

L'ESCRITURA ÀRAB EN LA PINTURA GÒTICA

RESUM

L'article següent dóna a conèixer una sèrie de testimonis d'escriptura àrab, apareguts a la pintura gòtica durant els segles XIV i XV a la Península Ibèrica. Tots ells fan servir l'escriptura per decorar l'escena pictòrica o per crear l'ambientació interior que necessiten els retaules. L'escriptura àrab (o almenys la clara voluntat d'imitar-la), sempre estarà executada de forma cal·ligràfica i prenent el tipus gràfic cúfíc. És també important observar que hem trobat el major nombre de testimonis a la corona catalano-aragonesa.

RESUMÉ

Le suivant article, veut faire connaître un groupe de témoignages d'écriture arabe, apparues à la peinture gothique pendant le XIV et le XV siècle à la Péninsule Ibérique. Ils sont toutes utilisées pour décorer la scène picturale, ou pour créer l'ambiance intérieure des retables. L'écriture arabe (ou la volonté de l'imiter), sera toujours fait d'une façon calligraphique et avec le modèle d'écriture cufique. C'est aussi important, observer que nous avons détecté le plus grand nombre de témoignages à la couronne catalano-aragonesa.

No és relativament difícil trobar fins el moment, investigacions que estudien l'impacte que la societat cristiana conqueridora va exercir sobre el fagocitat món andalusí medieval. Però el que sí que resulta almenys inusual, és la publicació d'estudis sobre la influència que va tenir la societat musulmana sotmesa a les estructures feudals (tot i que majoritària demogràficament en algunes zones com Aragó o el Sud del País Valencià), dins l'esfera cultural cristiana. És per això que la voluntat d'aquest article serà doble; d'antuvi, tindrà com objectiu reivindicar algunes fonts que considerem fonamentals però que, inexplicablement, han estat desateses per les investigacions d'història cultural al nostre País.¹ Ens referim a la informació que podem obtenir a través de les imatges, ja es troben en la

* Universitat de València

¹ Una excepció seria, entre altres, GIMENO BLAY, F. M. (1990): «De scripturis in picturis». *Fragmentos. Revista de Historia del Arte*, 17-18-19, (Madrid, 1991) pp. 176-183.

pintura, l'escultura, la numismàtica, la miniatura, etc. En segon lloc s'intentarà estudiar la influència cultural i sobre tot estètica que la comunitat mudèjar va ser capaç d'exercir sobre la societat cristiana, a través d'un element tan significatiu per a la seua identitat cultural com fou l'escriptura àrab, especialment en els seus nivells d'execució cal·ligràfics. Així com la distorsió i reinterpretació que feren els pintors gòtics dels missatges escrits que es trobaven en la cultura material, en transformar un text on primava la funció comunicativa i discursiva en un element, la funció del qual era fonamentalment figural i estètica.

El treball que ara iniciem tractarà de mostrar les característiques de la presència de l'escriptura àrab (o almenys la inequívoca intenció d'imitar-la), en la pintura gòtica durant els segles XIV i XV. Ara bé, la tasca ara presentada, no pretindrà aplegar a l'estudi exhaustiu de les fonts sino que es limitarà a efectuar una aproximació amb l'anàlisi d'alguns casos significatius.

ELS MISSATGES I LES FORMES

Els testimonis referents a l'escriptura que hem pogut localitzar presenten tots una mateixa peculiaritat: es caracteritzen pel valor secundari i decoratiu dins l'escena pictòrica. Tots ells queden relegats a un segon plànol i la seua funcionalitat i importància al conjunt dels retaules ve donada pel gran valor estètic de l'escriptura àrab (en la seua vessant cal·ligràfica), que seria en certa mesura assimilada, com vorem, per la societat cristiana.

Aquestes representacions es defineixen per la utilització del tipus gràfic cúfic i en alguns casos cúfic ornamental i florit. Aquesta selecció no és casual, sinó que respon a la voluntat del pintor de reproduir el que ell considerava com model ideal d'escriptura àrab, tant per motius estètics com de prestigi cultural (no es pot oblidar que l'escripturació dels primers alcorans fou realitzada en aquest tipus gràfic i que, a més a més, va ser utilitzat a les escriptures d'aparell a tot el món islàmic).²

El repertori textual àrab en la pintura és molt reduït. La major part de les voltes apareix reproduïda la paraula *la* que es tradueix per *no*. Tradicionalment s'ha interpretat que aquesta paraula era la abreviatura d'*al-āfia* (la salut).³ No obstant això, almenys en dos casos dels que hem localitzat, la paraula *la* no correspon a aquesta lectura sinó que constitueix inequívocament l'inici d'una de les frases més emblemàtiques de la religió islàmica, com és la *sahada* o professió de fe musulmana⁴ (núm. X, XXXII). Ara bé, el baix nivell d'execució gràfica d'aquests

² Alguns exemples d'alcorans escrits en cúfica son els manuscrits àrabs 340 i 350 de la Biblioteca Nacional de París, escrits en cúfica primerenca; el ms. 1436 de la Chester Beatty Library de Dublín i l'alcorà XX del Museum of Fine Arts de Boston.

³ OSMA Y SCULL, (1906): «Los letreros ornamentales en la cerámica morisca.» *Cultura Española*, 2, pp. 473-483.

⁴ Aquesta professió de fe es compona de la frase (transcrita): *la ilahu il-la al-lahu*, la traducció de la qual és: no (hi ha) més Déu que Déu.

testimonis impossibilita en moltes ocasions la correcta identificació del text. Altres retaules representen la paraula *mulk*, que significa poder (de Déu, se sobreentén). Tanmateix, una majoria de les inscripcions trobades simplement tracten d'imitar l'escriptura àrab amb l'ús de lletroïdes o lletres soltes del seu alfabet, sense que siga possible cap interpretació o lectura del missatge. Això és degut per una banda, a l'escassa competència gràfica dels pintors pel que fa a l'escriptura àrab, tot i que tenim notícia d'alguns artistes que, en ser d'origen musulmà, podrien haver conservat un cert coneiximent de la llengua i l'escriptura àrab, com és el cas de Fernando Yáñez de la Almedina que treballà a València a finals del segle xv. Això ens porta a pensar que en l'ús de l'escriptura àrab en la pintura no interesaven tant les seqüències textuais, com la reproducció estrictament formal amb una finalitat estètica.

La ubicació dels missatges dins de l'espai pictòric és prou variada, i l'anàlitzarem separatament segons la freqüència de les aparicions.

En primer lloc, trobem el major nombre de testimonis escripturaris en la roba dels personatges que intervenen a les escenes. És molt freqüent l'aparició d'escriptura (o la seua imitació millor o pitjor executada), a la roba, ja siga en figures principals, com les figures de Crist, o de la verge,⁵ o secundàries, o als retrats de personatges de l'època.⁶ Normalment l'escriptura es disposa en bandes que estan a les vores dels vestits. Aquestes sanefes d'escriptura sovint sols repeteixen la paraula *la* consecutivament, a diferència de les peces tèxtils de la seua època que s'han conservat, en les quals sí que podem llegir un missatge sencer, com és el cas del folre del taüt d'Alfons de la Cerda que conté la inscripció *la gālība īla al-la* (no hi ha més victòria que la de Déu).⁷

Aquesta presència d'escriptura als vestits, podria ser explicada per les importacions de teles de luxe que es van fer a través dels mercaders italians principalment. Els teixits procedents de les factories orientals o de la Berberia, estaven decorats amb dissenys cal·ligràfics que assoliren gran acceptació dins la societat cristiana.⁸ També influiria en la difusió dels teixits amb escriptura àrab el fet que a partir de finals del segle xiv, els mercaders valencians hegemonitzarien la ruta de navegació nord-africana, en la qual participarien nombrosos mudèjars i jueus tant pel seu coneiximent lingüístic com pels contactes familiars que mantenien amb granadins i magrebins.⁹

⁵ Les peces amb el mantó de la verge amb escriptura corresponen als números: III, VIII, XII, XXI, XXXI, XL.

⁶ Vid. catàleg números: IV, XIX, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XVIII, XXXIV, XLIII, XLIV, XLV, XLVIII.

⁷ Per poder comparar més teixits medievals amb escriptura àrab amb les testimonis de la pintura gòtica vid. HERRERO CARRETERO, C. (1988): *Museo de Telas Medievales. Monasterio de Santa María La Real de Huelgas*. (Burgos). Madrid. Patrimonio Nacional.

⁸ Vid. GUAL CAMARENA, M. (1968) «El comercio de telas en el siglo XII hispano». *Anuario de Historia económica y social*, I, pp. 95-101.

⁹ IRADIEL, P. (1991): «València y la expansión mediterránea de la Corona de Aragón». *Corts valencianes*, València, pp. 81-88. TANGHERONI, M. (1991): «Aspectes econòmics de l'expansió catalano-aragonesa», en: *La Corona d'Aragó*. *Corts valencianes*, València, pp. 107-115.

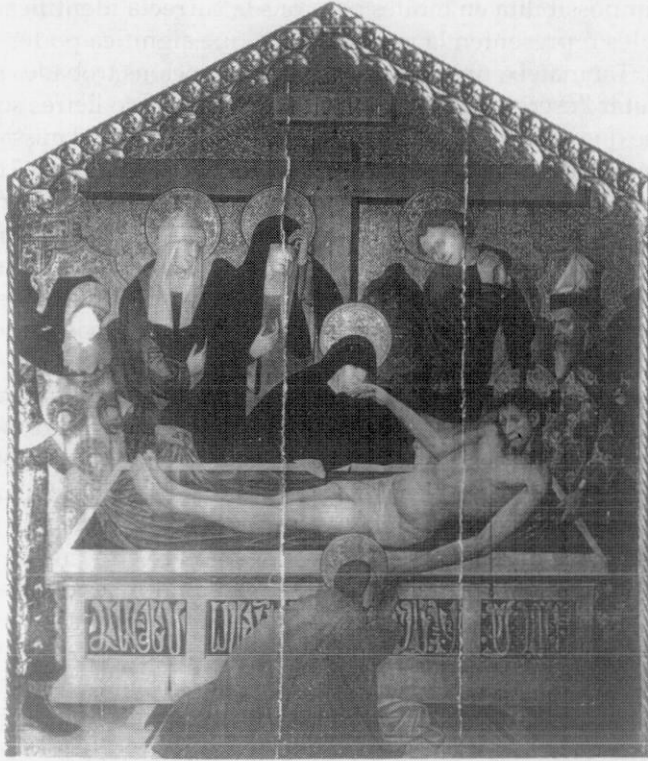


Fig. 1.- Sant Soterrament. Marçal de Sax. *Sahada* al sacòrfac. (Retaule perdut al 1936 al Monestir del Puig)

Així mateix, hem localitzat molts casos en cortines, catifes, tapissos als interiors de les cases, així com a les tovalles que cobreixen la taula de l'última cena o d'altres banquets.¹⁰ La utilització de cortines i tapissos amb escriptura àrab en la decoració dels espais privats resta també testimoniada documentalment, com en el cas de la senyoria de Catarroja.¹¹ Per altra banda, per al Regne de Castella observem també l'ús d'aquest tipus de penyores i teixits almenys des de l'any 978, quan el comte García Fernández donà al monestir de Sant Cosme i Sant Damià una impressionant col·lecció de teles de procedència islàmica i bizantina, les primeres d'elles brodades amb inscripcions coràniques.¹² Aquest fenomen era degut

¹⁰ Vid. números: II, V, VI, IX, X, XXVII, XLVII.

¹¹ VICIANO, P. (1989): *Catarroja: Una senyoria de L'Horta de València*. Ajuntament de Catarroja. pp. 79-92.

¹² GLICK, T. (1991): *Cristianos y musulmanes en la España medieval. (711-1250)*. Madrid, Alianza Editorial, p. 164.

tant a la importació del món musulmà de catifes i tapissos com a la gran producció que aquests tingueren en la societat andalusí i que haurien heretat els conqueridors cristians. De fet, les paraules que denominen aquests tipus d'objectes a les llengües romàniques peninsulars, són d'origen àrab, com per exemple, *catifa*, *alfombra*, *alcatifa*.

Durant la primera meitat del segle XVI, paral·lelament a la rarefacció de l'escriptura (tant llatina com àrab) en la ceràmica, es constata a la pintura una progressiva substitució de les formes gràfiques àrabs als objectes reproduïts, en especial als teixits, per motius purament florals o linials més pròxims a l'estètica renaixentista italiana. Ara bé, aquesta substitució no es va produir d'una manera sistemàtica i de fet trobem excepcions en les obres de Yáñez de la Almedina o el mestre d'Osma.¹³ Probablement la desaparició de l'escriptura àrab en la pintura no és sinó el reflex del fenomen que es produïa en la cultura material.

El segon grup de testimonis en ordre d'importància, el constitueixen els sarcòfacs i les làpides, lligades a l'escena de la resurrecció de Crist.¹⁴ Aquests presenten una inscripció a les parts laterals exteriors del sarcòfac (i a voltes també a la llosa que hi fa de tapadora). Les escriptures que envolten aquests monuments, imiten l'efecte de clar-obscur característic dels textos epigràfics, alhora que coincideixen en la utilització de l'escriptura cúfica en tots els casos. Els textos d'aquestes inscripcions en res es corresponen amb les seues homònimes de la cultura material. Mentre que en la pintura els missatges que apareixen intenten reproduir la *sahada* exclusivament, l'epigrafia musulmana andalusí presenta textos variats, i l'aparició de la *sahada* és inusual i del tot secundària.¹⁵ El fet que imitaren la *sahada* i no les fórmules de les inscripcions (com *a priori* seria el més lògic pensar), ens obliga a cercar els models textuais d'on extraguieren la frase que després es traslladaria als sarcòfacs. Tenim dues possibles hipòtesis, en descartar el referent epigràfic: la primera estaria relacionada amb les llegendes que apareixen en la numismàtica andalusí, en què a l'anvers de les monedes sempre apareix la *sahada*, tant pel que fa a les peces califals, de les taifes, les almoràvits i les almohades. Fins i tot la corona catalano-aragonesa al llarg de tot el segle XIII encunyà, amb finalitats mercantils, imitacions de dirhams almohades anomenats millaresos; la pervivència de monedes musulmanes (tot i que fora de circulació), i la imitació puntual d'algun dels seus models podria haver proporcionat el text que se-

¹³ BERNIS, C. (1979): *Trajes y Modas en la España de los Reyes Católicos*. Vol. I Las Mujeres, Vol. II Los Hombres. Instituto Diego Velázquez. C.S.I.C. Madrid.

¹⁴ Les peces del catàleg amb escriptura als sarcòfacs són: VII, XIV, XV, XVI, XX, XV, XXXV, XXXVI.

¹⁵ Trobem alguns exemples de sarcòfacs i làpides que no contenen la *sahada* en: LEVI PROVENÇAL, *Les inscriptions arabes d'Espagne. Avec 44 planches phototypées*. Paris, 1931. N^o 91 Epitafi anònim de València de l'any 401H (1010 D.C.). N^o 146 Epitafi anònim d'Almeria de l'any 1328 D.C. o també N^o 185 Epitafi del príncep Iusuf b. Said. 871H (1467 D.C.).

ria imitat als retaules.¹⁶ Una altra possibilitat sobre l'aparició de la *sahada* als sarcòfacs reproduïts en la pintura, és la imitació dels textos que apareixien en determinats teixits d'origen oriental dels quals es copiaria la seqüència textual.¹⁷

Altres objectes on es detecta la presència d'escriptura són les peces ceràmiques i les rajoles que decoren els sòls de les cases retratades als retaules medievals.¹⁸ Pel que fa al contingut de les seues inscripcions, s'observa un paral·lelisme mimètic entre els missatges amb escriptura àrab que apareixen en la producció



Fig. 2.- Moisés. Joan Reixach. Paraula *la* a les taules de la llei, inici de la *sahada* (Museu St. Pius Vè. València)

¹⁶ MEDINA GÓMEZ, A. (1992): *Monedas Hispano-Musulmanas*. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios de Toledo. Diputación Provincial de Toledo. Toledo. Per a les monedes califals cordoveses, p. 96 i ss. Per les almoràvits p. 348 i ss. Per les almohades p. 406 i ss., i per als millaresos p. 406.

¹⁷ Un dels exemples on podem observar teixits amb la *sahada*, és el coixí d'origen sicilià de Berenguela, reina de Lleó i Castella (1180-1246), conservat al museu de teles medievals del monestir de Sta. Maria de las Huelgas (Burgos).

¹⁸ L'escriptura en la ceràmica la veiem als números: XVII, XVIII, XXXVII, XXXIX.

ceràmica dels segles XIV i XV i la seua reproducció als retaules. Aquesta última presenta un nivell d'execució gràfic molt similar al de les peces realitzades pels mudèjars (ja de si, prou degradat en forma i missatges en comparació a la ceràmica d'abans de la conquesta cristiana). Els textos contenen majoritàriament la paraula *la* repetida successivament, el que podria significar l'abreviatura de la paraula *al-āfia* (la salut), tot i que pel seu deficient traçat, poden perfectament no diferenciar-se del principi de la *sahada*. També apareix la paraula *mulk*, abans esmentada, i menys freqüentment es veuen algunes frases incompletes i inintel·ligibles com les corresponents als nùms. XXXV, XXXIX. Sens dubte aquest fenomen està lligat a la gran importància que va tindre la producció ceràmica valenciana en temps islàmic (Paterna i Manises), i a la perduració de la tècnica i els models ceràmics en els segles posteriors a la conquesta cristiana: de fet, nombrosa mà d'obra musulmana continuà treballant als tallers de ceràmica degut a la seua professionalitat, la qual cosa hauria permès que en determinades peces perdurara una decoració cal·ligràfica en escriptura àrab.¹⁹ La ceràmica, així com els vestits i tots els objectes que apareixen en la pintura, són de luxe, car totes les ambientacions reproduïdes als retaules traslladen el model d'espai interior de les cases de l'aristocràcia i l'alta burgesia urbana.



Fig. 3.- Retaule del Mestre de l'Olleria. Escena de la Crucifixió de Crist (detall). El soldat romà porta en l'escut escriptura àrab amb lletres i la paraula *la*. (Palau Arquebisbal de València)

¹⁹ ALGARRA, V. M. (1992): *La Escritura en la ceràmica medieval de Manises, siglos XIV Y XV. Aproximación al estudio contextual de los mensajes de identificación*. Tesi de llicenciatura inèdita. València, p. 118.

Les escenes d'ambientació històrica com la crucifixió de Crist, el seu arrest i el turment o el camí del Calvari adés esmentat, ens permeten apreciar la concepció mental que tenien els pintors gòtics de l'orient, en especial de la Palestina en temps de Jesús, assimilada al món musulmà, en tant que aquest constituïa el model estètic de l'univers oriental més pròxim de què es disposava en aquella època, i és per això que en alguns retaules es barregen els alfabetos hebreu i arab (núm. L). Però de tota manera, darrere d'aquesta tria de referent, es trobava la voluntat d'atribuir a l'Islam el paper d'enemic per excel·lència de la religió cristiana. És aquesta la raó per la qual els soldats romans que figuren als retaules presenten una caracterització típicament musulmana, tant pel que fa la seua fesomia com per la seua indumentària, moltes vegades decorades amb inscripcions àrabs (núms. XLII i XIII del catàleg).

GEOGRAFIA DELS TESTIMONIS ESCRITURARIS

Hem registrat un total de 50 casos de presència d'escriptura àrab a les pintures gòtiques per al conjunt dels regnes peninsulars medievals. Ara bé, la distribució geogràfica dels testimonis no és gens uniforme. Mentre que per a la Corona de Castella sols s'han localitzat 6 exemples, a la Corona catalano-aragonesa hem trobat un total de 44, dividits igualment d'una manera irregular: al regne d'Aragó es poden atribuir 4 pintures, 17 als comtats catalans i 23 al regne de València.

No es pot afirmar amb el material de que disposem en l'actualitat, l'existència d'una relació directa entre la quantitat de població musulmana que residia als distints territoris i la presència d'escriptura àrab a la pintura produïda en aquells. Però sí que és constatable que la zona geogràfica on més mostres hi ha d'escriptura és al País Valencià, territori que tenia el percentatge de població mudèjar més elevat de tota la Península Ibèrica.

Un aspecte d'interés pel que fa al marc geogràfic dels testimonis, és el fet que totes les obres eren produïdes i utilitzades (exposades) en ambient urbà. A les ciutats, en ser desallotjades de la població musulmana amb la conquesta, es va donar (fins i tot en regnes com el valencià on els musulmans eren quantitativament molt importants), un predomini poblacional cristià que, unit a la dominació política i militar que s'exercia sobre els mudèjars, els va permetre assimilar determinats trets culturals dels vençuts, amb la suficient confiança en ells mateixos com per considerar aquesta incorporació com un préstec estètic, més que com una contaminació cultural dels infidels.

Tanmateix, a les zones on l'equilibri demogràfic era negatiu per als cristians, com eren bona part de les zones rurals del Sud del País Valencià o d'Andalusia, l'actitud que les comunitats cristianes tenien vers l'escriptura àrab era molt distinta. En aquests llocs, la població cristiana concebia l'escriptura àrab no com un element decoratiu susceptible de ser incorporat als seus repertoris iconogràfics, sinó com un vehicle d'expressió cultural d'una població hostil i perillosa. El

component màgic que sempre ha estat lligat a l'escriptura àrab²⁰ en aquests casos podia esdevindre un instrument de resistència cultural i fins i tot política. És per això que a Almeria apareixen *graffiti* en forma de creu sobre les edificacions islàmiques (pous i aljubs) i sobre l'escriptura àrab dels seus murs, probablement amb la voluntat d'exorcisar aquells missatges que no comprenien però que temien foren malediccions sobre els colons recentment vinguts.²¹

Per contra, als ambients majoritàriament cristians i fonamentalment urbans, com he dit adés, als pintors cristians no els importava fer servir una escriptura que no entenien per a crear l'espai físic de les seues obres, totes elles religioses, i que a més a més tenien una finalitat evangelitzadora i didàctica.

Tot plegat, l'anàlisi dels testimonis pictòrics ens ha portat a concloure que l'aparició de l'escriptura àrab als retaules respon: *a*) a una reproducció d'objectes reals portadors d'escriptura, i *b*) al desig d'identificar culturalment alguns elements, personatges i ambientacions de les escenes pictòriques. L'escriptura àrab, en canviar de suport (des de la cultura material a la pintura), va patir una degradació i una transformació tant en el repertori textual com en les formes gràfiques, tot conseqüència de l'escasa o nul·la competència gràfica dels pintors i de la manca d'interés pel discurs analític dels textos, utilitzats ara per trasmetre nous missatges d'una manera sintètica. Així es va produir una permeabilitat cultural entre dues comunitats obertament enfrontades. El mateix contacte que implicà la seua pugna, donà lloc a noves aportacions estètiques i culturals com en el cas que acabem d'estudiar.

No obstant això, no es pot oblidar que en els regnes cristians peninsulars, l'aparat de l'estat feudal controlava els processos d'assimilació i aculturació que es produïen al si de la seua societat. És per aquest motiu que l'aparició d'escriptura àrab en la pintura gòtica, no presuposà en cap moment una actitud conciliadora de la comunitat cristiana vers els musulmans, sinó ben al contrari, aquesta acceptació de determinats elements artístics es donà en ambients on la població musulma era quasi inexistent o es trobava clarament sotmesa. Un pintor anònim de l'Olleria, a la Vall d'Albaida, ens va deixar un retaule que representa l'escena de Crist camí del Calvari. Els soldats romans porten al seu escut l'inici de la professió de fe musulmana. Per als cristians dels segles XIV i XV, quins eren els soldats que fustejaven la comunitat cristiana representada en Crist? La societat medieval i moderna peninsular mai dubtarà sobre quin era el seu enemic, tot i que la decoració de les seues cases participara de l'estètica musulmana o pregara davant d'imatges abillades amb l'escriptura de la *secta del profeta*.

²⁰ Sobre el caràcter màgic de l'escriptura àrab, *vid.* CARDONA, G.R. (1981): *Antropologia della scrittura*. Loescher Editore. Torino, pp. 163-188; IDEM (1986): *Storia universale della scrittura*. Arnoldo Mondadori Editore. Milano, pp. 63-75.

²¹ CRESSIER, P. (1986): «Graffiti cristianos sobre monumentos musulmanes de la Andalucía oriental: Una forma de exorcismo popular». *Actas del I Congreso de Arqueología medieval española*, vol. 1, pp. 273-291.

CATÀLEG DE LES PECES

Corona de Castella

I

1395-96.

Retaule de la Capella de Sant Blai.

Lloc de conservació: Seu de Toledo.

Transcripció: *mulk*.Reproducció: *Summa Artis*, XXII, p. 336, fig. 330.

II

1431-36.

Sant Sopar. Pedro de Toledo.

Lloc de conservació: Monestir de Sant Isidor. Santiponce (Sevilla).

Transcripció: *bila falada Al-la* (sic).Reproducció: *Ars Hispaniae*, IX, p. 199, fig. 167.

III

S. xv mitjans.

La Verge amb el Xiquet, els Àngels i els músics. Juan Hispalense.

Lloc de conservació: Museu Lázaro Galdeano. Madrid.

Transcripció: lletra *lam* i *Al-la*.Reproducció: *Summa Artis*, XXII, p. 368.; *Ars Hispaniae*, IX, p. 216, fig. 186.

IV

S. xv ex.

Sant Cosme. Mestre de Palanquinos.

Lloc de conservació: Seu de León.

Transcripció: *mulk*.Reproducció: *Ars Hispaniae*, IX, p. 357, fig. 307.

V

S. xv ex.

Noces de Canaà. Anònim.

Lloc de conservació: Església de Belorado (Burgos).

Transcripció: *la* (inici de la *sahada*).Reproducció: *Summa Artis*, XXII, p. 598, fig. 594.

VI

S. xvi in.

Santa Anna i la Verge. Mestre d'Osma.

Lloc de conservació: Museu Metropolitan. Nova York.

Transcripció: lletres *lam* i *ain*, i la paraula *lahu*.

Reproducció: POST, IX, 2, p. 690, fig. 282.

Corona catalano-aragonesa**Regne d'Aragó**

VII

1425.

Sant Soterrament. Mestre de Langa.

Lloc de conservació: Col. privada.

Transcripció: Imitació degradada de la paraula *mulk*.

Reproducció: PINTURA GOTICA C.A. (1980), p. 99.

VIII

S. xv mitjans.

La pietat amb Sant Jeroni. Bertomeu Vermell.

Lloc de conservació: Seu de Barcelona.

Transcripció: *la*.Reproducció: *Summa Artis*, XXII, p. 480, fig. 461; *Historia del Arte Salvat*, IV, p. 93.

IX

S. xv ex.

L'Anunciació. Francesc Giner.

Lloc de conservació: Museu Nacional d'Estocolm.

Transcripció: *mulk* repetidament.

Reproducció: POST, VIII, 1, p. 206, fig. 93.

X

S. xv ex.

Retaule de Sant Fabià i Sant Esteve. Mestre de Morata de Jiloca.

Lloc de conservació: Museu Colegial de Daroca.

Transcripció: *la ilahu il-la al-la.hu*.Reproducció: *Museo Colegial de Daroca*, p.33, fig. XXXII.**Comtats catalans**

XI

S. XIII mitjans.

La conquesta de Mallorca i el Campament reial (pintura mural). Anònim.

Lloc de conservació: Museu d'Art de Catalunya.

Transcripció: *mulk* repetidament.

Reproducció: FARRÉ SANPERA (1986), p. 78.

XII

1353.

Santa Anna. Ramon Destorrents.

Lloc de conservació: Museu das Janelas Verdes. Lisboa.

Transcripció: *la*.Reproducció: POST, VIII, 2, p. 561, fig. 259; *Ars Hispaniae*, IX, p. 58, fig. 40; *Pintura medieval mallorquina*, I, p. 96; GUDIOL ALCOLEA (1986), p. 222.

XIII

1385.

Camí del calvari. Arnau Bassa.

Lloc de conservació: Seu de Manresa.

Transcripció: *mulk*.

Reproducció: BOHIGAS (1965), vol I p. 126, fig 52.

XIV

S. XIV ex.

Retaule de Sijena. Resurrecció. Jaume Serra.

Lloc de conservació: Museu d'Art de Catalunya.

Transcripció: Lletra *gain* llarga i la lletra *mim*.Reproducció: POST, III, p. 237; FARRÉ SANPERA (1986) p. 115; *Ars Hispaniae*, IX, p. 77, fig. 51.

XV

S. XIV ex.

Sant Esteve de Gualter. Jaume Serra.

Lloc de conservació: Museu d'Art de Catalunya.

Transcripció: *la*.

Reproducció: GUDIOL ALCOLEA (1986), p. 226.

XVI

S. XV mitjans.

Imago pietatis. Anònim.

Lloc de conservació: Col. privada. D. Vicente Juan, duque de Ribas.

Transcripció: *Mulk . la*.

Reproducció: LLOMPART (1977-78), II, p. 121.

XVII

S. XV mitjans.

Santa Clara i Santa Caterina. Miquel Nadal.

Lloc de conservació: Seu de Barcelona.

Transcripció: *la*.

Reproducció: POST, VII, 1, p. 184, fig. 43.

XVIII

S. XV mitjans.

Verge de l'Anunciació. Esteve Solà.

Lloc de conservació: Seu de Girona.

Transcripció: *al-mad* (sic).Reproducció: *Summa Artis*, XXII, p. 389, fig. 374.

XIX

S. XV mitjans.

Martiri de Santa Eulàlia. Bernat Martorell.

Lloc de conservació: Museu Episcopal de Vic.

Transcripció: *la*.Reproducció: *El rostro humano en el Arte*, fig. 55.

XX

S. xv ex.

Soterrament, Resurrecció i Descens als Inferns. Nicolau Solana.

Lloc de conservació: Galeria Pardo. Paris.

Transcripció: *la ila* (inici de la sahada), lletroïdes.

Reproducció: POST, XII, 2, p. 603, fig. 256.

XXI

S. xv ex.

Santa Anna. Mestre de Sinabos.

Lloc de conservació: Museu Lázaro Galdeano. Madrid.

Transcripció: *la* repetit consecutivament.

Reproducció: POST, XII, 2, p. 738.

XXII

S. xv ex.

Cap de Crist. Roderic d'Osona.

Lloc de conservació: Museu del Prado. Madrid.

Transcripció: *la*, (...), *lahu*.

Reproducció: POST, VII, 2, p. 890, fig. 367.

XXIII

S. xvi in.

Flagelació de Sant Andreu. Mestre de Sant Feliu.

Lloc de conservació: Col. privada. Barcelona.

Transcripció: *mulk?*.

Reproducció: POST, XII, 1, p. 98.

XXIV

S. xvi in.

Arrest d'un Sant celebrant missa. Joan Gascó.

Lloc de conservació: Col. Barmola. Barcelona.

Transcripció: *la*, *mulk*.

Reproducció: POST, XII, 1, p. 47.

XXV

S. xvi in.

Sant Marçal i Sant Sebastià. Joan Gascó.

Lloc de conservació: Museu Diocesà. Barcelona.

Transcripció: *la*, lletroïdes.

Reproducció: POST, XII, 1, p. 45.

XXVI

S. xvi in.

Crucifixió de Sant Pere. Joan Gascó.

Lloc de conservació: Església de Sant Pere de Vilamajor.

Transcripció: *mada* (sic), *la*.

Reproducció: POST, XII, 1, p. 25.

XXVII

1504.

Banquet d'Herodes. Mestre de Perpinyà.

Lloc de conservació: Seu de Perpinyà.

Transcripció: *mulk*.

Reproducció: POST, XII, 2, p. 396, fig. 168.

Regne de València

XXVIII

1399.

Sant Martí i el pobre. Anònim.

Lloc de conservació: S. Martino a Carcheri. S. Martino.

Transcripció: *lahu*.

Reproducció: DUBREUIL (1987), fig. 280.

XXIX

S. XIV ex.

La Verge amb el Xiquet. Starnina.

Lloc de conservació: Galleria dell'Accademia. Florència.

Transcripció: *fi la* (sic).

Reproducció: DUBREUIL (1987), fig. 1.

XXX

S. XIV ex.

La Verge de la humilitat. Starnina.

Lloc de conservació: Col. privada.

Transcripció: *la*, lletroïdes.

Reproducció: DUBREUIL (1987), fig. 115.

XXXI

S. XIV ex.

La Verge amb el Xiquet. Starnina.

Lloc de conservació: Col. Rothermere. Londres.

Transcripció: *mulk* i la lletra *ain* (sic).

Reproducció: DUBREUIL (1987), fig. 3.

XXXII

S. XIV ex.

Sant Soterrament. Marçal de Sax.

Lloc de conservació: Monestir del Puig (fins 1936).

Transcripció: *la ilahu il-la al-lahu*.Reproducció: POST, III, p. 92; *Summa Artis*, XXII, p. 280, fig. 266. Vid. fig. 1.

XXXIII

1404.

Retaule de la Vida de la Verge. Pere Nicolau.Transcripció: *la, la, mulk*.

Lloc de conservació: Museu Sant Pius Vè. València.

XXXIV

1410.

La Verge de la llet. Antoni Peris.Transcripció: lletra *waw*(sic), *la*, lletra *ain* (sic).

Lloc de conservació: Museu Sant Pius Vè. València.

XXXV

1430.

Retaule de la Verge de Pobla-llarga. Cercle de Nicolau Marçal.

Lloc de conservació: Museu Sant Pius Vè. València.

Transcripció: *mulk, al-mar* (sic).

Reproducció: RODRIGO ZARZOSA (1991).

XXXVI

S. xv mitjans.

Moises. Joan Reixach.

Lloc de conservació: Museu Sant Pius Vè. València.

Transcripció: *la* repetidament.Reproducció: *Vid.* fig. 2.

XXXVII

S. xv mitjans.

Santa Magdalena. Gonçal Peris.

Lloc de conservació: Museu Sant Pius Vè. València.

Transcripció: lletra *kaf*, lletra *ain* aïllada.

XXXVIII

S. xv mitjans.

Retaule de Sant Martí, Santa Ursula i Sant Antó. Gonçal Peris.

Lloc de conservació: Museu Sant Pius Vè. València.

Transcripció: *la* .

XXXIX

S. xv mitjans.

Santa Marta i Sant Climent. Gener i Gonçal Peris.

Lloc de conservació: Seu de València.

Transcripció: *kana laka* (sic).Reproducció: *Summa Artis*, XXII, p. 284, fig. 270; JOSE I PITARCH (1986), fig. 73.

XL

S. xv mitjans.

Retaule de la Santa Creu. Miquel Alcanyís.

Lloc de conservació: Museu Sant Pius Vè. València.

Transcripció: lletra *ain*, *la*.

Reproducció: SARALEGUI (1954).

XLI

S. xv mitjans.

Arrest de un sant Diacon. Mestre Milà.

Lloc de conservació: Col. Echainen. Madrid.

Transcripció: *al-mam* (sic).

Reproducció: POST, XI, p. 415, fig. 177.

XLII

S. xv mitjans.

Camí del Calvari. Mestre de l'Olleria.

Lloc de conservació: Palau Arquebisbal. València.

Transcripció: *la*.

Reproducció: *Ars Hispaniae*, IX, p. 151, fig. 115. *Vid.* fig. 3.

XLIII

S. xv mitjans.

Sant Abdó i Sant Senent. Valentí Montoliu.

Lloc de conservació: Ajuntament de Vila-franca (Castelló).

Transcripció: *la*, i lletroïdes.

Reproducció: POST, VII, 2, p. 665, fig. 254.

XLIV

1475.

Crucifixió de Crist. Roderic d'Osona el Vell.

Lloc de conservació: Església de Sant Nicolau. València (fins 1936).

Transcripció: *la, la*.

Reproducció: POST, VI, 1, p. 181; *La España gòtica*, IV, p. 71.

XLV

S. xv ex.

Retaule del Judici Final. Mestre d'Artés.

Lloc de conservació: Museu Sant Pius Vè. València.

Transcripció: lletra *ain* i imitació de la paraula *mulk*.

Reproducció: BARON DE SAN PETRILLO (1934), pp. 1-4.

XLVI

S. xv ex.

Sant Sopar. Anònim.

Lloc de conservació: Església de Sant Esteve.

Transcripció: *al-āla(fia)*.

Reproducció: *Summa Artis*, XXII, p. 604, fig. 599.

XLVII

S. xv ex.

Dormició de Santa Clara. Paolo de S. Leocadio.

Lloc de conservació: Museu Diocesà de Gandia.

Transcripció: *la*.

Reproducció: POST, XI, p. 27, fig. 3.

XLVIII

S. xv ex.

Resurrecció de Crist. Fernando Yáñez de la Almedina.

Lloc de conservació: Museu Sant Pius Vè. València.

Transcripció: *mulk*.Reproducció: POST, XI, p. 212, fig. 74; *Historia del Arte Valenciano*, III, p. 211.

XLIX

1506.

Santa Caterina. Fernando Yáñez de la Almedina.

Lloc de conservació: Museu del Prado. Madrid.

Transcripció: *mulk*.

Reproducció: POST, XI, p. 225, fig. 80.

L

S. xvi in.

Pietat. Mestre de Cuenca.

Lloc de conservació: Museu del Louvre. París.

Transcripció: *iu*. (sic).

Reproducció: POST, XI, p. 168, fig. 61.

BIBLIOGRAFIA DEL CATÀLEG

Ars Hispaniae (s.a.) IX. *Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid, Plus Ultra, s.a.BARON DE SAN PETRILLO (1934): «Filiación de los primitivos valencianos. Los retablos del Juicio Final del Museo: El de los Artés y el de Francesc Maza». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, p. 109-122.

BOHIGAS, P. (1965): La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Vol. I Asociación bibliófila de Barcelona. Barcelona.

DUBREUIL, M. H. (1987): *Valencia y el gótico internacional*. 2 vols. València, Ed. el Magnànim.SUREDA PONS, J. (dir.) (1989): *La España gótica*, vol. IV, *Valencia y Murcia góticas*, coord. D. Benito Goerlich, Madrid, Encuentro.GUDIOL, J. - ALCOLEA I BLANCH, S., (1986): *Pintura gòtica catalana*. Barcelona, La Poligrafia S.A.*Historia del Arte Salvat* (1976): Barcelona, Salvat.*Historia del Arte Valenciano* (1987): València, Consorci d'editors.JOSE I PITARCH, A. (1986): «Les arts plàstiques: L'escultura i la pintura gòtiques», en Llobregat, E. - Yvars, J. F. (dirs.), *Historia de l'Art al País Valencià*, vol. I, València, Tres i Quatre, pp. 166-239.LLOMPART, G., (1977-78): *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*. Vols. I-II, Mallorca, 1977, vol. III, Mallorca, 1978.*Museo Colegial de Daroca* (1975): Madrid, Servicio Nacional de Información artística, arqueológica y etnológica. Ministerio de Educación y Ciencia.

- La pintura gótica en la Corona de Aragón* (1980): Exposición 21 octubre-10 diciembre. Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar».
- POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, vol. I (1930), vols. II-III (1930), vol. IV (1933), vol. V (1934), vol. VI (1935), vol. VII (1938), vol. VIII (1941), vol. IX (1947), vol. X (1950), vol. XI (1953), vol. XII (1958). Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- RODRIGO ZARZOSA, C. (1991): «En torno al retablo de Puebla Larga», *Archivo de Arte valenciano*, València, p. 31-54.
- El rostro humano en el arte* (1973): Barcelona, Salvat.
- SARALEGUI, L. (1954): *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las salas 1 y 2 de Primitivos Valencianos*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- Summa Artis. Historia General del Arte* (1966): Vol. XXII, *Pintura medieval española*, por José Camón Aznar. Madrid, Espasa-Calpe.²²

²² No és possible finalitzar aquest article sense donar les gràcies a les següents persones que han contribuït desinteressadament a la seua realització: a Maria José Calas del Departament d'Història de l'Art, per les seues amables indicacions bibliogràfiques i les facilitats que m'ha donat per a desenvolupar la meua tasca a la biblioteca del seu departament i molt especialment a la professora Maria Luz Mandingorra i al professor Francisco M. Gimeno per la revisió, correcció i idees d'aquest treball.