enriquecido y mejorado este trabajo.

imágenes. Ambas disciplinas han mostrado interés en estos textos en muy contadas ocasiones, sólo cuando de su lectura se puede extraer información fundamental.

Por lo tanto, como se ampliará en el estado de la cuestión, nos encontramos ante un campo de investigación inédito y desconocido para la historiografía actual. La principal desventaja de esta situación es evidente: no contamos con una tradición académica que tomar como punto de partida. Este hecho, en principio desfavorable, puede resultar beneficioso para nuestra tesis, al carecer del lastre que suponen ciertas tradiciones historiográficas y metodológicas para las nuevas investigaciones.

En cuanto a los objetivos que hemos planteado, el principal es el estudio de las escrituras expuestas en la pintura como medio de transmisión de ideas y patrones culturales, en el seno de una sociedad generalmente analfabeta. Atendiendo a las palabras de Jean Durliat “seuls des corpus spécialisés et exhaustifs aboutiraient à des conclusions sûres,”² es de vital importancia la elaboración de un catálogo que contenga la totalidad de las inscripciones que son objeto de nuestro estudio. En esta investigación, dicho registro se compone de una serie de fichas en las que, entre otros aspectos, se realiza la transcripción paleográfica y la edición crítica de cada texto, se localizan sus fuentes y se cotejan las distintas versiones existentes de cada uno, se analizan las escrituras empleadas y se clasifican las inscripciones según la función desempeñada dentro de la pintura.

En relación con este punto, se busca analizar el contexto socio-cultural en el que se elaboraron dichas pinturas. Este examen tiene distintas vertientes, entre las que destacan, por su trascendencia, la difusión de la cultura escrita en el reino de Valencia; quiénes fueron los comitentes, los artistas y los intermediarios culturales, es decir, las personas que intervinieron en el programa pictórico, así como quienes explicarían su significado al auditorio congregado; y la relación establecida en la pintura entre texto e imagen.

Las motivaciones que nos llevaron a emprender este estudio y establecer dichos objetivos son varias. En primer lugar, analizar las formas gráficas empleadas en la redacción de los mensajes puede ayudar a datar un número elevado de obras que carecen de fecha de ejecución o de autoría, puesto que permite situar la escritura en un periodo cronológico bastante concreto. Somos conscientes de la dificultad que supone fechar una escritura con cierta exactitud, pero no es del todo imposible si comparamos las grafías de una pintura de la cual no sabemos cuándo se realizó con otra que sí esté datada. El estudio de las afinidades entre las escrituras se puede ver complementado con otros tipos de análisis favorecidos por la propia naturaleza del soporte que las contiene, las pinturas, como el estilístico o los documentos de archivo, que ofrecen una fecha *post quem* para su ejecución.

Por su parte, este mismo análisis permite trazar la evolución de las escrituras, góticas primero, humanísticas después, en el reino de Valencia fuera del contexto librario. Así pues, estableciendo la diacronía gráfica, se pueden observar las similitudes entre el ámbito de las escrituras expuestas y el manuscrito (fundamentalmente, el uso de las mismas escrituras) y sus divergencias, pues estas escrituras se encuentran en un espacio menos rígido que el del libro, lo que les dota de una mayor flexibilidad a la hora de organizar la *mise en page*, el espacio de escritura o la propia morfología de las grafías.

Por lo que corresponde a la vertiente histórico-artística de esta investigación, puede subsanar errores producidos por malas lecturas de los textos y, de este modo, asignar correctamente autorías, personajes y escenas. Valga como ejemplo una tabla que representa la Leyenda del Caballero de Colonia, custodiada en la colección Lladró (Tavernes Blanques, Valencia).³ En ella, la Virgen aparece rodeada por una serie de santos, de los cuáles sólo uno sostiene una filacteria, un fraile dominico (fig. 1). Algunos investigadores afirman que se trata

² Jean Durliat, “Épigraphie et société. Problèmes et méthode,” en *Epigrafía medievale greca e latina. ideologia e funzione*, ed. Guglielmo Cavallo y Cyril Mango, 194 (Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1995).

³ Tavernes Blanques (Valencia), Colección Lladró. *La leyenda del Caballero de Colonia* (atribuido al Maestro de la Porciúncula, 1475-1500).

de fray Alain de la Roche, difusor del culto del rosario en la Orden de Predicadores.⁴ No obstante, la lectura del texto *Timete Deum et date illi honorem* (Apoc 14, 7), que acompaña al personaje, nos indica que es el valenciano san Vicente Ferrer, siempre representado junto a esta cita apocalíptica.

Finalmente, hay que señalar que, en la actualidad, tampoco se dispone de un catálogo que recoja la totalidad de la rica producción pictórica valenciana. A pesar de que existe una abundante bibliografía sobre el tema, compuesta por artículos y catálogos de exposiciones, todo son estudios de caso que no ofrecen una imagen conjunta y diacrónica de nuestro arte. Ello se hace especialmente patente para los periodos gótico y renacentista, donde la lejanía temporal, la escasez de documentación original y la dispersión o desaparición de muchas de las obras dificultan su estudio. En este sentido, el proyecto de tesis doctoral que se presenta también pretende contribuir en este ámbito. Nuestro catálogo, de una magnitud considerable, ofrecerá una visión amplia y diacrónica del arte valenciano de los siglos XIII al XVI.⁵

Un estudio de estas características se presta a establecer unos límites geográficos y cronológicos bastante amplios, cubriendo diferentes territorios y periodos artísticos que favorezcan un análisis comparativo del uso de los textos en la pintura. Sin embargo, la necesidad de acotar el campo de estudio nos llevó a establecer unas coordenadas temporales y espaciales bastante concretas: el periodo entre 1238 y 1579 y las fronteras del antiguo reino de Valencia (fig. 2). Ambas fechas corresponden a dos hitos históricos que consideramos importantes para el tema: en el año 1238, el rey Jaime I de Aragón conquistó la ciudad de Valencia a los musulmanes y creó un nuevo reino en estas tierras, integrado en el conjunto de la Corona de Aragón. De este modo, Valencia y su territorio quedaban incorporados a la sociedad cristiana occidental y, por tanto, al sistema gráfico imperante, dominado en aquel momento por las escrituras góticas. En cuanto al límite final, en 1579 murió el gran pintor Joan de Joanes, difusor en este reino de los presupuestos estético-gráficos del Renacimiento del *Cinquecento*. Con él quedó establecida la humanística, tanto minúscula como mayúscula, como la única escritura expuesta en uso, poniendo fin a la situación de multigrafismo relativo que se venía viviendo desde el último cuarto del siglo XV, en la que convivían las escrituras góticas con los primeros tanteos de introducción de la capital humanística.

En cuanto a los límites geográficos, la delimitación de nuestra investigación a las fronteras del antiguo reino de Valencia responde a una decisión de índole práctico, dado que la mayoría de las pinturas estudiadas se custodian todavía en instituciones y templos de este territorio, por lo que podemos acceder fácilmente a ellas. Asimismo, Valencia no constituyó en ningún momento un estado aislado e impermeable a las influencias del exterior, sino que estaba en pleno contacto con el resto de los reinos de la Corona de Aragón (Aragón, Cataluña, Mallorca y las posesiones italianas) y su amplia frontera con Castilla favorecía los intercambios con el reino vecino. Por tanto, si bien nos centramos en la producción pictórica valenciana, no desatendemos en ningún momento su relación con el contexto cultural y geográfico que la envuelve. Valga de ejemplo de estas estrechas relaciones entre territorios contiguos el retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma, atribuido al maestro valenciano Gonçal Peris, o la presencia en este reino del pintor florentino Gherardo Starnina.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Partiendo del hecho de que nos encontramos ante un tema al que no se le ha dedicado la atención debida por parte de los especialistas de la escritura y del arte, es comprensible que el número de estudios dedicados a las inscripciones en la pintura sea reducido, tanto que en la

⁴ José Gómez Frechina, “La leyenda del Caballero de Colonia,” en *La memoria recobrada: pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, ed. Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina, 132-133 (Valencia: Generalitat Valenciana, 2005).

⁵ Evidentemente, solo se incluyen las obras que cuentan con textos. No obstante, atendiendo a que la mayoría de las pinturas medievales contaban al menos con un *inri* y, por tanto, con escritura, pocas piezas han quedado fuera de nuestro estudio.

mayoría de los casos se limita al análisis de un pequeño texto o a noticias sobre el posible significado de tal o cual palabra en la obra de un pintor famoso.⁶ Sin embargo, contamos con tres trabajos cuya temática coincide plenamente con el de nuestra investigación. Estos estudios nos han resultado de gran ayuda, sobre todo a un nivel metodológico, puesto que todos ellos tienen como objetivo principal la creación de un corpus de inscripciones pictóricas.

En primer lugar, destaca la tesis doctoral de Dario Covi, que recopila y estudia los textos de la pintura florentina del *Quattrocento*.⁷ Este trabajo plantea una sistematización de las inscripciones atendiendo a su función, características externas o procedencia, que ha servido de base para la construcción de nuestra propia clasificación de los textos. Por supuesto, el uso de la escritura expuesta estaba mucho más extendido en la Florencia del primer Renacimiento que en el reino de Valencia, por lo que la organización propuesta por Covi ha tenido que ser adaptada a la realidad valenciana.

En segundo lugar, el profesor Francisco Gimeno Blay, director de esta tesis, dedicó un artículo a las pinturas bajomedievales con letreros en catalán.⁸ La importancia de este estudio no radica tanto en el inventario como en que se trata del primer trabajo científico en el que se reclama la importancia de los textos expuestos en la pintura para los estudios paleográficos, artísticos y socio-culturales en el ámbito español. Asimismo, el profesor Gimeno define aquí los principales objetivos que una investigación de este tipo debe perseguir y la metodología a emplear.

En tercer y último lugar, Josep María Calatayud Pla elabora en su tesis doctoral inédita un catálogo de inscripciones del románico catalán.⁹ En esta ocasión, se da el caso contrario al de Covi, ya que no nos ha llegado un número tal de pinturas románicas catalanas con escritura como para constituir un inventario muy amplio. No obstante, nos resulta interesante la ficha catalográfica diseñada por el autor y a la vez que su trabajo constituye el antecedente de nuestra investigación, tanto por cronología y estilo artístico como por cercanía geográfica.

La naturaleza expuesta de estos textos hace que algunas premisas de la epigrafía también sean aplicables a nuestra investigación. De gran interés resultan los estudios centrados en la recepción de los mensajes expuestos por parte del público, tales como el ensayo de Armando Petrucci *La scrittura: ideologia e rappresentazione*,¹⁰ en el que se estudian las inscripciones públicas como representación del poder; o las actas del congreso *Visibile parlare*, celebrado en 1992, en el que se analiza la repercusión de las inscripciones en lengua vulgar en la sociedad receptora de las mismas.¹¹ Hemos de aclarar que en la primera versión de este trabajo nuestros conocimientos de epigrafía se limitaban a los más cercanos a la disciplina clásica, es decir, los que sólo consideraban como inscripciones a aquellos textos dispuestos sobre materiales duros, con una clara vocación publicitaria y de carácter solemne. Sin embargo, recientemente hemos descubierto las nuevas tendencias dentro de la disciplina, que

⁶ Valgan como ejemplo los siguientes títulos: Charles D. Cuttler, “Holbein’s inscriptions,” *Sixteenth Century Journal* 24, no. 2 (1993): 369-382; Dana Goodgal, “The central inscription in the Ghent altarpiece,” en *Le dessin sous-jacent dans la peinture: Colloque IV*, ed. Dominique Hollanders Favart y Roger Van Schoute, 74-89 (Lovaina: Université Catholique de Louvain, 1982); Diana Haitovsky, “A new look at a lost painting: the Hebrew inscription in Lorenzo Costa’s ‘Presentation in the Temple’,” en *Artibus et historiae* 29 (1994): 111-120; o Isabelle Dolezalek, *Arabic script on Christian kings. Textile inscriptions on royal garments from Norman Sicily* (Berlín: De Gruyter, 2017).

⁷ Dario Alessandro Covi, *The inscription in fifteenth century Florentine painting* (Nueva York: Garland Publishing, 1986).

⁸ Francisco M. Gimeno Blay, “[...] 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 *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, ed. Claudio Ciociola, 101-138 (Nápoles: Edizioni scientifiche italiane, 1997).

⁹ Josep María Calatayud Pla, “Instruir els fidels: les filactèries en la pintura romànica catalana” (Tesis doctoral, Universitat Miguel Hernández, 2007).

¹⁰ Armando Petrucci, *La scrittura: ideologia e rappresentazione* (Turín: Giulio Einaudi, 1986).

¹¹ Claudio Ciociola, ed., *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento* (Nápoles: Edizioni scientifiche italiane, 1997).

consideran como objeto de estudio todos aquellos textos que no se inscriben en papel o pergamino, sean legibles o no e independientemente de la aparatosidad de su trazado.¹²

3. FUENTES

Las fuentes primarias de las que disponemos para la elaboración del catálogo de inscripciones es la constituida por las propias pinturas que contienen textos entre sus escenas. No obstante, como ya hemos comentado, la historia del arte valenciano adolece de la falta de una base de datos o un catálogo general que reúna la totalidad de obras. Por tanto, para poder localizar las pinturas más allá de las conservadas en los museos e instituciones más conocidos, hemos recurrido en primera instancia a catálogos de museos y exposiciones, así como a obras generales de historia del arte valenciano. Posteriormente, hemos seguido el rastro de numerosas pinturas a partir de las referencias dadas en estos estudios, buscando bibliografía sobre pintores o piezas concretos, sobre los que abundan artículos específicos. La problemática que se nos presenta con esta bibliografía es que está obsoleta. La mayoría de estos estudios son de principios del siglo XX, cuando importantes intelectuales como Elías Tormo, José Sanchis Sivera, Leandro de Saralegui o Luís Cerveró se interesaron por nuestro arte, pero desde su publicación han surgido nuevas piezas, nuevos artistas y se han modificado muchas atribuciones de obras. Por tanto, hemos de ser muy cuidadosos con la bibliografía utilizada y buscar siempre las últimas investigaciones sobre los pintores y obras estudiados.

Por su parte, el estudio socio-cultural sobre la función, recepción y lectura de estos mensajes se construye a partir de la literatura y de los documentos de archivo. De las obras literarias contemporáneas a las pinturas se pueden extraer algunas referencias sobre las escrituras expuestas. Por ejemplo, en el *Tirant lo Blanch*, obra cumbre de la literatura medieval valenciana, son muy abundantes las menciones de textos pintados en escudos, bordados en las vestiduras o dispuestos en los edificios.

Una investigación de estas características debería construirse especialmente a partir de la documentación de archivo (contratos, ápoas de pago, inventarios y testamentos, etc.), máxime si se tiene en cuenta la fecundidad de la documentación notarial valenciana de estos periodos. Por el contrario, los archivos no arrojan mucha luz sobre el proceso compositivo de las pinturas ni sobre la selección de los textos. Los contratos notariales, tan específicos en sus cláusulas, resultan bastante someros a la hora de definir las escenas a representar, por lo que todavía no hemos encontrado ningún contrato de pintura en el que se especifique qué textos deben aparecer, cosa que sí hemos visto en documentos relativos a otros productos, como vidrieras o tapices.¹³ Asimismo, no conocemos para el ámbito valenciano la existencia de ninguna muestra o boceto previo a la elaboración de los retablos, en los que se especificasen las escenas a representar y sus elementos internos, como los textos. En este sentido, consideramos que los textos más convencionales, es decir, los que siempre se incluyen en las mismas escenas no debían entregarse al pintor, sino que este debía conocerlos previamente,

¹² Nos referimos especialmente al doctor Vincent Debais, epigrafista francés y discípulo de Robert Favreau. Su obra es amplia, por lo que aquí nos limitamos a citar una de sus publicaciones más interesantes para nuestra investigación, donde recoge las últimas tendencias historiográficas en el seno de la epigrafía. Vincent Debais, *Messages de Pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIII^e-XIV^e siècle)* (Turnhout: Brepols, 2009).

¹³ Por ejemplo, Pere Domènec, jurista de Morella (Castellón), encargó la realización de una vidriera para la Iglesia de Santa Maria de dicha villa y en el contrato se estipula que “E en mig de la finestra [...] sie ab un títol de letres la scriptura de les quals digué: «Aquesta vidriera feu fer l'onrat en Pere Domènec, savi en dret, anno a Nativitate Domini M^o CCC^o LXXX^o quinto»” (Morella, Arxiu Eclesiàstic de Morella, *Protocolo de Guillem Esteve*, 1385). Por su parte, los mayores de una organización benéfica de Valencia llamada *L'Armeria*, ordenaron la confección de un tapiz con la imagen de san Martín, en el que “sien tenguts de fer e brodar entre los X cavallers cinch títols de letres franceses envesades dients o notants «L'Armeria», [...] en manera que totes les orles del dit drap sien plenes de letres” (Valencia, Arxiu del Regne de València, *Notal de Jaume Rosinyol*, n.º 2685, 1390, junio, 30). Ambos documentos están editados en Ximo Company y otros (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2005), 271, 333-335.

ya sea a través de la tradición o por la circulación de cuadernos de modelos y apuntes de dibujos. Otra posibilidad es que el comitente o el autor intelectual del retablo entregase al pintor los textos que deseaba plasmar en la obra en un papel suelto que, evidentemente, no se ha conservado. De cualquier forma, partiremos de los contratos y documentos ya mencionados relativos a otros objetos artísticos para estudiar la forma en que estos textos eran encargados. Asimismo, conocemos la existencia de esta documentación en otros ámbitos de la Corona de Aragón o territorios vecinos como el reino de Castilla, por lo que podremos plantear hipótesis para el caso valenciano a partir de los documentos conservados en lugares próximos y con una legislación semejante. Como fuentes complementarias, utilizamos una serie de obras de referencia clásicas que resultan fundamentales para la identificación de fuentes, destacando sobre todo las concordancias bíblicas, la *Patrologia Latina* y los *corpora antiphonarium* y *orationum*.¹⁴

4. METODOLOGÍA

Por cuestiones de espacio, nos centraremos aquí en la explicación de la metodología empleada en la elaboración del corpus de inscripciones. En primer lugar, se ha procedido al vaciado de las obras de referencia de historia del arte anteriormente mencionadas para obtener toda la información posible sobre la producción artística valenciana de los períodos estudiados. Posteriormente, se han visitado las instituciones que conservan las obras para comprobar *in situ* las correctas transcripciones de los textos (realizadas a partir de las reproducciones fotográficas de los estudios consultados), encontrar nuevas inscripciones o descartar aquellas que no se adapten a los criterios de la investigación, como los textos pintados con posterioridad a la obra. En otros casos, como los de las pinturas que se hallan en el extranjero, se solicitarán reproducciones fotográficas de calidad para poder realizar las comprobaciones pertinentes.

Nuestro registro se compone de una serie de fichas catalográficas que recogen la información técnica referente a la obra (título, autor, cronología), su historia (comitente, lugar de origen, lugar de conservación), la transcripción y edición de los textos y las principales referencias bibliográficas sobre la obra en cuestión. Para nuestra investigación, resulta de gran interés el apartado de la edición de los textos. La ficha contempla una doble sección para este aspecto: por un lado, el del calco paleográfico del texto, en el que se ha mantenido la disposición original del mensaje en la pintura (marcando el cambio de línea con una barra inclinada), no se han desarrollado las abreviaturas y se ha respetado la ortografía de la época respecto al uso de las mayúsculas y de las minúsculas, las letras *u-v* e *i-j*, la puntuación, etc. Igualmente, se han conservado los errores gramaticales y ortográficos, así como las diversas lecturas de un mismo texto.

Por otro, el apartado de la edición crítica, en la que se utilizan las siguientes normas: el texto se presenta a línea tirada, con las abreviaturas desarrolladas y se ha regularizado la puntuación, el uso de mayúsculas, minúsculas y de las grafías mencionadas según las normas ortográficas actuales, manteniendo, dentro de lo posible, la forma original del mensaje. Asimismo, uno de los principales cometidos de la crítica textual es la localización de las fuentes originarias. La mayoría son citas bíblicas, por lo que su hallazgo es relativamente sencillo si se emplean las herramientas adecuadas, como las concordancias bíblicas. En otros casos, las fuentes no son tan fáciles de encontrar. Por ejemplo, aparecen mensajes elaborados a partir de citas bíblicas, pero que no coinciden con el texto original.¹⁵ Otros, en cambio, proceden de

¹⁴ Bonifatius Fischer OSB, ed., *Novae concordantiae biblicorum sacrorum iuxta Vulgatam versionem critice* (Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1977); Jacques-Paul Migne, ed., *Patrologia Latina* [recurso electrónico] (Alexandria, VA: Chadwyck-Healey, cop. 1996); Renato-Joanne Hesbert, ed., *Corpus antiphonarium officii* (Roma: Herder, 1963-1979); Bertrandus Coppieterst Wallant, ed., *Corpus orationum* (Turnholti: Brepols, 1992-2003).

¹⁵ Como ya hemos mencionado con anterioridad, la cita asociada al valenciano san Vicente Ferrer, por poner un caso bastante recurrente, es *Timete Dominum, et date illi honorem* (Apoc 14, 7), según la Vulgata. Sin embargo, en la gran mayoría de las pinturas recopiladas se recoge *Deum* por *Dominum*, lo cual dificultaría su búsqueda en las concordancias.

diversas fuentes de la literatura cristiana, como la Patrística Latina, la poesía y los himnos religiosos, la *Legenda aurea*, etc.¹⁶ Afortunadamente, las herramientas virtuales han facilitado mucho la búsqueda de estos textos, aunque siempre es recomendable que, una vez ubicadas las fuentes originales en la red, se recurra a ediciones críticas en papel para su comprobación. Sea como fuere, este apartado contempla un cotejo de todas las variantes existentes de un mismo texto, para establecer una correcta lectura y las alteraciones sufridas en su transmisión a lo largo del tiempo. Además, la edición cuenta con un aparato crítico en el que se recogen las variantes textuales halladas, lecturas alternativas de abreviaturas y faltantes, aclaraciones, etc.

Este apartado se complementa con un análisis paleográfico en el cual se exponen las particularidades principales del texto a nivel gráfico. Existe una multiplicidad de denominaciones otorgadas a los diferentes estadios o manifestaciones de las escrituras gótica y humanística (mayúsculas góticas de los siglos XIV y XV, gótica minúscula, gótica caligráfica, *littera textualis*, *textura*, semigótica, prehumanística, mayúscula románica de imitación, humanística capital, etc.).¹⁷ Por ello mismo, atendiendo a que no existe un consenso unánime dentro de la comunidad científica sobre cómo denominar a cada uno de estos tipos gráficos, hemos considerado oportuno utilizar las nomenclaturas más sencillas y descriptivas para nuestras escrituras. Así pues, en un primer punto se encuadran los textos recopilados bajo alguna de las siguientes etiquetas: mayúscula gótica, minúscula gótica,¹⁸ prehumanística, mayúscula humanística, minúscula humanística redonda y minúscula humanística cursiva. A continuación, se dispone de un apartado en el cual describir las características formales de los textos. Aquí se comentan los aspectos más técnicos, como el módulo, el ductus o las abreviaturas, y otros más estilísticos, como el mayor o menor carácter caligráfico, los elementos decorativos, las formas especiales de algunas de las letras, etc.¹⁹ Asimismo, se busca establecer el polo de atracción, identificando similitudes con los textos presentes en otras pinturas próximas en el tiempo y en el espacio, posibles características propias de un taller concreto, modelos procedentes del ámbito librario, relación con epígrafes, etc.

5. ESTRUCTURA Y DESARROLLO

Dejando a un lado el corpus de inscripciones, que figurará como anexo en la tesis, hemos planteado el estudio sobre los textos partiendo de las siguientes preguntas: qué es lo que verían las personas de los periodos estudiados cuando se colocasen ante un retablo y cómo lo verían. De este modo, la investigación se divide en dos grandes apartados: el primero, trata del objeto de estudio en sí, analizando los textos desde diversos niveles, mientras que el segundo pone en relación el objeto de estudio con la sociedad que lo concibió, estudiando cómo eran recibidos tales mensajes escritos.

Para dar respuesta a la primera pregunta, qué es lo que veían en un retablo (dentro de nuestro contexto gráfico, por supuesto), analizamos los textos recopilados desde múltiples

¹⁶ Destaca el himno *O lux et decus Hispanie, sanctissime Iacobe*, representado en diversas ocasiones junto a la figura del apóstol Santiago el Mayor. Ulysses Chevalier, *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, (Lovaina: Imprimerie Polleunis & Ceuterick, 1897), 2: no. 10822, 59.

¹⁷ La profesora María del Carmen Álvarez Márquez hace un interesante compendio de las excesivamente numerosas denominaciones que recibe la escritura gótica textual en María del Carmen Álvarez Márquez, "El libro en la Baja Edad Media", en *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval*, coords. María Encarnación Martín López y Vicente García Lobo, 276-277 (León: Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010).

¹⁸ En el caso de la escritura gótica minúscula no especificamos si se trata de redonda o cursiva ante la ausencia de ejemplos de este último tipo gráfico.

¹⁹ Para ello, hemos tomado como referencia la propuesta de Robert Fravreau a la hora de analizar la escritura de los epígrafes medievales, así como el artículo de María Encarnación Martín López sobre las escrituras empleadas en las inscripciones góticas españolas. Robert Favreau, *Epigraphie médiévale* (Turnhout: Brepols, 1997), 59-60; María Encarnación Martín López, "La escritura gótica en las inscripciones", en *Las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta*, coords. María Josefa Sanz Fuentes y Miguel Calleja Puerta, 127-157 (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2010).

perspectivas. Partimos de la idea de que lo primero que se ve es lo tangible, es decir, el soporte del texto y la escritura mediante la cual se materializa el mensaje, por lo que sistematizamos los soportes que hemos encontrado a lo largo de la investigación (filacterias, *tituli*, libros, aureolas, vestiduras, etc.) y realizamos un estudio de las escrituras empleadas, buscando el polo de atracción y poniéndolas en relación con ejemplos de otros territorios. En definitiva, queremos realizar una evolución de las escrituras expuestas en el arte valenciano dentro del contexto gráfico de Occidente. Una vez analizado lo concreto, pasamos a lo inmaterial, es decir, el mensaje transmitido y la función cumplida dentro del conjunto. Aquí lo que trataremos serán las fuentes empleadas y realizaremos un cotejo de las diferentes versiones que aparecen de un mismo texto. Asimismo, explicaremos la función ejercida por las inscripciones partiendo de la clasificación que hemos comentado con anterioridad.

Por lo que respecta a la segunda pregunta, cómo se relacionaba la sociedad medieval y moderna con estos textos, trataremos de seguir el proceso creativo de las pinturas y los textos que las contenían, así como identificar a las diferentes personas que intervenían: quiénes eran los comitentes, los artistas y su nivel cultural, cómo elegían los textos, si pertenecían a la tradición iconográfica, si iban dirigidos a alguien en particular o no, cómo eran recibidos, si eran leídos o no, etc. Para ello, contaremos con los testimonios literarios y de archivo comentados con anterioridad, así como trabajos sobre epigrafía medieval que, aunque se trate de otro objeto de estudio, se han planteado los mismos problemas y la misma metodología. Además, contaremos con nuestras propias experiencias, ya que en nuestros numerosos viajes para ver estas pinturas hemos sido conscientes de las verdaderas condiciones de legibilidad de estos textos.

6. PRIMEROS RESULTADOS Y CONCLUSIÓN

Al encontrarnos en la mitad de nuestra investigación, hemos realizado los suficientes avances como para conocer el tema con cierta profundidad, pero no tantos como para presentar todavía resultados consistentes. En cualquier caso, nuestro corpus cuenta ya con un total de 373 fichas y se halla próximo a su cierre, a falta de recopilar información del sur de la provincia de Alicante, el extremo meridional del antiguo reino de Valencia. Si tenemos en cuenta que, como mínimo, aparece un texto por pintura y que de media tienen tres o cuatro inscripciones, ahora mismo disponemos de una horquilla de textos que va desde los 1119 hasta los 1492. Aparte, tenemos un listado de 53 obras de las que todavía no hemos podido localizar fotografía alguna pero que, por su temática (Calvario, Juicio Final, Anunciación, etc.), son susceptibles de contar con textos entre sus escenas.

En cuanto a la clasificación de los mensajes, hemos reducido la amplia sistematización propuesta por Dario Covi -quien estudiaba las inscripciones de la prolífica pintura florentina, recordemos- a seis categorías bastante precisas: *identificativas*, que sirven para indicar quién es el personaje o la escena representada; *informativas*, las que proporcionan información sobre el autor, el comitente o la fecha; *invocativas*, breves plegarias dirigidas a santos; *discursivas*, las que crean un diálogo dentro de la obra o entre la obra y el espectador; *alegóricas*, aquellas que utilizan citas bíblicas no directamente relacionadas con la escena; y las *decorativas*, cuya función es dotar de realismo a la composición (fig. 3-8).²⁰

²⁰ Somos conocedores de la clasificación de los epígrafes realizada por Vicente García Lobo y consignada en numerosos de sus artículos. Una de las publicaciones más recientes, en las que se expone dicha categorización de forma esquemática es María Encarnación Martín López y Vicente García Lobo (2009), "La Epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones," en *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, dirs. Juan Carlos Galende Díaz y Javier de Santiago Fernández, 185-214 (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009). No obstante, la diferente naturaleza de los epígrafes estudiados por el profesor García Lobo y los aquí recopilados hace que no todas las categorías sean válidas. Por ejemplo, nosotros no contamos con *consecraciones*, *donaciones*, *funera* o *chronicae*. Por ello mismo, hemos considerado oportuno mantener nuestra propia clasificación. Durante el próximo año se publicarán los resultados de *Herència rebuda. I Jornades de patrimoni cultural valencià per a joves investigadors*, celebrada en Gandia

Por último, por lo que respecta a las referencias literarias y documentales relativas a la existencia y uso de escrituras expuestas en la pintura, disponemos de algunos fragmentos procedentes de obras importantes de la literatura valenciana medieval y moderna, tales como el *Tirant lo Blanc*, *Curial e Güelfa*, determinadas poesías de Joan Rois de Corella, etc. Por el contrario, no hemos encontrado referencias de archivo que avalen la hipótesis de que los mensajes a representar en la pintura fueran acordados a la hora de la contratación de la obra.

En conclusión, aunque nos queda un arduo camino por delante, nos resulta satisfactorio el trabajo realizado hasta el momento. Estamos haciendo importantes avances en un ámbito de investigación inédito, pero muy interesante para comprender la sociedad y cultura bajomedievales, por lo que esperamos que nuestro esfuerzo sirva para los futuros historiadores, paleógrafos e historiadores del arte que se interesen por el patrimonio pictórico valenciano como objeto de estudio en todas sus facetas.

(Valencia) los días 10 y 11 de septiembre de 2020, donde se recogerá un artículo en el que nos centramos en la definición y análisis de nuestras categorías.



Figura 1. Tavernes Blanques (Valencia). Colección Lladró. *La leyenda del caballero de Colonia* (Maestro de la Porciúncula, 1475-1500). José Gómez Frechina, “La leyenda del Caballero de Colonia,” en *La memoria recobrada: pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, eds. Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina, 132-133 (Valencia: Generalitat Valenciana, 2005).



Figura 3. Valencia. Catedral. *Juicio de Cristo* (anónimo, 1280-1330). Detalle. Inscripción *identificativa*. Fotografía de A. García.



Figura 4. Londres. Victoria and Albert Museum. *Epifanía* (Francec d'Osona, 1505-1513). Detalle. Inscripción *informativa*. Fotografía propia.

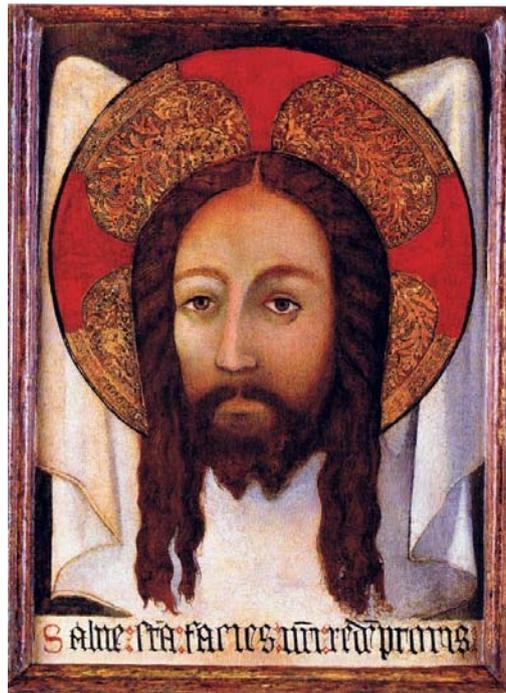


Figura 5. Valencia. Museo de la Ciudad. *Verónica de Cristo* (atribuida a Jaume Mateu, ca. 1410). Detalle. Inscripción *invocativa*. José Gómez Frechina, "Verónica de Cristo," en *La memoria recobrada: pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, eds. Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina, 42-43 (Valencia: Generalitat Valenciana, 2005).



Figura 6. Valencia. Museo de la Ciudad. *Anunciación* (Marçal de Sax, ca. 1400). Detalle. Inscripción *discursiva*. Fotografía propia.



Figura 7. Segorbe (Castellón). Museo de la Catedral. *Abrazo ante la Puerta Dorada* (Miquel Alcanyís, 1395-1400). Detalle. Inscripción *alegórica*. Fotografía propia.



Figura 8. Valencia. Museo de Bellas Artes. *Anunciación* (Jacomart, ca. 1450). Detalle. Inscripción *decorativa*. Fotografía propia.