

El pintor Joan Macip, Joanes, y el Renacimiento gráfico en Valencia (1520-1600)

The Painter Joan Macip (or Joan de Joanes) and the Graphic Renaissance in Valencia (1520–1600)

Julio Macián Ferrandis
Universitat de València
<https://orcid.org/0000-0001-9478-4982>
julio.macfer@gmail.com

Recibido: 26/02/2023; Revisado: 24/05/2023; Aceptado: 22/06/2023

Resumen

En el siguiente trabajo se estudia el papel destacado del pintor Joan Macip, Joanes, en la finalización del multigrafismo relativo medieval en las escrituras expuestas, así como en la fijación y difusión de las capitales clásicas en el reino de Valencia del Quinientos. Partiendo de los pioneros gráficos, de formación italiana, se verán las posibles influencias del taller de los Macip a la hora del establecimiento de estas mayúsculas romanas, sus características principales y su difusión por el reino gracias a sus descendientes y discípulos.

Palabras clave: Epigrafía, Historia de la Cultura Escrita, Joanes, Escritura expuesta, Capital humanística.

Abstract

This article examines the important role of the painter Joan Macip (or Joan de Joanes) in the ultimate development of the medieval multigraphism of *scrittura esposta* (“exposed writings”), as well as in the fixing and dissemination of the classical orthographical capitals in the 16th-century kingdom of Valencia. Starting with Italian-trained graphical pioneers, the article traces the possible influence of the Macip workshop upon the establishment of these so-called “Roman capitals”, their main characteristics and their spread through the kingdom thanks to his descendants and disciples.

Keywords: Epigraphy, History of Written Culture, Joan de Joanes, Exposed Writings, Roman Capitals.

1. IN PRINCIPIO ERAT VERBUM. LOS MACIP Y LAS ESCRITURAS EXPUESTAS EN LA PINTURA

Joanes es el máximo exponente de la pintura del Renacimiento en el reino de Valencia y uno de los más preclaros pinceles de los territorios hispánicos en el siglo XVI. Su obra trasluce un conocimiento profundo o, al menos, una comunión estilística con la producción de Rafael y la adopción de los preceptos del Renacimiento maduro del *Cinquecento*.¹ Joan Macip, conocido como *Joanes* o por la forma incorrecta de *Joan de Joanes* y su variante castellana,² nació en torno al año 1500 (ALBI FITA, 1979, I: 357-359; PUIG SANCHIS *et al.*, 2015: 48-54), por lo que su formación pictórica discurrió en un momento clave para la historia del arte y de la cultura escrita: el paso del mundo medieval al moderno, del estilo hispanoflamenco al renacentista y de la prevalencia de las escrituras góticas y prehumanísticas a la victoria absoluta de las capitales clásicas. Es en este último aspecto, el gráfico, en el que se centrará el presente trabajo, ya que Joanes, primero a la sombra de su padre Vicent Macip – asunto, por otra parte, discutible y discutido, como se tratará más adelante – y luego ya como jefe del taller, tuvo un papel destacado en la implantación y triunfo de las capitales humanísticas en el contexto de las escrituras expuestas³ en la pintura valenciana.

Por lo tanto, para alcanzar el propósito de conocer su función en el fin de la situación de multigrafismo relativo⁴ en el que se encontraban las escrituras expuestas – al menos en el arte valenciano –, es preciso retroceder un cuarto de siglo antes de su nacimiento y explicar el fuerte arraigo en estas tierras del estilo hispanoflamenco y su paralelo gráfico, las góticas, así como la lenta y vacilante implantación del Renacimiento y de las escrituras humanísticas en Valencia, proceso que no culminará hasta las décadas de 1520 y 1530.

A un nivel gráfico, son pocos los trabajos que centran su atención en los

1 Para el estudio de la obra de Joanes desde una perspectiva histórico-artística es fundamental el trabajo de José Albi (1979) dedicado a la producción pictórica del taller de los Macip. No obstante, desde su publicación han surgido nuevos datos sobre este pintor que, por fuerza, han modificado el corpus de obras adjudicadas a su pincel, por lo que la lectura de Albi ha de ser combinada con estudios más recientes, tales como BENITO DOMÉNECH, 2000; COMPANY CLIMENT y HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2006: 211-269; FALOMIR FAUS, 2006: 271-287 o PUIG SANCHIS *et al.*, 2015.

2 La documentación refleja que Joan Macip, quien mantenía estrechos lazos con el ambiente intelectual de la ciudad, comenzó a utilizar la forma latinizada de su nombre a partir de 1557 (FALOMIR FAUS, 2006: 285). Por su parte, el origen de la redundante fórmula «Joan de Joanes» se debe a la biografía escrita por Palomino, donde expone que «Joanes» o «Juánez» es su apellido (PALOMINO y VELASCO, 1986: 66-69).

3 «Qualsiasi tipo di scrittura concepito per essere usato in spazi aperti, o anche in spazi chiusi, per permettere una lettura plurima (di gruppo, di massa) ed a distanza di un testo scritto su di una superficie esposta; condizione necessaria perché la fruizione avvenga è che la scrittura esposta sia sufficientemente grande e presenti in modo sufficientemente evidente e chiaro il messaggio (verbale e/o visuale) di cui è portatrice», PETRUCCI, 1986: xx.

4 Término también acuñado por Petrucci para referirse a aquella situación en la que conviven, en un mismo lugar y al mismo tiempo, dos tipos gráficos diferentes, pero pertenecientes a una misma escritura, como, por ejemplo, las góticas y las humanísticas respecto al alfabeto latino. Por el contrario, el multigrafismo absoluto es cuando se utilizan dos o más tipos de escritura diferente y uno de ellos prima sobre el resto, como podría ser el alfabeto latino sobre el árabe y el hebreo en los reinos hispánicos. PETRUCCI, 1979: 10.

focos humanísticos que despuntan tímidamente sobre el contexto general gótico en el que estaban inmersas las escrituras expuestas peninsulares. Destacan especialmente las obras de Francisco GIMENO (2005a; 2005b; 2008: 171-192; 2015) en las que se analiza la búsqueda incesante de un alfabeto mayúsculo para las nuevas escrituras *antiquæ* por parte de los primeros humanistas y su aplicación al caso valenciano. En el ámbito castellano, ha habido un aumento en los últimos años del número de estudios sobre este período de transición entre el multigrafismo tardomedieval y la existencia solitaria de las humanísticas (RODRÍGUEZ SUÁREZ, 2020; *idem*, 2021). Asimismo, Manuel RAMÍREZ ha estudiado este fenómeno a un nivel hispánico (2012; 2017). Sea como fuere, todos concluyen que Valencia fue uno de los lugares de entrada de las capitales humanísticas en la Península Ibérica gracias a los estrechos lazos con Italia.⁵ Partiendo de esta base, se estudiará el protagonismo de Joanes en este renacimiento gráfico a partir de un corpus de inscripciones pictóricas que recoja las primeras muestras de mayúsculas humanísticas en Valencia en la década de 1470, los primeros ejemplos de estas escrituras en la producción del binomio Vicent Macip-Joanes y las inscripciones más destacadas de la obra de nuestro pintor y de sus seguidores. Con ello, se realizará un análisis paleográfico de las escrituras recopiladas, con la finalidad de observar la evolución de las capitales clásicas en la pintura valenciana desde los primeros ejemplos hasta su victoria definitiva durante el primer cuarto del siglo XVI y las características de las grafías utilizadas en el taller de los Macip. La influencia artístico-gráfica de este pintor no se detiene a las puertas de su obrador, por lo que también se indagará en la proyección de las escrituras de Joanes durante su vida y tras su muerte —acaecida en 1579—, en la llamada «escuela joanesca», mantenida por su hijo Vicent Macip Comes y otros seguidores hasta comienzos del siglo XVII.

2. ET VERBUM ERAT APUD DEUM. LOS ANTECEDENTES

Es de sobra conocido el episodio del Garda del año 1464, en el que un grupo de amigos e ilustres *antiquarii*, entre los que destacan Felice Feliciano y Andrea Mantegna, hicieron una excursión al lago comportándose como romanos a la búsqueda de vestigios clásicos (KRISTELLER, 1901: 472-473). Aparte de proporcionar una curiosa anécdota sobre la devoción de los humanistas por el pasado clásico, este viaje de amigos tuvo grandes repercusiones en el ámbito gráfico (GIMENO BLAY, 2005a: 31; 2015: 23-24). Los *antiquarii* no sólo bebieron vino entre vetustas ruinas vestidos con togas y nimbados con coronas de vid, sino que también copiaron en forma y contenido las inscripciones que encontraron. Fascinados por su «descubrimiento» —aunque estos epígrafes siempre estuvieron ahí, cambiando solo la mirada con la que eran observados—, comenzaron a estudiar las proporciones de las grafías clásicas, a inventar otras solamente existentes en las lenguas romances —como la «Ç»— y a difundirlas en manuales y tratados (GIMENO BLAY, 2005a). De esta manera, al fin, las escrituras humanísticas

⁵ Para más información sobre este tema, MACIÁN FERRANDIS, 2022: 82-83, 86-87.

minúsculas, extraídas de los manuscritos en escritura carolina de los siglos XI y XII por la generación anterior a la de los excursionistas del Garda, disponían de unas mayúsculas equivalentes a su naturaleza —elegantas, claras, inmutables—, como no lo eran las volubles prehumanísticas usadas hasta el momento (KOCH, 1996: 178-179).

Al mismo tiempo que los humanistas italianos rescataban del olvido la lengua, la escritura y el arte de los antiguos, en Valencia el gótico estaba viviendo su momento de máximo apogeo. El estilo hispanoflamenco había irrumpido con fuerza en el contexto del gótico internacional imperante en las primeras décadas del siglo XV, y enraizó en el gusto valenciano hasta bien entrada la siguiente centuria (AGUILERA CERNI, 1988: 236-271). En el ámbito gráfico que aquí nos atañe, esto se tradujo en la utilización en las escrituras expuestas en la pintura de unas grafías góticas cada vez más goticizantes —valga la redundancia—, acentuando todos sus rasgos característicos. Eso no implica que Valencia y su reino fueran totalmente impermeables a las novedades italianas. El establecimiento de la corte de Alfonso el Magnánimo en Nápoles y la de su relictta esposa María de Castilla en Valencia favoreció el intercambio de documentación entre ambas penínsulas, que llevó a la modificación de las minúsculas góticas en uso en la Corona de Aragón —ya de por sí redondeadas— hacia las formas humanísticas (MANDINGORRA LLAVATA, 1986). Por su parte, el arte y sus inscripciones tampoco fueron ajenos a este movimiento. En las obras cumbre del gótico valenciano cuatrocentista se puede ver alguna que otra venera, un capitel romanesco o un arco de medio punto. No en vano, Jacomart, uno de los puntales del flamenquismo valenciano junto a su socio Joan Reixach, fue nombrado pintor del rey y pasó algunos años en Nápoles (BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA, 2001: 33; GÓMEZ-FERRER LOZANO, 1994: 20-24), de donde trajo, con gran fortuna, rasgos renacentistas y unas escrituras prehumanísticas más sencillas que las extravagantes grafías de Flandes y muy próximas a las capitales clásicas, que allí cultivaban artistas como Antonello da Messina o Colantonio (MACIÁN FERRANDIS, 2022: 82-83).⁶ Rápidamente, Jacomart emplearía estas escrituras en sus pinturas valencianas, igual que su colega Reixach y otros pintores que les sucedieron.

Este es el contexto gráfico, al menos el de las inscripciones pictóricas, imperante en Valencia en el mismo momento en el que en Italia se difundían manuales para la construcción geométrica de capitales clásicas. El nexo entre ambos mundos gráficos, el humanístico y el gótico-prehumanístico lo constituye Paolo de San Leocadio, un pintor emiliano, aunque paduano de formación, que llegó a Valencia de la mano del cardenal Roderic de Borja para pintar las bóvedas del presbiterio de la catedral valentina en 1472, apenas ocho años después de la excursión al Garda.

Si bien las pinturas de los ángeles músicos (I),⁷ ejecutadas junto con sus

⁶ Amberes, Museo Real de Bellas Artes. *Crucifixión*, Antonello da Messina (1454-1455). Nápoles, Museo de Capodimonte. *San Francisco entregando la Regla*, Colantonio (1440-1470).

⁷ Los epígrafes de todas las obras valencianas mencionadas aparecen transcritos y editados en el anexo final, siguiendo el orden cronológico de su ejecución. Así, tras cada mención a una de las obras, se indica entre paréntesis el número que ocupa en el corpus de ediciones.

compatriotas Francesco Pagano y el desconocido *mestre Riquart*, sólo contienen un pequeño epígrafe en capitales que es totalmente imperceptible, San Leocadio se instaló en Valencia, convirtiéndose en el pionero de la difusión de los preceptos artístico-gráficos del Renacimiento en el reino, gracias a la gran cantidad de encargos que recibió hasta su muerte alrededor de 1519. Durante su etapa valenciana, el emiliano moderó levemente su estilo renacentista o, más bien, lo adaptó al gusto gótico imperante, pero siempre mantuvo las capitales romanas a la hora de incorporar textos a sus obras. Estas escrituras, muy próximas a las de manuales de caligrafía como el *Alphabetum Romanum* de Felice Feliciano o la *Regola a fare letre antiche* (GIMENO BLAY, 2005a), mantienen todavía algunos rasgos que se podrían considerar arcaizantes, a pesar de ser capitales epigráficas plenas, como la «M», con los trazos exteriores inclinados y el cuerpo de dimensiones muy reducidas, o la «E», con el travesero descentrado. El alfabeto pauliano se puede observar perfectamente en las tablas conservadas en el Museo de Santa Clara de Gandía (II), donde el pintor inscribió largos textos litúrgicos en los ribetes de las vestiduras de los personajes (Fig. 1). Pese a la influencia artística de San Leocadio, sus graffias no fueron copiadas por los pintores valencianos, que se mantuvieron fieles a la tradición gótica y prehumanística, de manera que el italiano fue el único cultivador de la escritura *alla romana* en el contexto pictórico valenciano durante cuatro décadas.

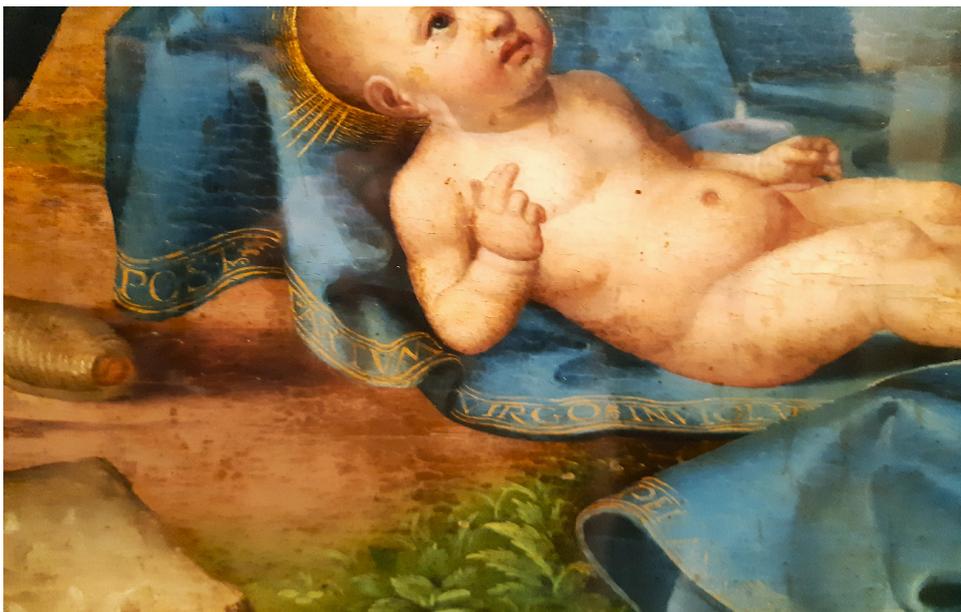


Figura 1. Gandía, Museu de Santa Clara. Tablas del Monasterio de Santa Clara. Paolo de San Leocadio, 1507-1513. Detalle. Ejemplo de las escrituras capitales de San Leocadio. Fotografía propia.

A principios del siglo XVI, llegó a Valencia el dúo artístico compuesto por Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, conocidos por la historiografía

como los Hernandos, pintores manchegos que se cree que trabajaron en el círculo de Leonardo da Vinci (BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA, 1998; GÓMEZ FRECHINA, 2011). Estos, pertenecientes a una generación posterior a la de San Leocadio, trajeron consigo unas mayúsculas romanas ya plenamente «canónicas». Si nos situamos frente a la tabla de San Antonino de Florencia y San Vicente Ferrer (1515; IV), observaremos que, frente a los rasgos arcaicos de la escritura del emiliano, las grafías de los Hernandos gozan de todos los elementos que caracterizan a la escritura epigráfica imperial: la inscripción se encuadra perfectamente dentro de una caja de escritura, los trazos de la «M» ya son verticales, existe una proporción geométrica en todas las letras y se emplean signos de interpunción triangulares para separar las palabras (MACIÁN FERRANDIS, 2022: 88). Del mismo modo que Paolo de San Leocadio, lo pintores manchegos — primero como socios, luego Yáñez de la Almedina en solitario — recorrieron el reino recibiendo numerosos encargos, tras haber maravillado al público con las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia.⁸

No obstante, en los cuarenta años que mediaron entre la llegada de San Leocadio y la de los Hernandos, la cultura renacentista había ido calando en Valencia, cosa nada sorprendente si se tiene en cuenta que los Borja mantenían el trono de San Pedro y se comportaban como príncipes italianos — lo que eran, de hecho —, así como por las políticas italianas de los Reyes Católicos, que aumentaron el tráfico de personas, objetos e ideas entre ambas orillas del Mediterráneo occidental. De este modo, una sociedad ya familiarizada con los elementos renacentistas y bastante receptiva a estas influencias favoreció el arraigo cada vez mayor de las capitales romanas y su adopción por parte de los artistas locales. En 1517, Nicolau Falcó ejecutó la tabla de la Virgen de la Sapiencia (V) para el altar mayor de la capilla universitaria de Valencia. Esta pintura, ya renacentista, ofrece al curioso un conjunto de inscripciones relativas al conocimiento y escritas en unas grafías en las que, aunque ya clásicas, se perciben todavía ciertos rasgos de «imperfección» geométrica, como un ensayo de lo que estará por venir. Asimismo, en la esquina inferior derecha de la pintura descansa san Nicolás con un libro abierto, donde se leen fragmentos de la liturgia propia de su festividad escritos en letra gótica, ejemplo todavía del multigrafismo relativo reinante en el momento (GIMENO BLAY, 2008: 180-181). Por el contrario, alrededor de 1520, Miquel Esteve realiza el retablo de San Vicente Ferrer (VI), de estructura gótica, pero con diversas inscripciones en capitales romanas de gran perfección y geometría. Se cree que este pintor formaba parte del círculo de los Hernandos y que pudo llegar a participar en el retablo de la catedral de Valencia, lo que explicaría la madurez de sus grafías. Por su parte, el también anónimo Maestro de Alzira utiliza una escritura híbrida entre las prehumanísticas y las clásicas. Así, en obras como la tabla de los Santos Vicentes (XI) de la catedral de Valencia (ca. 1525) se puede ver una escritura clásica, pero con elementos ajenos como el travesero

⁸ Curiosamente, esta pieza, que representa la vida de la Virgen, no contiene ningún epígrafe en escritura latina, pero sí aparece en repetidas ocasiones y en caracteres árabes el lema «□Izz Li-Mawlānā Al-Sul□ān», esto es, «Gloria a nuestro señor el Sultán», tejido en una de las telas islámicas empleadas por los pintores como modelo (MORENO COLL, 2018).

sobre la «A» o el cuerpo reducido de la «M». Felip Pau de San Leocadio, hijo del pionero italiano, sigue utilizando las grafías clásicas de su padre, con elementos ya en franco retroceso —la «M» inclinada, la «E» descentrada—, como en la pintura de la Ordealía del fuego (X), también de 1525. Un último ejemplo, bastante significativo, es el retablo de San Miguel y San Jerónimo de Rossell (Castellón), datado en torno a 1530 y de mano anónima (XIII). Su reducida calidad artística no debe empañar su importancia y, en especial, la de las numerosas filacterias que contiene, prueba de la llegada de la estética renacentista a las áreas alejadas de los principales focos culturales. Su escritura, aunque capital, adopta soluciones ajenas a esta escritura, como la «Z» en forma de tres, la «D» que no cierra por arriba o los refuerzos y signos de interpunción de proporciones exageradas.

3. ET DEUS ERAT VERBUM. JOANES Y LA ESCRITURA

Es en este ambiente donde nace y se educa el joven Joan Macip, trabajando desde pequeño —suponemos— en el taller paterno.⁹ Vicent Macip, notable pintor hispanoflamenco tardío, ejecuta, hacia 1520, sendos retablos puramente renacentistas, tanto a un nivel pictórico como gráfico, que rompen de manera radical con su obra anterior: el de San Pedro *in cathedra* y el de San Vicente Ferrer (VIII, IX). ¿Cómo es posible que un pintor ya maduro —pues a la sazón tendría unos cincuenta años¹⁰— pueda variar su estilo de una forma tan drástica y sublime? La historiografía ha buscado una explicación a este fenómeno en el retorno a Valencia por esas fechas de Jeroni de Vic, embajador de Fernando el Católico y Carlos I en los Estados Pontificios. Sin base documental sólida, se dice que después de una larga estancia en Italia, el embajador Vic trajo consigo numerosos objetos y piezas de arte, entre los que destaca el suntuoso *cortile* de su palacio, conservado ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y algunas pinturas de Sebastiano del Piombo (BENITO DOMÉNECH y GALDÓN, 1997: 28). Las similitudes compositivas y estilísticas entre estas obras y las del renovado Vicent Macip son, a ojos de algunos, las consecuencias de un estudio profundo por parte del pintor valenciano de la obra de su colega italiano (PUIG SANCHIS *et al.*, 2015: 50-54). Si bien esta hipótesis ha servido para justificar el cambio en su manera de pintar y atribuirle ciertas piezas, es una teoría sin mucho fundamento. Pocos son los pintores que, a una edad tan venerable, han cambiado drásticamente su estilo y muchos menos los que lo hacen «a mejor» —entiéndase no como que el arte renacentista sea superior al gótico, sino como la sublimación de una manera de pintar ya fuertemente arraigada—. Tampoco se tiene constancia de

9 En la Florencia del siglo xv, el aprendizaje de los oficios comenzaba entre los 12 y los 14 años. Sin embargo, hemos de suponer que en aquellos casos en los que el padre fuera el maestro y jefe de taller, los hijos empezaban la instrucción en el oficio a una edad más temprana, aunque sólo fuera de sus rudimentos (WACKERNAGEL, 1997: 315). En Valencia, los contratos formativos del medio artesanal que se conservan indican que la edad a la que los jóvenes entraban en los obradores como aprendices era similar a la de los florentinos.

10 Se cree que nació en torno a 1473 y 1475, partiendo de una serie de datos e interpretaciones, como su contrato matrimonial con Isabel Navarro datado en 1493, recogidos en PUIG SANCHIS *et al.*, 2015: 15-19.

que el embajador Vic expusiera sus pinturas ni que dejara a Macip estudiarlas con profundidad. Aparte, ¿hasta qué punto el estudio de unas cuantas pinturas puede trastocar por completo las costumbres pictóricas de años? Conviene, por lo tanto, dudar de esta hipótesis.¹¹

A un nivel gráfico, Macip el viejo venía usando una amalgama de escrituras góticas y prehumanísticas —a veces separadas, a veces entremezcladas en una misma inscripción— y ya, muy tardíamente, comenzó a incorporar pequeñas inscripciones en humanísticas —en ocasiones también entreveradas con las prehumanísticas—, como se puede observar en obras como el Nacimiento de Tarragona (ca. 1510; III) o las puertecillas de un tríptico con una Anunciación (1520-1530; VII). ¿Cómo llegó a los estilizados epígrafes de sus dos obras renacentistas? ¿Los extraería también de la obra de del Piombo? Dejando a un lado las cuestiones puramente artísticas, que no nos corresponde dilucidar, creemos que el joven Joanes colaboró activamente en el taller paterno desde fechas muy tempranas, llegando incluso a ser el autor de piezas de este decenio atribuidas a Macip padre que, aunque con un estilo vacilante, anticipan rasgos de la obra de Joanes. En consecuencia, es muy probable que nuestro pintor no fuera un simple heredero y continuador de las delicadas capitales romanas de su padre, sino que hubiera participado de una manera activa y consciente en su fijación. Muchos son los argumentos que conducen a este planteamiento. En primer lugar, la educación plenamente renacentista de Joanes. Nacido nuestro pintor entre 1500 y 1505 (ALBI FITA, 1979, I: 357-359; PUIG SANCHIS *et al.*, 2015: 48-54), su formación y educación artísticas coincidirían con el momento en el que el estilo de los Hernandos está plenamente establecido en Valencia y sus seguidores difunden los preceptos estilísticos y gráficos del Renacimiento por todo el reino.

En segundo lugar, se tiene noticia de que Joanes intervino en la ejecución del retablo mayor de la catedral de Segorbe (XII), hito del arte renacentista valenciano. Los canónigos, contentos con su desempeño, le otorgaron en 1531 una gratificación por el trabajo que había realizado.¹² Joanes, que en este momento contaría entre 26 y 31 años, sería ya un oficial del taller, con una amplia participación en la ejecución del retablo, máxime si se tienen en cuenta sus dimensiones. De esta manera, podrían ser suyas las imágenes secundarias, como la tabla que representa un fragmento de la primera Epístola a los Corintios (I Cor 11, 23-26) escrito con las mayúsculas epigráficas propias del obrador de los Macip. No obstante, la última línea está redactada en una minúscula humanística cursiva que será una constante en la producción de Joanes, con iguales módulo e inclinación, nexos o fantasiosos caídos —como el de la «g»— (MACIÁN FERRANDIS, 2022: 92-93). Por ejemplo, la escritura es igual en el texto de la tabla de San Roque (XIV) del retablo de San Sebastián, obra datada entre 1540 y 1545, atribuida antaño a Vicent Macip,

11 «En un solo pintor no acostumbran a producirse metamorfosis tan radicales. Y desde luego, nuestro razonamiento [...] no puede variar por la endeble teoría de la llegada a Valencia, en 1521, de cuatro tablas de Sebastiano del Piombo» (COMPANY CLIMENT y TOLOSA ROBLEDO, 1999: 269). Estas dudas también están expuestas en PUIG SANCHIS *et al.*, 2015: 50-54.

12 Documento muy citado por la historiografía valenciana pero que, en la actualidad, no se conserva. Para las referencias archivísticas y bibliográficas: PUIG SANCHIS *et al.*, 2015: 182-183.

lo que refuerza nuestro planteamiento general (MACIÁN FERRANDIS, 2021: 70-72).

En último lugar, el gremio de los plateros contrató con Vicent Macip y Joanes la ejecución del retablo de la capilla corporativa en 1534, con la condición de que este debía ser única y exclusivamente de la mano del joven pintor.¹³ Este contrato, apenas unos años posterior al de Segorbe, solo podría incluir esta cláusula si Joanes fuese maestro, cosa, por otra parte, muy probable, si se tiene en cuenta que tendría entre 29 y 34 años. Nuestro pintor sería, por aquel entonces, el jefe del taller paterno, habiéndose quedado el viejo Macip como un representante, y gozaría del suficiente prestigio como para que sus clientes exigieran incluir dicha cláusula en el contrato.

En definitiva, las notables semejanzas entre las escrituras del retablo de Segorbe y las de la obra posterior de Joanes, junto con los otros argumentos aportados, llevan a pensar que la fijación de las letras tan características del taller de los Macip de 1520 en adelante fue cosa del joven pintor o que participó activamente en ella. Sin embargo, ante el desconocimiento del verdadero «autor» de estas grafías, hablaremos de la escritura empleada en el taller de los Macip, suponiendo que el padre fue el primero en interesarse por este tipo gráfico al ponerse de moda en los años veinte del siglo XVI, pero que fue Joanes quien, imbuido del ambiente renacentista, las sublimó e implantó como única escritura de su pintura, poniendo fin al multigrafismo propio de la obra de su progenitor y, en términos generales, en toda la pintura valenciana gracias a la fama de su escuela, dentro, eso sí, de un fenómeno generalizado en la Monarquía Hispánica durante el reinado de Carlos I (RAMÍREZ SÁNCHEZ, 2012: 269).

A un nivel puramente paleográfico, la escritura de los Macip reúne todas las características propias de la capital epigráfica imperial, que se podría definir por la absoluta legibilidad de todos sus elementos, es decir, por la identificación clara de cada una de las letras, así como de las palabras, frente al preciosismo gótico que dificulta la identificación de las grafías y de sus diferentes combinaciones; por la armonía en el trazado de las letras, ya que todas se construyen a regla y compás, con proporciones geométricas y siguiendo siempre el mismo modelo para cada grafía; y por la elegancia absoluta, resultado de las dos propiedades anteriores y que coloca su escritura en la estela clasicista de los Hernandos, alejándolas de las vacilantes grafías de pintores anteriores como San Leocadio o Falcó. De este modo, encontramos unas inscripciones que reviven el modelo de la epigrafía romana: un marcado claroscuro, gracias a la combinación de trazos gruesos y finos; el módulo constante de las grafías, salvo aquellos casos en los que, como recurso estético o por falta de espacio, se inscriben algunas letras dentro del cuerpo de otras; las proporciones de las letras basadas en líneas rectas y secciones de esferas, como la «C», que se dibuja a partir de tres cuartos de un círculo; y los caídos en forma de espátula, como los de la «Q» y la «R». Asimismo, también son habituales en las inscripciones de los Macip los nexos, como los formados por «M-E» o «T-E», aprovechando los trazos comunes de las letras, o los de los diptongos «Æ» y «Œ»; la separación de palabras, por los que no utilizan signos

¹³ Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia (APPV), *Protocolo de Pere Mir*, núm. 16.045. 1534, junio, 20. Valencia. Editado en PUIG SANCHIS *et al.*, 2015: 188-192.

de interpunción, a excepción de final de oración, donde se dispone un punto a media altura a modo de cierre (MACIÁN FERRANDIS y GARCIA FEMENIA, 2021: 56-57); y la ausencia generalizada de abreviaturas, salvo los *nomina sacra* y la elisión de las nasales a final de palabra (MACIÁN FERRANDIS, 2022: 90-91; Fig. 2).

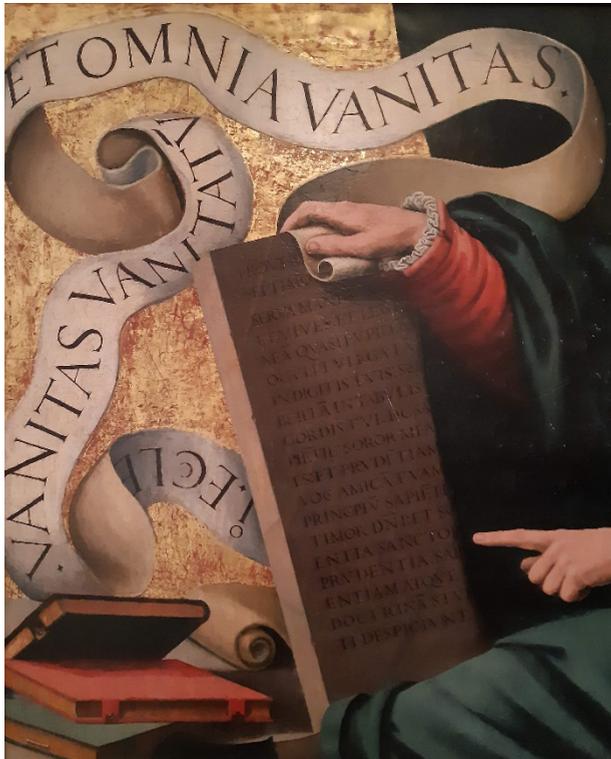


Figura 2. Segorbe, Museo Catedralicio. Rey Salomón. Joanes, ca. 1545. Detalle. Ejemplo de las escrituras capitales del taller de los Macip. Fotografía propia.

¿Cuáles son los modelos de los que bebieron los Macip a la hora de fijar su escritura? A nuestro parecer, fueron principalmente dos tipos de fuentes. Por un lado, los modelos directos, que serían aquellos más próximos y habituales, que podrían observar con asiduidad. Destacaría sobre todo la escritura de sus antecesores, en especial la de los Hernandos, que debió ser el principal modelo a seguir, tanto por cercanía física, como temporal y estilística. Asimismo, también pudieron servirse de las inscripciones borgianas que llegaron al reino desde talleres italianos, como los que adornan la fachada de la colegiata de Gandía o la de la capilla de las Fiebras de la colegial de Játiva (PONS ALÓS, 2019). Además, no se pueden olvidar los vestigios romanos que se conocían y exhibían en la ciudad en su época, de los que da cuenta PEREIRA MENAUT (1979: 23, 25, 31-32, 48-49, 61, n.º 1, 4, 10, 27, 42). En la Casa de la Ciudad –erigida sobre el centro neurálgico de la antigua *Valentia Edetanorum*– se reaprovechó un epígrafe donde

se menciona a los *Valentini* (CIL II, 3734)¹⁴ para colocarlo visiblemente en una de las esquinas del consistorio, aprovechando la otra cara para inscribir un texto en gótica conmemorando la finalización de las obras de ampliación del edificio en 1376 (GIMENO BLAY, 1990: 211). Asimismo, cuando en la segunda mitad del siglo XV se añadió un nuevo tramo a los pies de la catedral —la *arcada nova*— surgirían numerosos restos romanos, ya que el templo se sitúa sobre el antiguo foro. Uno de los vestigios encontrados, que contenía una inscripción (CIL II 3773),¹⁵ fue colocado como base en el pilar del lado de la Epístola. Por último, la historiografía ha querido ver en la obra de Joanes, sin apoyo documental alguno, un necesario viaje a Italia (ALBI FITA, 1979, II: 336-351), de modo que nuestro pintor también podría haber visto allí inscripciones antiguas y modernas de las que tomar nota. Sin embargo, al hecho de que no se tenga base documental para este *soggiorno* hay que sumar que las escrituras clásicas de los Macip son muy tempranas, por lo que el joven pintor ya viajaría a la península vecina con este bagaje gráfico que, como se ha visto, podría haber asimilado con facilidad en su Valencia natal.

Por otro lado, encontramos las fuentes indirectas, las escrituras que verían reproducidas en grabados e impresos. Como estudió Berger (1987), la industria de la imprenta tuvo un fuerte arraigo en Valencia, por lo que circularían libros en gran cantidad, cosa que permitiría a los Macip obtener diferentes fuentes de inspiración. Junto a los libros, también podrían disponer en su taller de modelos de letras, como los que usaban copistas e impresores para mostrar a sus clientes (ALEXANDER, 1992: 126-127, 174-175; DEROLEZ, 2003: fig. 15-16; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 208-209), así como de manuales de caligrafía, como la *Regola a fare letre antiche* ya citada o el *Arte subtilísima* de Juan de Iciar, que, aunque tardía para nuestra cronología, menciona la construcción geométrica de las letras romanas en *Los Cuatro Libros de la Medida* de Dürero, lo que implica que la obra del pintor alemán circuló ampliamente por los territorios peninsulares.¹⁶ Además, tratándose de pintores, tendrían en su obrador una gran cantidad de dibujos y grabados de obras existentes —de donde podrían haber estudiado el estilo de Sebastiano del Piombo y otros maestros italianos— que, en muchos casos, se reproducían con las inscripciones propias de la obra, con la signatura de los autores o con leyendas explicativas usando tipos romanos capitales.¹⁷ A ello

14 Gnaeae / Seiae Heren/niae Sallus/tiae Barbiae / Orbiana Aug(ustae), / coniugi domi/ni nostri Aug(usti), / Valentini Ve/terani et Veteres. Editada en PEREIRA MENAUT, 1979: 34-35, n.º 13.

15 [Cr]escens et Viria Acte [uxor]. Editada en PEREIRA MENAUT, 1979: 60, n.º 41. Si bien Sanchis Sivera aporta numerosa información de archivo sobre los inicios de la obra de la *arcada nova* (1909: 126-129), el sabio canónigo no hace mención alguna a la inscripción latina, en tanto que en su época toda la obra medieval estaba recubierta por un aderezo neoclásico. Asimismo, Pereira Menaut indica que este resto arqueológico ya se consideraba perdido en el siglo XVI, en tanto que fue recubierto por elementos decorativos. No obstante, no aporta una fecha concreta, por lo que nada impide creer que fuera conocida por los Macip.

16 Zaragoza: Bartolomé de Nájera, 1553, ff. Giv-Giiir. Núremberg: sin editor, 1525. GIMENO BLAY, 2015: 32.

17 Por ejemplo, los grabados del italiano Marcantonio Raimondi a partir de obras originales de artistas contemporáneos, en los que incluía cartelas con textos, tal y como se puede apreciar en la reproducción del Juicio de París de Rafael, realizada alrededor de 1515, que se conserva en el Museo Británico (H,2.26).

cabe sumar el estrecho vínculo de Joanes con la élite intelectual de la ciudad: Joan Baptista Anyés, célebre humanista (ANYÉS, 1987; LLIN CHÁFER, 1992; ANYÉS, 2001) que aparece retratado en dos obras del pintor;¹⁸ se cree que tuvo algún tipo de amistad con Joan Mey, uno de los principales impresores de la ciudad y, no en vano, el editor de las composiciones y tratados de Anyés (MOLL ROQUETA, 1988: 303); así como con otros intelectuales como Ramírez Pagán, quien le dedicó un poema a nuestro pintor (FALOMIR FAUS, 2006: 276). Por su parte, tenemos un pequeño epigrama latino¹⁹ compuesto por el propio Joanes en uno de sus dibujos preparatorios, lo que implica que tenía una buena formación clásica y, por lo tanto, fácil acceso a materiales humanísticos de los que obtener modelos gráficos y el contenido de sus inscripciones. Aunque todas estas relaciones del pintor son de mediados de siglo y, consecuentemente, demasiado alejadas de los primeros epígrafes de los Macip como para haber influido en su gestación, sí que es posible que las inclinaciones humanísticas de Joanes comenzaran muy temprano, durante su etapa de formación, y que, fascinado por la estética renacentista y el pasado clásico, contribuyera a la formación del modelo gráfico del taller paterno.

Una vez fijada la escritura en la década de 1520, esta se mantiene invariable a lo largo de toda la carrera de Joanes y se difundirá fuera de su taller gracias a sus numerosos seguidores más allá de su muerte, hasta los albores del siglo XVII (ALBI, II: 429). Ciertamente, la reconocida fama de nuestro pintor favoreció el temprano desarrollo de una escuela joanesca, en la que se formaron otros pintores — también de cierto renombre —, quienes mantenían en sus obras los estilemas artísticos y gráficos del maestro. Entre los discípulos de Joanes que hacen un uso profuso de la escritura en sus pinturas encontramos a fray Nicolau Borràs o a Gaspar Requena, la obra de los cuales nutre buena parte de las colecciones valencianas de arte renacentista. Borràs es el más aventajado de los discípulos de Joanes,²⁰ teniendo sus obras un aspecto muy similar a las del maestro, pero con un cromatismo más frío. A un nivel gráfico, eso sí, las capitales del fraile jerónimo son idénticas a las de Joanes, utilizando los mismos recursos — como nexos y abreviaciones —, tal y como se puede apreciar en la filacteria de san Vicente Ferrer de la tabla de la Virgen del Rosario (ca. 1575; XVIII) o en los libros que reposan delante de san Agustín y san Jerónimo en la tabla homónima del Museo del Patriarca (XIX).²¹ Del mismo modo, la escritura es una constante en la obra de Gaspar Requena²², como se observa, por ejemplo, en el retablo de San Jaime (XVI), donde se inscriben los nombres de todos los santos representados. Sin embargo, resulta evidente que a las inscripciones de Requena, pese a seguir el mismo formato, les falta algo de la elegancia de la escritura del maestro. Esto se puede comprobar en otras pinturas, como en los epítetos marianos del retablo de la Inmaculada y San Antonio Abad

18 Valencia, Catedral. *El Bautismo de Cristo*, Joanes, ca. 1535. Valencia, Museu de Belles Arts. *Desposorios místicos del Venerable Agnesio*, Joanes, 1550-1560.

19 «Periet Minerua mecum si ipsa ludat» (GONZÁLEZ GARCÍA, 1999: 38-43).

20 Sobre este pintor, HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2010.

21 Ibi (Alicante), Casa Abadía. *Virgen del Rosario*, Nicolau Borràs (ca. 1575). Valencia, Museo del Patriarca. *San Agustín y San Jerónimo*, Nicolau Borràs (1579-1580).

22 HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015.

(ca. 1560; XVII) del Museo de la Catedral de Valencia (Fig. 3).²³ Si los comparamos con otras imágenes de esta advocación surgidas del pincel de Joanes, se observará fácilmente la diferencia, tanto a nivel pictórico como gráfico, entre las aptitudes de maestro y discípulo. Quizás, el analfabetismo declarado de Gaspar Requena²⁴ influyera en esta cierta falta de elegancia, a pesar de que, como ya se ha apuntado, si nos fijamos en el tono general de su obra, creemos que se trata más bien de un asunto de capacidades que de conocimiento de la escritura.

En cuanto a la descendencia de Joanes, su hijo Vicent Macip Comes siguió al frente del taller familiar hasta su muerte en 1623. De sus hijas, Dorotea y Margalida Macip, no contamos más que con los nombres y documentación notarial, pero algunos datos apuntan que también colaboraron en el taller paterno, aunque no se disponga de ninguna pintura que se pueda adjudicar a sus pinceles.²⁵ Como suele ocurrir, el talento del hijo de un genio no es equiparable al de su progenitor y, en este caso, se aprecia cierto agotamiento de las formas de Joanes en la obra de su hijo. Sin embargo, a nivel gráfico, mantiene el estilo familiar, tanto en el polo de atracción como en la abundancia de escritos, convirtiéndose en el canto de cisne del modelo renacentista de imagen y texto, que sucumbirá a partir de 1600 ante la expresividad ágrafa del Barroco.

23 Bocairente (Valencia), Museo Parroquial. *Retablo de San Jaime*, Gaspar Requena (1550-1560). Valencia, Museo de la Catedral. *Retablo de la Inmaculada y de San Antonio Abad*, Gaspar Requena (ca. 1560).

24 Gaspar Requena fue convocado para tasar el dorado de la techumbre de una de las salas del Palacio de la Generalitat y, en su informe, pidió a Joan Baptista Munyós que firmara por él, tal como quedó reflejado en la suscripción de su colega: «Jo Yoan Batiste Muñós ferme per Gaspar Requena, pintor, per ell no saber esqriure». Archivo del Reino de Valencia (ARV), *Generalitat*, núm. 3049. Valencia, 15, noviembre, 1583. Noticia en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2015: 22.

25 Albi trazó una primera biografía de los hijos de Joanes (II: 437-470), que ha sido actualizada en PUIG SANCHIS *et al.*, 2015: 84-95. En esta última publicación se cita el soneto de Cristóbal de Virués, amigo de la familia Macip, compuesto como panegírico tras la muerte de Joanes, en la que se hace referencia a que el genio paterno será perpetuado por sus hijos Juan Vicente, Margarita y Dorotea (*Ibidem*: 92, n. 142).



Figura 3. Valencia, Museo de la Catedral. Retablo de la Inmaculada y de San Antonio Abad. Gaspar Requena, ca. 1560. Detalle. Ejemplo de las escrituras capitales de Requena. Fotografía propia.

4. HOC ERAT IN PRINCIPIO APUD DEUM. CONCLUSIONES

La figura de Joan Macip, *Joanes*, es capital para entender la pintura renacentista valenciana e hispánica. No obstante, las aportaciones del taller de los Macip no se limitan al contexto puramente pictórico. Insertos dentro de un proceso general de cambio gráfico durante los reinados de Carlos I y Felipe II, los Macip fueron los «responsables» de poner fin a la situación de multigrafismo relativo en la pintura valenciana. De esta manera, partiendo del sustrato artístico-escriturario del Renacimiento temprano valenciano, la fama de *Joanes* favoreció que a partir de la década de 1530 consiguiera los principales contratos de retablos, en los que numerosos textos escritos en capitales clásicas de primorosa factura campeaban en filacterias y libros. Las inscripciones joanescas se caracterizan por seguir el modelo de la mejor epigrafía imperial, presentando al espectador un conjunto de inscripciones con una legibilidad absoluta, totalmente opuestas a sus análogas góticas, todavía cultivadas durante los años de juventud de nuestro pintor. Sus pinturas atestiguan las estrechas relaciones mantenidas con los círculos humanísticos del momento y la observación y estudio de otras inscripciones de corte clásico, bien directamente gracias a los numerosos vestigios romanos recuperados y exhibidos en la ciudad, a las pinturas de sus antecesores o a los epígrafes venidos a Valencia desde Italia; bien indirectamente gracias a la difusión

de tratados y manuales de caligrafía en los que se explicaba cómo construir las grafías *alla romana* o por grabados de artistas foráneos. Su buen hacer permitió el surgimiento de la escuela joanesca, donde discípulos directos e indirectos copiaron, perpetuaron y difundieron las formas y grafías del maestro por todo el reino de Valencia hasta los albores del Barroco, cuando el efectismo y la primacía de la imagen desterraron casi de forma absoluta las inscripciones de la pintura.

5. REFERENCIAS

- AGUILERA CERNI, V. (coord.) (1988): *Historia del Arte valenciano II: La Edad Media. El gótico*, Consorci d'Editors Valencians, Valencia.
- ALANYÀ i ROIG, J. y MARCO GARCIA, V. (coms.) (2013): *Pulchra Magistri. L'esplendor del Maestrat a Castelló: Culla, Catí, Benicarló, Vinaròs*, Generalitat Valenciana-La Llum de les Imatges, Valencia.
- ALBI FITA, J. (1979): *Joan de Joanes y su círculo artístico*, 3 vols., Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia.
- ALEXANDER, J. J. G. (1992): *Medieval illuminators and their methods of work*, Yale University Press, New Haven-Londres.
- ALIAGA MORELL, J. (2015): *El Museu de Santa Clara. Gandia. Obres Mestres*, Ajuntament de Gandia, Gandia.
- ANYÉS, J. B. (1987): *Obra catalana*, ed. de M. Cahner Curial Edicions Catalanes, Barcelona.
- ANYÉS, J. B. (2001): *Obra profana. Apologies, València, 1545*, ed. de E. Duran y M. Duran, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, Barcelona.
- BENITO DOMÉNECH, F. (2000): *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Generalitat Valenciana, Valencia.
- BENITO DOMÉNECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J. (1998): *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia.
- BENITO DOMÉNECH, F. y GALDÓN, J. L. (1997): *Vicent Macip (c. 1475-1550)*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia.
- BENITO DOMÉNECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J. (eds.) (2001): *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia.
- BENITO DOMÉNECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J. (dirs.) (2005): *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV y XV*, Generalitat Valenciana-Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Valencia.
- BENITO GOERLICH, D. y BESÓ ROS, A. (eds.) (2019), *La taula de la Mare de Déu de la Sapiència de la Universitat de València*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia.
- BERGER, Ph. (1987): *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, 2 vols., Institució Alfons el Magnànim, Valencia.
- CEBRIÁN i MOLINA, J. Ll.; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.; NAVARRO i BUENAVENTURA, B. (2016): *Miquel Esteve. Pintor leonardesco de Xàtiva*, Ulleye, Játiva.

- CHEVALIER, U. (1892-1921): *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nous jours*, 6 vols., Imprimerie Lefever (etc.), Lovaina (etc.).
- COMPANY CLIMENT, X. (2006): *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, CEIC Alfons el Vell, Gandía.
- COMPANY CLIMENT, X. (2009): *Il Rinascimento di Paolo da San Leocadio*, Gruppo Editoriale Kalós, Palermo.
- COMPANY CLIMENT, X. y HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (2006): «De nuevo sobre Joan Macip, alias Joan de Joanes (c. 1505-1510-1579)», en L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», Alicante: 211-228.
- COMPANY CLIMENT, X. y TOLOSA ROBLEDO, LI. (1999): «De pintura valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, el maestro de Artés, Vicent Macip i Joan de Joanes», *Archivo Español de Arte*, 72 (287): 263-278.
- DEROLEZ, A. (2003): *The Palaeography of Gothic manuscript books. From the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- FALOMIR FAUS, M. (2006): «Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales», en L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», Alicante: 271-288.
- GIMENO BLAY, F. M. (1990): «Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales: la colección epigráfica de Valencia», en W. KOCH, *Epigraphik 1988*, Österreichische Akademie der Wissenschaft, Viena: 195-215.
- GIMENO BLAY, F. M. (2005a): *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Salamanca.
- GIMENO BLAY, F. M. (2005b): «De la “Luxurians litera” a la “Castigata et clara”: del orden gráfico medieval al humanístico (ss. xv-xvi)», en R. NARBONA VIZCAÍNO (coord.), *La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI & VII Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004: XVIII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó, València 2004, 9-14 setembre*, vol. 2, Universitat de València, Valencia: 1519-1564.
- GIMENO BLAY, F. M. (2008): *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita*, ed. de M. L. MANDINGORRA LLAVATA y J. V. BOSCA CODINA, Universidad de Granada, Granada.
- GIMENO BLAY, F. M. (2015): «“Miræ antiquitatis litteræ quærendæ”. Poniendo orden entre las mayúsculas», en A. CASTILLO GÓMEZ (coord.), *Culturas del escrito en el mundo occidental: del Renacimiento a la contemporaneidad*, Casa de Velázquez, Madrid: 19-32.
- GIMILIO SANZ, D. (dir.) (2020): *Més Museu. Últimes adquisicions del Museu de Belles Arts de València (2010-2020)*, Conselleria d'Educació, Cultura i Esport, Valencia.
- GÓMEZ FRECHINA, J. (2011): *Los Hernandos: pintores 1505-1525 /c. 1475-1536*, Arco-Libros, Madrid.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. (1994): «Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Museros», *Archivo de Arte Valenciano*, 75: 20-24.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. L. (1999): «*Ut pictura rhetorica*. Juan de Juanes y el retablo de

- San Esteban de Valencia», *Boletín del Museo del Prado*, 17 (35): 21-56.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (2010): *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.; FERRER ORTS, A.; LÓPEZ AZORÍN, M^a. J.; GÓMEZ LOZANO, J.-M. (2015): *Gaspar Requena, pintor valenciano del Renacimiento (c. 1515 – después de 1585)*, Ulleye, Játiva.
- HESBERT, R.-J. (1963-1979): *Corpus antiphonalium officii*, 6 vols., Herder, Roma.
- KOCH, W. (1996): «Inscripciones y estudios epigráficos de los países de lengua alemana», *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, 18: 161-182.
- KRISTELLER, P. O. (1901): *Andrea Mantegna*, Longmans-Green and Co., Londres-NuevaYork-Bombay.
- LLIN CHÁFER, A. (1992): *Juan Bautista Agnesio, apóstol de la Valencia renacentista*, s. n., Valencia.
- MACIÁN FERRANDIS, J. (2021): «Un llibre a les mans de la Verge. A propòsit de la Mare de Déu de l'Esperança de Joan de Joanes», *Saitabi*, 71: 59-75.
- MACIÁN FERRANDIS, J. (2022): *Studiosae litteras in picturis attendere. Estudi i edició de les inscripcions de la pintura valenciana (1238-1579)*, Tesis Doctoral inédita, Universitat de València, Valencia.
- MACIÁN FERRANDIS, J. y GARCIA FEMENIA, A. (2021): «Las prácticas de escritura de los pintores valencianos: los casos de Paolo de San Leocadio, Nicolau Falcó y Joan de Joanes», *Erasmus. Revista de Historia Bajomedieval y Moderna*, 8: 43-69. Disponible en: <https://doi.org/10.24197/erhbm.8.2021>
- MANDINGORRA LLAVATA, M. L. (1986): «La escritura humanística en Valencia: su introducción y difusión en el siglo xv», *Estudis castellanencs*, 3: 5-94.
- MOLL ROQUETA, J. (1988): «Las cursivas de Juan Mey, con algunas consideraciones previas sobre el estudio de las letrerías», en M. L. LÓPEZ-VIDRIERO y P. M. CÁTEDRA (coords.), *El libro antiguo español. Actas del primer coloquio internacional*, Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, Salamanca-Madrid: 295-304.
- MORENO COLL, A. (2018): «Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema “’Izz Li-Mawlana Al-Sultan” en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII: Historia del Arte*, 6: 237-258.
- PALOMINO y VELASCO, A. A. (1986): *Vidas*, Alianza, Madrid.
- PEREIRA MENAUT, G. (1979): *Inscripciones romanas de Valentia*, Diputación de Valencia-Museo de Prehistoria de Valencia, Valencia.
- PETRUCCI, A. (1979): «Funzione della scrittura e terminologia paleografica», en Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari dell'Università di Roma (ed.), *Palaeographia, Diplomatica et Archivistica. Studi in onore di Giulio Battelli*, vol. 1, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma: 3-30.
- PETRUCCI, A. (1986): *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Giulio Einaudi, Turín.
- PONS ALÓS, V. (2019): «“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*, 13: 22-44.
- PUIG SANCHIS, I.; COMPANY CLIMENT, X.; TOLOSA ROBLEDO, L. (2015): *El pintor Joan*

- de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lérida.
- RAMÍREZ SÁNCHEZ, M. (2012), «La tradición de la epigrafía antigua en las inscripciones hispanas de los siglos XV-XVI», *Veleia: revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas*, 29: 255-278.
- RAMÍREZ SÁNCHEZ, M. (2017): «La expresión epigráfica de la memoria en el Renacimiento. La recuperación de los modelos romanos», en J. M. IGLESIAS GIL y A. RUÍZ-GUTIÉRREZ (coords.), *Monumenta et memoria. Estudios de epigrafía romana*, Edizioni Quasar di Severino Tognon, Roma: 87-116.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, N. (2020): «La escritura prehumanística en España: novedades sobre su cronología», en M. E. MARTÍN LÓPEZ (ed.), *De scriptura et scriptis: producir*, Universidad de León. Área de publicaciones, León: 61-76.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, N. (2021): «Los mensajes epigráficos en la pintura del siglo XV en España: Un análisis de su diversidad gráfica», en M. E. MARTÍN LÓPEZ y J. M. DE FRANCISCO OLMOS (eds.), *La comunicación social en la Europa medieval*, Dyckinson, Madrid: 163-196.
- SANCHIS SIVERA, J. (1909): *La Catedral de Valencia: guía histórica y artística*, 2 vols., Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia. Ed. facsímil (1990), Librerías París-Valencia, Valencia.
- WACKERNAGEL, M. (1997): *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado*, Akal, Torrejón de Ardoz.

6. ANEXO

I. Ángeles músicos. Francesco Pagano, Paolo de San Leocadio, *mestre Riquart*, 1472-1481. Valencia, Catedral.

COMPANY CLIMENT, 2009: 90-123; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 463.

I. I. [...]ARIA + SALVE ·REGINA ·MATRE

I. I. Maria. Salve, regina, matre¹

¹ Himno *Salve, regina* (CHEVALIER, 1892-1921, II: 519, n.º 18147). El manto del ángel tapa la parte inicial del texto, que suponemos que se abriría con la Salutación Angélica. Nótese que debería ser *mater* y no *matre*. En la bibliografía de cada ficha se darán los títulos más recientes que traten sobre estas pinturas y sus inscripciones, privilegiando aquellas publicaciones con abundantes fotografías y que contengan citas de trabajos anteriores.

II. Tablas del Monasterio de Santa Clara. Paolo de San Leocadio, 1507-1513. Gandía, Museo de Santa Clara (MC074, MC081, MC075). Algunas otras fueron destruidas en la Guerra Civil, pero el museo ofrece reproducciones fotográficas antiguas a tamaño original.

COMPANY CLIMENT, 2006: 317-323; ALIAGA MORELL, 2015: 28-33; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 544-545.

II. I. POST ¶ PARTVM ¶ VIRGO INVIOLAT[.] PERMANSISTI ¶ DEI GENITRIX ¶ INTERCEDE ¶ PRO ¶ [...] ALLE[...] ALE[...]

II. I. Post partum, Virgo, inviolata permansisti; Dei Genitrix, intercede pro nobis. Alleluia, aleluia¹

II. II. AFFERTE ¶ DOMI | NO ¶ FILII ¶ DEI ¶ ADOR[...]¶ DOMINVM ¶

II. II. Afferte Domino, filii Dei, adorare Dominum²

II. III. ET ¶ ASCENDIT ¶ IN ¶ CELVM ¶

II. III. Et ascendit in celum³

II. IV. SEDET ¶ AD DEXTERAM ¶ DEI ¶ PATRIS ¶ ET ITERVM

II. IV. Sedet ad dexteram Dei Patris. Et iterum

II. V. [...]NTV[...] ¶ EST CVM GLORIA ¶ IVDICARE ¶ VIVO[.]

II. V. Venturus est cum gloria, iudicare vivos

II. VI. EMIT[...] SPIRITUM ¶ ET

II. VI. Emitte Spiritum et⁴

II. VII. VENI ¶ SANCTE ¶ SPIRITUS ¶ REPLE ¶ TVORVM ¶ CORDA FIDELIV[.]

II. VII. Veni Sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium

II. VIII. DEVS QVI ¶ CORDA ¶ FIDELIV[.] SANCTI

II. VIII. Deus, qui corda fidelium Sancti

II. IX. EXPECTANS ¶ EXPE[...]TAVI ¶ DOMINVM ¶ OMNIVM ¶ ET INTENDIT ¶ MIHI ¶ ET ¶ EXAVDIVIT ¶ PRECES ¶ MEAS ¶ GRTIAS ¶ AGO ¶ TIBI ¶ DOMINE ¶ OMNIPOT[...]

II. IX. Expectans expectavi Dominum omnium et intendit mihi. Et exaudivit preces meas. Gratias ago tibi Domine omnipotens⁵

II. X. IN ¶ EXITVM ¶ ISRAEL DE ¶ EGIPTO DOMVS IACOB DE POPVLO ¶ [...]RBARO ¶ FACTA ¶ EST ¶

II. X. In exitum Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est⁶

II. XI. [...]VDEA SANCTIFICACIO ¶ EIVS ¶ ISRAEL ¶ POTESTAS ¶ EIVS MAR[.]

II. XI. Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius. Mare

II. XII. ECCE ¶ MA[...]JER ¶ TVA ¶

II. XII. Ecce mater tua⁷

¹ Antífona, verso y responso de la Epifanía, la Purificación, la Anunciación, la Asunción y la Natividad de la Virgen (HESBERT, 1963-1979, III: 408, n.º 4332) | ² Antífona de la Epifanía (HESBERT, 1963-1979, III: 34, n.º 1303) | ³ Esta inscripción y las dos siguientes son fragmentos del Credo Niceno | ⁴ Esta inscripción y las dos siguientes proceden de la misa de la solemnidad de Pentecostés (HESBERT, 1963-1979, IV: 485, n.º 8052) | ⁵ Ps 39, 2-3, con el añadido de las palabras *Gratias tibi ago, Domine omnipotens* | ⁶ Esta inscripción y la siguiente proceden de Ps 113, 1-3 | ⁷ Io 19, 27.

III. Nacimiento. Vicent Macip, ca. 1510. Tarragona, Museo Diocesano de Tarragona.

ALANYÀ I ROIG Y MARCO GARCIA, 2013: 490-491; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 549

III. I. Gloria in excelsis deo et in tera pax hominibu⁹ b[...]

III. I. Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae¹
III. II. MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINVM ET EXULTAVIT
III. II. Magnificat anima mea Dominum: et exultavit²

¹ Lc 2, 14 | ² *Magnificat*.

IV. *San Antonino de Florencia y San Vicente Ferrer*. Fernando Yáñez de la Almedina, 1515. Valencia, Museo de Bellas Artes.

BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA, 2005: 214-215; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 565.

IV. I. · TIMETE · DEVM · ET · DATE · ILLI · HONOREM · QVIA · VENIT · ORA · IVDICII · EIVS ·

IV. I. Timete Deum, et date illi honorem, quia venit ora iudicii eius¹

¹ Apoc 14, 7.

V. *Virgen de la Sapiencia*. Nicolau Falcó, 1517. Valencia, Centre Cultural La Nua, capilla.

GIMENO BLAY, 2008: 180-181; BENITO GOERLICH y BESÓ ROS, 2019; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 573.

V. I. ACCIPITE · DISCIPLINĀ · P · SERMONES · MEOS · ET PRODERIT · VOBIS

V. I. Accipite disciplinam per sermones meos, et proderit vobis¹

V. II. SAPIENCIA · EDIFICAVIT SIBI DOMVM

V. II. Sapiencia edificavit sibi domum²

V. III. DOCTRIX DISCIPLINE · DEY · EST · ET · ELETTRIX · OPERVM

V. III. Doctrinx discipline Dey, et eletrix operum³

V. IV. BEATI · QVI · AVDIVNT · VERBVM · DEY · ET · CVSTODIV[...]

V. IV. Beati, qui audiunt verbum Dey et custodiunt illud⁴

V. V. Stote · miseri|cordes · sicut · | p̄ · vester · mise|ricos · ē · cui⁹ · e|xemplo · auro · | virginum · in|cestus · auro · / p̄is · earu³ · ino|p̄iam · auro · ut|rorumq; · detest|abilē · infami|am · Dey · servus · | ademit · nicol|aus

V. V. Stote misericordes sicut pater vester misericors est⁵ cuius exemplo auro virginum incestus, auro patris earum inopiam, auro ultrorumque detestabilem infamiam Dey servus ademit Nicolaus⁶

¹ Sap 6, 27 | ² Prov 9, 1 | ³ Sap 8, 4 | ⁴ Lc 11, 28 | ⁵ Lc 6, 36 | ⁶ Antífona de la festividad de san Nicolás (HESBERT 1963-1979, III: 63, n.º 1534).

VI. *Retablo de San Vicente Ferrer*. Miquel Esteve, ca. 1520. Valencia, Museo de Bellas Artes.

CEBRIÁN I MOLINA *et al.*, 2016: 73-77, 169-172; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 578.

VI. I. TIMETE · DEVM · ET · DATE · ILLI · HONOREM QVIA · VENIT · HORA · IVDIC[...]

VI. I. Timete Deum, et date illi honorem, quia venit hora iudicii¹

VI. II. · I · N · R · I ·

VI. II. INRI

VI. III. BALA[.]M PROFETA

VI. III. Balaam, profeta

VI. IV. IHEREMIES

VI. IV. Iheremies

¹ Apoc 14, 7.

VII. Anunciación. Vicent Macip, 1520-1530. Colección particular.

MACIÁN FERRANDIS, 2022: 585.

VII. I. Aue gracia plena domin9 tecum

VII. I. Aue gracia plena: Dominus tecum¹

¹ Lc 1, 28.

VIII. Retablo de San Pedro. Vicent Macip y Joanes (?), *post* 1523. Destruído en la Guerra Civil.

BENITO DOMÉNECH y GALDÓN, 1997: 186-187; GIMENO BLAY, 2008: 183-184; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 592.

VIII. I. DATESV | NT MICH | I CLAVES | REGNI C | ELORVM | ET HABE | O
POTES | TATEM C | LAVDERE | CELVM E | T APERI | RE PORT | AS EIVS

VIII. I. Date sunt michi claves regni celorum, et habeo potestatem claudere celum et aperire portas eius¹

¹ El texto es una adaptación de Mt 16, 19.

IX. Retablo de San Vicente Ferrer. Vicent Macip y Joanes (?), *post* 1523. Segorbe, Museo Catedralicio.

BENITO DOMÉNECH y GALDÓN, 1997: 84-87; GIMENO BLAY, 2008: 184; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 593.

IX. I. TIMETE DEVM ET DATE ILLI [.JONOREM QVIA VENIT ORA
IV | DICII EIVS.

IX. I. Timete Deum, et date illi honorem, quia venit ora iudicii eius¹

IX. II. HIC EST FILIVS MEVS DiLECTV [.]

IX. II. Hic est filius meus dilectus²

IX. III. IBVNT M | ALI IN SV | PLISIVM | ETERN | VM. IVS | TI AVT | Ē
IN VITĀ | ETERNĀ | MEMORARE | ERGO NOVI | SSIMA TVA. | ET IN
ETE | RNVM NO | N PECCAB | IS

IX. III. Ibunt mali in suplisium eternum: iusti autem in vitam eternam³.
Memorare ergo novissima tua, et in eternum non peccabis⁴

IX. IV. IĤS | XP`S

IX. IV. Iesus | Christus

IX. V. EN V` MONESTIR DE FRARES DE SĀT BERNAT ESTAVĒ MOLTs
FERITS DE PESTE | Y Lo GLORIOS SĀT VICĒT PASSANT PER ALLI ENTRA
DINS. Y GUARILs A TOTS.

IX. V. En un monestir de frares de Sant Bernat, estaven molts ferits de peste,
y lo gloriós Sant Vicent, passant per allí, entrà dins y guarí'ls a tots

IX. VI. EN Lo DIA QVE MORI LO GLORIOS | SANT VICENT VINGVERĒ
MOLTs | FERITS DE PESTE Y TOTS GUARIR[.] ACOSTANTSE A LA TŌBA
ON IAYA

IX. VI. En lo dia que morí lo gloriós Sant Vicent, vingueren molts ferits de peste y tots guariren acostant-se a la tomba on jaŷa

¹ Apoc 14, 7 | ² Mt 17, 5 | ³ Mt 25, 46 | ⁴ Eccli 7, 40.

X. *Santo Domingo en la prueba judiciaria del fuego.* Felip Pau de Sant Leocadi, ca. 1525. Valencia, Museo de Bellas Artes.

BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA, 2005: 178-179; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 600.

X. I. VNVS | DEVS | VNA | FIDES | VNVM B | APTISMA

X. I. Unus Deus, una fides, unum baptisma¹

¹ Eph 4, 5.

XI. *San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer.* Maestro de Alzira, ca. 1525. Valencia, Museo de la Catedral.

BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA, 2005: 232-235; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 601.

XI. I. TIM[...] DE[...] ET : DATE : HONORE[.]

XI. I. Timete Deum et date honorem¹

¹ Apoc 14, 7.

XII. *Retablo mayor de la catedral de Segorbe.* Vicent Macip y Joanes, 1530-1535. Segorbe, Museo Catedralicio.

ALBI FITA, 1979, I: 42-68; BENITO DOMÉNECH y GALDÓN, 1997: 19-36, 92-125, 202-204; LA LUZ DE LAS IMÁGENES, 2001: 382-389; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 613-614.

XII. I. AVE GRATIA PLENA DÑS TE[...]

XII. I. Ave gratia plena: Dominus tecum¹

XII. II. GLORIA IN EXCELSIS DEO ET I[.]

XII. II. Gloria in excelsis Deo et in²

XII. III. · I · N · R · I ·

XII. III. INRI

XII. IV. VIRI GALILEI QUID STATIS AS[...]

XII. IV. Viri galilei, quid statis aspicientes³

XII. V. HIC IŷS QVI ASSVMPTVS EST

XII. V. Hic Iesus, qui assumptus est

XII. VI. IN EXITV ISRAEL | DE EGIPTO DOMVS | IACOP DE POPVLO | BARBARO FACTA | EST IVDEA SANC | TIFICATIO EIVS. | ISRAEL POTESTAS. | EIVS MARE VIDIT | ET FVGIT IORDAN | IS QVI CONVERSV / EST RETRORSVM MŌ | TES EXSVLTAVERVNT | VT ARIETES ET CO | LLES SICVT AGNIO | VIVM QVIT EST TI | BI MARE QVOD FVG | ISTI: ET TV IORDA | NIS QVI CONVERS | VS EST RETROR | SVM. MONTES EX | [...]

XII. VI. In exitu Israel de Egipto, domus Iacop de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius. Mare vidit, et fugit; Iordanis qui conversus est retrorsum. Montes exsultaverunt ut arietes, et colles sicut agni ovium. Quit est tibi, mare, quod fugisti? et tu, Iordanis, qui conversus est retrorsum? Montes, exsultastis⁴

XII. VII. LECTIO BEATI | PAVLI APOSTOLI | AD CORINTHIOS | FRATRES EGO ENIM ACCEPI A DOMINO QUOD ET TRADIDI VOBIS QUONIAM DOMINUS IESUS IN QUAE NOCTE TRADEBATVR | ACCEPIT PANEM | ET GRATIAS AGENS FREGIT | [...] DIXIT ACCIPI[...] | ET MANDUCA[...] | HOC EST COR[...] | MEVM QUOD PRO [...]BIS TRADETVR | HOC FACITE IN [...]AM COMEMORAT[...] | ONE: SIMILITER E[...] | CALCEM POST QU[...] | CENAVIT DICENS | HIC CALIX NOVVM | testamentum est in meo sanguine

XII. VII. Lectio beati Pauli Apostoli ad Corinthios. Fratres, ego enim accepi a Domino quod et tradidi vobis, quoniam Dominus Iesus in qua nocte tradebatur, accepit panem, et gratias agens fregit, et dixit: Accipite, et manducate: hoc est corpus meum, quod pro vobis tradetur: hoc facite in meam commemoratione. Similiter et calcem, postquam cenavit, dicens: Hic calix novum testamentum est in meo sanguine⁵

XII. VIII. MELCHISEDECH

XII. VIII. Melchisedech

XII. IX. SVRGET ET COMEDE GRANDIS E[...]

XII. IX. Surget et comede grandis enim⁶

XII. X. ELIAS

XII. X. Elias

¹ Lc 1, 28 | ² Lc 2, 14. Antífona de laudes y vísperas de Navidad y verso de maitines y de la misa de dicha solemnidad (HESBERT, 1963-1979, III: 236, n.º 2946) | ³ Esta inscripción y la V proceden de Act 1, 11. Antífona de laudes, prima y nona de la Ascensión y lectura de la misa, maitines, prima y nona de dicha solemnidad (HESBERT, 1963-1979, III: 544, n.º 5458) | ⁴ Ps 113, 1-5 | ⁵ 1 Cor 11, 23-36 | ⁶ 3 Reg 19, 7

XIII. Retablo de San Miguel y San Jerónimo. Anónimo, ca. 1530. Rossell (Castellón), iglesia parroquial de los Santos Juanes.

ALANYÀ I ROIG y MARCO GARCIA, 2013: 496-497; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 610.

XIII. I. ·S· LVCAS ·

XIII. I. Sanctus Lucas

XIII. II. ·S· IOANNES ·

XIII. II. Sanctus Ioannes

XIII. III. ·S· MARCVS ·

XIII. III. Sanctus Marcus

XIII. IV. ·S· MATHEVS ·

XIII. IV. Sanctus Matheus

XIII. V. EZECHIEL XIII VE PROPHETIS IN SIPIENTIB[...]

XIII. V. Ezechiel XIII. Vae prophetis insipientibus¹

XIII. VI. ISAIAS ·5· VINEA · AVTEM DOMINI DOMNS ISRAEL

XIII. VI. Isaias 5. Vineae autem Domini domus Israel²

XIII. VII. DAVID PŒ ·XXIII· VIAS TVAS DÑE DEMOSTRA

XIII. VII. David psalmo XXIII. Vias tuas, Domine, demonstra³

XIII. VIII. HIERMIAS ·I· VIRGAM VIGILANTEM EGO VIDEO

XIII. VIII. Hieremias I. Virgam vigilantem ego video⁴

XIII. IX. DANIEL ·XII· BTS QVI EXPECTAT ET PVEMIT

XIII. IX. Daniel XII. Beatus qui expectat, et pervenit⁵

¹ Ez 13, 3. Corregimos *ve* por *vae* | ² Is 5, 7. Corregimos *domns* por *domus* | ³ Ps 24, 4 | ⁴ Jer 1, 11 | ⁵ Dn 12, 12. Corregimos *pervenit* por *pervenit*.

XIV. *Tabla de San Roque*. Joanes, 1540-1545. Valencia, Museo de Bellas Artes.

GIMILIO SANZ, 2020: 36-39; MACIÁN FERRANDIS, 2021: 70-72; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 629.

XIV. I. Peste laborantes & ad patrociniū rochi confugīe | tes contagionē illam truculentissimā Euasuros | Significo.

XIV. I. Peste laborantes et ad patrocinium Rochi confugientes contagionem illam truculentissimam euasuros significo¹

¹ Francesco Diedo, *Vita Sancti Rochi*. Según el hagiógrafo, en el momento de la muerte de san Roque apareció una tabla a su lado con este texto inscrito.

XV. *Rey Salomón*. Joanes, ca. 1545. Segorbe (Castellón), Museo Catedralicio.

BENITO DOMÉNECH-GALDÓN, 1997: 205; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 633.

XV. I. I^o. ECCL[...]. VANITAS VANITATV^o ET OMNIA VANITAS.

XV. II. PROVER[...]. SEPTIMO | SERVA MANDATA MEA | ET VIVES ET LEGĒ | MEĀ QVASI PVPILLĀ | OCVLI TVI LIGA EĀ | IN DIGITIS TVIS SCRI|BE ILLĀ IN TABVLIS | CORDIS TVI DIC SA|PIĒTIE SOROR MEA ES ET PRUDENTIAM | VOCA AMICĀ TVAM | PRINCIPIV^o SAPIĒTI[...]. | TIMOR DÑI ET SCI|ENTIA SANCTO[...]. | PRVDENTIA. SA[...]|ENTIAM ATQVE | DOCTRINĀ STV[...]. | TI DESPICIVNT

XV. I. I^o Ecclesiastes: Vanitas vanitatum, et omnia vanitas¹

XV. II. Proverbio septimo. Serva mandata mea, et vives; et legem meam quasi pupillam oculi tui; liga eam in digitis tuis, scribe illam in tabulis cordis tui. Dic sapientie: Soror mea es, et prudentiam voca amicam tuam. Principium sapientiae timor Domini, et scientia sanctorum prudentia. Sapientiam atque doctrinam stulti despiciunt²

¹ Eccl 1, 2 | ² Prov 7, 2-4; Prov 9, 10; Prov 1, 7.

XVI. *Retablo de San Jaime*. Gaspar Requena, 1550-1560. Bocairent, Museo Parroquial.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 58-59, 153-155; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 648.

XVI. I. ·S· IAIME · | ·S· PHELIPE

XVI. I. Sant Jaime. Sant Phelipe

XVI. II. S LLVC · | ·S· MARC

XVI. II. Sant Lluç. Sant Marc

XVI. III. ·S· MARIAIACOBE · | S· MARIASALOME

XVI. III. Santa Maria Iacobe. Santa Maria Salomé

XVI. IV. (S) MASTIA · | ·S· BERNABE ·

XVI. IV. Sant Mastià. Sant Bernabé¹

XVI. V. ·S· ENICASI · | S· MACARI ·

XVI. V. Sant Enicasi. Sant Macari

XVI. VI. ·S· H|ON|OR|AT ·

- XVI. VI. Sant Honorat
 XVI. VII. ·S ·SI|LVE|ST|RE ·
 XVI. VII. Sant Silvestre
 XVI. VIII. ·S ·B|ASI|LI ·
 XVI. VIII. Sant Basili
 XVI. IX. ·S ·BARBERA
 XVI. IX. Santa Bàrbera
 XVI. X. VERONICA ·| ·S ·ELISABET
 XVI. X. Verònica. Santa Elisabet
 XVI. XI. ·M ·DELANEV
 XVI. XI. Mare de Déu de la Neu²
 XVI. XII. ·S ·VALERO ·| ·S ·TOMAS ·
 XVI. XII. Sant Valero. Sant Tomàs

¹ *Sant Macià*, es decir, san Matías en valenciano | ² La letra *m*, coronada, aparece en solitario, pero por lógica la hemos desarrollado como *Mare de Déu*, la forma más común para referirse a la Virgen en valenciano.

XVII. Retablo de la Inmaculada y de San Antonio Abad. Gaspar Requena, ca. 1560. Valencia, Museo de la Catedral.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA *et al.*, 2015: 56, 150-151; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 666.

XVII. I. TOTA PVLCHRA ES ·A ·MICA ·ME ··A ·TE MECVLA ·NON ·EST
 INTE ·

- XVI. I. Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te¹
 XVII. II. ELECTA VT ·SOL ·
 XVII. II. Electa ut sol²
 XVII. III. TVRRES DAVID ·
 XVII. III. Turres David³
 XVII. IV. PVTEVSAQVARVM.
 XVII. IV. Puteus aquarum⁴
 XVII. V. HORTVS CONCLVSVS
 XVII. V. Hortus conclusus⁵
 XVII. VI. PVLCHRA VT LVNA ~
 XVII. VI. Pulchra ut luna⁶
 XVII. VII. STELAMARIS
 XVII. VII. Stela maris⁷
 XVII. VIII. PORTA CELLI
 XVII. VIII. Porta celli⁸
 XVII. IX. ·FONS SIGNATVS
 XVII. IX. Fons signatus⁹
 XVII. X. CIVITIAS DEI ·
 XVII. X. Civitias Dei¹⁰
 XVII. XI. T
 XVII. XI. T
 XVII. XII. INRI
 XVII. XII. INRI

XVII. XIII. TIMETE · DEVM · ETDATE · ILLI · HONOREM · QVIA · VENIT · HORA IUDICII EIVS

XVII. XIII. Timete Deum, et date illi honorem, quia venit hora iudicii eius¹¹

¹ Cant 4, 7 | ² Cant 6, 9 | ³ Cant 4, 4. *Turres* por «Turris» | ⁴ Cant 4, 15 | ⁵ Cant 4, 12 | ⁶ Cant 6, 9 | ⁷ Himno *Stella maris* (CHEVALIER, 1892-1921, II: 602-603, n.º 19447-19459) | ⁸ Gn 28, 17. *Celli* por «Celi» | ⁹ Cant 4, 12 | ¹⁰ Ps 86, 3 *Civitas* por «Civitas» | ¹¹ Apoc 14, 7.

XVIII. *Virgen del Rosario*. Nicolau Borràs, ca. 1575. Ibi, casa abadía.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2010: 112-113; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 694.

XVIII. I. TIMETE DEV, ET DATE ILLI HONORĒ, QVIA

XVIII. I. Timete Deum, et date illi honorem, quia¹

¹ Apoc 14, 7.

XIX. *San Agustín y San Jerónimo*. Nicolau Borràs, 1579-1580. Valencia, Museo del Patriarca.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2010: 114-115; MACIÁN FERRANDIS, 2022: 694.

XIX. I. ATĒ OÑIA | FRĒS CHA | RISĪ DILiGA | TvR DE9 DEĪ | DE P[...] | QV[...] / PRĒCEPTA | SV T PRiCi | PALITER NO[...]

XIX. I. Ante omnia, fratres charisimi, diligatur Deus, deinde proximus, quia ista præcepta sunt principaliter nobis¹

XIX. II. + | Dilecto in Christo filio Hyeronimo | presbitero [...]

XIX. II. Dilecto in Christo, filio Hyeronimo presbitero

XIX. III. NŌ ENĪ IVDI | CAVI ME SCIŘ | ALIQVID ĪTR | VOS NISIJE | [...] CHRISTV | [...]C CRVCI | [...] IVDEIS

XIX. III. Non enim iudicavi me scire aliquid vos, nisi Jesum Christum, et hunc crucifixum iudeis²

XIX. IV. INRI

XIX. IV. INRI

¹ San Agustín de Hipona, *Regula ad servos Dei*, «De charitate Dei et proximi, uniope cordium et communitate rerum», PL, 32, 1377 | ² San Jerónimo, *Epistolæ Pauli*, «Epistola ad Corinthios prima», PL 29, 746B.