



Escritura publicitaria en el tránsito entre el medievo y la modernidad. Los retablos de Santo Tomás y Cristo de Caparroso de la Catedral de Pamplona. Estudio paleográfico¹

Publicity script in the transit between medieval and modernity. The retables of Santo Tomas and Christ of Caparroso in the Cathedral of Pamplona. Paleographic study

Alejandro García Morilla

Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Documentación.
Departamento de Historia de América y Medieval Y Ciencias historiográficas
2810 Madrid, España
Instituto de Estudios Medievales. Universidad de León.
24071, Leon, España

agarm@unileon.es
<https://orcid.org/0000-0002-2717-8285>

Data recepção do artigo / Received for publication: 19 de Janeiro de 2023

Data aceitação do artigo / Accepted in revised form: 3 de Novembro de 2023

DOI: <https://doi.org/10.4000/medievalista.7751>

¹ Trabajo realizado en el marco de los proyectos de investigación: *Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium II*, convocatoria del Plan Nacional de Investigación, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Convocatoria Proyectos I+D+i 2019, Retos de la Sociedad (PID2019-104395RB-I00 HIS) y del proyecto de investigación de la Comunidad de Madrid PR27/21-027: *Manifestaciones culturales del proto humanismo. Recuperando la prehumanística. Mapa virtual de una escritura olvidada.*

RESUMEN

La comunidad científica internacional no tiene dudas hoy en asumir que las inscripciones son un medio de comunicación con intención de notoriedad, universalidad – dentro del grupo social que les da origen- y mayor o menor grado de perdurabilidad. De ahí que haya sido el mecanismo utilizado, entre otros, por artistas y escultores para acompañar a sus programas iconográficos con la intención de completarlos y ofrecer mayor profundidad comunicativa que la que se puede lograr únicamente con la imagen. Este es sin duda el objetivo perseguido por el artista (o los artistas) que realizaron los retablos de la Duda y la Pasión para la capilla funeraria de los Caparroso de la Catedral de Pamplona. Este mecanismo – texto+imagen –, no representa novedad alguna pero sí lo es la utilización de distintos tipos gráficos dentro de un mismo conjunto epigráfico. Este fenómeno es propio y casi exclusivo de la epigrafía de transición entre el ocaso medieval y los albores de la modernidad. Es por ello que nuestro estudio se centra en el análisis paleográfico de estos retablos tratando de arrojar luz sobre algunas incógnitas que aún permanecen sin resolver.

Palabras clave: Comunicación publicitaria, iconografía, tardogótico, medieval, modernidad.

ABSTRACT

The international scientific community has no doubts today in assuming that the inscriptions are a means of communication with the intention of notoriety, universality - within the social group that gives rise to them- and a greater or lesser degree of durability. Hence, it has been the mechanism used, among others, by artists and sculptors to accompany their iconographic programs with the intention of completing them and offering greater communicative depth than that which can be achieved solely with images. This is undoubtedly the objective pursued by the artist (or artists) who created the altarpieces of Doubt and Passion for the Caparroso funeral chapel in Pamplona Cathedral. This mechanism – text+image –, does not represent any novelty, but the use of different graphic types within the same epigraphic group does. This phenomenon is characteristic of and almost exclusive to the epigraphy of the transition between the medieval decline and the dawn of modernity. That is why our study focuses on the paleographic analysis of these altarpieces trying to shed light on some unknowns that still remain unresolved.

Keywords: Medieval communication, iconography, late Gothic, medieval, modernity.



“La materia es una necesidad; el procedimiento es un recurso impuesto por aquella. En cualquier caso, con las materias más diversas y con los más variados procedimientos, lo que existe siempre en todo escrito, y por consiguiente en la inscripción, su elemento invariable, el que constituye su esencia, es la propia escritura”²

Estas palabras del profesor Navascués justifican cualquier estudio sobre paleografía epigráfica; es más, los hacen tremendamente necesarios. El presente artículo tiene por objeto estudiar la escritura publicitaria³ inserta dentro del programa pictórico de los retablos de Santo Tomás y Cristo de Caparros de la catedral de Pamplona. Se trata de dos piezas bien conocidas pero que aún encierran algunas incógnitas; entre ellas su autoría. Tratando de arrojar algo de luz sobre ellas, centra el interés de esta investigación la escritura en ella trazada. Y centra nuestro interés especialmente por los tipos gráficos empleados; una combinación novedosa de características y cronología muy concretas. Pretendemos, por tanto, realizar un análisis paleográfico *in stricto sensu*, toda vez que los programas iconográfico y textual ya han sido objeto de estudio⁴.

² NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín María de – *El concepto de la Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia por los señores don Joaquín María de Navascués y de Juan y don Manuel Gómez-Moreno y Martínez en la recepción pública del primero el día 18 de enero de 1953*. Madrid: Aldus, 1953, pp. 71-72.

³ La escuela italiana habla de escrituras de aparato o monumentales. Vid. PETRUCCI, Armando – “Epigrafia e Paleografia. Inchiesta sui rapporti fra due discipline”. *Scrittura e Civiltà* 5 (1981), p. 266. Término acuñado también por la escuela valenciana. Cf. GIMENO BLAY, Francisco – “Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales”. In KOCH, Walter (ed.) – *Epigraphik 1988. Referate und Round-table-Gespräche. Fachtagung für Mittelalterliche und Neuzeitliche Epigraphik, Graz, 10. - 14. Mai 1988*. Viena: Deutsches Historisches Institut Paris, 1990, pp. 195-216.

⁴ Especialmente FRANCO MATA, Ángela – “*Secundum legem debet mori*: los profetas y el proceso a Jesús en la literatura y el arte”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20 / 1-2 (2002), pp. 145-172; ACELGUI APESTEGUÍA, Alberto – *La pintura gótica en Navarra. (1470-1530)*, Tesis Doctoral, Navarra: Universidad de Navarra 2004 y DEBIAIS, Vincent – “Construcción epigráfica y uso funerario del retablo de la Pasión de los Caparros: herencia isidoriana e influencia litúrgica”. *Príncipe de Viana* 68 (2007), pp. 797-812. En un sentido más amplio y para una aproximación comparativa al tema de las inscripciones presentadas por profetas Vid. GAY, Françoise – “Il a parlé par les prophètes. Les inscriptions présentées par les prophètes dans l’art de l’Occident médiéval”. *In-cription. Revue en ligne d’études épigraphiques* (publication en ligne le 11 septembre de 2017). Sobre la relación del texto y la imagen, bajo el punto de vista del análisis realizado en este artículo, resulta interesante la

La catedral de Pamplona: obra destacada del arte franco-navarro⁵

Aunque no sea este el momento de realizar un análisis exhaustivo sobre el templo navarro, sí conviene trazar una breve semblanza para situar en su contexto histórico-artístico las dos piezas objeto de estudio. La catedral se erigió como consecuencia de la acción consensuada entre el poder político y eclesiástico de este reino en su etapa de mayor prosperidad⁶. Cronológicamente, la fábrica principal data de los siglos XIV y XV y en ella se concatenan diversos estilos artísticos fruto tanto de la dilatación temporal de la construcción como de las corrientes hispano francesas que en ella se aúnan. Sabemos que se levantó sobre una construcción primitiva de estilo románico de la que apenas han quedado vestigios⁷. El claustro y algunas salas capitulares constituyen las partes más antiguas de la nueva edificación, datadas en los años centrales del siglo XIV y con un marcado estilo gótico francés⁸. A finales de siglo, bajo el impulso de Carlos III y como respuesta al hundimiento que había sufrido parte de la obra primera, se llevó a cabo una nueva reforma al calor de la cual vio la luz la iglesia. La capilla de San Martín fue colmatada y consagrada en el primer empuje, bajo el gobierno del obispo Martín de Zalba. Al final del reinado de este monarca, hacia 1420, ya se encontraba edificada la nave mayor y las aladañas finalizando así su estructura general, aunque aún faltaban varios decenios para su conclusión definitiva. Dos sacristías y el claustro figuran como obras postremas del edificio datadas entre finales del siglo XV y comienzos del XVI, junto con las partes altas del presbiterio⁹. Además, durante los siglos de la modernidad, se siguieron creando y añadiendo dependencias que se alargarían hasta el siglo XIX.

contextualización que ofrece el brillante trabajo de la prof. Ruiz García. Vid. RUIZ GARCÍA, Elisa – “Imagen como texto, texto como imagen”. *Revista de poética medieval* 30 (2016), pp. 287-309.

⁵ Sobre la catedral de Pamplona Vid. con carácter general BURGO, María Antonia del – *La catedral de Pamplona*. León: Everest, 1977.

⁶ LAMBERT, Elías – “La catedral de Pamplona”. *Príncipe de Viana* 12 (1951), pp. 9-38, concretamente, p. 9.

⁷ Sobre la fábrica primitiva, Vid. con carácter general SANDOVAL – Prudencio, *Catálogo de los obispos que ha tenido la Santa Iglesia de Pamplona*. Pamplona: Nicolás de Assiayn, 1614.

⁸ LAMBERT, Elías – *La catedral*, p. 14.

⁹ LAMBERT, Elías – *La catedral*, p. 31.

Los retablos

Las dos piezas que vamos a estudiar formaron parte de la capilla funeraria de Pedro Marcilla de Caparroso que debió de emplazarse en el deambulatorio del templo¹⁰. Ambas piezas fueron creadas para enarbolar un discurso en torno a la muerte a través de distintos personajes y secuencias bíblicas – proféticas – que evocan el tránsito entre la vida terrenal y la vida eterna e invitan al espectador a reflexionar sobre la muerte y a interceder, a través de sus oraciones, por el difunto¹¹. El propio concepto de capilla funeraria determina ya un espacio de enterramiento privilegiado, diferenciado dentro del templo configurado, generalmente, por cuatro elementos clave: espacio, altar, sepulcro y retablo¹². Elementos interconectados que crean un cuidado simbolismo en el que no suele faltar tampoco la heráldica de la familia propietaria como símbolo de poder, pertenencia y publicidad¹³. Es el elemento que canaliza el discurso reflexivo sobre la muerte hacia la mediación piadosa del espectador hacia el/los finado/s.

En primer lugar, nos detendremos en el retablo de Santo Tomás o de la Duda. Actualmente, se encuentra ubicado en el lado de la Epístola, al final de la girola. La pieza está dividida en escenas, que a su vez están enmarcadas en un zócalo con las armas asociadas a los Caparroso. En los distintos actos se representan: la Epifanía, el Nacimiento, la Coronación, Pentecostés, la Bajada al Limbo, la Anunciación, la Visitación, la Duda de santo Tomás, la Ascensión, la Aparición de la Virgen y la Pasión de Cristo. La escritura se ubica en tres espacios distintos dentro de la tabla:

¹⁰ DEBIAIS, Vincent – *Construcción epigráfica*, p. 797.

¹¹ Sobre la reivindicación del difunto a través de las inscripciones sigue siendo sugerente el trabajo del doctor García Lobo. Vid. GARCÍA LOBO, Vicente – “El difunto reivindicado a través de las inscripciones”. In SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier; GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (coords.) – *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 171-198. Igualmente sugestivo resulta lo dicho por Cecile Treffort a propósito de los ritos funerarios y prácticas conmemorativas cristianas de la Edad Media, en cuyo ambiente hunde sus raíces la tradición de este monumento funerario. Vid. TREFFOT, Cecile – *L'Église carolingienne et la mort*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1996.

¹² MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier – “La capilla funeraria en la Navarra medieval”. In COLOMA MARTÍN, Isidoro (ed.)- *Correspondencia e integración de las artes: XIV Congreso Nacional de Historia del Arte; Málaga, del 18 al 21 de septiembre*. Vol. 3. T. I. Málaga: Universidad de Málaga, 2006, p. 115.

¹³ Son un elemento de publicidad en sí mismos toda vez que evocan el prestigio de una estirpe y ensalzan sus méritos para pretender el reconocimiento social. Cf. GOMEZ VOZMEDIANO, Miguel Fernando – “La heráldica del poder: los emblemas de la nobleza española. Realidad y ficción”. *Memoria y civilización: anuario de historia* 20 (2017), pp. 111-146.

filacterias, ropajes, representaciones de libros¹⁴. A ello habría que sumar un zócalo con texto bajo las escenas del nivel de la Duda. Aquí se recoge la fecha -1507- y el nombre del promotor o comitente de la obra, Pedro Marcilla de Caparroso¹⁵. El autor¹⁶, aunque desconocido, se sabe de influencia flamenca y procedencia transpirenaica¹⁷.

En segundo lugar, tenemos el retablo del Cristo de Caparroso o de la Pasión. Hoy está presente en la capilla de Santa Catalina, aunque sabemos que tampoco fue este su emplazamiento original¹⁸. Nos encontramos con una composición similar a la anterior. En este caso, a base de escenas presididas por un gran Cristo central de bulto redondo enclavado sobre la tabla. En dichas escenas se representa a los profetas portando enormes filacterias con prolijos textos sobre este pasaje de la vida de Cristo. A diferencia del retablo anterior, ahora el eje central de cada secuencia es precisamente el texto, cuya distribución serpenteante condena en más de una ocasión la expresión de la figura¹⁹. También difiere del precedente en que ahora

¹⁴ La ubicación de este tipo de inscripciones está directamente relacionada con su funcionalidad. Sirvieron y sirven para completar el sentido comunicativo de la imagen. Cf. GARCIA LOBO, Vicente; MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación – “La escritura publicitaria en la Edad Media. Su funcionalidad”. *Estudios humanísticos. Geografía, Historia y Arte* 18 (1996), pp. 134-136.

¹⁵ Se trata del autor intelectual. Llamamos así quien inicia el acto comunicativo; quien quiere emitir un mensaje y cuya voluntad se refleja en el objeto escrito sea este un documento, una inscripción, un sello, etc. Cf. GARCÍA LOBO, Vicente – *Los medios de comunicación social en la Edad media. La comunicación publicitaria*. León: Universidad de León 1991, p. 19. Madrazo en su edición lee “Pedro de Arcilla”. Se trata de un error de transcripción. Cf. MADRAZO, Pedro de – *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*. T. II. Barcelona: Daniel Cortezo, 1886, p. 354 (nota 1).

¹⁶ Por analogía con el mundo diplomático denominamos a este profesional rogatorio de forma general. Es el agente que pone por escrito; que materializa, la inscripción. La importación del mundo diplomático responde a la comprobación de fases muy similares en el proceso de gestación tanto de las inscripciones como de los documentos. Sobre todas estas cuestiones Vid. con carácter general GARCÍA LOBO, Vicente – “La analogía en las ciencias de la escritura”. In HERRERO DE LA FUENTE, Marta, et al. (ed.) – *Alma littera. Estudios dedicados al profesor José Manuel Ruiz Asencio*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014, pp. 253-281.

¹⁷ Se trata de una costumbre habitual en Navarra durante este periodo. Pocos artistas firman sus obras. Según Aceldegui en esta etapa se sigue considerando a estos maestros meros artesanos que desempeñaban un oficio gremial sin demasiada conciencia de artista. Cf. ACELDEGUI APESTEGUIA, Alberto – “Diego Polo. El último pintor del gótico en Navarra”. *Príncipe de Viana* 232 (2004), pp. 373-374.

¹⁸ DEBIAIS, Vincent – *Construcción epigráfica*, p. 797.

¹⁹ Señalado como un aspecto verdaderamente excepcional por FRANCO MATA, Ángela – *Secundum legem*, p. 160.

todas están escritas en mayúscula prehumanística²⁰, salvo la cartela de la talla central que lo está en gótica minúscula y reza: *Iesus nazarenus rex iodeoru(m)*.

Hacemos nuestras las reflexiones de Franco Mata acerca de la intencionalidad funeraria de ambos retablos. En la pretensión del comitente estaba que las escenas acompañasen las misas y ritos de difuntos que habían de celebrarse en la capilla. Dicho acompañamiento se formuló a través de la teatralización de distintos pasajes bíblicos²¹. Ambos retablos contienen dos secuencias interconectadas. Sendas piezas, tal y como advertíamos al comienzo de este epígrafe, incluyen los mismos escudos familiares, como signo de propiedad y patrocinio.

La autoría material de estas dos piezas sigue siendo tema controvertido. Algunas voces autorizadas las relacionan con el taller de Pedro Díaz de Oviedo, ya que en fechas próximas a su ejecución, se encuentra documentada su presencia en Navarra²². Aunque volveremos sobre ello, ya adelantamos que este artista utilizó escritura prehumanística, muy similar a esta, en su conocido trabajo para el retablo mayor de la catedral de Tudela para las *explanationes*, nimbos y ropajes²³. Se considera que este pintor introdujo la pintura hispano-flamenca en Navarra cuyo gusto por este tipo de escritura ecléctica nos es bien conocido²⁴.

Estudio paleográfico.

Ya advertíamos al comienzo de estas líneas que la principal intención de este artículo es abordar el estudio paleográfico de los dos retablos, toda vez que es un

²⁰ Término acuñado por la escuela alemana – Waler Koch – por tratarse de una escritura empleada cronológicamente antes de la humanística. Cf. KOCH, Walter – “Zur sogenannten frühhumanistischen kapitalis”. In KOCH, Walter (ed.) – *Epigraphik 1988. Referate und Round-table-Gespräche. Fachtagung für Mittelalterliche und Neuzeitliche Epigraphik, Graz, 10. - 14. Mai 1988*. Viena: Deutsches Historisches Institut Paris, 1990, pp. 337-338.

²¹ FRANCO MATA, Ángela – *Secundum legem*, p. 145.

²² LACARRA DUCAY, María Carmen – “Pintura”. In JUSUÉ SIMONENA, Carmen (coord.) – *La catedral de Pamplona*. Vol. I. Pamplona: Caja de Ahorro de Navarra, 1994, pp. 355-373.

²³ Sobre la relación del artista y la obra Vid. CASTRO ÁLAVA, José Ramón – “Pedro Díaz de Oviedo y el retablo mayor de la catedral de Tudela”. *Príncipe de Viana* 7(1942), pp. 121-137.

²⁴ Sobre la impronta prehumanística en estos pintores de las postrimerías del medievo Vid. con carácter general RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia – “Los mensajes epigráficos en la pintura del siglo XV: un análisis de su diversidad gráfica”. In MARTÍN LÓPEZ, Encarnación; FRANCISCO OLMOS, José María. (Eds.) – *La comunicación social en la Europa Medieval*. Madrid: Dykinson, 2021, pp. 163-196.

aspecto a penas tratado por la literatura. Las más de las veces ha aludido a ella con denominaciones genéricas – mayúscula y minúscula – y otras, menos atinadas, se han referido a todas ellas como “escrituras góticas”. En efecto, lo primero que cabe señalar es que nuestros retablos no utilizan un único tipo escriturario; mejor dicho, no utilizan un mismo ciclo gráfico. Si bien las formas minúsculas no resultarán extrañas al lector, toda vez que nos encontramos ante una gótica minúscula solemne de inspiración libraria²⁵ - *Littera textualis solemne o formata*²⁶ - , frecuentemente utilizada en las inscripciones de la decimoquinta centuria, las formas mayúsculas resultan más novedosas al tratarse de modelos de transición que caminan hacia la humanística renacentista²⁷. Hablamos de letras capitales que parecen escogidas o diseñadas a partir de distintos – y variados – modelos anteriores con no poco nivel de artificio y/u ornamento²⁸. La cuestión no es baladí. La utilización de varios ciclos gráficos dentro de un mismo programa epigráfico es una cuestión prácticamente única de aquellas que se confeccionan entre el ocaso medieval y los albores de la Edad Moderna. Durante esta etapa, no será raro encontrar programas epigráficos donde se alternan escrituras góticas de formas mayúsculas y minúsculas y alfabetos

²⁵ La influencia del mundo del códice en el de las inscripciones si bien se hace muy plausible ahora, lo cierto es que la reciprocidad ejercida de uno sobre otro ya ha sido demostrada desde los siglos altomedievales. Vid. VEZIN, Jean – “Épigraphie et titres dans les manuscrits latins du haut Moyen Âge”. In FREDOUILLE, Jean-Claude (Ed.) – *Titres et articulations du texte dans les oeuvres antiques*. Paris: Intitut d’Études Agustiniennes, 1997, pp. 449-458. Sin embargo, durante el siglo XV se hace un préstamo verdaderamente novedoso en el campo de las inscripciones como es el empleo de la minúscula. De esta forma se observa una interacción, cuando no común actuación, de los distintos talleres o *scriptoria* que producen los distintos tipos de objetos escritos. Vid. CAVALLO, Giugelmo; MAGISTRALE, Francesco – *Mezziogiorno normanno e scritture espota*. In CAVALLO, Giugelmo; MANGO, Cyril (Eds.) – *Epigrafía medievales greca e latina. Ideologia e funzione*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi Sull’alto Medioevo, 1995, pp. 293-329.

²⁶ Sobre esta escritura en las inscripciones, Vid. con carácter general MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación – *La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglo XV*. In KOCH, Walter; STEININGER, Christine (Hrsg.) – *Inchrift und material Inchrift und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche epigraphik. Ingolstadt 1997*. München: Taschenbuch, 1999, pp. 191-206.

²⁷ Al respecto resultan evocadoras las palabras de la Dra. Ostos Salcedo a propósito de la eclosión gráfica vivida en la escritura publicitaria de los códices durante el siglo XV: “Este cambio está relacionado, en primer lugar, con la existencia de diversos tipos de letras góticas, es decir, con el multigrafismo relativo que caracteriza los últimos siglos medievales y en segundo lugar, con la llegada de las nuevas corrientes renacentistas, que incidirá, asimismo, en la incorporación de un nuevo tipo de mayúsculas”. Cf. OSTOS SALCEDO, Pilar – “Escritura distintiva en códices y documentos castellanos de la Baja Edad Media”. In MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación; GARCÍA LOBO, Vicente – *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval. León del 11 al 15 de septiembre de 2006*. León: Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, p. 49.

²⁸ Sobre estas escrituras de transición y sus principales características de esta escritura Cf. KOCH, Walter – “Inscripciones y estudios epigráficos de los países de lengua alemana”. *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte* 18 (1996), pp. 161-182.

híbridos mayúsculos de inspiración carolina²⁹. Pero no hablamos solo de su empleo dentro de inscripciones dentro de un mismo monumento epigráfico, sino que este fenómeno se da incluso dentro del texto de una misma inscripción donde se alternan todas estas formas. Este suceso solo se explica en el contexto del Renacimiento como eclosión cultural que desde Italia se irradió a toda la Europa occidental. Ligado a él, el Humanismo se encargó de resucitar formas y costumbres antiguas que fueron el germen sobre el que fructificarán los nuevos modelos gráficos. Es en este contexto, y en todos los ensayos que conllevó el triunfo de la letra humanística, en la que tomó carta de naturaleza la, hoy denominada, escritura prehumanística³⁰. Gimeno Blay sostiene que es precisamente en ese camino y transición entre la gótica y la humanística en la que aparece nuestra prehumanística, como si de un ensayo se tratase, conformada esencialmente a partir del alfabeto carolino al que se le añaden rasgos gráficos predominantemente bizantinos³¹.

Pero la elección de tipos gráficos en epigrafía siempre ha estado estrechamente relacionada con los tres agentes que participan del proceso comunicativo: autor o comitente, rogatario o autor material y destinatario o espectador³². A ellos se debe la configuración interna y externa de las inscripciones. Si autor y rogatario son los

²⁹ En efecto, se trata de un periodo de convivencia. Hay un profundo interés por recuperar las formas clásicas inspiradas en la epigrafía romana conservada. El mejor reflejo de ello se encuentra en la producción libraria y especialmente en los colofones de algunos códices. Vid. con carácter general PETRUCCI, Armando – *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*. Roma- Bari: Universale Laterza, 1979.

³⁰ Sobre la base de lo señalado por Koch, Martín López matiza lo siguiente: “En efecto, la escritura epigráfica prehumanística es una mezcla de formas y grafías tomadas de diferentes alfabetos anteriores a los que se añade una serie de elementos decorativos. Estas son las características que va a presentar la prehumanística en toda Europa y, naturalmente, la castellana en que, como elemento distintivo, volveremos a encontrar formas del alfabeto visigótico”. Cf. MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación – “La escritura prehumanística en las inscripciones castellanas. Aproximación a su estudio”. In HERRERO DE LA FUENTE, Marta, *et al.* (ed.) – *Alma Littera. Estudios dedicados al profesor José Manuel Ruiz Asencio*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014, pp. 397-407.

³¹ GIMENO BLAY, Francisco – “De la ‘luxurians littera’ a la ‘castigata et clara’”. Del origen gráfico medieval al humanístico (siglos XV-XVI). *Litterae Caestales* 2 / 1 (2007), pp. 9-51.

³² Los principios metodológicos y la nomenclatura utilizada en este estudio es la utilizada en la publicación del *Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium*, colección de referencia en la publicación de estudios sobre epigrafía medieval hispana. Dichos principios metodológicos fueron esbozados por los profesores García Lobo y Martín López en 1995. Vid. GARCÍA LOBO, Vicente;- MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación – *De Epigrafía medieval. Introducción y álbum*. León: Universidad de León, 1995. Dichos principios metodológicos fueron desarrollados por el doctor García Lobo. Vid. GARCÍA LOBO, Vicente – “La Epigrafía medieval. Cuestiones de método”. In RUIZ TRAPERO, María (ed.) – *Centenario de la Cátedra de "Epigrafía y Numismática" Universidad Complutense de Madrid 1900/01-2000/01*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 77-119.

responsables de la elección de tipos gráficos, el destinatario es el condicionante esencial de esa elección. Por tanto, el análisis paleográfico nos ofrece información esencial sobre el escenario social, espacial y cronológico de la obra. En los casos de epigrafía ligada a escultura y pintura, además, nos ofrece información relevante sobre el artista. En este tipo de obras, la inscripción es un vector entre la imagen y la intención comunicativa del artista. Habitualmente decimos que el texto completa o explica la imagen y, en efecto, así es la mayoría de las ocasiones³³. De ahí que demos en llamar a este tipo de inscripciones *explanaciones*³⁴. Pero los personajes y las escenas son susceptibles de interpretarse bajo distintas formulaciones textuales que pueden ser más o menos extensas. A veces, incluso el texto explicativo – la *explanatio* – se reduce a una palabra, una sigla o simplemente algunas letras identificativas. La inscripción debe cumplir aquí con dos premisas: por un lado, no perder su valor textual y el poder de transmisión – publicidad –; y, por otro lado, no interferir en la programación visual de la escena; esto es, no restar protagonismo a la imagen. Por ello, ha de analizarse con especial detenimiento si hay correlación entre el empleo de un tipo gráfico y el contexto en que se utiliza, máxime en este periodo de multigrafismo.

En definitiva, la escritura es un elemento más en la paleta del artista. Y en la paleta, además de múltiples colores, se encuentran variedad de formas gráficas que se escogen para diferenciar los distintos niveles de expresión que hay dentro de la escena. Por tanto, además de su valor primario como transmisores de un mensaje, tiene un valor secundario y complementario como elemento decorativo, para despertar el interés del espectador; para llamar su atención y para dirigirlo dentro del acto comunicativo.

³³ Sobre el binomio texto-imagen y su papel en la capacidad comunicativa de la obra artística Vid. GARCÍA MORILLA, Alejandro – “Las ‘explanaciones’ en el monasterio: la actividad publicitaria con fines pedagógicos”. In BALDAQUI ESCANDEL, Ramón (ed.) – *Lugares de escritura: el monasterio*. Alicante: Universidad de Alicante, 2016, pp. 373-386.

³⁴ MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación; GARCÍA LOBO, Vicente – “La epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones”. In SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier; GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (Coords.) – *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 185-214, concretamente, pp. 194-195.

En el caso de nuestros retablos observamos esta realidad en sendos programas pictórico-epigráficos. Pero se utiliza multigrafismo respetando cada inscripción; esto es, no hay hibridación de alfabetos dentro de una misma inscripción. Por lo que respecta al retablo de santo Tomás – de la Duda –, comenzaremos señalando que no encontramos un criterio evidente para la elección de uno u otro alfabeto. Por ejemplo, en las filacterias predomina casi de forma absoluta la gótica minúscula, sin encontramos más excepción que la portada por el Arcángel Gabriel en la Anunciación, donde encontramos una escritura capital con la D uncial y una G tan abierta que la única diferencia con la D es el *ductus* dextrógiro mientras que en aquella es levógiro. Además, se puede observar una P con el trazo vertical llamativamente corto, que recuerda a las utilizadas en los epígrafes del siglo XIV. La M también resulta significativa. Grabada a partir de tres trazos verticales gruesos y dos oblicuos finos de inspiración gótica:



Fig. 1. Detalle de la escena de la Anunciación.

En esta misma escena, por el contrario, aparecen representados dos códices que si bien no parecen contener texto legible – es una representación gráfica figurativa – sí logran imitar una escritura minúscula, tal y como se aprecia en el detalle.

Además de en la Anunciación, encontramos mayúscula prehumanística en los ropajes y telas de las escenas de la Coronación y de la Aparición de la Virgen:



Fig. 2. Detalle escritura prehumanística escena de la Coronación.

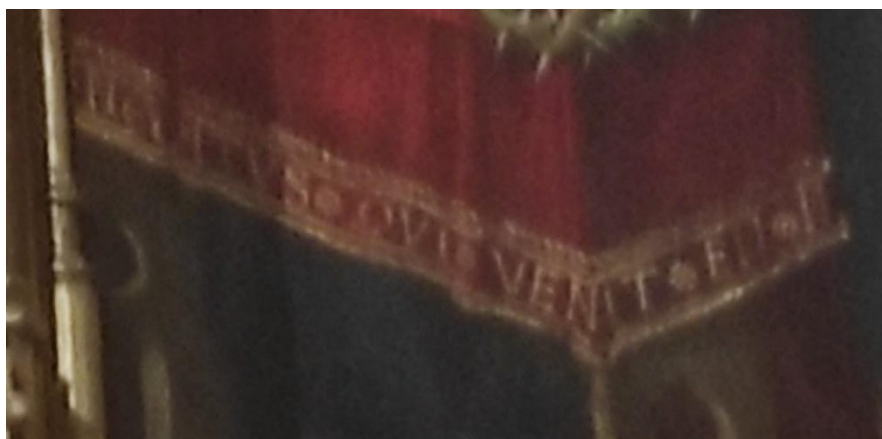


Fig. 3. Detalle escritura capital escena de la Aparición de la Virgen.

Aunque por el momento no son muy abundantes los estudios sobre prehumanística publicitaria en España, sí se ha observado en las muestras analizadas un gusto de

los artistas por incluir este tipo de escritura en los remates de ropajes, telas decorativas, manteles, etc. especialmente cuando se trata de obras pictóricas³⁵.

Por último, también fue utilizada en la *roboratio*³⁶ de Pedro Marcilla inserta en la parte final de las escenas de la fila intermedia del retablo:



Fig. 4. Detalle *roboratio* de la Duda. Escritura prehumanística.

Se observa gran similitud en todas ellas, especialmente entre ésta y la *explanatio* de la filacteria de la Anunciación.

Respecto a las características de la gótica, destaca la regularidad de sus formas. Algunas de sus iniciales son mayúsculas o están agrandadas y decoradas, recordando la página de códice, en la que se inspira. Se observa una buena separación de palabra y las más de las veces fortalecida por el punto intermedio, que anima a una lectura más precisa y sosegada. Se respeta siempre el orden de lectura desde la parte inferior a la superior. El texto es, en todo momento, alusivo al personaje representado. Casi siempre, de tipo intitutivo. Ocasionalmente, también a través de algún pasaje bíblico con el que se le relaciona.

³⁵ Sobre la concatenación de modelos gráficos en inscripciones pictóricas Vid. RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia – *Los mensajes epigráficos*, pp. 163-196. Para el caso valenciano es interesante una reciente Tesis Doctoral leída en la Universidad de Valencia. Vid. MACIÁN FERRANDIS, Julio – *Studiosae litteras in picturis attendere. Estudi i edició de les inscripcions de la pintura valenciana (1238-1579)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2022.

³⁶ “Son inscripciones que dan noticia del comitente de un edificio o de un objeto votivo cualquiera. Análogas a las *Donationes*, se distinguen de ellas por su notificación, formulada al modo de las *roborationes* documentales: *iussit fieri, fecit fieri*. Equivalente a esta fórmula es *fecit* cuando es evidente que quiere significar lo hizo hacer”. Cf. MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación; GARCÍA LOBO, Vicente – *La epigrafía medieval en España*, p. 193.



Fig. 5. Detalle filacterias en el arranque de perímetro del retablo.

Por lo que se refiere a la escritura del retablo del Cristo de Caparrosa, observamos una dinámica antagónica. En primer lugar, hay un protagonismo absoluto de la escritura mayúscula. La minúscula únicamente se reservó para una cartela sobre el nimbo del Cristo con el texto: *Jesus Nazarenus Rex Iudeoru(m)*:



Fig. 6. Retablo completo del Cristo y detalle cartela en gótica minúscula.

En segundo lugar, todas las escenas contienen, y están presididas por filacterias serpenteantes que tienen a dibujar una S más o menos regular. Ésta preside la escena dejando la figura del personaje en segundo plano. Además, se incluye en

alguna de las esquinas de cada escena de las 16 tablas una pequeña cartela con el nombre de los profetas a quien acompañan. Los textos de las filacterias son prolijos lo que unido a su redacción en mayúscula obliga a su ejecución en dos renglones separados por una línea rectora de escritura. A su vez, todas comienzan con una inicial distinguida en color oro o rojo y de mayor tamaño que las demás. Esta inicial suele incluir también algún tipo de ornamento o filigrana, que evocan de nuevo su uso en los lujosos códices litúrgicos:



Fig. 7. Detalle iniciales y filigranas de las filacterias de la Pasión.

Los tipos gráficos parecen querer retrotraerse a la anterior centuria, pero ahora con mayor artificiosidad y recuperando tipos gráficos más tempranos como la A y la O. En las grafías predominan las formas redondas. Se observa esa relación modular que tiende al 2; es decir, letras el doble de altas que de anchas³⁷. Así se logran letras más esbeltas que ofrecen una imagen más cuidada y legible. A ello ayuda sobremanera la escasez de abreviaturas. A la hora de comparar esta escritura con la mayúscula del otro retablo encontramos dos fenómenos contrapuestos. Por un lado, algunas

³⁷ Sobre las características evolutivas de esta escritura en relación a la precedente mayúscula empleada en el siglo XIII, cf. GARCÍA LOBO, Vicente – “La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglos X-XIII”. In KOCH, Walter; STEININGER, Christine (eds.) – *Inscript und material Inscript*, pp. 151-190, concretamente, p. 183.

diferencias significativas. Fijémonos especialmente en el remate de las letras – trazos iniciales y finales:

	Santo Tomás	Cristo
A		
E		
M		
N		
P		
R		
Z		

Fig. 8. Cuadro de escrituras. Diferencias.

Por otro lado, similitudes también significativas:

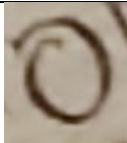



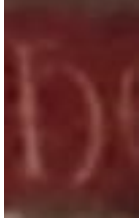







	Tomás	Cristo
D		
G		
H		
L		
O		
T		

Fig. 9. Cuadro de escrituras. Similitudes.

Si comparamos lo que sucede en otras representaciones contemporáneas, también de origen hispano-flamenco y próximas geográficamente, como el retablo mayor de la Catedral de Tudela, no encontramos este fenómeno de utilización simultánea de

mayúsculas y minúsculas en cartelas o filacterias. Sólo de forma alegórica en telas o complementos de los figurantes³⁸.

La Dra. Rodríguez Suárez en su pormenorizado estudio sobre la escritura epigráfica en la pintura del siglo XV – ya citado – ofrece algunos datos interesantes tras un análisis cuantitativo³⁹. Lo que más nos interesa en este momento es que los autores coetáneos de nuestra obra utilizan mayoritariamente la escritura gótica minúscula para las filacterias⁴⁰. Para los ropajes se prefiere la prehumanística, unas veces con texto explícito y otras con letras sueltas sin aparente significado o con valor simbólico o figurado⁴¹. Su análisis nos permite comparar si nuestro caso sigue o no este patrón general. Así pues, por un lado, la escritura del retablo de santo Tomás – la Duda – sí seguiría este esquema. Prevalencia de la gótica minúscula en las filacterias e inclusión de la prehumanística en ropajes y para la *roboratio* que no forma parte, como tal, de la comunicación artística del retablo. Quedaría, como verso suelto, la filacteria de la Anunciación. Sin embargo, por otro lado, sucede lo contrario en el retablo del Cristo, tal y como hemos pormenorizado más arriba.

Además, en el estudio de Rodríguez Suárez se observa una tendencia generalizada a abreviar INRI en letras góticas. En el de Caparroso se desarrolla por completo, aunque también lo hace en esta minúscula⁴². Respecto a la lengua utilizada, sí se respeta la norma. Utilización absoluta del latín. Esto suele ser habitual cuando se trata de textos bíblicos que tratan de reproducir la forma clásica sin alteraciones, para lograr un mayor realismo. También resulta interesante observar que se utilizó esta lengua para la *roboratio* aun cuando esta decisión pudiera limitar el número de lectores a los que llegase el mensaje.

³⁸ Sobre el retablo de Tudela, vid. con carácter general FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara (ed.) – *El retablo mayor de la catedral de Tudela: historia y conservación*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2001.

³⁹ RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia – *Los mensajes epigráficos*, pp. 163-196.

⁴⁰ RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia – *Los mensajes epigráficos*, p. 180.

⁴¹ RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia – *Los mensajes epigráficos*, p. 181.

⁴² RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia – *Los mensajes epigráficos*, p. 184.

Conclusiones

Tras el análisis de todos los datos presentados podemos establecer algunas conclusiones. En primer lugar, se puede comprobar el valor comunicativo de la escritura publicitaria y su especial importancia dentro de los programas iconográficos. Las *explanationes-intitulativas* y *doctrinales* – sirven para centrar y concentrar la expresión comunicativa de la imagen – escena – guiando al lector y haciendo hincapié en aspectos significativos del discurso. En segundo lugar, que para lograr esta misión – funcionalidad concreta de la inscripción – el calígrafo (artista) cuenta con una serie de recursos que le permiten establecer distintos niveles de comunicación. Son las estrategias clásicas del epigrafista aplicadas sobre un fondo plano: emplazamiento, visibilidad y perdurabilidad⁴³. Normalmente analizamos estos tres agentes dentro un contexto arquitectónico o escultórico; esto es, la relación del epígrafe con el edificio o la escultura. El volumen y la dimensión junto con la propia escritura y la técnica de ejecución son los factores determinantes del éxito comunicativo de la inscripción, cuando se haya en un contexto tridimensional. El pintor debe trasladar ese lenguaje a las dos dimensiones y lograr que el espectador comprenda la prioridad de un mensaje respecto a otro. Eso se logra, tal y como decíamos antes, a través de una serie de estrategias que van cambiando y evolucionando con los gustos, necesidades y avances técnicos de cada época. En tercer lugar, que la decisión sobre el papel jugado por la inscripción dentro de la escena se fundamenta en su ubicación y disposición. Veámos como en el retablo de santo Tomás, las filacterias estaban en el fondo y la imagen en la superficie. El texto era, en ocasiones, fragmentario. Las mismas solían situarse en las partes alta, a izquierda o derecha, como si estuviesen saliendo de la boca del personaje que las porta. Son estrechas y no demasiado largas. Siempre escritura negra sobre fondo blanco. La excepción la representa la tabla de la Anunciación, que se acerca más a la disposición del segundo retablo. Además de contar con la escritura mayúscula ya descrita, la filacteria se encuentra en la parte media de la escena entre la Virgen María y el Arcángel. Se sitúa en el mismo plano que la imagen. Sin embargo, los libros, cuya trasmisión textual es figurada, incluyen escritura minúscula que

⁴³ Así lo viene defendiendo el profesor García Lobo desde 1995. Cf. GARCÍA LOBO, Vicente; MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación – *De Epigrafía medieval. Introducción y álbum*. León: Universidad de León, 1995, pp. 99-100.

imita la *textualis solemne* de los libros litúrgicos que representan. En este caso, la escritura es un recurso para potenciar el naturalismo y la autenticidad en la imagen y su valor comunicativo, su funcionalidad específica, es la identificativa – explicativa sin una comunicación expresa –. Sucede algo opuesto en el retablo del Cristo de Caparros. Aquí las filacterias son traídas al primer plano de la escena. Ninguna se encuentra tapada o superpuesta por elemento alguno de la escena. Son carteles mucho más anchos y con doble línea de escritura. La línea rectora que separa los renglones ha sido grabada exprofeso delimitando visualmente el campo de escritura. La dirección de lectura viene marcada por la inclusión de iniciales decoradas y coloreadas y de un tamaño sensible superior. Las palabras se encuentran perfectamente separadas por un punto intermedio y las abreviaturas son muy escasas. Además, son habituales los elementos decorativos al final de algunas frases, con la intención de completar la línea de escritura para justificar el texto y rellenar el mayor espacio posible. Así se logra una delimitación armónica de los espacios⁴⁴. En un segundo nivel comunicativo se encuentran las cartelas identificativas de los profetas. Si bien siguen utilizando la mayúscula, se ubican siempre en alguna de las cuatro esquinas de la tabla, todas las letras son regulares del mismo tamaño y color, sin ningún tipo de decoración. Todas estas *intitulationes* a pesar de corresponderse con un nivel inferior de expresión, siguen jugando un papel prioritario. Se superponen a la imagen, siendo más próximas al lector.

Por tanto, el autor dotó a cada texto de una funcionalidad específica. Tal y como estudió Debiais, nos encontramos ante personajes del Antiguo Testamento que se expresan a través de sus filacterias⁴⁵. La finalidad de su expresión es invitar a la reflexión sobre la muerte y la importancia de haber seguido una vida digna. La elección del fragmento escogido y su mayor o menor adaptación al lenguaje epigráfico tiene que ver, precisamente, con la extensión del campo de escritura⁴⁶. Y

⁴⁴ Por analogía con la composición de la página del códice se ha estudiado el proceso de impaginación de las inscripciones observándose que en la concepción intelectual de ambos objetos escritos se siguieron procesos similares. Cf. GARCÍA MORILLA, Alejandro – “La *impaginatio* en las inscripciones del románico burgalés”. In MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación; GARCÍA LOBO Vicente (eds.) – *Impaginatio en las inscripciones medievales*. León: Universidad de León, 2011, pp. 213-229.

⁴⁵ DEBIAIS, Vicent – *Construcción epigráfica*, p. 800.

⁴⁶ DEBIAIS, Vicent – *Construcción epigráfica*, p. 800. Debiais señala como ejemplo significativo el texto del profeta Jacob en su adaptación al pasaje del libro del Génesis.

es aquí donde reside el aspecto más llamativo. Si el artista es conocedor, como hemos comprobado en el otro retablo y en la cartela del Cristo, de la escritura minúscula gótica y esta, a su vez, también era familiar al espectador – dado que la empleó sin miramientos en el otro – ¿cómo no fue la elegida ahora cuando la necesidad de plasmar textos más largos y de mayor calado, con un espacio limitado, que le obligó a reducir y reinterpretar algunos de ellos? La respuesta, como es lógico, ha de moverse en el terreno de la hipótesis y no puede ser única ni definitiva.

Quizá al encontrarnos en un momento en el que las ideas humanistas habían calado profundamente en la Navarra de comienzos del siglo XVI y donde la escritura minúscula gótica comenzaba a caer en el ostracismo, primara la utilización de graffias capitales. En caso de ser así, la claridad de los caracteres gráficos y la facilidad de lectura venció a la exactitud o desarrollo íntegro y textual de los pasajes bíblicos, que por otro lado se presumen conocidos por un espectador ciertamente culto en quien pensó el artista. Sin embargo, aunque esta explicación pueda resultar la más lógica, no termina de satisfacernos. De ser tal y como exponemos, sería lógico que se hubiese empleado también en el anterior retablo y no solo en la *roboratio* y en una de las *explanationes*. Además, tal y como señala Debiais, los textos elegidos no forman parte del elenco que se asocia habitualmente con el profeta representado⁴⁷. Han sido escogidos para acompañar la imagen central de Cristo en su Pasión que finaliza con su muerte y resurrección. Sin embargo, los textos epigráficos elegidos abarcan una reflexión sobre la muerte mucho más amplia que la escenificada en el Calvario⁴⁸. Ello tiene que ver con la función funeraria de la capilla para la que fueron concebidos: la propia muerte y resurrección del comitente, Pedro Marcilla. Y para ello utiliza como eje central la Crucifixión como “emblema de la redención y salvación del género humano”⁴⁹.

De igual modo, y de acuerdo a lo dicho más arriba, las distintas filacterias que acompañan a Cristo y a los profetas han de ser representaciones contextuales, pero no significativas del personaje al que acompañan. En este sentido, la utilización de

⁴⁷ DEBIAIS, Vicent – *Construcción epigráfica*, p. 800, p. 802.

⁴⁸ DEBIAIS, Vicent – *Construcción epigráfica*, p. 800, p. 806.

⁴⁹ RODRÍGUEZ PEINADO, Laura – “La Crucifixión”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* Vol. II, nº. 2 / 4 (2010), pp. 29-40, concretamente, p. 29.

la mayúscula prehumanística serviría como reclamo publicitario más junto con la prominencia de los soportes gráficos y su emplazamiento y disposición. Se trataría de guiar al espectador en la comprensión del sentido comunicativo de la capilla dentro de la celebración litúrgica.

De ser así, se eligiera la gótica minúscula para el retablo de la Duda debido a su naturaleza introductoria. Aunque gira en torno a la Duda y esta pudiera entenderse como la secuencia final de la Pasión de Cristo, lo cierto es que hace un recorrido por los principales pasajes de la vida de Jesús como hombre⁵⁰. Así, la imagen adquiere el protagonismo y la inscripción se convierte en instrumento explicativo; comparsa de la escena. Así pues, el espectador haría un recorrido rápido y se situaría en la mejor predisposición para comprender mejor el mensaje del segundo retablo. En efecto, una alegoría del circuito vital del hombre para llegar a la Pasión con la muerte como meta inescrutable para el hombre. Pero esta posibilidad también genera interrogantes. ¿Por qué se incluyó aquí y no en la Pasión, en una de las escenas finales, la representación de los donantes y sus hijos?⁵¹ ¿Y la firma del comitente? ¿Se decidió de forma tácita o se debió a una respuesta técnica del artista?

En fin, con la utilización de la prehumanística en la tabla de la Anunciación se pretendiera poner el énfasis en el inicio del misterio de la Encarnación, donde el Dios humanizado le recuerda al hombre su condición de ser finito. Al fin y al cabo, el momento representa la humanización de Cristo cuya condición finaliza con la crucifixión en la escena de la Pasión. Escena que en este retablo se representa en la franja inferior dispuesta en siete tablas sin ningún tipo de referencia epigráfica, pero que sin embargo se desarrolló con toda exhaustividad textual en el otro. Esta explicación, aunque posible, resulta un tanto complicada, especialmente a ojos del espectador.

⁵⁰ Sobre el programa iconográfico de los dos retablos y su relación entre sí y con el resto de pintura navarra de finales del siglo XV, Vid. con carácter general ACELGUI APESTEGUÍA, Alberto – *La pintura gótica en Navarra*.

⁵¹ LACARRA DUCAY, María Carmen – “El arte gótico en Navarra. La pintura sobre tabla del siglo XV”. In *Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Ciclos y conferencia 2016*, disponible en <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/actividades/ciclos-y-conferencias/2016/la-pintura-sobre-tabla-del-siglo-xv>

También puede haber otras explicaciones más prácticas como que su utilización se deba únicamente a cuestiones estéticas. ¿tenía predilección por una de las escenas y utilizó en ella caracteres capitales? ¿Debido al resultado, lo empleó posteriormente en la *roboratio*? Tampoco nos convence esta explicación dado que la programación de la obra artística no suele dejar estas cuestiones a la improvisación.

Aunque quizá lo más plausible sea que los artistas encargados de la ejecución de la escritura fueran varios; dos al menos. Que su intervención fuera consecutiva, aunque contemporánea. Esto explicaría no solamente la utilización de tipos gráficos mayúsculos y minúsculos sino también las diferencias gráficas que hemos visto en la comparación de alfabetos. Si, en efecto, los retablos están adscritos al taller del Díaz de Oviedo, la explicación cobraría gran sentido toda vez que está constatada la colaboración del maestro con distintos pintores. Conocemos la estrecha colaboración de Diego de Águila, maestre Ferrando, Antón Martínez, Juan de Gómara y Pedro de Miranda⁵². Quizá la colaboración de varios de ellos e incluso de discípulos de estos esté detrás de estas variaciones gráficas y del propio diseño conceptual de los espacios de escritura.

Referencias Bibliográficas

ACELDEGUI APESTEGUIA, Alberto – “Diego Polo. El último pintor del gótico en Navarra”. *Príncipe de Viana* 232 (2004), pp. 369-420.

ACELGUI APESTEGUÍA, Alberto – *La pintura gótica en Navarra. (1470-1530)*, Tesis Doctoral. Navarra: Universidad de Navarra, 2004.

BURGO, María Antonia del – *La catedral de Pamplona*. León: Everest, 1977.

CASTRO ÁLAVA, José Ramón – “Pedro Díaz de Oviedo y el retablo mayor de la catedral de Tudela”. *Príncipe de Viana* 7 (1942), pp. 121-137.

CAVALLO, Giugelmo; MAGISTRALE, Francesco – “Mezzogiorno normanno e scritte esposte”. In CAVALLO, Giugelmo; MANGO, Cyril (eds.) – *Epigrafia medievales greca e latina. Ideologia e funzione*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi Sull’alto Medioevo, 1995, pp. 293-329.

⁵² LACARRA DUCAY, María Carmen.- “Pintores aragoneses en Navarra durante el siglo XV”. *Príncipe de Viana*. 154-155 (1979), pp. 81-86, concretamente, p. 86.

DEBIAIS, Vincent – “Construcción epigráfica y uso funerario del retablo de la Pasión de los Caparrosos: herencia isidoriana e influencia litúrgica”. *Príncipe de Viana* 68 (2007), pp. 797-812.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara (ed.) – *El retablo mayor de la catedral de Tudela: historia y conservación*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2001.

FRANCO MATA, Ángela – “*Secundum legem debet mori*: los profetas y el proceso a Jesús en la literatura y el arte”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 20 / 1-2 (2002), pp. 145-172.

GARCÍA LOBO, Vicente – *Los medios de comunicación social en la Edad Media. La comunicación publicitaria*. León: Universidad de León, 1991.

GARCÍA LOBO, Vicente – “La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglos X-XIII”. In KOCH, Walter; STEININGER, Christine (eds.)- *Inschrift und material Inschrift und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche epigraphik. Ingolstadt 1997*. München: Taschenbuch, 1999, pp. 151-190.

GARCÍA LOBO, Vicente – “La Epigrafía medieval. Cuestiones de método”. In RUIZ TRAPERO, María (ed.)- *Centenario de la Cátedra de “Epigrafía y Numismática” Universidad Complutense de Madrid 1900/01-2000/01*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 77-119.

GARCÍA LOBO, Vicente – “El difunto reivindicado a través de las inscripciones”. In SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier; GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (eds.)- *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 171-198.

GARCÍA LOBO, Vicente – “La analogía en las ciencias de la escritura”. In HERRERO DE LA FUENTE, Marta *et al.* (ed.)- *Alma littera. Estudios dedicados al profesor José Manuel Ruiz Asencio*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014, pp. 253-281.

GARCÍA LOBO, Vicente; MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación – *De Epigrafía medieval. Introducción y álbum*. León: Universidad de León, 1995.

GARCÍA LOBO, Vicente; MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación – “La escritura publicitaria en la Edad Media. Su funcionalidad”. *Estudios humanísticos. Geografía, Historia y Arte* 18 (1996), pp. 125-146.

GARCÍA MORILLA, Alejandro – “La *impaginatio* en las inscripciones del románico burgalés”. In MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación; GARCÍA LOBO Vicente (eds.) – *Impaginatio en las inscripciones medievales*. León: Universidad de León, 2011, pp. 213-229.

GARCÍA MORILLA, Alejandro – “Las ‘explanaciones’ en el monasterio: la actividad publicitaria con fines pedagógicos”. In BALDAQUI ESCANDEL, Ramón (ed.) – *Lugares de escritura: el monasterio*. Alicante: Universidad de Alicante, 2016, pp. 373-386.

GAY, Françoise – “Il a parlé par les prophètes. Les inscriptions présentées par les prophètes dans l’art de l’Occident médiéval”. *In-cription. Revue en ligne d’études épigraphiques* (publication en ligne le 11 septembre de 2017).

GIMENO BLAY, Francisco – “Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales”. In KOCH, Walter (ed.) – *Epigraphik 1988. Referate und Round-table-Gespräche. Fachtagung für Mittelalterliche und Neuzeitliche Epigraphik, Graz, 10. - 14. Mai 1988*. Viena: Deutsches Historisches Institut Paris, 1990, pp. 195-216.

GIMENO BLAY, Francisco – “De la ‘luxurians littera’ a la ‘castigata et clara’. Del origen gráfico medieval al humanístico (siglos XV-XVI)”. *Litterae Caesteles* Vol. 2 / 1 (2007), pp. 9-51.

GOMEZ VOZMEDIANO, Miguel Fernando – “La heráldica del poder: los emblemas de la nobleza española. Realidad y ficción”. *Memoria y civilización: anuario de historia* 20 (2017), pp. 111-146.

KOCH, Walter – “Zur sogenannten frühhumanistischen kapitalis”. In KOCH, Walter (ed.) – *Epigraphik 1988. Referate und Round-table-Gespräche. Fachtagung für Mittelalterliche und Neuzeitliche Epigraphik, Graz, 10. - 14. Mai 1988*. Viena: Deutsches Historisches Institut Paris, 1990, pp. 337-345.

KOCH, Walter – “Inscripciones y estudios epigráficos de los países de lengua alemana”. *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte* 18 (1996), pp. 161-182.

LACARRA DUCAY, María Carmen – “Pintores aragoneses en Navarra durante el siglo XV”: *Príncipe de Viana* 154-155 (1979), pp. 81-86.

LACARRA DUCAY, María Carmen – “Pintura”. In JUSUÉ SIMONENA, Carmen (ed.)- *La catedral de Pamplona*, Vol. I. Pamplona: Caja de Ahorro de Navarra, 1994, pp. 355-373.

LACARRA DUCAY, María Carmen – “El arte gótico en Navarra. La pintura sobre tabla del siglo XV”. In *Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Ciclos y conferencia 2016*, disponible en <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/actividades/ciclos-y-conferencias/2016/la-pintura-sobre-tabla-del-siglo-xv>

LAMBERT, Elías – “La catedral de Pamplona”. *Príncipe de Viana* 12 (1951), pp. 9-38.

MACIÁN FERRANDIS, Julio – *Studiose litteras in picturis attendere. Estudi i edició de les inscripcions de la pintura valenciana (1238-1579)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2022. Tesis Doctoral.

MADRAZO, Pedro de – *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*. T. II. Barcelona: Daniel Cortezo, 1886.

MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación – “La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglo XV”. In KOCH, Walter; STEININGER, Christine (eds.) – *Inchrift und*

material Inschrift und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche epigraphik. Ingolstadt 1997. München: Taschenbuch, 1999, pp. 191-206.

MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación – “La escritura prehumanística en las inscripciones castellanas. Aproximación a su estudio”. In HERRERO DE LA FUENTE, Marta, *et al.* (ed.) – *Alma Littera. Estudios dedicados al profesor José Manuel Ruiz Asencio*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014, pp. 397-407.

MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación; GARCÍA LOBO, Vicente – “La epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones”. In SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier; GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (eds.) – *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 185-214.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier – “La capilla funeraria en la Navarra medieval”. In COLOMA MARTÍN, Isidoro (ed.) – *Correspondencia e integración de las artes: XIV Congreso Nacional de Historia del Arte; Málaga, del 18 al 21 de septiembre*. Vol. 3. T. I. Málaga: Universidad de Málaga, 2006, pp. 115-128.

NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín María de – *El concepto de la Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia por los señores don Joaquín María de Navascués y de Juan y don Manuel Gómez-Moreno y Martínez en la recepción pública del primero el día 18 de enero de 1953*. Madrid: Aldus, 1953, pp. 71-72.

OSTOS SALCEDO, Pilar – “Escritura distintiva en códices y documentos castellanos de la Baja Edad Media”. In MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación; GARCÍA LOBO, Vicente – *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval. León del 11 al 15 de septiembre de 2006*. León: Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 45-63.

PETRUCCI, Armando – *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*. Roma- Bari: Universale Laterza, 1979.

PETRUCCI, Armando – “Epigrafía e Paleografía. Inchiesta sui rapporti fra due discipline”. *Scrittura e Civiltà* 5 (1981), pp. 265-312.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura – “La Crucifixión”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* 2 / 4 (2010), pp. 29-40.

RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia – “Los mensajes epigráficos en la pintura del siglo XV: un análisis de su diversidad gráfica”. In MARTÍN LÓPEZ, Encarnación; FRANCISCO OLMOS, José María. (Eds.) – *La comunicación social en la Europa Medieval*. Madrid: Dykinson, 2021, pp. 163-196.

RUIZ GARCÍA, Elisa – “Imagen como texto, texto como imagen”. *Revista de poética medieval* 30 (2016), pp. 287-309.

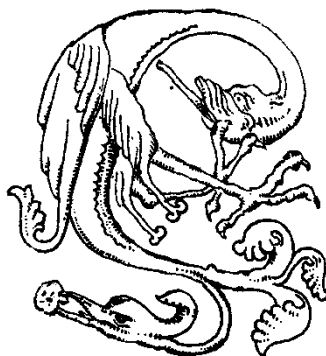
SANDOVAL, Prudencio – *Catálogo de los obispos que ha tenido la Santa Iglesia de Pamplona*. Pamplona: Nicolás de Assiayn, 1614.

TREFFOT, Cecile – *L'Église carolingienne et la mort*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1996.

VEZIN, Jean – “Épigraphie et titres dans les manuscrits latins du haut Moyen Âge”. In FREDOUILLE, Jean-Claude (ed.) – *Titres et articulations du texte dans les oeuvres antiques*. Paris: Institut d'Études Agustiniennes, 1997, pp. 449-458.

COMO CITAR ESTE ARTIGO | HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:

GARCÍA MORILLA, Alejandro – “Escritura publicitaria en el tránsito entre el medievo y la modernidad. Los retablos de Santo Tomás y Cristo de Caparrosa de la Catedral de Pamplona. Estudio paleográfico.”. *Medievalista* 35 (Janeiro – Junho 2024), pp. 223-249. Disponível em <https://medievalista.iem.fcsb.unl.pt>.



Esta revista tem uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).