

Con la presente exposición, breve avance de un trabajo mucho más amplio en vías de realización, quiero sumarme al homenaje del Dr. Trenchs, quien en todo momento me animó a la realización del mismo.

El estudio de la cultura escrita, ofrece la posibilidad de ser abordado desde muy diversos campos y bajo distintos puntos de vista, y uno de estos, quizás de los menos atendidos, es la imagen que la pintura ofrece de la escritura y de la lectura, para lo cual se tendrá que partir de una recopilación de los textos de escritura y lectura que aparezcan en este arte, así como de las inscripciones que acompañan en multitud de ocasiones, y a lo largo de toda la historia, a la pintura propiamente dicha.

Evidentemente, llevar a cabo dicha tarea de compilación y proceder a su estudio sería una labor casi inabarcable si no se establece un marco espacio-temporal que acote el trabajo, y que no debe ser resultado de una selección arbitraria. En el caso presente, el centrar el estudio en el periodo comprendido entre el último cuarto del siglo XIV y el principio del siglo XVI responde al hecho de que será a partir de 1374, con la instalación en Valencia del pintor barcelonés Lluenç Saragossa, cuando se crea un arte valenciano, con diversos centros repartidos por toda nuestra geografía, coincidiendo con el florecimiento económico que vivirá esta ciudad, que la situará a la cabeza de la Corona de Aragón.

A partir de la fecha dada, 1374, y durante todo el siglo siguiente la escultura valenciana, recibiendo diversas influencias, y desarrollando etapas distintas, producirá un gran número de obras, muchas de ellas actualmente desaparecidas, que poco a poco irán alcanzando características plenamente renacentistas.

El arte occidental muestra desde muy tempranas fechas, incluso ya en la cerámica griega y romana, una gran preocupación por la escritura y la lectura, incluso ya en la cerámica griega y romana.

MARÍA JESÚS SARTI MARTÍNEZ

La representación de la escritura y de la lectura en la pintura gótica valenciana

«ESTUDIS CASTELLONENCOS»

Nº 6 1994-1995, pp.1343-1352

Con la presente exposición, breve avance de un trabajo mucho más amplio en vías de realización, quiero sumarme al homenaje del Dr. Trenchs, quien en todo momento me animó a la realización del mismo.

El estudio de la cultura escrita, ofrece la posibilidad de ser abordado desde muy diversos campos y bajo distintos puntos de vista, y uno de estos, quizás de los menos atendidos, es la imagen que la pintura ofrece de la escritura y de la lectura, para lo cual se tendría que partir de una recopilación de los actos de escritura y lectura que aparecen en este arte, así como de las inscripciones que acompañan en infinidad de ocasiones, y a lo largo de toda la historia, a la pintura propiamente dicha.

Evidentemente, llevar a cabo dicha tarea de compilación y proceder a su estudio sería una labor casi irrealizable si no se establece un marco espacio-temporal que acote el trabajo, y que no debe ser resultado de una selección arbitraria. En el caso presente, el centrar el estudio en el período comprendido entre el último cuarto del siglo XIV y el principio del siglo XVI responde al hecho de que será a partir de 1374, con la instalación en Valencia del pintor barcelonés Llorenç Saragossa, cuando se crea un arte valenciano, con diversos centros repartidos por toda nuestra geografía, coincidiendo con el florecimiento económico que vivirá esta ciudad, que la situará a la cabeza de la Corona de Aragón¹.

A partir de la fecha dada, 1374, y durante todo el siglo siguiente la escuela valenciana, recibiendo diversas influencias, y desarrollando etapas distintas, producirá un gran número de obras, muchas de ellas actualmente desaparecidas, que poco a poco irán abandonando las formas góticas hasta alcanzar características plenamente renacentistas.

El arte occidental muestra desde muy antiguo imágenes pictóricas acompañadas de signos escritos, incluso ya en la cerámica griega y romana encontramos representaciones de rollos con las primeras

1 Vid. PITARCH, A.J., *Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques*, en «Història de l'art al País Valencià», vol. 1, p. 72.

palabras de algunos poemas². La llegada del arte gótico va a suponer la perpetuación e incluso el desarrollo de dicha tradición, y junto a los textos propiamente, aparecen numerosas imágenes asociadas con la lectura y la escritura.

El arte de esta época en general es de contenido sacro, como corresponde a una sociedad que aunque empieza a despertar está sometida a una concepción de la vida fundada en parámetros religiosos, y por tanto, la pintura valenciana del período que nos ocupa, será una pintura ligada a la Iglesia, centrada por tanto en representaciones de vidas de santos, episodios del Antiguo y Nuevo Testamento, etc., que evidencian claramente el mensaje, lógicamente religioso, que a través de ella se quiere transmitir, porque como dice el profesor Santiago Sebastián:

«...la obra de arte no es sólo combinación de elementos plásticos (formas, superficies, colores, etc.), es también con mucha frecuencia la portada de algún mensaje, la ilustradora de un pensamiento».³

La transmisión del mensaje en la obra artística, en este caso en la pintura, se realiza fundamentalmente a través de las imágenes representadas, que responderán a determinados ideales, en función de la concepción que sobre lo representado se tenga en la época en cuestión. Pero estas imágenes pueden verse complementadas con la aparición de textos que en mayor o menor medida contribuyen a explicar el personaje o la escena figurada y que poseen una función que podríamos considerar aclaratoria o de refuerzo; razón por la cual toda inscripción, y por extensión, toda representación de libros y de actos de escritura y de lectura, debe ser interpretada bajo el mismo prisma religioso que envuelve a toda la obra.

Las numerosas apariciones de textos escritos y de situaciones relacionadas con la lectura y la escritura en la pintura gótica sugieren una serie de interrogantes cuyas posibles respuestas, que concretaremos sobre retablos valencianos de la época, permitirán aclarar la concepción que sobre ambas tuvieron los artistas del momento, como reflejo de la sociedad en la que desarrollaron su arte.

¿Dónde se escribe? podemos distinguir tres ubicaciones fundamentales de los textos:

1) Las filacterias, generalmente rodeando al personaje o escena a la que hacen referencia y que aparecen en la mayoría de los retablos. Son banderolas de color blanco que en ciertos casos presentan marcada la caja de escritura para encuadrarla, en rojo o en negro; valga como ejemplo el «Retablo de San Lorenzo y San Pedro de Verona» de la iglesia de Catí⁴. Entre las filacterias más abundantes hay que citar las que aparecen rodeando a un personaje y que únicamente indican el nombre del mismo para identificarlo, como es el caso del «Retablo del Centenar de la Ploma», actualmente en el *Victoria and Albert Museum* de Londres, donde están representados los profetas en las entrecalles, todos ellos identificados por una filacteria que los rodea, en la que se lee su nombre y la palabra «profeta», generalmente abreviada. En estos casos más claramente que en otros, la inscripción sirve para rellenar una laguna, para clarificar una imagen que por sí misma carece de suficiente identidad, y que por tanto necesita el refuerzo de la palabra para transmitir el mensaje.

Es decir, aunque en algunos casos los atributos que iconográficamente le son propios a un personaje sean suficientes para identificarlo, en muchos otros casos, la posible ambigüedad se puede subsanar con la aparición de la palabra concreta que lo define; pero si en el caso del retablo citado únicamente se escribiera junto a la imagen el término «profeta», la ambigüedad persistiría, ¿qué profeta?. Es por eso que la posibilidad de leer «*Danieel profeta*», «*Sophonias profeta*», etc. sirve de ayuda para la decodificación del mensaje que se quiere hacer llegar, además de hacer referencia a la totalidad del per-

2 Vid. NIEDDU, G., *Alfabetismo e diffusione sociale della scrittura nella Grecia arcaica e classica: pregiudizi recenti e alta documentaria*, en «*Scrittura e Civiltà*» VI, 1982, pp. 223-261; CAVALLO, G., *Libro e cultura scritta*, en «*Storia di Roma*», vol. IV, Torino, 1989, pp. 693-734.

3 La inscripción como clave y aclaración iconográfica, en «*Fragments*», 1991, p. 128

4 BUTOR, M., *Les mots dans la peinture*, Paris 1961, destaca la relación existente entre lo representado en el cuadro y el título asignado al mismo, relación que se presenta como una conexión entre una imagen y un nombre, un texto que lo identifica, del que nos valemos para referirnos a aquel, aunque no le haya sido dado por el propio artista. Este es el caso de los retablos, a los que nos referimos por un título que hace referencia a lo representado.

sonaje representado frente a la parcialidad del emblema que lo caracteriza, que se refiere a un aspecto concreto de su personalidad⁵.

2) La reproducción de libros abiertos es muy abundante en los retablos y puede considerarse otro de los lugares preferentes donde aparece la escritura. El libro juega un papel fundamental en la religión cristiana; la Biblia, el libro por excelencia, es representado una y otra vez unido a los personajes sacros pintados en los retablos. Son mucho más abundantes las imágenes de santos, profetas, etc. con libros cerrados en sus manos que aquellos que llevan libros abiertos que o bien ellos están leyendo, o bien muestran de cara a un posible espectador, señalando, aunque únicamente lo hagan con la dirección de su mirada, el texto que en él hay escrito.

Aunque en un gran número de casos es imposible leer el mensaje (bien por la ubicación del mismo, bien porque este no es real, sino que la escritura es substituida por garabatos que la imitan) en otra gran proporción el texto es claramente identificable y nos permite conocer su origen, o nos da las claves para su individualización. Así en la tabla de «San Pedro», atribuida a Joan Reixach que se custodia en la colegiata de Santa María de Morella, encontramos al santo sosteniendo en su mano izquierda un libro en el que leemos:

*«Tu es Pastor ovium, princeps apostolorum,
tibi tradite suc claves regni celorum
tu es Petrus et supe hanc petam
hedificabo ecclesiam meam et porte
infern non prelabunt» (sic).*

Lectura que nos remite al Evangelio según San Mateo.

O el texto que aparece en el «Retablo de la Virgen» de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Pego, atribuido a Antonio Peris, donde María está leyendo el libro que el Arcángel San Gabriel sostiene abierto ante ella con el «*Magnificat*»⁶.

Igualmente, en la «Anunciación» del Maestro de Bonastre del Museo San Pío V de Valencia la Virgen tiene delante un libro con el siguiente texto:

*«Propter hoc davit dominus ipse
non ecce virgo concipiet et pariet
filium et vocabitur nomen eius
henmanuel»*

Y sobre el mismo, el propio artista nos da la clave para su identificación: Isaías VII, refiriéndose a Isaías, 14,7.

3) Por último, se pueden agrupar aquí una serie de lugares diversos donde, aunque de manera menos abundante, podemos encontrar escritura. Destacamos en primer lugar los nimbos que rodean la cabeza de los personajes sacros, donde generalmente lo que aparece es el nombre del santo en cuestión y alguna jaculatoria, como por ejemplo «*ora pro nobis beate Antoni*» en la tabla de «San Antonio Abad» del Maestro de Cabanes, o la tabla de «San Juan Bautista» de la misma escuela, ambas en el ya citado Museo San Pío V, donde igualmente leemos: «*ora pro nobis Sancte Iohannis Babtiste*».

Asimismo, es posible encontrar escritura en las vestiduras de los personajes, aunque generalmente viene a constituir un adorno de las mismas y no permite propiamente la lectura de palabras.

5 IDEM, *Ibidem*, p. 54, se refiere a que la aparición de la figura de un santo con unas llaves, inmediatamente nos hace pensar en San Pedro, pero mientras que aquellas nos lo presentan como «Portero del Cielo», el nombre en sí implica además el fundador de la Iglesia, el pescador del Tiberiades... Sin embargo SCHAPIRO, M., *Words and pictures on the literal and the symbolic in the illustration of the text*, Paris, 1973, p. 11, recalca que por el contrario en muchos casos las ilustraciones alargan el texto, pues este no es bastante específico para determinar una pintura; así en la muerte de Abel a manos de Caín no se menciona el arma homicida, por lo que es inventada por el pintor al representar el fratricidio.

6 «*Magnificat anima mea dominum et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo...*»

Generalmente es el borde de los mantos el lugar escogido por los artistas para situar las letras, como es el caso de una de las figuras que hay al pie de la cruz en el «Calvario» de Rodrigo de Osona, de la iglesia de San Nicolás de Valencia, quien se cubre con una capa ribeteada por lo que parece figurar escritura hebrea; o como la escritura que decora el filo del manto de la Virgen en la «Asunción» del Maestro de Bonastre, ya citada anteriormente. También Pablo de San Leocadio en una pequeña tabla con «El Salvador», que se encuentra en el Museo del Prado, decora la parte superior de las vestiduras de Jesús con letras.

En la tabla con Cristo a la columna de las «Escenas de la Pasión» de Joan Reixach del Museo San Pío V de Valencia es la mitra del sacerdote judío quien recoge en este caso la escritura; y en el «Retablo de la Santa Cena» de Jacomart del Museo Catedralicio de Segorbe es el medallón que pende de la cintura de unos de los personajes el que lleva inscrito «IHS».

Un caso curioso y que se repite algunas veces, es la aparición de letras en los escudos de los soldados que hay representados en las escenas de la Crucifixión de Jesús. Como ejemplo valga citar el ático del «Retablo de la Crucifixión y Dios Padre» del Museo San Pío V y el «Retablo de la Virgen» de la ermita de Puebla Larga, del círculo próximo al Maestro de Burgo de Osma y del círculo de Nicolau Marçal, respectivamente, donde las siglas «SPQR» identifican la procedencia de la guardia que vigila la cruz.

También tomaré una tabla que se custodia en el Museo San Pío V, de Rodrigo Osona hijo, con la «Visita de Cristo resucitado a su Madre», como ejemplo para otro tipo de ubicación de la escritura; aquí encontramos representado un altar cuyos laterales están adornados con lo que parece imitar el alfabeto griego. Este caso se repite igualmente en algunos retablos en los personajes entronizados, quienes reposan en siales adornados con letras.

Por último voy a destacar la aparición de letras, e incluso palabras completas sobre el suelo de las estancias representadas en los retablos; como ejemplo citaré las tablas de Rodrigo de Osona hijo del Museo San Pío V, con «Santa Inés y San Sebastián», «Santa Agueda y San Lorezo» y «Jesús ante Pilatos», donde aparece escrito en los ladrillos del suelo la letra «b», y el «Retablo de San Miguel» de la iglesia de Altura, donde sobre el suelo, claramente encuadradas dentro de algunos azulejos, podemos leer las palabras «*avans*» y «*morir*».

¿Cómo se escribe?. Esta sería la segunda gran pregunta que se puede plantear ante las representaciones escritas que encontramos en los retablos. Dentro de este interrogante incluiré todo aquello que hace referencia al tipo de escritura utilizado, los colores empleados en la escritura, lengua usada y la disposición de lo escrito.

Refiriéndome al tipo de escritura, de manera general, sin entrar en puntualizaciones muy concretas, se puede destacar que junto al alfabeto latino, usado en la mayoría de los casos, también encontramos en contadas ocasiones, y como ya he mencionado anteriormente, letras del alfabeto griego y otras que parecen imitar el hebreo. Como ejemplo de aparición del alfabeto griego, además de la ya citada tabla de Rodrigo de Osona hijo, «La visita de Cristo resucitado a su Madre», encontramos en el «Retablo de la Santa Cruz», que se custodia en el Museo San Pío V, un libro sostenido por Dios con el alfa y la omega, referidas al Apocalipsis I,8. Respecto al hebreo, junto al ya citado «Calvario» de Rodrigo de Osona de la iglesia de San Nicolás de Valencia, se puede mencionar también el «Retablo de Santa Catalina» de Joan Reixach, de la iglesia parroquial de Villahermosa del Río, donde hay representado un sacerdote judío sosteniendo una banderola con un texto en alfabeto hebreo.

Centrándome ya en la escritura en alfabeto latino, de manera global se puede dividir en dos tipos: escritura en letra gótica y en letra capital, siendo evidentemente mucho más elevado el porcentaje de textos en gótica que en capital. Dentro de las escrituras góticas, la mayoría de los textos que encontramos están escritos en gótica libraria (por mencionar algunos casos concretos: «Retablo de la Eucaristía» y «Retablo de la Virgen de la Leche», ambos en la iglesia parroquial de Villahermosa del Río, el «Retablo de San Lorenzo y San Pedro de Verona», de la iglesia de Catí, «Retablo de la Virgen» de la iglesia de Collado de Alpuente, o el «Retablo de Santa Cruz de Moya»). No obstante también encontramos escritura gótica más cursivizada en el «Retablo de San Estebán y San Lorenzo», de la iglesia de Villahermosa del Río, entre otras, o escritura gótica textual redonda en la tabla de Villahermosa del Río

con «San Lucas escribiendo el Evangelio al dictado de la Virgen», del Museo San Pío V, así como escritura gótica más tardía, entre otras, en el «Retablo del Juicio Final» del Maestro de Artés, también en el Museo San Pío⁷.

Como ejemplos de escritura capital se pueden citar, entre otras, las tablas con «Escenas de la Pasión y Crucifixión» de la iglesia de Collado de Alpuente, «Retablo de San Miguel» de la iglesia de Altura, o el «Retablo de Nuestra Señora de la Sapiencia» de Nicolás Falcó, en la capilla de la Universidad Literaria de Valencia.

A través de los escasos ejemplos que aquí he mencionado, entre los muchos que se podrían haber incluido, se puede observar que en la pintura gótica valenciana aparece una situación de multigrafismo, tanto absoluto en algunos retablos, por la convivencia de alfabetos distintos, como relativa en otros⁸. Es de destacar que los pintores trasladan a sus retablos la imagen exacta de la escritura sobre libros y otros textos, puesto que los nexos, ligaduras, y la abundancia de abreviaturas que encontramos es un claro reflejo de las utilizadas en los demás ámbitos escriturarios. Asimismo, en muchas de las representaciones de libros, rollos, etc. podemos observar la caja de escritura, cuyas líneas están perfectamente marcadas, como ya se ha mencionado anteriormente.

En cuanto a los colores empleados en los textos son fundamentalmente el negro y el rojo. No obstante el rojo queda reservado casi exclusivamente para las iniciales de los mismos y los signos de puntuación, mientras que el negro es el color generalizado para el resto de lo escrito. También encontramos en algunas ocasiones escritura en dorado; se trata generalmente del color empleado en los nimbos de los personajes sacros sobre los cuales se escribe en el mismo color en el caso de que sean portadores de un mensaje escrito, lo cual dificulta bastante su lectura.

La lengua utilizada en la mayoría de las inscripciones es el latín, lo cual es lógico si tenemos en cuenta que aquella es la lengua de la Iglesia y que nos encontramos ante un arte predominantemente sacro. No obstante también aparece el valenciano en algunos casos como en el «Retablo del Juicio Final» de la iglesia parroquial de Cortes de Arenós, en el que una de las tablas representa el infierno en el que aparecen pintados los siete pecados capitales nombrados uno a uno en dicha lengua: «avaricia, superbia, ira, luxuria, gola, perea, anveia»; o bien las tablas con «Escenas de la vida de San Lucas» del Maestro de Villahermosa, del Museo San Pío V, donde junto a inscripciones en latín también aparecen textos en valenciano, como por ejemplo: «Con Sen Luch fon feyt dexeble de Sent Pau»; «Com la Verge Maria aparech a Sent Luch», etc.⁹.

La disposición de la escritura juega un papel fundamental en la relación entre las imágenes y el texto al respecto del mensaje que se quiere transmitir. Así en unos casos la representación de lo escrito no aporta claves significativas para la comprensión del texto, únicamente extiende el contenido de la obra sin profundizarlo¹⁰, como es el caso de la aparición de filacterias y libros escritos en una disposición que imposibilita totalmente su lectura, o bien carente de escritura real, sólo figurada. Importa aquí únicamente la presencia de lo escrito, saber que está ahí, aunque ignoremos lo que dice; el artista trata de llamar nuestra atención sobre tal representación, pero ésta no es más que otra imagen dentro de la obra, como los personajes y situaciones allí plasmados. Sin embargo, en otras ocasiones, las palabras en sí mismas se convierten en la línea directiva que conduce la mirada del espectador en la dirección que el artista quiso recalcar¹¹.

Uno de los ejemplos por antonomasia, sobre la disposición de lo escrito en relación a las imágenes y el mensaje a transmitir es el modelo de la «*sacra conversazione*», que podemos individualizar en

7 Como apunta GIMENO, F., *De scripturis in picturis*, en «Fragmentos», 1991, p. 177 la recolección de todos los textos y el estudio de las variaciones gráficas permitirá el conocimiento de la evolución y las transformaciones ocurridas en la escritura para el periodo tratado.

8 Por ejemplo el «Retablo de Nuestra Sra. de la Sapiencia» refleja un multigrafismo relativo, por la convivencia de escritura gótica libraria y capital elegante, lo que conecta directamente con la sociedad de la época, principios del XVI, caracterizada por la transición del Gótico al Renacimiento pleno.

9 SEBASTIAN, S., *op. cit.*, p. 136, señala que con la popularización de las normas de la Contrarreforma, a partir del XVII, el latín dejará de ser la lengua predominante en las inscripciones en favor de otras lenguas.

10 Vid. ALPERS, S., *El arte de escribir: el arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, 1987, p. 259.

11 Vid. BUTOR, M., *op. cit.*, p. 25.

el ya citado «Retablo de Nuestra Señora de la Sapiencia» donde la conversación de las figuras representadas viene reforzada por la dirección de las filacterias y su contenido.

Así, los ángeles situados a la izquierda del cuadro señalan con el dedo tanto la dirección en que ha de ser leída la filacteria, como a quien se refiere el contenido de la misma: «*Sapientia edificavit sibi domum*», refiriéndose a la Virgen, quien junto con el Niño Jesús en sus brazos, sostienen a su vez una banderola con el texto: «*Accipite disciplinam per sermones meos et proderit vobis*», y esta frase se continúa, como bien indican los dedos del grupo de ángeles de la derecha, con otra que dice así: «*Doctrina discipline Dei est et electrix operum*», mientras que a los pies de la Virgen, mirándola, San Lucas sostiene una filacteria cuya dirección, de abajo hacia arriba, es la misma que la de la mirada: «*Beati qui audiunt verbum Dei et custodiunt*», que no es más que la contestación al mensaje de María, con lo cual el pintor, mediante esta disposición de los textos, nos obliga a un determinado recorrido de nuestra mirada por el cuadro.

Otro claro ejemplo al respecto de lo que estamos tratando son las dos filacterias que coronan el «Retablo del Juicio Final» de la iglesia parroquial de Cortes de Arenós, donde leemos el texto del Evangelio de San Mateo, capítulo 25, sobre la salvación y ascensión al Cielo de los justos, y el descenso a los Infiernos de los pecadores. La filacteria referida a los píos tiene una dirección ascendente hacia Jesús entronizado y está situada a su derecha, tal como el evangelista narra que serán ubicados los elegidos, mientras que la referida a los impíos, condenándolos al fuego eterno, posee un sentido descendente desde el trono de Jesús hacia el Infierno, representado en el lateral izquierdo del retablo¹².

¿Con qué frecuencia aparecen actos de lectura y escritura, y qué proporción existe entre ellos? Además de los textos escritos que encontramos en los retablos en filacterias, son muy abundantes, como ya se ha mencionado, las representaciones de personajes leyendo, con libros abiertos sostenidos bien por sus propias manos, bien sobre pupitres o atriles, pero ya con menos frecuencia. Esto implica una relación con un acto de lectura por parte del personaje que sustenta o se halla frente al libro. En muchos casos el texto únicamente está figurado o no es visible al espectador, con lo que podemos intuir que lo que realmente importa no es lo que se lee, como ya mencioné anteriormente, si no el hecho en sí de la lectura. En cualquier caso, es fácil adivinar que el libro representado en la mayoría de las ocasiones es la Biblia; así la Virgen, por ejemplo, en la escena de la Anunciación casi siempre se representa ante un libro, aunque éste no permita descifrar su contenido.

Junto a la acción de leer propiamente, podemos situar la enorme proporción de personajes portadores de libros que encontramos en la pintura. Además de libros, también aparecen representaciones de rollos, como en el «Retablo de San Martín» de Gonzalo Peris, procedente de la cartuja de Porta Coeli, hoy en el Museo San Pío V, donde San Antonio es portador de uno. Dichos personajes no están leyendo, pero sostienen en sus manos el objeto de la lectura, dispuestos en cualquier momento a iniciarla. Igualmente hay que destacar la aparición de libros como un elemento más dentro del retablo independizados de un determinado personaje, situados en estantes en las paredes o bajo los pupitres; valgan como ejemplo: el «Retablo de la Virgen de la Esperanza» de la iglesia de Albocácer, o el «Retablo de la Eucaristía» de la iglesia de Villahermosa del Río, imágenes que nos muestran distintas costumbres de la época en relación a los libros y la lectura.

Hay que resaltar que en la mayoría de los casos, los libros representados son ejemplares de un cierto lujo, con encuadernaciones en piel, generalmente blancas, rojas, verdes o negras, dotadas de cubiertas adornadas con clavos, placas de metal y cierres así mismo metálicos. Logicamente si consideramos que se trata de libros con las Sagradas Escrituras, portadores por tanto de la palabra de Dios, deben poseer características externas acordes al contenido.

Una representación del libro como protagonista de toda la escena aparece en la representación de la quema de libros albigenses plasmada en las «Escenas de la vida de Santo Domingo» de Pere Nicolau del Museo San Pío V, donde este santo está situado entre un grupo de gente ante una hoguera ali-

¹² Aunque este caso no es infrecuente lo usual es que la filacteria envuelva al personaje o escena representada como definidora de la misma.

mentada por libros, desde cuyo interior la Biblia se eleva hacia el Cielo, y en ella podemos leer el texto de los Efesios 4,5:

«*Unus Deus, una fides, unum baptisma*»

como reafirmación de la fe cristiana frente a la herejía.

En cuanto a la aparición de elementos relacionados con la escritura, o personajes en posición de escribir, su número es bastante más reducido si lo comparamos con la lectura. La imagen más repetida y que aportaré como ejemplo es la de alguno de los evangelistas ejecutando su obra, como en la ya citada tabla del Maestro de Villahermosa con «San Lucas escribiendo su Evangelio al dictado de la Virgen», o «San Mateo Evangelista», de un maestro anónimo próximo a Rodrigo de Osona, que encontramos en el mismo museo así como la representación de los cuatro autores de los Evangelios en el «Retablo de la Virgen» de la iglesia de Collado de Alpuente, o el «Retablo de los Santos Juanes» de Albocácer. En estos casos la escritura se está realizando generalmente sobre rollo y no sobre libro, y junto al hecho mismo de escribir, podemos destacar también la representación de tinteros, cálamos y otros objetos relacionados con los usos y costumbres de la escritura del período que nos ocupa.

Entraré a continuación en el último interrogante que aquí voy a plantear, aunque pudiéramos cuestionarnos otros muchos, ante la imagen que la pintura puede darnos de la cultura escrita: ¿en qué medida son legibles las inscripciones que encontramos en los retablos; qué importancia tiene el hecho de que sea o no posible su lectura y a quienes se dirigen estos textos?

La observación de la escritura que acompaña a las imágenes en la pintura gótica valenciana, bien sea en filacterias, bien sea en representaciones de libros, nos permite distinguir bajo este primer grupo dos grandes grupos de textos; por un lado los que realmente están escritos y por tanto con mayor o menor dificultad podemos descifrar, y por otro aquellos que son una simple simulación. Este segundo grupo nos hace reforzar la idea ya apuntada de que no importa lo que se lee, sino el hecho de que se está leyendo, como factor importante por sí mismo. Por otra parte dentro de los textos cuya escritura es real y cuya identificación nos permite el establecimiento de la procedencia y pertenencia de los textos, lo que nos dará una visión global de la secuencia de textos utilizados por los artistas, podemos distinguir aquellos cuya ubicación nos habla a las claras de la intención del artista o de quien encargó la obra de que ese mensaje llegue a un determinado público, mientras que otra gran mayoría de inscripciones tienen una ubicación dentro de la obra que su lectura parece a veces totalmente imposible, con lo que cabe preguntarse si realmente ésta importaba o no cuando se realizó la pintura, o simplemente bastaba saber que allí estaba escrito «x», aunque no fuera posible leerlo por lo minúsculo de la letra y/o lo elevado de su situación en el retablo, lo cual se ve dificultado además en algunas ocasiones por la disposición prácticamente vertical, o incluso invertida de lo escrito¹³. Un claro ejemplo de la voluntad o no de legibilidad es el hecho de la aparición de las banderolas cuyo movimiento ondulado deja parte de la misma doblada, con lo cual la escritura recogida en ese espacio carece de legibilidad, mientras que en otros casos, entre ellos uno tan evidente como el «Retablo de Nuestra Señora de Sapiencia», el doblez de la filacteria carece de escritura, ya que la palabra ha sido cortada antes del mismo y es continuada tras él, con lo cual la lectura del texto queda totalmente favorecida.

Evidentemente, en los textos dirigidos a la exposición pública, la amplitud del espacio disponible para recibir escritura, incide lógicamente en las características de legibilidad de la misma¹⁴, pero independientemente de esto, también podemos plantearnos que la mayor o menor legibilidad de la inscripción era resultado de un factor premeditado, en cuanto que a mayor dificultad en la lectura, mayor atención se pone en esta acción. A este respecto nos habla M. Butor¹⁵ de la pericia que entraña el leer

13 La simple seguridad de que allí estaba escrito lo que correspondía, aunque no pudiera apreciarse, era suficiente para mantener ese algo de carácter mágico de lo escrito sobre la pintura.

14 Vid. PETRUCCI, A. *Potere, spazi urbani, scritture esposte: proposte ed esempi*, en «Culture et idéologie dans la genèse de l'état moderne», Roma, 1985, p. 89.

15 *Op. cit.*, pp. 44-45

las inscripciones sobre los nimbos de los santos cuyo fondo dorado nos induce a una lectura pausada, que se carga de solemnidad, como lo requiere el contenido de lo que se está leyendo.

Tras haber quedado relativamente claro que los textos ligados a la pintura son una explicación y un refuerzo del mensaje que ésta quiere transmitir cabe ahora preguntarse quienes eran capaces de leerlos. Aunque la sociedad del momento que nos ocupa empieza a alcanzar un mayor grado de alfabetización que las épocas precedentes¹⁶, es evidente que no era muy elevado el número de personas capaces de leer los escritos que enriquecían las pinturas. Queda fuera de toda duda que las imágenes, como dice M. Schapiro¹⁷ eran algo así como «... una muda predicación dirigida a los analfabetos...», pero esto a su vez implica que los iletrados conocían la historia que se representaba, lo cual no siempre sería cierto. Por su parte aquellos que podían leer, entre ellos y fundamentalmente los clérigos, se podían servir de los textos para ayudarse a recordar y transmitir el mensaje de las Sagradas Escrituras encerrado en los retablos, que así más fácilmente podían ayudar a comprender a los fieles, con lo cual el refuerzo entre escritura y pintura, y entre pintura y escritura sería mutuo.

A grandes rasgos he tratado de dar una visión global de la imagen que nos ofrece la pintura del período tratado sobre la cultura escrita. Lógicamente son muchos más los interrogantes que podíamos plantearnos, y también lo son las respuestas que se pueden hallar a los ya cuestionados, pero eso requiere un trabajo mucho más extenso, y una profundización en lo hasta aquí tratado también más honda, que quizá más adelante pueda no ser un proyecto, sino una realidad.

16 Vid. GIMENO, F. *op. cit.*, p. 181.

17 *Op. cit.*, p. 11