

## LAS PRÁCTICAS DE ESCRITURA DE LOS PINTORES VALENCIANOS: LOS CASOS DE PAOLO DE SAN LEOCADIO, NICOLAU FALCÓ Y JOAN DE JOANES<sup>1</sup>

The writing practices of Valencian painters: the cases of Paolo de San Leocadio, Nicolau Falcó and Joan de Joanes

Julio Macián Ferrandis<sup>2</sup>

Alfredo Garcia Femenia<sup>3</sup>

DOI: 10.24197/erhbm.8.2021.43-69.

**Resumen:** El análisis de las escrituras presentes en las pinturas ha sido marginado por los historiadores del arte y los paleógrafos. Por tanto, pretendemos estudiar las prácticas de escritura de los pintores Paolo de San Leocadio, Nicolau Falcó y Joan de Joanes, tanto en su contexto artístico como en el privado, donde nos demuestran el conocimiento de la misma y el uso diario que hacían de ella.

**Palabras clave:** Paleografía. Autógrafos. Paolo de San Leocadio. Nicolau Falcó. Joan de Joanes.

**Abstract:** The analysis of the inscriptions on paintings have been outcasted by art historians and palaeographers. With this research we aim to study the writing practices of the painters Paolo de San Leocadio, Nicolau Falcó and Joan de Joanes, both in their artistic and private contexts, in which they demonstrate their knowledge of the practice and its daily use.

**Key Words:** Palaeography. Autographs. Paolo de San Leocadio. Nicolau Falcó. Joan de Joanes.

### \* INTRODUCCIÓN<sup>4</sup>

En la Valencia de los siglos XV y XVI se pueden encontrar numerosos artistas, pero tres de estos destacan en el susodicho período: Paolo de San Leocadio, Nicolau Falcó y Joan de Joanes.

Los tres son figuras caudales en la historia del arte valenciano, puesto que representan diferentes etapas del Renacimiento pictórico en nuestras tierras. En primer lugar, Paolo de San Leocadio es, junto con Francesco Pagano, uno de los introductores de las formas artísticas italianas en la ciudad y reino de Valencia. Mientras en la ciudad triunfa el estilo hispanoflamenco de Jacomart y Reixach, San Leocadio y Pagano introducen una pintura renacentista un poco

1 Fecha de recepción: 2020-09-20; Fecha de revisión: 2020-09-21; Fecha de aceptación: 2021-03-08; Fecha de publicación: 2021-05-31.

2 Personal Investigador en formación. Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, Universitat de València, Av. de Blasco Ibáñez, 13, 46010, Valencia, España. e.: julio.macian@uv.es.

3 Doctor en Historia de la Cultura Escrita por la Universitat de València. Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, Universitat de València, Av. de Blasco Ibáñez, 13, 46010, Valencia, España. e.: alfred\_garfe@hotmail.com.

4 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+. Las escrituras presentes en las pinturas han sido trabajadas por Julio Macián Ferrandis, mientras que las escrituras privadas y usuales lo han sido por Alfredo Garcia Femenia.

alejada de los parámetros estilísticos toscanos, la de la escuela paduano-ferraresa<sup>5</sup>, más cercana al gusto valenciano. En segundo lugar, Falcó representaría el estadio intermedio, el de los maestros valencianos que, educados en la corriente gótica hispanoflamenca imperante hasta los inicios del XVI, observan las innovaciones estilísticas llegadas de Italia y buscan aplicarlas a sus obras, con mayor o menor fortuna. Por último, Joanes es, sin duda, uno de los máximos exponentes del Renacimiento maduro ya no solo en Valencia, sino en toda la península Ibérica, con una pintura que se caracteriza por la belleza formal y la luminosidad. Obras como los *Ángeles cantores* de la catedral valentina, la *Virgen de la Sapiencia* de la capilla del edificio histórico de la Universidad de Valencia o la *Última Cena* del Museo del Prado, son solo algunos de los ejemplos que nos informan del talento y de la importancia de estos pintores.

La vida de estos artistas de finales de la Edad Media y del Renacimiento ha sido estudiada en numerosas ocasiones a lo largo de la última centuria por parte de diversos investigadores, siempre centrándose en la elaboración de sus obras y eclipsando otros aspectos de su vida, como, por ejemplo, su estrecha relación con la escritura. Efectivamente, la escritura cuenta con un papel destacado en la vida de estos maestros, tanto en el ámbito privado como en el expuesto. Sus obras están repletas de unas inscripciones que juegan un papel destacado en la significación y comprensión de las pinturas<sup>6</sup>. Asimismo, contamos con la enorme fortuna de conservar documentos autógrafos de estos mismos artistas, quienes, en su vida cotidiana, hubieron de hacer uso de la escritura en numerosas ocasiones, como por ejemplo en la redacción de los albaranes que aquí analizamos<sup>7</sup>. Por esta razón, en las siguientes páginas pretendemos estudiar

.....

5 Sobre las relaciones entre la pintura paduano-ferraresa y la hispánica, ver COMPANY, X., «El gòtic valencià i Europa», en AAVV, *En torno al 750 aniversario: antecedentes y consecuencias de la conquista de Valencia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1989, pp. 351-396. Además, para un análisis desde la perspectiva italiana de las relaciones artísticas establecidas entre la Corona de Aragón, Nápoles y el resto de Italia, resulta interesante la obra de BOLOGNA, F., *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Nápoles: Società napoletana di storia patria, 1977, que dedica diversos capítulos a la influencia de la escuela pictórica del norte de Italia en el arte valenciano a través de la figura de San Leocadio.

6 En general, la pintura siempre ha mantenido una estrecha relación con la escritura, desde el empleo de los textos literarios como fuente de inspiración para las obras pictóricas, hasta el uso de *tituli* que aclaran y explican los temas representados en las escenas. En los últimos años han sido numerosos los congresos, estudios e investigaciones dirigidas a analizar la estrecha relación entre imagen y texto, de los que son una interesante muestra los títulos siguientes: BURCHMORE, D. W. (ed.), *Text and image*, Binghamton: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1986; JAMES, L. (ed.), *Art and text in Byzantine culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007; BARKAN, L. (2013). *Mute poetry, speaking pictures*, Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2013. En la mayoría de estos trabajos se suele incidir en el uso didáctico del arte medieval, oponiendo escritura-alfabetizados a imagen-analfabetos. Esta idea parte de las palabras dirigidas por el papa san Gregorio Magno a Serenus, obispo iconoclasta de Marsella, donde defiende esta función educativa del arte diciendo: «Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus» (PL 77, 1128C). No obstante, esta postura no considera los propios textos presentes en las pinturas, que, generalmente, identifican a personajes y escenas o funcionan como alabanzas «perpetuas» a la divinidad, es decir, que, al escribir un texto procedente de la liturgia, este actúa del mismo modo que las oraciones constantes de los monjes, atendiendo a la hipótesis planteada por Zumthor (ZUMTHOR, P., *La letra y la voz de la literatura medieval*, Madrid: Cátedra, 1989, p. 152). En este sentido, son imprescindibles los trabajos de Vincent Debiais, epigrafista francés discípulo de Robert Favreau, quien no solo estudia las inscripciones de la pintura desde un punto de vista epigráfico, sino que las pone en relación con la iconografía que acompañan y con el contexto físico, cultural y litúrgico de la pintura. Entre sus numerosas investigaciones destacaríamos dos, que resumen sus principales planteamientos: DEBIAIS, V., *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*, Turnhout: Brepols, 2009 y *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, París: Les Éditions du cerf, 2016.

7 Este trabajo sigue los pasos de otros estudios sobre la producción escrita de personas que, *a priori*, por su actividad profesional, no están vinculadas a la escritura. Dejando de lado su producción literaria, se han analizado los contextos de escritura de Isabel de Villena en CORTÉS ESCRIVA, J., MANDINGORRA LLAVATA M. L. y PONS ALÓS, V., «Aquestes són els obres que yo, sor Ysabel de Billena, é fetes en aquest monestir». *Notes autògrafes de sor Isabel de Villena*, Valencia: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2019, o de Jaume Roig en GARCIA FEMENIA, A., «*Scrit per mà de mi, Jacme Roig*». *Autògrafs d'un metge valencià del Quatre-cents*, Trabajo de fin de máster inédito, Universitat de València, 2016; GARCIA FEMENIA, A., *Pràctiques d'escritura en la família Roig: alfabetització i educació gràfica en el llinar de la modernitat (València, 1450-1518)*, tesis

las prácticas de escritura de los pintores Paolo de San Leocadio, Nicolau Falcó y Joan de Joanes, describiendo tanto sus grafías usuales como las expuestas y poniendo el foco de atención en las diferencias abismales entre las escrituras propias, de uso, y las escrituras de aparato. Al mismo tiempo, con el análisis de los alfabetos utilizados por estos pintores queremos demostrar que la historia de la escritura, del mismo modo que la historia en sí, no es un trayecto unidireccional, de evolución, sino que en un mismo lugar y en un mismo período pueden convivir escrituras radicalmente distintas (como por ejemplo las góticas y las humanísticas) y que estas pueden aparecer en un momento dado, caer en desuso y volver a emplearse décadas después, como es el caso de las capitales renacentistas.

## 1. ALFABETIZACIÓN Y EDUCACIÓN GRÁFICA DE LOS PINTORES VALENCIANOS

En muchas de sus obras se puede observar cómo los artistas han incluido diversos textos para contextualizar y complementar el mensaje visual. Se disponen en lugares preeminentes de espacios públicos o privados, con el objetivo de transmitir un mensaje. La utilización de grafías de módulo grande y la claridad en la ejecución de las mismas garantizan la legibilidad de los textos. Evidentemente, depende de quién sea el comitente del mensaje (una autoridad o un particular), su objetivo (propagandístico, legal, publicitario o informativo) y la habilidad gráfica del ejecutor, se seleccionarán unos determinados materiales y una escritura concreta, con más o menos solemnidad en la ejecución y en la *mise en page*<sup>8</sup>.

La presencia de estas escrituras en las obras pictóricas no es síntoma de alfabetización de los autores por parte de muchos estudiosos. El propio Michelangelo Buonarroti, en sus últimos años de vida, afirma «che la scrittura non era sua *arte* e che gli causava *grande affano*»<sup>9</sup>. El ejemplo de este artista (y el de muchos otros) ha llevado a diversos investigadores a afirmar que no necesitan saber leer ni escribir porque no les es preciso<sup>10</sup>. Esta declaración viene dada porque los diversos pasajes religiosos representados en las pinturas (y, muchas veces, escritos) están difundidos por todo el continente en estos momentos y, por tanto, los artistas son conocedores de los diversos mensajes codificados. Así, los pintores dispondrían de cuadernos de muestras donde aparecerían los mensajes escritos relacionados con las diferentes escenas, o los modelos serían proporcionados por el cliente o el intermediario cultural<sup>11</sup>. Incluso se ha llegado a aseverar

doctoral inédita, Universitat de València, 2020; GARCIA FEMENIA, A. y MACIÁN FERRANDIS, J., «Nulla die sine linea: autografi nella Valenza del Quattrocento», en AAVV, *IV Ciclo di Studi Medievali*, Florencia: Arcore, 2018, pp. 231-238. La práctica escrituraria de dos monarcas como son Pedro el Ceremonioso e Isabel la Católica han sido estudiadas en GIMENO BLAY, F. M., *Escribir, reinar: la experiencia gráfico-textual de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)*, Madrid: Abada, 2006 y «Prácticas de escritura de Isabel la Católica: entre privacidad y política», en FELLER C. y LACKNER, Ch. (eds.), *Manu propria: vom eigenhändigen Schreiben der Mächtigen*, Viena: Böhlau Verlag, 2016, pp. 229-261.

8 PETRUCCI, A., «Il volgare esposto: problemi e prospettive», CIOCIOLA C. (ed.), «*Visibile parlare*»: *Le scritture esposte nei volgari italiani dal medioevo al Rinascimento*, Nápoles: Edizioni scientifiche italiane, 1997, pp. 45-46.

9 PETRUCCI, A., *La scrittura: ideologia e rappresentazione*, Turín: Giulio Einaudi, 1986, pp. 37-38.

10 BURKE, P., «L'artista: momento e aspetti», en AAVV, *Storia dell'Arte Italiana*, Turín: Giulio Einaudi, 1979, Iª parte, vol. II, p. 90.

11 Una buena síntesis la encontramos en COMPANY CLIMENT, X., *L'Europa d'Ausiàs March. Art, cultura, pensament*, Gandia: CEIC Alfons el Vell, 1998, pp. 255-260. Para los libros de modelos recomendamos SCHELLER, R. W., *Exemplum. Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*, Ámsterdam: Amsterdam University Press, 1995. Asimismo, sobre las *mostres* en el contexto artístico valenciano es fundamental el trabajo de Encarna Montero Tortajada, en el que analiza los diferentes significados del término «muestra», desde el esbozo de la obra realizado para la contratación de la pintura, hasta los libros de modelos en posesión de los pintores. MONTERO TORTAJADA, E., *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2015.

que el pintor, en la Edad Media y durante el Renacimiento, «era considerato una mano piuttosto che un cervello», aludiendo a la escasa relación con la escritura de estos en una época donde la tradición es lo más importante y solo se deben seguir los modelos marcados por los clientes y/o aquello aprendido por el pintor mediante la copia<sup>12</sup>.

La búsqueda realizada en los diversos archivos valencianos nos muestra cómo algunos de los pintores de esta época están alfabetizados, aunque fuesen unos pocos. El escaso porcentaje de alfabetización en estos momentos (entre el 10% y el 15%<sup>13</sup>) implica que la gran mayoría de los artistas no tienen conocimientos escriturarios<sup>14</sup>, teniendo que delegar la escrituración de un albarán en el momento en que reciben el pago por los trabajos realizados<sup>15</sup>. Sin embargo, hemos localizado diversos pintores que utilizan la escritura en su día a día<sup>16</sup>. Desconocemos la manera por la que han adquirido los conocimientos gráficos, pero, al tratarse de oficios manuales, suponemos que se han instruido en el taller durante sus años de formación, como lo haría Felip Bricet durante el tiempo que estuviese bajo la tutela del pintor Joan Sánchez, quien se comprometió a enseñarle *de legir e scriure de letra e scriptura de lengua valenciana, en plà o àlies romans, en tal forma e manera que yo no sàpia scriure e legir libres de Déu e dig àlies de comptes e legir libres appellats romans durant un període de vuit mesos*<sup>17</sup>. Diversos tratados de caligrafía de época medieval y moderna, juntamente con los *affiches* publicitarios, el salterio, las cartillas y los *exemplaria* proporcionados por los maestros, suelen ser los modelos

.....  
12 BURKE, P., «L'artista: momento e aspetti»..., p. 90. De hecho, hay autores que plantean que el cambio operado en el ámbito epigráfico en torno al año 1400, donde las mayúsculas pasan a ser sustituidas por la minúscula gótica como única escritura de aparato, se debe al aumento de la alfabetización entre el artesanado. Así, los pintores utilizarían en sus obras la escritura de su día a día. Por razones obvias, consideramos que este planteamiento es totalmente erróneo, ya que, por un lado, no hay estudios suficientes para afirmar este incremento de la alfabetización a finales del siglo XIV y, por otro, las escrituras usuales eran de base cancilleresca y bastarda, muy alejada de los modelos textuales utilizados en las escrituras expuestas. RODRÍGUEZ SUÁREZ, N., «Paleografía epigráfica: la transición hacia la letra gótica minúscula en las inscripciones españolas», en MARTÍN LÓPEZ, M. E. y GARCÍA LOBO, V. (coords.), *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval*, León: Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, p. 476.

13 KAGAN, R. L., *Universidad y sociedad en la España moderna*, Madrid: Tecnos, 1991, pp. 65-66. Por ejemplo, sabemos que, para la ciudad de Valencia de los siglos XV y XVI, los niveles de alfabetización rondan el 12%, como se ha demostrado en GARCIA FEMENIA, A., *Pràctiques d'escriptura en la família Roig...*, pp. 252-256.

14 Sabemos que, en la familia de escultores de los Forment, el padre y uno de los hijos son analfabetos. También, el pintor Nicolau Florentí, debido a su escasa formación, cometía sucesivos errores en la inscripción de un fresco de la catedral de Valencia. Ello provocó que el canónigo encargado de su supervisión escribiese en los libros de fábrica *Déu que ns guart de pintors*. Estos ejemplos los encontramos en FALOMIR FAUS, M., *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1996, p. 292.

15 Entre 1400 y 1575 hemos localizado una veintena de pintores que han tenido que acudir a un alfabetizado para que escriba en su nombre, dándonos a entender que no son capaces de escribir. Por citar un par de ejemplos, mencionamos el caso de Miquel Mallorquí, quien solicita la intervención del presbítero Narcís Amigó para escribir el recibo el 7 de marzo de 1528 (Archivo de la Diputación Provincial de Valencia [ADPV], Hospital General, Llibres de conte i raó, V-1/125, f. 73v), o Baltasar Martí que, además de ser pintor, se encarga de cuidar de un expósito (ADPV, Hospital General, Llibres de conte i raó, V-1/128, f. 17v). Tener a su cargo a un niño abandonado para criarlo nos indica que este individuo proviene de un sector socio-profesional bastante bajo y, como todos los casos similares encontrados, es incapaz de escribir, como puede verse en GARCIA FEMENIA, A. «La casa del portugués. Una casa de dides al servei de l'Hospital General de València (1512-1522)», *Afers: fulls de recerca i pensament*, 2019, n.º 92, pp. 129-147.

16 Además de los tres sujetos del presente trabajo, hemos localizado albaranes escritos por pintores como Cospín (ADPV, Hospital General, Llibres de conte i raó, V-1/93b, ff. 21v, 23 i 27v), Joan Pons (Archivo Capitular de Valencia [ACV], Fàbrica, 1511, f. 49r), Lluís Muñoz (ACV, Fàbrica, 1510, f. 99r) o Miquel Esteve (ACV, Fàbrica, 1511, f. 41r). Entre los otros gremios de artistas también encontramos alfabetizados, como el caso del arquitecto de la Lonja de la seda, Pere Comte (ACV, Fàbrica, 1484, f. 19r, 20r, 22r, 24r o 26v, entre otros autógrafos que estamos recopilando para realizar un estudio sobre las prácticas de escritura de este insigne maestro de obras).

17 MOCHOLÍ ROSELLÓ, A., *Pintors i altres artífexs de la València medieval*, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012, pp. 533-534.

que el interesado en aprender las primeras letras utiliza como modelos a imitar<sup>18</sup>. En algunas ocasiones, incluso, puede existir «un foglio di pergamena o di carta su cui erano tracciate le lettere nell'ordine solito incollato su una tavola di legno che veniva appesa alla parete della scuola»<sup>19</sup>. Seguramente, este tipo de póster imitaría la primera página de las típicas *beceroles* utilizadas en la Corona de Aragón, donde aparece primero el abecedario y, después, las sílabas y algunas oraciones religiosas<sup>20</sup>. Con estos modelos de escritura a su alcance, las personas pueden comenzar a imitar los diversos alfabetos, en este caso, de tradición gótica y humanística.

Esta escritura aprendida y empleada por los artistas dista mucho de las ornamentales y artificiosas presentes en las obras de arte, puesto que es la utilizada por los autores cotidianamente, aquella que han aprendido, aquella más privada. Sin duda, la ausencia de conocimiento lecto-escriturarios no impedía al pintor utilizar el pincel para plasmar unas escrituras que podría copiar de algún lugar, como ya hemos mencionado, pero el haber localizado documentación autógrafa de los artistas aquí analizados nos demuestra que una parte de ellos sí que estaba alfabetizada y que, por tanto, la presencia de escrituras en sus pinturas no debería de entenderse como un elemento simplemente ornamental (desde su punto de vista), sino que serían conscientes del significado de los signos allí trazados y de su importancia.

Estas escrituras más personales las podemos localizar en diversas fuentes documentales, como son las cartas, los bocetos<sup>21</sup>, los propios cuadros o, sobre todo, los libros de contabilidad elaborados por una institución para su correcta administración. En el interior de estos libros, se puede localizar una «quietanza rilasciata all'ente pagatore da chi avesse riscosso un compenso per l'esecuzione di un determinato lavoro»<sup>22</sup>. Son diversos los trabajos que han remarcado la importancia de esta fuente documental para el estudio de la alfabetización y del analfabetismo porque «ci permettono di conoscere una situazione particolare e comune nelle società passate: il momento di incontro, ma sarebbe meglio dire di scontro, fra due sistemi culturali opposto, l'oralità e la scritturalità»<sup>23</sup>. La utilización de esta fuente es, a nuestro parecer, la mejor manera de conocer los niveles de alfabetización en una época en la que no existen estadísticas, siendo la opción más correcta para hacer este tipo de estudios debido a la espontaneidad surgida en el momento de la escrituración del albarán<sup>24</sup>.

.....  
18 GASPARRI, F., «Enseignement et techniques de l'écriture du Moyen Age à la fin du XVIe siècle», *Scrittura e Civiltà*, 1983, n.º 7, pp. 201-202; GIMENO BLAY, F. M., «Aprender a escribir en la península Ibérica: de la Edad Media al Renacimiento», en PETRUCCI, A. y GIMENO BLAY, F. M. (eds.), *Escribir y leer en Occidente*, Valencia: Universitat de València, 1995, pp. 132-144; «Aprender a escribir en el Antiguo Régimen», en ESCOLANO BENITO, A. (dir.), *Historia ilustrada del libro escolar en España. Del Antiguo Régimen a la Segunda República*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Pirámide, 1997, pp. 219-314.

19 LUCCHI, P., «La santacroce, il salterio e il babuino: libri per imparare a leggere nel primo secolo della stampa», *Quaderni storici*, 1978, vol. 13, n.º 38:2, p. 559.

20 El lector puede encontrar este tipo de documentos en la obra de INFANTES DE MIGUEL, V., *De las primeras letras. Cartillas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.

21 Como es natural, la gran mayoría de los bocetos de los pintores se han perdido, pero gracias a la reflectografía conocemos algunos de los esbozos y dibujos realizados directamente sobre la tabla antes de la aplicación de la pintura. Aparte de los de Joanes, que comentaremos a continuación, también conocemos otro de Fernando Gallego en su *Piedad* del Museo del Prado (1470), donde se contraponen la escritura usual del pintor para realizar la minuta y la escritura prehumanística para la realización de la inscripción. RODRÍGUEZ SUÁREZ, N., «El proceso para realizar una inscripción en la Edad Media», *Anuario de Estudios Medievales*, 2020, n.º 50-1, p. 389, fig. 2

22 GIMENO BLAY, F. M., «Gli analfabeti e l'amministrazione: note sui loro rapporti attraverso la scrittura», *Notizie del Seminario permanente di alfabetismo e cultura scritta*, 1986, n.º 7, pp. 10-14.

23 *Ibidem*, p. 10.

24 GARCIA FEMENIA, A., *Práticas d'escritura en la família Roig...*, pp. 108-122.

## 2. ESCRITURAS PRIVADAS Y ESCRITURAS EXPUESTAS

La situación gráfica en el reino de Valencia, del mismo modo que en el resto de la Corona de Aragón, durante el siglo XV, el inicio de nuestro itinerario cronológico, se ha definido como caos o multigrafismo gráfico debido al número de escrituras que encontramos en este territorio<sup>25</sup>. Desde el siglo XIII, con la conquista cristiana, se utilizan las formas góticas en dicho reino. Este será, junto con la lengua (catalán, aragonés y latín) el vehículo comunicativo oficial desde entonces, provocando una jerarquización entre las escrituras latina y árabe, mantenida por la amplia población musulmana<sup>26</sup>: la primera dominará a la segunda, provocando una situación de multigrafismo absoluto<sup>27</sup>. Desde este momento, y hasta la llegada de la escritura humanística italiana a la Corona de Aragón y, especialmente, al reino de Valencia, las escrituras góticas existentes padecerán modificaciones morfológicas. Desde finales del siglo XIV, presentan, preferiblemente, formas que tienden a la redondez y a la reducción de la fracturación de las curvas y el contraste de los trazos, las llamadas semigóticas. El origen de estas lo encontramos en la minúscula *cancelleresca* del siglo XIV<sup>28</sup>, pero «bien de forma espontánea o bien por influencias exógenas, dio lugar a la aparición de unas formas redondeadas». M.<sup>a</sup> Luz Mandingorra plantea una hipótesis en la que establece dos fases en la formación de la escritura humanística en la Corona de Aragón: la primera de ellas se relaciona con la búsqueda de un ideal gráfico adecuado a la nueva concepción cultural; la segunda, que llegó desde tierras italianas con la conquista napolitana por parte de Alfonso el Magnánimo y la introducción de la escritura humanística estrictamente considerada<sup>29</sup>. Desde estos momentos, la escritura gótica y la humanística conviven en todos los ámbitos de la cultura escrita como modelo a seguir en el aprendizaje de la escritura. En esta ocasión no se establece una preeminencia clara como ocurre con la escritura gótica y la árabe; ahora, ambas escrituras son igualmente utilizadas por la sociedad, tanto en los escritos cotidianos como en la imprenta<sup>30</sup>.

Ambas escrituras serán el modelo gráfico a seguir durante el aprendizaje, es decir, el polo de atracción al que se aproximan. A pesar de tratarse de dos sistemas de escritura contrapuestos, ambos se influyen mutuamente, como puede observarse en las escrituras personales de Nicolau Falcó y de Leocadio, demostrando la situación de multigrafismo del momento. Siguiendo la

.....  
25 GIMENO BLAY, F. M., *Scripta manent. de las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita*, Granada: Universidad de Granada, 2012, p. 170. Aparte, para el estudio de la escritura en la Corona de Aragón durante la Edad Media es fundamental el siguiente trabajo: GIMENO BLAY, F. M. y TRENCHS ODENA, J., «La escritura medieval de la Corona de Aragón (1137-1474)», *Anuario de Estudios Medievales*, 1991, n.º 21, pp. 493-511.

26 GIMENO BLAY, F. M. *et alii*, *Iacobi primi instrumenta in archivo Sedes Valentinae asservata*, Valencia: Universitat de València, 2017, pp. 11-12.

27 El multigrafismo absoluto es «la presenza [...] nel medesimo ambito territoriale e sociale di altri sistemi di scrittura». PETRUCCI, A., «Funzione della scrittura e terminologia paleografica», en AAVV, *Palaeographica, diplomática et archivística*, vol. I, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, p. 10.

28 GIMENO BLAY, F. M., «De la “luxurians litera” a la “castigata et clara”. Del origen gráfico medieval al humanístico (siglos XV-XVI)», *Litterae Caelestes*, 2008, n.º 2, pp. 10-11; GIMENO BLAY, F. M. y TRENCHS ODENA, J., «La escritura medieval de la Corona de Aragón (1137-1474)» ..., pp. 502-505.

29 MANDINGORRA LLAVATA, M. L., *La escritura humanística en Valencia: su introducción y difusión en el siglo XV*, Valencia: Universitat de València, 1986, pp. 21-25.

30 La impresión en 1474 de las *Trobes en lahors de la Verge Maria* (Biblioteca Històrica de la Universitat de València. *Inc. 240*) marca el inicio del uso de caracteres humanísticos en la imprenta en los territorios de la corona catalano-aragonesa. No obstante, las formas gráficas medievales no dejan de utilizarse en este momento. Dos buenos ejemplos son las impresiones del *Tirant lo Blanch* en 1490 y de las *Beceroles* mallorquinas a inicios de la centuria siguiente, ambas obras en caracteres góticos. GIMENO BLAY, F. M., «De la “luxurians litera” a la “castigata et clara”»..., pp. 18-34.

división realizada por Armando Petrucci, son cuatro las habilidades gráficas presentes en las sociedades pretéritas: profesional, pura, usual y elemental de base. La escritura «profesional» es la utilizada por los notarios y por los escribanos, es decir, los profesionales de la pluma. La «pura» presenta todas las características de la escritura canónica, sea cual sea su polo de atracción. Las personas con una escritura «usual» se caracterizan por presentar unas formas más próximas al canon, pero en muchas ocasiones conservan características de los primeros peldaños del aprendizaje. Las más «elementales» carecen de agilidad a la hora de escribir y, por falta de práctica, presentan trazos lentos, sin prácticamente ligaduras, y muchos de ellos no llegan, en algunos casos, a finalizar el trazado de las letras<sup>31</sup>.

Por lo que respecta a las escrituras expuestas, se aprecia un fenómeno contrario al de las usuales: de la redondez de las escrituras de aparato usadas por los maestros italogóticos de finales del siglo XIV<sup>32</sup> se pasa a la minúscula gótica del XV, caracterizada por la extremada fractura de los ángulos y por su marcada voluntad ornamental<sup>33</sup>. Sucede así, al menos, en la pintura, ya que las inscripciones epigráficas, tanto valencianas<sup>34</sup> como las procedentes de otros estados hispánicos<sup>35</sup> y europeos<sup>36</sup>, utilizan desde un primer momento la minúscula textual más caligráfica<sup>37</sup>. De este modo, mientras las escrituras usuales tienden hacia la redondez de las formas y a la suavización de las curvas, proceso acelerado por la hibridación de la cursiva local con la humanística a lo largo del XV<sup>38</sup>, las inscripciones pictóricas perpetúan la gótica textual hasta bien entrado el siglo XVI.

No obstante, a mediados del Cuatrocientos comienzan a aparecer los primeros ejemplos de escritura prehumanística<sup>39</sup>, ya sea por el estrecho contacto con Italia, ya sea por el influjo de

.....  
31 PETRUCCI, A., «Scrittura, alfabetismo ed educazione grafica nella Roma del primo Cinquecento: da un libretto di conti di Maddalena Pizzicarola in Trastevere», *Scrittura e Civiltà*, 1978, n.º 2, pp. 166-168; *Historia de la escritura e historia de la sociedad*, Valencia: Universitat de València, 1998, pp. 13-14; BARTOLI LANGELI, A., «Historia del alfabetismo y método cuantitativo», *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 1996, n.º 3, p. 102.

32 Destaca, por ejemplo, el fragmento del *Apostolado* del maestro de Villahermosa (1375-1400). Alzira, Museu Municipal d'Alzira (H-018).

33 MARTÍN LÓPEZ, M. E., «La escritura gótica en las inscripciones», en SANZ FUENTES, M. J. y CALLEJA PUERTA, M. (coords.), *Paleografía II. Las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta*, Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2010, pp. 141-153.

34 GIMENO BLAY, F. M., «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales. La colección epigráfica de Valencia», en KOCH, W. (coord.), *Epigraphik 1988. Referate und Round-table-Gespräche. Fachtagung für Mittelalterliche und Neuzeitliche Epigraphik, Graz, 10. - 14. Mai 1988*, Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1990, pp. 195-216; BOLUFER MARQUÉS, J. y RIBERA, A., «Epigrafía valenciana medieval i moderna: les inscripcions sobre pedra», *Alba: revista d'estudis comarcals de la Vall d'Albaida*, 1999, n.º 13-14, pp. 133-174.

35 MARTÍN LÓPEZ, M. E., «La escritura gótica en las inscripciones»...; RODRÍGUEZ SUÁREZ, N., «Rasgos gráficos de las inscripciones en la provincia de Salamanca», *Estudios Humanísticos. Historia*, 2015, n.º 14, pp. 9-38.

36 DEBIAIS, V., FAVREAU, R. y TREFFORT, C., «L'évolution de l'écriture épigraphique en France au Moyen Âge et ses enjeux historiques», *Bibliothèque de l'école des chartes*, 2007, vol. 165, n.º 1, pp. 101-137; KOCH, W., «The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution», en MARTÍN LÓPEZ, M. E. y GARCÍA LOBO, V. (coords.), *Las inscripciones góticas...*, pp. 9-27; DE RUBEIS, F., «La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile», en MARTÍN LÓPEZ, M. E. y GARCÍA LOBO, V. (coords.), *Las inscripciones góticas...*, pp. 185-202.

37 Ante el escaso consenso existente en los círculos académicos al respecto de la nomenclatura de las escrituras, aquí utilizaremos el término «gótica textual» para referirnos a la escritura de los manuscritos y a su equivalente epigráfico, mientras que reservamos el adjetivo «caligráfico» para definir aquellas minúsculas textuales más fracturadas, artificiosas y ornamentales.

38 MANDINGORRA LLAVATA, M. L., *La escritura humanística en Valencia...*, pp. 21-25.

39 Se trata de la escritura que se gestó a principios del XV en Italia, cuando la primera generación de humanistas buscó nuevos modelos gráficos, alejándose de la estética gótica, y fijó su atención en las mayúsculas empleadas en los manuscritos carolinos de los siglos XI y XII. Aunque la prehumanística no sigue un canon establecido, algunos rasgos característicos son: las *A alla greca*, es decir, una *A* mayúscula con el trazo central en forma de *v*, y, en muchas ocasiones, con un trazo horizontal que corona

Flandes, donde también se cultivaba este alfabeto<sup>40</sup>. Si bien es cierto que una buena parte de los maestros educados en el estilo hispanoflamenco continuarán utilizando la gótica textual, otros dejarán sentir en sus obras la influencia de las prehumanísticas, incorporando a sus inscripciones en minúscula elementos mayúsculos o suavizando las formas caligráficas. De esta manera, las escrituras puramente humanísticas verán el camino allanado para su rápida asimilación. Sin duda, a ello contribuyó la presencia temprana en Valencia de pintores italianos, que trajeron consigo no solamente las nuevas formas estilísticas del Renacimiento, sino también las novedades gráficas de la península vecina. Es significativo que Paolo de San Leocadio, asentado desde 1472 en el reino de Valencia, matizase su estilo paduano para adaptarse al gusto local (que había encontrado en las formas flamencas un estilo acorde a sus necesidades espirituales)<sup>41</sup>, pero jamás abandonase la capital humanística plenamente formada por los modelos góticos minúsculos o por los prehumanísticos.

Llegados ya al siglo XVI, observamos cómo la escritura gótica va quedando cada vez más relegada a un segundo plano. Primero desaparecieron los modelos más caligráficos, de los que Nicolau Falcó es su último representante. Después, en el contexto de multigrafismo relativo fuertemente consolidado, la escritura gótica pasa a emplearse en exclusiva para la transmisión de algunos textos bíblicos sobre filacterias. Asimismo, se observa que estas grafías han perdido ya gran parte de sus características formales, seguramente por influjo de la minúscula humanística y de las tipografías góticas de la imprenta. Paralelamente, las formas prehumanísticas van dando paso a las mayúsculas humanísticas, construidas con mayor o menor fortuna<sup>42</sup>. Del mismo modo, la epigrafía abandona de manera progresiva las escrituras góticas, adoptando en su lugar las mayúsculas renacentistas<sup>43</sup>. Por último, en la tercera década del Quinientos triunfa de manera definitiva la capital de proporciones plenamente clásicas en el taller de los Macip, saga de pintores valencianos cuyos representantes más destacados son Vicent Macip, consolidador de esta escritura, y su hijo Joan de Joanes. La gran fama de este pintor hará que su estilo (incluido el gráfico) sea copiado y transmitido por los maestros secundarios pertenecientes a la denominada escuela joanesca, cuyos modelos estarán vigentes hasta bien entrado el siglo XVII.

---

la letra; la *H* minúscula, pero con el mismo módulo que el resto de las grafías; las *M* con los trazos verticales inclinados hacia el interior; cierta variabilidad en el uso de los trazos finos y gruesos; o el uso de tres puntos verticales para separar las palabras. GIMENO BLAY, F. M., «De la “luxurians litera” a la “castigata et clara”»..., p. 122.

40 GOODGAL, D., «The central inscription in the Ghent altarpiece», en VAN SCHOUTE, R. y HOLLANDERS-FAVART, D. (eds.), *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV*, Lovaina: Université Catholique de Louvain, 1981, pp. 74-89.

41 Ximo Company dice sobre los maestros Reixach y Jacomart, máximos representantes de la escuela hispanoflamenca valenciana, que son «quienes con mayor fortuna alcanzaron la síntesis y los modelos pictóricos que mejor iban a arraigar en la mente y el gusto en general de los valencianos». COMPANY, X., «La edad dorada de la pintura valenciana (s. XV)», en BELENGUER, E. y GARÍN, F. V. (eds.), *La Corona de Aragón, Siglos XII-XVIII*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, p. 440.

42 Ocurre lo mismo en Italia, donde no fue hasta finales de la década de 1470 cuando los textos representados en la pintura comienzan a utilizar una capital romana bien formada según las reglas de la epigrafía clásica. COVI, D. A., *The inscription in fifteenth century Florentine painting*, Nueva York: Garland Publishing, 1986, p. 267. Asimismo, Petrucci dedica un capítulo a las primeras tentativas cuatrocentistas de recuperación de los modelos gráficos clásicos y a la evolución de la capital epigráfica de inspiración romana hasta el siglo XVI, en PETRUCCI, A., *La scrittura...*, pp. 21-36.

43 Por ejemplo, las primeras inscripciones en piedra totalmente renacentistas aparecidas en el reino de Valencia se localizan en las colegiatas de Xàtiva y de Gandía, ciudades estrechamente ligadas con la familia Borja, quienes gobiernan Roma y la cristiandad durante este período de tiempo. Como advierte Pons Alós, estas primeras inscripciones, tanto por el material utilizado como por la ejecución de las letras, solamente pudieron haber sido elaboradas en talleres romanos. PONS ALÓS, V., «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*, 2019, n.º 13, pp. 23-24.



### 3. LOS PINTORES Y LA ESCRITURA

#### 3.1. PAOLO DE SAN LEOCADIO

El primero de los artistas de los que vamos a hablar es el italiano Paolo de San Leocadio. Sabemos que nace alrededor del año 1447 en Reggio Emilia y que, seguramente, se forma en Ferrara. Desde el norte de Italia, llega a Valencia de la mano del cardenal Rodrigo de Borja en 1472, quedándose aquí hasta su muerte. Gracias al mecenazgo del cardenal y también al de la duquesa de Gandía María Enríquez, Leocadio se traslada de un lugar a otro del reino para realizar diversos encargos que le aportan gran reconocimiento por parte de la sociedad contemporánea<sup>44</sup>.

Como ya hemos adelantado, Paolo de San Leocadio cuenta con el honor de ser el introductor del estilo renacentista en el reino de Valencia, junto a sus compañeros y compatriotas Francesco Pagano y el todavía anónimo *mestre Riquart*. Lo que aquí nos atañe, sin embargo, son las escrituras de aparato que emplea. En términos generales, Leocadio hace gala de sus orígenes y formación al utilizar en sus pinturas una escritura capital humanística plenamente formada. Aun así, podemos definir dos polos de atracción diferentes: la escritura más próxima a la epigráfica clásica y otra más decorativa.

Por un lado, Leocadio demuestra su conocimiento de la producción epigráfica de la época augustea, ya que utiliza una escritura que comparte todas las características propias de las inscripciones romanas del siglo I d. C.<sup>45</sup>. El caso paradigmático es el libro abierto que sostiene Cristo en la tabla central del retablo del *Salvador* de Vila-real<sup>46</sup>. Como podemos observar, el texto<sup>47</sup> del libro está escrito en una exquisita capital clásica: el módulo de las letras es constante (si obviamos, claramente, la inicial), las grafías se construyen mediante formas geométricas puras, presentan cierto claroscuro y las palabras están correctamente separadas por signos de interpunción colocados a media altura. Asimismo, son destacables por su perfección la letra *G* y la *R* y la *Q*, cuyos caídos presentan el acabado en espátula clásico. Es, por tanto, una escritura realizada para ser leída, dirigida a un público receptor al que se le quiere transmitir un mensaje concreto.

Por otro, encontramos una escritura que resulta más interesante a nivel paleográfico y de la historia de la cultura escrita, en tanto que entran en relación las inscripciones con el contexto religioso. Antes de describir estas grafías conviene mencionar un rasgo peculiar de la pintura de San Leocadio: el maestro italiano tenía la costumbre de disponer mensajes escritos en los ribetes de las vestiduras de los personajes<sup>48</sup>. A su vez, estas inscripciones suelen cumplir una

.....  
44 BOSQUE, A., *Artistes italiens en Espagne du XIVe siècle aux Rois Catholiques*, París: Le Temps, 1965, pp. 165-215; COMPANY, X., *Paolo de San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2006, p. 211; *Pintura del Renaixement al Ducat de Gandía. Imatges d'un temps i d'un país*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1985.

45 PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina*, Roma: Bagatto Libri, 1992, p. 43.

46 Lámina 1. Vila-real, iglesia arciprestal de San Jaime el Mayor. Retablo del *Salvador*, Paolo de San Leocadio (1490-1500).

47 *Dignus est Agnus aperire librum, et solvere signacula eius.* (Apoc 5, 2) *Allehuya. Ecce Salvator spes unica mundi, qui celi fabricator ades, qui cauditor orbis* (PL 19, 559). El segundo fragmento parece ser una reelaboración del *Carmen paschale* de Celio Sedulio, en el que se ha cambiado el verso *Omnipotens aeterne Deus* por *Ecce Salvator*.

48 Costumbre muy extendida durante la Edad Media y los inicios del Renacimiento. Según Covi, los grupos sociales más pudientes hacían bordar en sus ropajes palabras, *motti* y monogramas como símbolo de distinción. COVI, D. A., *The inscription in fifteenth century...*, pp. 12-13. Esto también era una costumbre bastante extendida en el Imperio de Oriente, desde donde

función alegórica, es decir, que se trata de fragmentos de la Biblia o de los libros litúrgicos estrechamente relacionados con el personaje que acompañan. De esta manera, la dificultad de lectura de los textos, sumada a este carácter alegórico, hace patente que el destinatario de las inscripciones no es el posible público congregado ante el retablo, sino la divinidad<sup>49</sup>. Esto ya aparece en su primera obra valenciana, los frescos del presbiterio de la catedral, donde uno de los ángeles lleva las palabras iniciales del *Salve, regina* en el cuello de su túnica<sup>50</sup>. Otros ejemplos importantes pueden ser la inscripción localizada en la capa de Santiago el Mayor de la tabla de la *Oración en el Huerto*<sup>51</sup>, en la que Leocadio pinta los versos de un himno que hace referencia al patronazgo ejercido por el apóstol sobre las tierras hispánicas, o las palabras con las que se canta la virginidad perpetua de María en la escena de la *Adoración de los Pastores* del retablo mayor de la colegiata de Gandia<sup>52</sup>.

No obstante, tomaremos como paradigma los textos presentes en la tabla del *Cristo portando la cruz*<sup>53</sup>, pintada por el maestro italiano entre 1500 y 1515 para el convento de dominicas de Vila-real, la misma localidad en la que se encuentra el retablo anterior. Casi imperceptibles sobre los ribetes de la capa púrpura, se puede ver un texto procedente de las *Horas de la Santa Cruz* escrito en una mayúscula clásica dorada<sup>54</sup>. Observamos ciertas modificaciones en las formas de las letras respecto a la capital anterior. Si bien es cierto que letras como la *P*, la *R*, la *S* o la *O* mantienen las proporciones clásicas y que el texto aparece enmarcado en una caja de escritura como si de una inscripción se tratase, existen ciertos elementos que podrían aproximar estas grafías a la estética de la prehumanística. Por ejemplo, la *M* con los dos trazos verticales inclinados hacia el interior y con los interiores reducidos al cuarto superior de la grafía; la *A* experimenta un fenómeno similar, puesto que el trazo horizontal está muy próximo al ángulo

---

llegó, seguramente, a la península italiana. HILL BOONE, E., «*Chrysepes stichourgia*: the Byzantine epigram as aesthetic object», en BEDOS-REZAK B. M. y HAMBURGER, J. F. (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.

49 *Vid.* nota 3.

50 [*M*aria + *Salve, Regina, matre*. Seguramente, y en el hipotético marco de la pintura, el texto estaría encabezado por la Salutación Angélica, que quedaría bajo el manto del ángel y del que solo se puede leer la palabra *Maria*. Esta estaría separada del inicio del *Salve* mediante la cruz. Asimismo, conviene destacar la errata de la inscripción, ya que debería ser *mater* y no *matre*. En cualquier caso, aunque es significativa la presencia de este texto en el presbiterio de un templo dedicado a la Asunción de la Virgen, la lejanía del suelo y el pequeño tamaño de las letras hace que se trate, una vez más, de un texto alegórico. Para una reproducción de detalle de esta inscripción: COMPANY, X., *Paolo da San Leocadio i els inicis...*, p. 226, figs. 235 y 236.

51 Colección particular. *Oración en el Huerto y Lamentación*, Paolo de San Leocadio (*post* 1507). De procedencia desconocida, se plantea la hipótesis de pertenecer a la predela de algún retablo de Gandia, en COMPANY, X., *Paolo da San Leocadio i els inicis...*, pp. 323-325. En cuanto al texto mencionado, es el siguiente: *O lux et decus Hyspanie: O Iacobe sanctissime sublevator oppressorum: suffragium via[torum] qui int[er]*. CHEVALIER, U., *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, vol. II, Lovaina: Imprimerie Polleunis & Ceuterick, 1892, p. 59, n.º 10822.

52 Gandia, Museo de Santa Clara. *Adoración de los Pastores*, Paolo de San Leocadio (1507-1513). *Post partum virgo inviolata permansisti*. Responsorio del himno cantado en la festividad de la Asunción de la Virgen (HESBERT, Renato-Joanne (ed.), *Corpus antiphonalium officii*, Roma: Herder, 1968, n.º 7400).

53 Lámina 2. Vila-real, Monasterio del Corpus Christi. *Cristo portando la cruz*, Paolo de San Leocadio (1500-1515).

54 *Caput eius pungitur corona spinarum, Crucem portat humeris ad locum penarum. Adoramus te Christe*. Este fragmento procede de las *Horas de la Santa Cruz*, oficio en el que se rememora la Pasión de Cristo. El texto completo comienza con las palabras *Crucifige clamitant*, himno que aquí se reduce a los versos centrales. El otro texto corresponde al *versus* cantado al concluir dicho himno. CHEVALIER, U., *Repertorium hymnologicum...*, p. 239, n.º 3.988. La secuencia textual completa se puede comprobar en el manuscrito Vat. Lat. 3781 de la Biblioteca Apostólica Vaticana, un libro de horas de la Virgen, que incluye también las dichas *Horas de la Santa Cruz* (ff. 67v-69v) y de Pentecostés. El mensaje se complementaría con el texto de la túnica, que comienza en la manga y acaba en el pecho: *Iesu fili David, miserere mei*, procedente del evangelio de san Marcos (Mc 10, 47).

superior; o que no siempre se respeta el mismo modelo para una determinada letra, como es el caso de la *T*, representada con el trazo vertical totalmente simétrico o con un engrosamiento hacia su base. Si bien podríamos considerar que esta escritura es, por tanto, prehumanística o de transición hacia las formas capitales puras, no debemos olvidar que Leocadio ya utiliza mayúsculas humanísticas en pinturas realizadas entre 10 y 25 años antes que esta tabla y que no se conserva ninguna obra suya en la que utilice formas prehumanísticas plenas. Por ello mismo, debemos atender al carácter eminentemente decorativo de estas inscripciones en los ropajes, que dan pie al pintor a modificar el canon de las letras para dotarlas de un aspecto más amable, más ornamental, que el de las escrituras empleadas en un contexto «epigráfico», como las del retablo del *Salvador*.

Sobre la escritura privada de Leocadio no se ha hablado nunca. La única referencia sobre sus autógrafos la han ilustrado Doñate Sebastià y, posteriormente, Company Climent<sup>55</sup>. Ambos mencionan la misma carta autógrafa en la que el pintor se dirige a los jurados de Vila-real por tener que pintar un retablo en la villa<sup>56</sup>; no obstante, ninguno analiza la escritura, aunque sea de modo superficial. La carta, datada en 1513, presenta, en doce líneas, la misma caligrafía que la localizada en un albarán datado un año después, cuando redacta dos renglones haciendo referencia a la compra de unos pigmentos azules<sup>57</sup>. Ambos documentos están escritos con una habilidad gráfica usual y en una escritura humanística con influencias de la gótica *mercantesca* italiana.

Desde su llegada a Valencia con el cardenal Borja y hasta esta fecha, transcurren más de cuarenta años. Este largo período hasta la redacción del documento nos explica la correcta escrituración en catalán, puesto que ha sabido asimilar, fielmente, tanto la escritura como la lengua de la tierra que lo adopta. Algunos elementos destacados de esta escritura son las *s* minúsculas y altas con arco humanístico, la *z* o la manera de abreviar *per*. Lo más interesante es que, a pesar de haber adoptado la lengua y la escritura presente en Valencia, aún encontramos características típicas de la escritura *mercantesca*, como la grafía *ch*. Esta escritura surge cuando los comerciantes toscanos adoptan las escrituras notariales a sus propias necesidades administrativas, olvidándose de las expresiones latinas y utilizando la lengua vulgar. Es una escritura sin claroscuros, con los ojos de algunas letras casi cerrados, son grafías muy redondas, la *g* tiene forma de alambique, encontramos muchas ligaduras, como la ya citada *ch*<sup>58</sup>. La

.....  
55 DOÑATE SEBASTIÀ, J. M., «Los retablos de Santo Leocadio en Villareal de los Infantes», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1958, n.º 34, p. 264; COMPANY, X., *Paolo de San Leocadio i els inicis...*, p. 477.

56 Lámina 3. Archivo Histórico Municipal de Vila-real, Colecciones facticias, Cartas, 3663/1513. Se puede leer lo siguiente: *Molts magnífichs senyós jurates. Así tramet tres carettes ab tres sises de migia càrega cada huna que a da servir per la grayella e lo incasament del vostre retaulo. Así en València fans los plans e tuta la tallya de fusta vellya molt bona. Si que vostre magnificenze già sabente come per a san Jouan aveu a fer compliment a la primera terza per què yo puga fer e complir con tut e fer lo que yo son obligat e así faré pla (en a Déu que nos i ajudarà), e así tinge speranza que ab la suua gràcia restareu ben content de mi. Àgia resposta que és lo que delibereu se voleu que yo vàgia pasat san Johan o se vostre magnificie trameterà a paga a València. La fusta que yo tramet stà segnada de esto segno al cap. So tirante de mader de XXXVIII palmes, molt bona fusta. Posase en cubert que no se b[a]gna. P[signo]L. Lo que-stà present al hondra vostra, Paulo de Santo Locadio.*

57 Lámina 4. ACV, Fàbrica, 1510, f. 93r. Leemos lo siguiente: *Yo, Paulo de Santo Lochadio, e rebut de vos, mosén Antoni, obrer, nou so[u]s, e són per sis onzes de azur que m'aveu conprat per l'orgen.*

58 MIGLIO, L., «L'altra metà della scrittura: scrivere il volgare (all'origine delle corsive mercantili)», *Scrittura e Civiltà*, 1986, n.º 10, pp. 106-107; PETRUCCI, A., *Breve storia...*, pp. 157-159. Ceccherini, frente a lo que dicen Miglio y Petrucci, afirma que la escritura *mercantesca* y la *cancelleresca*, utilizada por los notarios toscanos, no se habrían separado en una época tan temprana como la que se había dicho hasta el momento, en CECCHERINI, I., «Merchants and notaries: stylistic movements in italian cursive scripts», *Manuscripta*, 2009, n.º 53:2, p. 279.

presencia de características tanto humanísticas como góticas (en su «versión» mercantesca), es un claro reflejo del multigrafismo mencionado, también presente en los estados italianos.

Las características itálicas de su escritura privada y el recuerdo de las formas gráficas imperiales en las mayúsculas presentes en sus cuadros nos indican que ha aprendido a escribir durante su juventud en Italia. Además, podemos afirmar que la escritura que aparece en las pinturas está realizada por la misma mano de procedencia italiana que escribe la carta y el albarán.

### 3.2. NICOLAU FALCÓ

No sabemos con exactitud la fecha de nacimiento de Nicolau Falcó, pero aconteció, seguramente, entre 1470 y 1480. El linaje de los Falcó presenta diversos pintores, pero es el personaje del que hablamos el más reconocido. En 1494 aparece realizando unas tareas de dorado e iluminación en el Hospital de los Santos Inocentes de Valencia<sup>59</sup>. Cinco años después se encarga del retablo de la iglesia de Chelva y, desde estos momentos, comienzan los encargos más importantes para el artista. Sabemos que a inicios del XVI ya está asentado en la ciudad de Valencia y con un taller propio<sup>60</sup>.

Falcó constituye el paradigma de maestro valenciano que en su pintura hace eco de las novedades importadas desde Italia, tanto a nivel estilístico como gráfico, pero que no abandona nunca los elementos de la tradición gótica hispanoflamenca en la que se educa. Por ello mismo, a un nivel pictórico, sus obras se caracterizan por la continuación de la corriente gótica, incorporando elementos clásicos, como columnas, veneras o molduras. A un nivel gráfico, esto se traduce en el mantenimiento de la escritura de aparato gótica, así como en la adopción de la prehumanística y la humanística. De esta manera, Falcó es un pintor altamente versátil en el ámbito escriturario, utilizando grafías muy diferentes entre sí, tanto en su escritura cotidiana como en sus pinturas. Una de sus obras más importantes, el retablo de la *Purísima*, ejecutado entre 1507 y 1515, es una de las últimas expresiones de la pintura gótica valenciana<sup>61</sup>. Tanto sus escenas como la estructura se encuentran repletas de inscripciones, que en nada se diferencian de las realizadas por los maestros de mediados del siglo XV. A su vez, esta minúscula gótica es radicalmente distinta de la utilizada por sus colegas coetáneos, una escritura fosilizada o influida por las humanísticas y las góticas de imprenta. En este retablo, por tanto, observamos unas grafías de gran elegancia, altamente caligráficas, caracterizadas por la altura de las letras y su compresión lateral, la marcada fractura de los ángulos, el claroscuro y la bifurcación de los alzados y caídos. Esta obra, por tanto, parece regodearse en su aspecto arcaizante, quizás la última reacción goticista contra las novedades artísticas y gráficas del momento.

Paralelamente, Falcó utiliza en otras obras las escrituras capitales, tanto prehumanísticas como renacentistas. Entre ellas destaca una *Anunciación* procedente de las puertas del antiguo

.....  
59 ADPV, Hospital General, Llibres de conte i raó, V-1/74, f. 87r.

60 BENITO GOERLICH, D., «Pintura descifrada. Proyección iconográfica de la tabla de la Sapiencia», en UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (ed.), *Herencia pintada. Obras pictóricas restauradas de la Universitat de València*, Valencia: Universitat de València, 2002, pp. 83-84; TRAMOYERES BLASCO, L., «El pintor Nicolás Falcó», *Archivo de Arte Valenciano*, 1918, n.º 4, pp. 5-6; SOLER D'HYVER, C., «La *Virgen de la Sabiduría* de la Universidad de Valencia y Nicolás Falcó I», *Archivo de Arte Valenciano*, 1966, n.º 37, pp. 87-88; GÓMEZ-FERRER, M., «Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI», *Locus Amoenus*, 2011-2012, n.º 11, pp. 82-87.

61 Lámina 5. Valencia, Museo de Bellas Artes. Retablo de la *Purísima Concepción*, Nicolau Falcó (1507-1515).

órgano de la catedral de Valencia, datada entre 1510 y 1513<sup>62</sup>. En esta pintura, la Salutación Angélica aparece dispuesta sobre una filacteria, que se enrolla alrededor de una vara portada por el arcángel, al modo renacentista. La escritura, a medio camino entre la prehumanística y la capital clásica, es un claro ejemplo de estas grafías de transición. A simple vista, da la impresión de que el texto está inscrito utilizando una capital humanística. El módulo constante de las letras, el claroscuro o los signos de interpunción a media altura son elementos característicos de esta escritura. Pero un análisis más detallado indica que el polo de atracción no son las mayúsculas renacentistas, al menos directamente. La *R* no tiene la elegancia propia de una escritura de este tipo, con el cuerpo superior muy cerrado y el trazo diagonal con un fuerte engrosamiento hacia la base; mientras que la *b* de *benedicta* es, directamente, una grafía minúscula, totalmente ajena a la epigrafía clásica. Otros elementos un tanto discordantes son la *L*, con el trazo inferior muy corto; o la *N*, que ofrece un fuerte contraste entre los dos trazos verticales gruesos y el diagonal fino. Asimismo, llama poderosamente la atención la *A* de color rojo que inicia el mensaje. Construida a partir de cuatro trazos, más el refuerzo del pie derecho, esta letra es de claro origen medieval y contrasta con el resto de *A* presentes en el texto.

En último lugar, cabría comentar la tabla de la *Virgen de la Sapiencia*. En esta pintura, destinada al altar mayor de la capilla universitaria de Valencia<sup>63</sup>, se hace patente la situación de multigrafismo relativo. Los ángeles y santos que rodean a la Virgen entronizada, igual que ella misma, sostienen sendas filacterias con mensajes bíblicos relativos a la sabiduría y la virtud. Si bien es cierto que la escritura es bastante similar a la de la *Anunciación* anterior, se aprecia una notable evolución hacia las formas clásicas. En esta pintura no hay ningún elemento discordante con la mayúscula humanística (más allá de alguna desproporción en determinadas letras), no hay grafías procedentes del alfabeto minúsculo ni de otros tipos de escrituras, las iniciales sólo destacan por su color rojo y letras que en la *Anunciación* no estaban construidas a la manera clásica, como la *R*, aquí ya participan de la estética de la mayúscula renacentista. Por el contrario, a los pies de la Virgen encontramos a san Nicolás, que sostiene un libro abierto de claro modelo medieval. Tanto las proporciones como la escritura (una gótica textual similar a las del retablo de la *Purísima*), nos remiten a los libros escolásticos y al conservadurismo gráfico y formal de los ámbitos eclesiásticos y universitarios, que mantuvieron hasta bien entrado el XVI las fórmulas gráficas medievales<sup>64</sup>.

Para finalizar con Nicolau Falcó, debemos hablar de su escritura habitual, aquella que utiliza en su día a día<sup>65</sup>. Por lo que respecta a la habilidad gráfica, Falcó presenta una escritura usual, pero con una peor calidad que los otros dos artistas analizados. No obstante, parece una mano bastante habituada a escribir debido a la agilidad con la que lo hace y el número de ligaduras utilizadas. Su polo de atracción lo encontramos influenciado por las dos escrituras del momento, la gótica y la humanística: grafías como la *n*, la *c* o la *t* están realizadas en trazos rotos y con un poco de claroscuro, pero los alzados y los caídos de la *s* y la *f* son claramente humanísticos.

.....  
62 Lámina 6. Valencia, Museo de la Catedral de Valencia. *Anunciación*, Nicolau Falcó (1510-1513). *Ave gracia plena, Dominus tecum, benedicta tu* (Lc 1, 28).

63 Valencia, capilla del Centre Cultural La Nau. *Virgen de la Sapiencia*, Nicolau Falcó (1517).

64 GIMENO BLAY, F. M., «Materiales para el estudio»..., p. 205.

65 Lámina 7. ACV, Fàbrica, 1510, f. 25v. Se puede leer: *A set del mes de guliol de l'any mil sinc-sens e quatorse, e rebut jo, Nicolau Falquó, pintor, del reverent mosén Antoni Amorós, sotsobrer de la Seu, tres castelanes, les quals tres castelanes e rebut per pintar nu costat que cobre la costòdia. E com és veritat, fas lo present de mà mia dit dia e any.* Se pueden localizar otros autógrafos en el recto del mismo folio citado (Lámina 8) y en ADPV, Hospital General, Llibres de conte i raó, V-1/74, f. 87r.

Utiliza pocas abreviaturas, todas ellas muy sencillas. La primera es la de *per*, con la *p* cortada por un trazo a media altura del caído. La segunda es la de *que*, que sigue la tendencia de la anterior, y, con la simple escrituración de la *q* y el signo abreviativo sobre ella nos indica la palabra completa.

La influencia gótica y humanística, tan presente en sus pinturas, también la observamos en sus grafías privadas, indicándonos que el pintor era conocedor de ambas formas gráficas y que es un buen representante de la situación de multigrafismo que padece el reino de Valencia. Desgraciadamente, al tratarse de una escritura usual, no podemos encontrar una relación directa entre esta y la presente en sus pinturas, aunque no hay razón para pensar que sería otra mano diferente la que interviniese en su diseño o ejecución.

### 3.3. JOAN DE JOANES

Joan Vicent Macip, más conocido como Joan de Joanes, es el máximo exponente del Renacimiento pictórico en tierras valencianas<sup>66</sup>. Desconocemos cómo se desarrollan los primeros años de su vida y cómo obtiene su educación pictórica. Aquello más lógico es pensar que se forma en el taller paterno, de quien recibe la tradición artística medieval y aprende las nuevas formas renacentistas<sup>67</sup>. La primera referencia documental sobre el pintor nos informa de la donación, por parte de los canónigos de la Seo de Segorbe, de unas estrenas al joven hijo de Vicent Macip por su trabajo en la confección del magnífico retablo mayor de la catedral. Este dato ha servido para establecer la fecha de nacimiento de Joanes hacia el 1505. Esta hipótesis viene respaldada por otra noticia de 1534, donde se especifica que debe ser este artista quien realice las pinturas del retablo de san Eloy del gremio de plateros de Valencia. Desde este momento se multiplican sus referencias archivísticas. Sabemos que está establecido en Valencia, pero su fama hace que vaya de norte a sur del reino, desde Onda y Vila-real hasta la Font de la Figuera y Bocarent, villa en la que muere en 1579 mientras realizaba el retablo mayor de la iglesia parroquial.

A pesar de que, supuestamente, hereda de su padre tanto el suave estilo pictórico como las grafías puramente clásicas, es gracias al pincel de Joanes que se difunden plenamente las tendencias importadas de Italia. En sus obras, el artista, como ahora veremos, utiliza dos tipos de escritura: la capital epigráfica, especialmente para representar inscripciones o textos en filacterias, y la humanística cursiva, que aparece sobre todo en los textos plasmados en libros.

Por lo que aquí respecta, la escritura mayúscula de las filacterias de Joanes consigue recrear totalmente el aspecto de la epigrafía de época de Augusto. Esta impresión se puede comprobar en la filacteria del *Bautismo de Cristo*, de Palma<sup>68</sup>. La legibilidad absoluta, la armonía de los trazos

.....

66 ALBI FITA, J., *Joan de Joanes y su círculo artístico*, 3 vols., Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1979; PUIG, I., COMPANY, X. y TOLOSA, L., *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar: los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*, Lleida: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida, 2015.

67 Las últimas investigaciones, especialmente PUIG, I., COMPANY, X. y TOLOSA, L. *El pintor Joan de Joanes...*, plantean la hipótesis de que las obras puramente renacentistas atribuidas al viejo Macip son, en realidad, obras de juventud de Joanes. Ciertamente, sería bastante difícil para un artista formado en la tradición gótica hispanoflamenca, aunque suavizada por las aportaciones italianas de Paolo de San Leocadio y de los Osona, emprender un viraje estilístico tan radical hacia las formas renacentistas como el que la historiografía tiende a atribuir a Vicent Macip.

68 Lámina 9. Palma, Museo de Arte Sacro de Mallorca. *Bautismo de Cristo*, Joan de Joanes (1540-1545). *Hic est filius meus dilectus, in quo bene complacui* (Mt 3, 17). El mismo texto y la misma escritura aparecen en el más famoso *Bautismo de Cristo* de la catedral de Valencia.

y la elegancia son adjetivos aplicables a esta inscripción. Si nos fijamos en la *Q*, observamos que el trazo inferior está dibujado con una forma de espátula, mientras que las *C* están compuestas por tres cuartas partes de esfera. El claroscuro es otro de los rasgos significativos de las inscripciones imperiales que Joanes ha conseguido dominar y plasmar en la pintura, como por ejemplo las *N*, que presentan dos trazos verticales más finos que el diagonal. Asimismo, aunque el texto no está inscrito dentro de una caja de escritura, ninguna de las letras sobresale sobre el resto y todas comparten el mismo módulo y dimensiones. Solamente la *I* de *dilectus* difiere de la tónica gráfica general, al aparecer inscrita dentro de la *D* precedente. Aunque no es una característica común de las inscripciones clásicas, sí que es bastante frecuente en los epígrafes renacentistas, y aparece con cierta asiduidad en la obra de Joanes. Junto a las letras inscritas en el cuerpo de otras, nuestro pintor suele recurrir al uso de nexos, sobre todo en aquellos textos en los que dispone de menor espacio. De esta forma, combina dos letras aprovechando trazos comunes, como *N* y *A* o *M* y *E*. En la pintura analizada, esto se da en la combinación de la *M* y de la *E* de la palabra *meus*. Por último, se debería destacar que, como es común en los textos pintados por Joanes, las palabras no están separadas por signos de interpunción, sino por amplios espacios que los delimitan. Solamente al final de la cita aparece un punto a media altura, a modo de punto final.

Si Joanes es con quien triunfa la humanística mayúscula en el reino de Valencia, también es él quien nos proporciona los primeros ejemplos de minúsculas humanísticas en el ámbito expuesto. Son numerosas las pinturas de este maestro<sup>69</sup> en las que aparecen libros abiertos con textos inscritos en una humanística cursiva muy cercana a los modelos de tipografía itálica que circulaban por Europa a mediados del siglo XVI<sup>70</sup>. Destaca sobremanera el libro presente en el retrato del monarca Alfonso el Magnánimo<sup>71</sup> por su virtuosismo y detallismo extremos. Aunque sólo es legible una pequeña parte del texto, dado que sobre el códice reposa la corona real, es suficiente para poder identificar tanto la obra, *De bello civili*, como el fragmento concreto (Caes. *Ciu.* I, LXXII)<sup>72</sup>. Más o menos durante la misma época en la que Joanes pintaba este retrato (1557), el impresor Joan Mey, flamenco asentado en Valencia, utilizaba una tipografía bastante similar: ligeramente inclinada hacia la derecha, con un pequeño engrosamiento en los extremos de las astas y caídos, así como una *s* larga muy característica, similar a los orificios de un violín<sup>73</sup>. No sería descabellado, pues, pensar que Joanes tomó como modelo alguno de los productos de la imprenta de Mey<sup>74</sup>, máxime si tenemos en cuenta que el humanista y beneficiado

69 A lo largo del presente año se publicará un estudio sobre el libro representado en la tabla de la Virgen de la Esperanza, recientemente adquirida por el Museo de Bellas Artes de Valencia. MACIÁN FERRANDIS, J., «Un llibre a les mans de la Verge. A propòsit de la Mare de Déu de l'Esperança de Joan de Joanes».

70 Esta proximidad entre las cursivas de Joanes y las de algunos impresores de Valencia, como Joan Mey, ya fue advertida por Gimeno Blay. GIMENO BLAY, F. M., «De la “luxurians litera” a la “castigata et clara” »..., p. 46.

71 Lámina 10. Zaragoza, Museo de Zaragoza. *Retrato de Alfonso el Magnánimo*, Joan de Joanes (1557).

72 El titulillo de la obra dice: *Cai Iulii Caesaris, De Bello Ciuili. Lib I. 389*, mientras que el texto legible del cuerpo del libro es: *Caesar in eam spem uenerat, se sine pugna et sine uulnere suorum rem [confice]re posse, quod re frumentaria aduersarios interclusisset [...]*.

73 MOLL, J., «Las cursivas de Juan Mey, con algunas consideraciones previas sobre el estudio de las letreñas», en LÓPEZ-VIDRIERO, M. L. y CÁTEDRA, P. M., *El libro antiguo español, Actas del primer coloquio internacional*, Salamanca-Madrid: Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 302-303.

74 La escritura del matrimonio formado por Joan de Mey y Jerònima Galés nos muestran unas formas gráficas muy similares a las presentes en sus libros impresos. Sin duda, su oficio les permitió conocer estas escrituras y pronto, por asimilación, las acabaron utilizando en su día a día. Algunos de sus autógrafos se pueden encontrar en ADPV, Hospital General, Llibres de conte i raó, V-1/179, ff. 47v y 50r; V-1/188, ff. 42v, 44v y 45r, por ejemplo.

de la catedral de Valencia Joan Baptista Anyés (más conocido como el venerable Agnesio), publicó varias de sus obras en la imprenta de Mey y que una estrecha amistad unía a Joanes con el eclesiástico, al que representa en dos de sus pinturas: el *Bautismo de Cristo* de Valencia y en los *Desposorios místicos de Santa Inés*, de la que hablaremos más adelante<sup>75</sup>.

La escritura privada de Joanes, por último, es la más cuidada de todas las analizadas. Con las diversas muestras se puede ver la alta calidad gráfica de este pintor, con formas redondeadas claramente humanísticas que se aproximan a la habilidad más pura y canónica. No obstante, los diversos ejemplos presentan diferencias en el modo de ejecutar las diversas escrituras. La primera de ellas corresponde a un albarán datado el 22 de septiembre de 1546<sup>76</sup>, donde se dice que ha recibido 40 sueldos por dorar la imagen de la Virgen. Joan de Joanes utiliza una escritura muy redonda e inclinada, donde los alzados se desplazan hacia la izquierda y los caídos lo hacen en dirección contraria. Algunas grafías características del autor son la *y*, realizada en dos trazos, la *s* alta, la *p* minúscula con el caído curvilíneo o la numeración arábiga con los alzados y caídos de tradición humanística. A pesar del uso habitual de las ligaduras, es una escritura bastante posada y redonda. Solo abrevia dos palabras, la correspondiente a sueldos (*sous*) y la de *Ihesus*, abreviaturas muy corrientes y conocidas por la sociedad valenciana del momento. Otro ejemplo lo encontramos en un segundo recibo, datado tres años después, con las mismas características que el anterior<sup>77</sup>.

Los cuadros no son solo un espacio para escrituras expuestas; también podemos localizar algunas más usuales, como el caso de la ya mencionada tabla de los *Desposorios místicos de Santa Inés*. En esta obra aparece un breve texto situado entre las sombras de la manga de santa Dorotea, donde Joanes ha dejado cinco indicaciones sobre cómo pintar esa parte<sup>78</sup>. Otro ejemplo próximo a su escritura usual es el ya mencionado retrato de *Alfonso el Magnánimo*. Se pueden apreciar ciertas similitudes entre las formas humanísticas cursivas utilizadas por Joanes en su día a día, con las cursivas tipográficas del libro representado. Esto es especialmente visible en las grafías de las dos primeras líneas del texto, con letras como la *s* alta o la *p*. Asimismo, el modo de alargar el trazo inferior del 3 (en la foliación), nos recuerda al 5 que aparece en la fecha de uno de los albaranes proporcionados como ejemplo.

La escritura de Joanes también aparece en el reverso de un dibujo donde se ve a san Esteban siendo conducido al martirio. En esta ocasión, se puede leer una receta de sisa para dorar, escrita en catalán, y diversas reflexiones propias del artista, en esta ocasión en latín, lo que da noticia de la alta formación que tenía el pintor<sup>79</sup>.

.....  
75 Actualmente estamos investigando la relación entre Joanes, Mey y Anyés y su influencia en las escrituras minúsculas expuestas. Los resultados de este estudio serán publicados en el volumen en homenaje a Gemma Avenoza Vera.

76 Lámina 11. ACV, Fàbrica, 1490, sin foliar. El lector encontrará el siguiente texto: *Yo, Joan Macip, pintor, atorgue aver rebut de vos, reverent mossén Jaume Messeguer, sotsobrer de la Seu de València, quaranta sous, dich XXXX sous, e són per lo daurar la corona de la Ymage de la Verge Maria de damunt lo portal del cor y per la diadema y lo pom y creu del Jesús. Y perquè és veritat, faç lo present albarà de pròpia mà a XXII de setembre any 1546.*

77 Lámina 12. ADPV, Hospital General, Llibres de conte i raó, V-1/173, f. 21v. Dice así: *Yo, Joan Vicent, pintor, atorgue aver rebut del senyor Bernat Simó, dihuít sous, dich XVIII sous, y són per lo renovar la testa y mans y los peus de la Ymage de la Verge Maria de Agost. Y, per la veritat, faç lo present, de mà pròpia, a XXI de agost, any MDXXXVIII.*

78 Lámina 13. Valencia, Museo de Bellas Artes. *Desposorios místicos de Santa Inés*, Joan de Joanes (1550-1560). A pesar de la escasa claridad de algunas de las letras, hemos conseguido leer lo siguiente: *blau clar, ombrar, viojolar [...]*.

79 Se puede leer lo siguiente: *Sisa de ale o mordent per a daurar. Pren tant acèver com una anou, tanta goma aràbiga com una amella, tanta mel com una avellana trencada y remalle tot ab vinagre tant quant baste per a correr per pinzell o ploma. Seguidamente, el autor sintetiza la receta con las cantidades en numeración arábiga. La edición del texto, aunque incorrecta en*



La presencia de estas escrituras usuales en las pinturas de Joanes es la prueba final que nos confirma que estos pintores (y todos aquellos con conocimientos escriturarios) serían los autores de los textos dibujados en las obras de arte. No hay razón alguna para pensar que delegasen la escrituración de las escrituras expuestas (mayúsculas y ornamentales) en terceras personas, siendo ellos perfectamente capaces de realizarlas.

## CONCLUSIONES

Las fuentes consultadas, tanto de archivos como pictóricas, nos presentan el binomio existente entre las escrituras privadas y las expuestas. Por una parte, queda demostrado que el porcentaje de alfabetización de los pintores valencianos de finales del siglo XV y principios del XVI no difiere nada de las prácticas y extensión de la escritura en la sociedad de su tiempo. De este modo, la presencia de textos representados en obras pictóricas no garantiza que los artistas estén alfabetizados, ya que estos mensajes forman parte de una larga tradición iconográfica dentro del arte cristiano o pueden ser proporcionados al pintor por el cliente o por un intermediario cultural, generalmente un clérigo. Solamente a través de las fuentes de archivo y, en especial, de los albaranes autógrafos, podemos afirmar el nivel de alfabetización y de competencia gráfica de un individuo.

Por otro lado, los textos en las pinturas han sido sistemáticamente ignorados por los estudiosos del arte y de la paleografía. No obstante, la recopilación y el estudio de las *didascalie* son fundamentales, puesto que suponen una importante fuente de conocimiento sobre la transmisión de ideas, doctrinas y de valores estéticos en una sociedad mayoritariamente analfabeta y ponen de relieve las diferencias gráficas existentes entre las escrituras privadas, las librerías y las expuestas.

Los casos analizados remarcan la situación del «caos» gráfico que se vive en el reino de Valencia (y en otros lugares de la Corona de Aragón) a finales de la Edad Media. La escritura gótica convive con la humanística, junto con todas las escrituras surgidas de la hibridación de estos dos modelos gráficos. Dejando de lado los diferentes niveles de competencia gráfica, partiendo de los albaranes autógrafos de Paolo de San Leocadio y de Nicolau Falcó, entre muchos otros, podemos observar cómo la escritura humanística comienza a ser usual entre las escrituras privadas a finales del siglo XV. Con Joanes, ya nacido en la nueva centuria, se hace patente el éxito de esta escritura.

Lo mismo ocurre con las escrituras expuestas: San Leocadio, educado en la Italia del *Quattrocento*, siempre utiliza una escritura capital muy cercana a la epigrafía clásica; en cuanto a Falcó, es el mejor ejemplo del fenómeno del multigrafismo relativo, ya que, en sus obras, conviven escrituras góticas textuales, prehumanísticas y capitales clásicas. El uso de una o de otra depende del origen del texto y del soporte sobre el que van a plasmarse, así como de la voluntad del comitente. Finalmente, Joanes representa el triunfo del clasicismo pictórico en todas sus facetas, desde el estilo de sus obras hasta la escritura capital humanística que utiliza en ellas.

Sabemos que los tres artistas estudiados son conscientes de la importancia de la escritura, al menos a nivel privado, debido a la plasmación de la nota de autografía presente en los

---

parte, la encontramos en GONZÁLEZ GARCIA, J. L., «*Ut pictura rhetorica*. Juan de Juanes y el retablo de San Esteban de Valencia», *Boletín del Museo del Prado*, 1999, n.º 17, pp. 39 y ss.

documentos conservados. Paolo de San Leocadio, por un lado, no deja dicha nota en el albarán analizado, pero sí que menciona en la intitulación del mismo que es él el autor; en cambio, en la carta encontramos dos referencias con su nombre: la primera de ellas nos recuerda los signos notariales, pero con las siglas de su nombre, una *P* y una *L* mayúsculas flanqueando una especie de iglesia y, acto seguido, firma con su nombre, *Paulo de Santo Locadio*. Por otro lado, en los albaranes de Falcó y Joanes se puede localizar la nota de autografía tradicional (*de mà mia i de propia mà*). Los tres dejan constancia, de una manera u otra, de que los documentos han sido escritos de manera autógrafa. En las pinturas, por el contrario, son las pinceladas las que equivalen a la nota de autografía, demostrando la autoría de los mismos.

Los ejemplos de Leocadio, Falcó y Joanes solo son tres casos de artistas en cuyas obras la escritura está presente; un nuevo contexto que se complementa con las escrituras privadas localizadas en los libros de administración y otros documentos.

## APÉNDICE GRÁFICO

Lámina 1. Retablo del *Salvador*. Detalle.



Lámina 2. *Cristo portando la cruz*. Detalle.



Lámina 3. Carta autógrafa escrita por Paolo de San Leocadio.

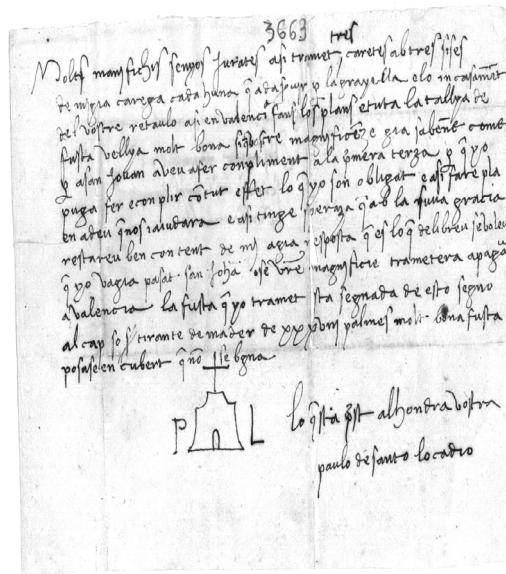


Lámina 4. Albarán escrito por Paolo de San Leocadio.

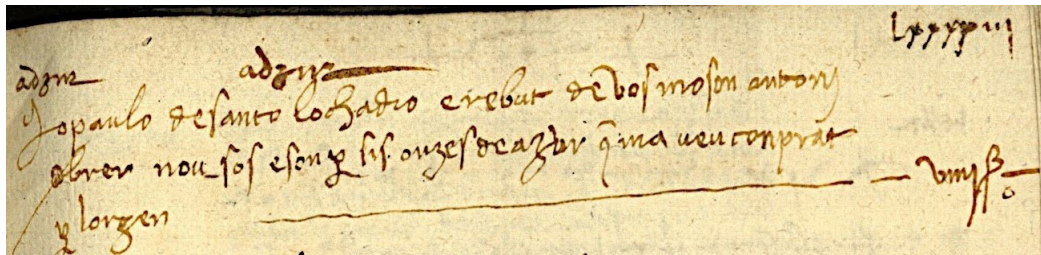


Lámina 5. Retablo de la Purísima. Detalle.



Lámina 6. Anunciación. Detalle.



Lámina 7. Albarán autógrafo de Nicolau Falcó.

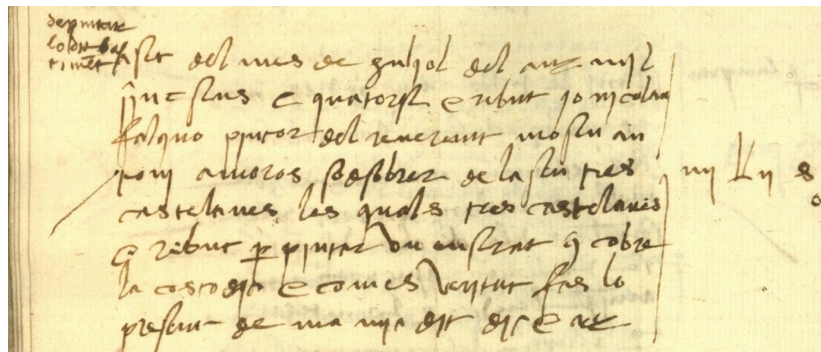


Lámina 8. Albarán autógrafo de Nicolau Falcó.

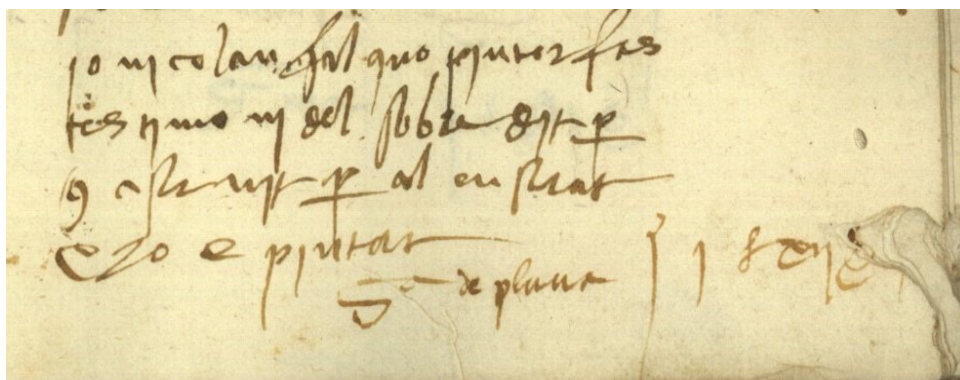


Lámina 9. *Bautismo de Cristo*. Detalle.



Lámina 10. Retrato de *Alfonso el Magnánimo*. Detalle (invertido).



Lámina 11. Albarán autógrafo de Joan de Joanes.

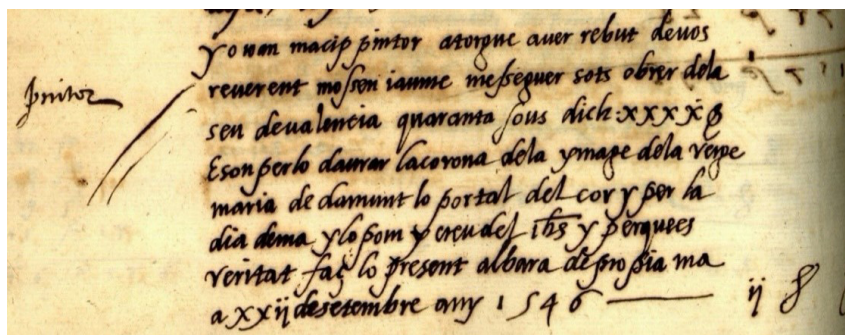
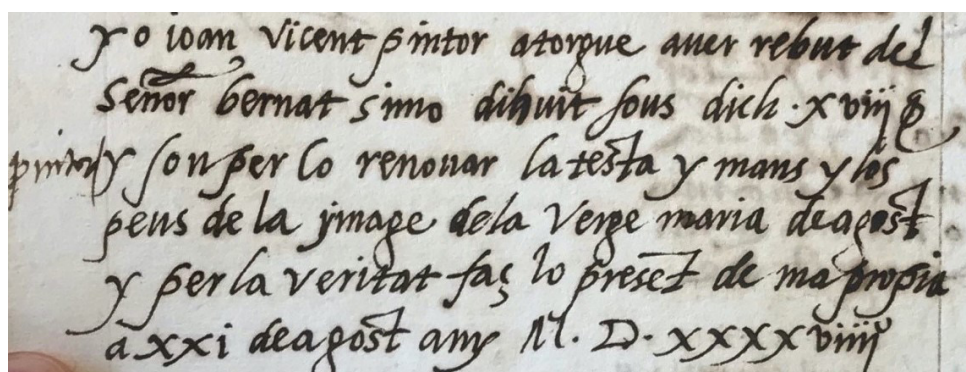


Lámina 12. Albarán autógrafo de Joan de Joanes.



Joan vicent pintor atorgue aver rebut del  
Senor bernal simo dihuit sous dich. xvij  
primis y son per lo renonar la testa y mans y les  
pens de la ymage de la verge maria de agosto  
y per la veritat fas lo present de ma propia  
a xxi de agosto any M. D. xxxviii

Lámina 13. *Desposorios místicos de Santa Inés*. Detalle.



## BIBLIOGRAFÍA

ALBI FITA, J., *Joan de Joanes y su círculo artístico*, 3 vols., Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1979.

BARKAN, L., *Mute poetry, speaking pictures*, Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2013.

BARTOLI LANGELI, A., «Historia del alfabetismo y método cuantitativo», *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 1996, n.º 3, pp. 87-106.

BENITO GOERLICH, D., «Pintura descifrada. Proyección iconográfica de la tabla de la Sapiencia», en UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (ed.), *Herencia pintada. Obras pictóricas restauradas de la Universitat de València*, Valencia: Universitat de València, 2002, pp. 83-104.

BOLOGNA, F., *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Nápoles: Società napoletana di storia patria, 1977.

BOLUFER MARQUÉS, J. y RIBERA, A., «Epigrafía valenciana medieval i moderna: les inscripcions sobre pedra», *Alba: revista d'estudis comarcals de la Vall d'Albaida*, 1999, n.º 13-14, pp.133-174.

BOSQUE, A., *Artistes italiens en Espagne du XIVe siècle aux Rois Catholiques*, París: Le Temps, 1965.

BURCHMORE, D. W. (ed.), *Text and image*. Binghamton: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1986.

BURKE, P., «L'artista: momento e aspetti», en AAVV, *Storia dell'Arte Italiana*, Turín: Giulio Einaudi, 1979, Iª parte, vol. II, p. 83-113.

CECCHERINI, I., «Merchants and notaries: stylistic moviments in italian cursive scripts», *Manuscripta*, 2009, n.º 53:2, pp. 239-283.

CHEVALIER, U., *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'a nous jours*, vol. II, Lovaina: Imprimerie Polleunis & Ceuterick, 1892.

COMPANY, X., «El gòtic valencià i Europa», en AAVV, *En torno al 750 aniversario: antecedentes y consecuencias de la conquista de Valencia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1989, pp. 351-396.

COMPANY, X., *L'Europa d'Ausiàs March. Art, cultura, pensament*, Gandia: CEIC Alfons el Vell, 1998.

COMPANY, X., «La edad dorada de la pintura valenciana (s. XV)», en BELENGUER, E. y GARÍN, F. V. (eds.), *La Corona de Aragón, Siglos XII-XVIII*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, pp. 403-453.

COMPANY, X., *Paolo de San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a España*, Gandia: CEIC Alfons el Vell, 2006.

CORTÉS ESCRIVA, J., MANDINGORRA LLAVATA M. L. y PONS ALÓS, V., «Aquestes són els obres que yo, sor Ysabel de Billena, é fetes en aquest monestir». *Notes autògrafes de sor Isabel de Villena*, Valencia: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2019.

COVI, D. A., *The inscription in fifteenth century Florentine painting*, Nueva York: Garland Publishing, 1986.

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



DEBIAIS, V., *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, París: Les Éditions du cerf, 2016.

DEBIAIS, V., FAVREAU, R. y TREFFORT, C., «L'évolution de l'écriture épigraphique en France au Moyen Âge et ses enjeux historiques», *Bibliothèque de l'école des chartes*, 2007, vol. 165, n.º 1, pp. 101-137.

DE RUBEIS, F., «La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile», en MARTÍN LÓPEZ, M. E. y GARCÍA LOBO, V. (coords.), *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval*, León, Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 185-202.

DOÑATE SEBASTIÀ, J. M., «Los retablos de Santo Leocadio en Villareal de los Infantes», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1958, n.º 34, pp. 241-289.

FALOMIR FAUS, M., *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1996.

GARCIA FEMENIA, A., «*Scrit per mà de mi, Jacme Roig*». *Autògrafs d'un metge valencià del Quatre-cents*, Trabajo de fin de máster inédito, Universitat de València, 2016.

GARCIA FEMENIA, A. «La casa del portugués. Una casa de dides al servei de l'Hospital General de València (1512-1522)», *Afers: fulls de recerca i pensament*, 2019, n.º 92, pp. 129-147.

GARCIA FEMENIA, A., *Pràctiques d'escriptura en la família Roig: alfabetització i educació gràfica en el llindar de la modernitat (València, 1450-1518)*, tesis doctoral inédita, Universitat de València, 2020.

GARCIA FEMENIA, A. y MACIÁN FERRANDIS, J., «Nulla die sine linea: autografi nella Valenza del Quattrocento», en AAVV, *IV Ciclo di Studi Medievali*, Florencia: Arcore, 2018, pp. 231-238.

GASPARRI, F., «Enseignement et techniques de l'écriture du Moyen Age à la fin du XVIe siècle», *Scrittura e Civiltà*, 1983, n.º 7, pp. 201-222.

GIMENO BLAY, F. M., «Gli analfabeti e l'amministrazione: note sui loro rapporti attraverso la scrittura», *Notizie del Seminario permanente di alfabetismo e cultura scritta*, 1986, n.º 7, pp. 10-14.

GIMENO BLAY, F. M., «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales. La colección epigráfica de Valencia», en KOCH, W. (coord.), *Epigraphik 1988. Referate und Round-table-Gespräche. Fachtagung für Mittelalterliche und Neuzeitliche Epigraphik, Graz, 10. - 14. Mai 1988*, Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1990, pp. 195-216.

GIMENO BLAY, F. M., «Aprender a escribir en la península Ibérica: de la Edad Media al Renacimiento», en PETRUCCI, A. y GIMENO BLAY, F. M. (eds.), *Escribir y leer en Occidente*, Valencia: Universitat de València, 1995, pp. 132-144.

GIMENO BLAY, F. M., «Aprender a escribir en el Antiguo Régimen», en ESCOLANO BENITO, A. (dir.), *Historia ilustrada del libro escolar en España. Del Antiguo Régimen a la Segunda República*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Pirámide, 1997, pp. 219-314.

GIMENO BLAY, F. M., *Escribir, reinar: la experiencia gráfico-textual de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)*, Madrid: Abada, 2006.

GIMENO BLAY, F. M., «De la “luxurians litera” a la “castigata et clara”. Del origen gráfico medieval al humanístico (siglos XV-XVI)», *Litterae Caelestes*, 2008, n.º 2, pp. 9-51.

GIMENO BLAY, F. M., *Scripta manent. de las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita*, Granada: Universidad de Granada, 2012.

GIMENO BLAY, F. M., «Prácticas de escritura de Isabel la Católica: entre privacidad y política», en FELLER C. y LACKNER, Ch. (eds.), *Manu propria: vom eigenhängigen Schreiben der Mächtigen*, Viena: Böhlau Verlag, 2016, pp. 229-261.

GIMENO BLAY, F. M. y TRENCHS ODEÑA, J., «La escritura medieval de la Corona de Aragón (1137-1474)», *Anuario de Estudios Medievales*, 1991, n.º 21, pp. 493-512.

GIMENO BLAY, F. M. et alii, *Iacobi primi instrumenta in archivo Sedis Valentinae asservata*, Valencia: Universitat de València, 2017.

GÓMEZ-FERRER, M., «Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI», *Locus Amoenus*, 2011-2012, n.º 11, pp. 79-96.

GONZÁLEZ GARCIA, J. L., «*Ut pictura rhetorica*. Juan de Juanes y el retablo de San Esteban de Valencia», *Boletín del Museo del Prado*, 1999, n.º 17, pp. 21-56.

GOODGAL, D., «The central inscription in the Ghent altarpiece», en VAN SCHOUTE, R. y HOLLANDERS-FAVART, D. (eds.), *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV*, Lovaina: Université Catholique de Louvain, 1981, pp. 74-89.

HESBERT, Renato-Joanne (ed.). *Corpus antiphonarium officii*, Roma: Herder, 1963-1979.

HILL BOONE, E., «*Chrysepes stichourgia*: the Byzantine epigram as aesthetic object», en BEDOS-REZAK B. M. y HAMBURGER, J. F. (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.

INFANTES DE MIGUEL, V., *De las primeras letras. Cartillas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.

JAMES, L. (ed.), *Art and text in Byzantine culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

KAGAN, R. L., *Universidad y sociedad en la España moderna*, Madrid: Tecnos, 1991.

KOCH, W., «The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution», en MARTÍN LÓPEZ, M. E. y GARCÍA LOBO, V. (coords.), *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval*, León, Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 9-27.

LUCCHI, P., «La santacroce, il salterio e il babuino: libri per imparare a leggere nel primo secolo della stampa», *Quaderni storici*, 1978, vol. 13, n.º 38:2, pp. 593-530.

MANDINGORRALLAVATA, M. L., *La escritura humanística en Valencia: su introducción y difusión en el siglo XV*, Valencia: Universitat de València, 1986.

MARTÍN LÓPEZ, M. E., «La escritura gótica en las inscripciones», en SANZ FUENTES, M. J. y CALLEJA PUERTA, M. (coords.), *Paleografía II. Las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta*, Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2010, pp. 127-157.

MIGLIO, L., «L'altra metà della scrittura: scrivere il volgare (all'origine delle corsive mercantili)», *Scrittura e Civiltà*, 1986, n.º 10, pp. 81-114.

MOCHOLÍ ROSELLÓ, A., *Pintors i altres artífexs de la València medieval*, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012.

MOLL, J., «Las cursivas de Juan Mey, con algunas consideraciones previas sobre el estudio de las letrerías», en LÓPEZ-VIDRIERO, M. L. y CÁTEDRA, P. M., *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, E., *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos, Valencia, 1370-1450*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2015.

PETRUCCI, A., «Scrittura, alfabetismo ed educazione grafica nella Roma del primo Cinquecento: da un libretto di conti di Maddalena Pizzicarola in Trastevere», *Scrittura e Civiltà*, 1978, n.º 2, pp. 163-207.

PETRUCCI, A., «Funzione della scrittura e terminologia paleografica», en AAVV, *Palaeographica, diplomática et archivística*, vol. I, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, pp. 3-30.

PETRUCCI, A., *La scrittura: ideologia e rappresentazione*, Turín: Giulio Einaudi, 1986.

PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina*, Roma: Bagatto Libri, 1992.

PETRUCCI, A., «Il volgare esposto: problemi e prospettive», CIOCIOLA C. (ed.), “*Visibile parlare*”: *Le scritture esposte nei volgari italiani dal medioevo al Rinascimento*, Nápoles: Edizioni scientifiche italiane, 1997, pp. 45-58.

PETRUCCI, A., *Historia de la escritura e historia de la sociedad*, Valencia: Universitat de València, 1998.

PONS ALÓS, V., “*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*, 2019, n.º 13, pp. 23-24.

PUIG, I., COMPANY, X. y TOLOSA, L., *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar: los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*, Lleida: Centre d’Art d’Època Moderna, Universitat de Lleida, 2015.

RODRÍGUEZ SUÁREZ, N., «Paleografía epigráfica: la transición hacia la letra gótica minúscula en las inscripciones españolas», en MARTÍN LÓPEZ, M. E. y GARCÍA LOBO, V. (coord.), *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval*, León: Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 469-477.

RODRÍGUEZ SUÁREZ, N., «Rasgos gráficos de las inscripciones en la provincia de Salamanca», *Estudios Humanísticos. Historia*, 2015, n.º 14, pp. 9-38.

RODRÍGUEZ SUÁREZ, N., «El proceso para realizar una inscripción en la Edad Media», *Anuario de Estudios Medievales*, 2020, n.º 50-1, pp. 383-414.

SCHELLER, R. W., *Exemplum. Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*, Ámsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

SOLER D’HYVER, C., «La *Virgen de la Sabiduría* de la Universidad de Valencia y Nicolás Falcó I», *Archivo de Arte Valenciano*, 1966, n.º 37, pp. 87-93.

TRAMOYERES BLASCO, L., «El pintor Nicolás Falcó», *Archivo de Arte Valenciano*, 1918, n.º 4, pp. 3-22.

ZUMTHOR, P., *La letra y la voz de la literatura medieval*, Madrid: Cátedra, 1989.