



EPIGRAFÍA MEDIEVAL Y MODERNA EN LA COLECCIÓN LÁZARO GALDIANO (SS. XIII-XVI)

MEDIEVAL AND MODERN EPIGRAPHY AT THE LÁZARO
GALDIANO'S COLLECTION (13-16TH CENTURIES)

INÉS ROCA BURDIEL

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

TUTOR: JOSÉ MARÍA DE FRANCISCO OLMOS

**CURSO 2019-2020
CONVOCATORIA DE JULIO**

**MÁSTER UNIVERSITARIO EN PATRIMONIO HISTÓRICO ESCRITO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo solo ha sido posible gracias a la inestimable ayuda y a los ánimos constantes de muchas personas a las cuales estoy muy agradecida:

En primer lugar, quiero agradecer a todos y cada uno de mis profesores del Máster de Patrimonio Histórico – Escrito, y especialmente a José María de Francisco Olmos, mi tutor, por la confianza que siempre ha tenido en mí y por su amabilidad y prontitud a la hora de resolver todas mis dudas, y a Javier de Santiago Fernández, por darme a conocer el fascinante mundo de la Epigrafía medieval.

A la doctora María Encarnación Martín López, por tomarse la molestia de revisar mi trabajo a pesar de no conocerme personalmente, y a Juan Antonio Yeves Andrés, porque, sin tener nada que ver con mi TFM, me ha ayudado en todo lo posible para conseguir bibliografía y fotografías del Museo.

Por supuesto, a mis padres, que aún en la distancia me apoyaron con todas sus fuerzas, a mis amigos, por preocuparse por el avance del trabajo y echarme una mano siempre que han podido, y a Pedro, que ha tenido que aguantarme tanto en los buenos como en los malos momentos a lo largo de todo este proyecto.

A todos y cada uno de vosotros, gracias de todo corazón.

RESUMEN

Siguiendo las últimas investigaciones sobre Epigrafía medieval en España y con el objetivo de completar y mejorar la catalogación de las piezas con epigrafía de la colección Lázaro Galdiano, este trabajo se presenta como un catálogo de edición epigráfica de dichas piezas según el modelo propuesto por el *Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium*. La originalidad del mismo reside en la aplicación de una metodología concreta sobre piezas de una gran variedad cronológica y material que demandan un estudio completo e interdisciplinar.

Palabras clave: Epigrafía, Epigrafía medieval, Epigrafía moderna, Colección Lázaro Galdiano, Corpus epigráfico.

ABSTRACT

According to state of the art research about Medieval Epigraphy in Spain and the purpose of improving and widening the Lazaro Galdiano's Collection catalogue, this paper aims to become an epigraphic catalogue as proposed by the *Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium*. The originality of this work lies in the usage of a specific procedure on a great array of items, which requests a broad, interdisciplinary study.

Key words: Epigraphy, Medieval Epigraphy, Modern Epigraphy, Lázaro Galdiano's Collection, Epigraphic catalogue.

ÍNDICE

1. OBJETO Y METODOLOGÍA	5
1.1. Introducción	5
1.2. Estado de la cuestión.....	7
1.3. Metodología	13
1.4. Objetivos	17
2. CORPUS EPIGRÁFICO	19
2.1. Colección Lázaro Galdiano	19
2.2. Corpus epigráfico.....	23
3. CONCLUSIONES	129
4. BIBLIOGRAFÍA.....	135
4.1. Recursos en línea	141
5. ANEXOS.....	143
5.1. Índice por piezas	143
5.2. Índice de procedencias.....	153
5.3. Índice por tipos de inscripción.....	154

1. OBJETO Y METODOLOGÍA

1.1. Introducción

La Epigrafía ha evolucionado mucho como campo de investigación desde los primeros trabajos que Emil Hübner hiciera en el siglo XIX. Con el paso de los años y principalmente desde mediados del siglo pasado, la Epigrafía se ha independizando de los estudios de Historia y Filología, abandonando de esta manera su antigua concepción de ciencia auxiliar para convertirse en una ciencia por sí misma, con un objeto de estudio y una metodología propios bien definidos. No obstante, parece evidente que todavía queda un largo camino por recorrer en este sentido, sobre todo en la Epigrafía medieval y moderna, donde la realización de corpus de inscripciones equiparables a los de Epigrafía clásica está en proceso en el caso de las inscripciones medievales, y es prácticamente inexistente para la Epigrafía de época moderna.

El presente trabajo supone un paso más en el estudio de las inscripciones medievales en nuestro país y, al mismo tiempo, pretende abrir nuevas perspectivas de investigación en el campo de la Epigrafía moderna. La elección de las inscripciones del Museo Lázaro Galdiano como objeto de estudio para este trabajo vino motivada por un verdadero interés por la Epigrafía que se muestra hoy en día en nuestros museos, no solo en los de Arqueología, y que durante tanto tiempo ha sido olvidada por los especialistas. Probablemente esta falta de atención esté causada por la tradicional concepción del epígrafe como un texto inscrito sobre un material duro, preferentemente piedra, frente a las inscripciones sobre otros soportes como pueden ser la pintura o la cerámica. Por lo tanto, podemos afirmar que la finalidad de este trabajo ha sido la aplicación de una metodología ya puesta en práctica en otros trabajos, pero poco comprobada en una variedad tan amplia de inscripciones como la que encontramos en la colección Lázaro Galdiano.

Ciertamente, la colección Lázaro Galdiano resulta singular y peculiar, puesto que se trata de un abundante conjunto de piezas de una gran variedad cronológica y cultural cuyo único punto en común fue haber sido adquiridas por un coleccionista, José Lázaro Galdiano, de acuerdo con sus gustos personales. Por otra parte y en cuanto a la cronología escogida, las fechas están marcadas por la extensión que se espera de un

trabajo de investigación de este tipo, por lo que hemos reducido la horquilla temporal al periodo comprendido entre los siglos XIII y XVI, de manera que fuera un estudio abarcable en el tiempo disponible para su realización.

El primer paso en la elaboración de este trabajo ha consistido en la localización e identificación de todas las piezas posibles que presentaran inscripciones dentro de la colección. Dada la situación actual, con museos y bibliotecas cerrados, nos hemos visto obligados a utilizar el catálogo online del museo tanto para la búsqueda del material como fuente bibliográfica principal¹, de manera que no hemos podido incluir en este trabajo todas las inscripciones relativas al periodo referido en la colección. Sin embargo y a pesar de las limitaciones, hemos conseguido sacar adelante un estudio crítico de parte de estos epígrafes, que es, en definitiva, el núcleo central de este trabajo y que hemos recogido bajo el título de *Corpus epigráfico*.

Pero antes de pasar a la edición crítica de los epígrafes resultaba necesaria una revisión bibliográfica que nos permitiera visualizar el estado de los conocimientos en torno a la Epigrafía en general y a la Epigrafía medieval y moderna en particular, de manera que pudiéramos ofrecer una visión crítica de las principales obras que arrojan este estudio. Una vez planteado el estado de la cuestión, hemos procedido a la descripción del método y de la estructura que seguiría nuestra edición crítica, basándonos siempre en las propuestas metodológicas de los especialistas de nuestro ámbito.

Finalmente y como parte fundamental de este trabajo, presentaremos las ideas principales extraídas a lo largo del estudio crítico de las inscripciones en el apartado de *Conclusiones*. Al ser este un trabajo sobre los fondos de un museo esperamos que nuestras conclusiones tengan un carácter más general y teórico de las que podrían alcanzarse mediante el estudio de un conjunto epigráfico de un lugar determinado en un periodo concreto. No por ello queremos restarle importancia a este tipo de investigaciones sino todo lo contrario, llamando así la atención sobre materias de estudio nunca antes planteadas por la comunidad científica.

¹MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Catálogo del Museo Lázaro Galdiano* [en línea]. [Última consulta: 25 de junio de 2020]. Disponible en web: <http://catalogo.museolazarogaldiano.es/mlgm/search/pages/SimpleSearch?Museo=MLGM>.

Asimismo, como elemento complementario incluimos en *Anexos* diversos índices que facilitan la consulta y aprovechamiento del trabajo: *Índice por piezas*, *Índice de procedencias* e *Índice por tipos de inscripción*.

1.2. Estado de la cuestión

Con frecuencia nos encontramos ante ciencias y disciplinas que son colindantes y que, por tanto, presentan dificultades para fijar los límites entre unas y otras. Por ello, lo esencial radica en que metodológicamente queden bien definidas, de manera que estén constituidas como materias de estudio independientes y no consideradas como simples técnicas auxiliares de ámbitos de investigación más generales². Esta es una cuestión que preocupa especialmente a la Epigrafía, pero también a la Paleografía, que durante muchos años han sido consideradas como simples fuentes auxiliares de la Historia y no como ciencias por sí mismas.

Tradicionalmente se ha considerado a la Paleografía como aquella disciplina que estudia las técnicas de escritura y la evolución de la misma, dejando a la Epigrafía como la encargada de estudiar los textos sobre soportes no perecederos. Sin embargo, siguiendo esta clasificación, que a simple vista parece lógica y plausible, dejaríamos de lado todos aquellos textos redactados sobre soportes “intermedios” como son las tablas de cera, la madera o la escritura parietal. Por esta razón consideramos que es importante reflexionar sobre la definición de Epigrafía y su relación con la Paleografía, y es que algunos grandes manuales como puede ser la *Epigrafía latina* de Paul Corbier³ ni siquiera se plantea el concepto ni trata de hacer una aproximación, sino que aborda directamente la práctica epigráfica.

En España fue decisiva la aportación de Joaquín M^a de Navascués para el avance de la ciencia epigráfica moderna, así como para su posterior desarrollo teórico y metodológico. Con su célebre discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia en 1953⁴, el que fuera catedrático de Epigrafía y Numismática de la Universidad de Madrid expresó la necesidad de ampliar el tradicional concepto de Epigrafía que, ejemplificado

² MAYER, Marc, Epigrafía sin fronteras. Una reflexión acompañada de algunas notas sobre documentos epigráficos de confines, en ANGELI BERTINELLI, M. G. y DONATI, A. (eds.), *Epigrafia di confine. Confine dell'Epigrafia*, Faenza: Fratelli Lega, 2004, p. 7.

³ CORBIER, Paul, *Epigrafía latina*, Granada: Universidad de Granada, 2004.

⁴ NAVASCUÉS, Joaquín M^a, *El concepto de Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1953.

en la figura de René Cagnat⁵, consideraba el estudio de las inscripciones una simple ciencia auxiliar de la Historia, como fue el caso también de la Arqueología. Esta concepción auxiliarista de la Epigrafía de Cagnat permanece todavía hoy en día en diversas publicaciones de carácter histórico y filológico. No obstante, las posteriores aportaciones de Jean Mallon y, más tarde, de Navascués ayudaron a replantear el debate sobre la Epigrafía y su objeto de estudio. Según Mallon la Epigrafía es una “science mal définie, dont les frontières avec d’autres sciences, surtout avec la paléographie, son très arbitraires”⁶. Será esta idea de unidad entre ambas ciencias y la necesidad de incorporar los epígrafes a los estudios paleográficos la que determine la trayectoria seguida por la obra de Navascués unos años después.

Navascués abrió una nueva línea metodológica en la ciencia epigráfica, considerando que las inscripciones no solo eran textos, sino objetos integrales en los que tanto el propio texto, como los elementos externos, es decir, el soporte y su forma, formaban un todo cuya esencia seguía siendo la escritura. A partir de esta teoría, la Epigrafía se convierte en una ciencia propia que busca explicar el fenómeno epigráfico en su integridad, para lo cual incluye en su campo de estudio nuevos elementos que el concepto clásico no tenía en cuenta. Son numerosos los autores que reconocen la importancia que han tenido las ideas de Navascués en sus propios estudios, siendo este el caso de Giancarlo Susini o el actual catedrático de Epigrafía en la UCM, Javier de Santiago Fernández.

Vemos como en el planteamiento que hace Navascués sobre la Epigrafía resulta fundamental la definición del propio concepto de inscripción, ya que al fin y al cabo la Epigrafía se define como la ciencia que estudia las inscripciones. Sin embargo, en muchas ocasiones parece no haber interés alguno por parte de los investigadores a la hora de definir lo que es un epígrafe, como podemos observar en alguno de los trabajos de Silvio Panciera⁷. Por otro lado, nos encontramos ante la clásica división entre soportes duros y soportes blandos que tantas veces se ha utilizado como elemento clave para distinguir una inscripción de un texto paleográfico⁸ y que Navascués ya rechazó en

⁵ CAGNAT, René, *Cours d'épigraphie latine*, Paris: A. Fontemoing, 1898.

⁶ MALLON, Jean, *Paleographie Romaine*, Madrid: CSIC, 1952, p. 55.

⁷ PANCIERA, Silvio, What is an Inscription? Problems of definition and identity of an historical source, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 2012, nº 183, pp. 1-10.

⁸ Jean Marie Lassère llegaba a afirmar que la Epigrafía se define por el contraste con el estudio de los textos antiguos conservados en la tradición manuscrita en: *Manuel d'Épigraphie romaine*, Paris: Picard, 2007, p. 4.

su momento afirmando que “la escritura es un fenómeno social único y es siempre la misma dentro de un mismo sistema, con independencia de la materia escriptoria y de la geografía”⁹.

Con esta afirmación parece que Navascués pretendía la desaparición de cualquier tipo de frontera entre la Epigrafía y la Paleografía, testigo que han recogido algunos autores contemporáneos como Marc Mayer¹⁰. Realmente los avances en la investigación no han hecho otra cosa que reafirmar las tesis referentes a la unidad de la escritura y lo erróneo de deslindar los límites de la Epigrafía y la Paleografía en relación con la mayor o menor dureza del soporte, siendo en definitiva y en palabras de Santiago Fernández, “una división artificiosa e irreal”¹¹. Realmente, el establecimiento de unas fronteras que marquen los límites de acción de la Epigrafía y la Paleografía responde a unas necesidades prácticas más que a una división real dentro de la propia escritura. En este sentido debemos ser conscientes también del peso de la tradición, que ha condicionado nuestra forma de abordar la escritura en el presente, manteniendo de esta forma su estudio a través de ambas ciencias.

En los últimos años la corriente más aceptada por los especialistas es la que define el objeto de estudio de la Epigrafía en relación con la finalidad del objeto escrito. Este concepto de función aplicado a la Epigrafía aparece a partir de los años 60 y 70 ligado al término de publicidad, aunque el primer autor que rompe decisivamente con la ambigüedad de la definición basada en la dureza del soporte fue Manuel Gómez-Moreno, quien en su respuesta al *Discurso* de Navascués señaló que “publicidad, solemnidad y perduración la caracterizan, estos son los requisitos exigibles para entrar en el noble acervo de la Epigrafía”¹². En la misma línea podemos situar las ideas Angela Donati, que asume que la característica esencial de los textos epigráficos es la de ser una escritura expuesta¹³.

⁹ NAVASCUÉS, Joaquín M^a, *Op. Cit.*, p. 77.

¹⁰ MAYER, Marc, Epigrafía y Paleografía. Una integración lenta y difícil, en *XI Congresso Internazionale di Epigrafia Greca e Latina*, Roma: Edizioni Quasar, 1999, pp. 495-519.

¹¹ SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier, Joaquín M^a de Navascués y la Epigrafía, en SANTIAGO FERNÁNDEZ, J., FRANCISCO OLMOS, J. M^a y MENOR NATAL, E. (eds.), *Joaquín María de Navascués. Obra Epigráfica*, Madrid: NUMISDOC, 2019, vol. 1, p. 37.

¹² NAVASCUÉS, Joaquín M^a, *Op. Cit.*, p. 93.

¹³ DONATI, Angela, *Epigrafia romana. La comunicazione nell'antichità*, Bologna: Il Mulino, 2002.

Diversos investigadores relacionan los conceptos de publicidad y perdurabilidad a la hora de definir la Epigrafía¹⁴. Sin embargo, ambos conceptos pueden convertirse en objeto de revisión, ya que la intención publicitaria de un epígrafe podría ponerse en duda en aquellos casos en los que la inscripción se encuentra alejada u oculta a la vista humana, mientras que el concepto de perdurabilidad encierra el peligro de caer en la ya mencionada distinción de ciencias por soporte. Se trata, por tanto, de una cuestión complicada y sujeta a un intenso debate que continua hoy en día.

Por otro lado, debemos señalar que la gran mayoría de autores que se han dedicado a reflexionar sobre el concepto de Epigrafía y las inscripciones están especializados en la Antigüedad clásica y por ello estas definiciones no parecen completamente satisfactorias ni precisas. Así, el mundo de la Epigrafía medieval y moderna abre los horizontes de lo que es considerado inscripción en el mundo clásico, ya que a partir de este momento comenzamos a encontrarnos con otro tipo de materiales que sirven de soporte al epígrafe que hasta entonces no se habían conservado, así como otro tipo de inscripciones cuya finalidad no siempre parece ser pública.

En realidad, la Epigrafía medieval es una ciencia con un desarrollo relativamente reciente. En España fue a partir de la publicación en 1967 del artículo de Antonio Durán Gudiol, *Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca*¹⁵, cuando comenzó a desarrollarse un auténtico interés por la Epigrafía medieval peninsular. No obstante, todavía habría que esperar unas décadas más para apreciar el empuje de esta ciencia, dando lugar finalmente en 1997 a la aparición del primer *Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium*. En opinión de Irene Pereira García es a causa de esta juventud que caracteriza a la Epigrafía medieval que todavía no existe en nuestro país, hasta el momento, un verdadero planteamiento del “estado de la cuestión”¹⁶.

Hoy en día gran parte de las investigaciones están enfocadas en la búsqueda, edición y catalogación de las inscripciones medievales, de manera que se han centrado en establecer los aspectos básicos de los epígrafes como la correcta lectura, la datación o la identificación tipológica. Las principales líneas de investigación en este ámbito son, por

¹⁴ SUSINI, Guiancarlo, *Il lapicida romano. Introduzione all'epigrafia latina*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 1968, p. 86; FAVREAU, Robert, *Épigraphie Médiévale*, Brepols: Turnhout, 1997, p. 31.

¹⁵ DURÁN GUDIOL, Antonio, Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca, *Estudios de Edad Media en la Corona de Aragón*, 1967, nº 8, pp. 45-109.

¹⁶ PEREIRA GARCÍA, Irene, La Epigrafía medieval en España: un estado de la cuestión, *Anuario de estudios medievales*, 2017, vol. 47, nº 1, p. 268.

tanto, el estudio de la escritura, los talleres escriptorios, el análisis del contenido textual y su clasificación tipológica.

Entre los temas mencionados posiblemente el más fructífero sea el estudio paleográfico de los epígrafes, ya que al fin y al cabo el análisis de la escritura es una parte muy importante de la metodología epigráfica. En este ámbito, las publicaciones de Vicente García Lobo, M^a Encarnación Martín López y Javier de Santiago Fernández¹⁷ han supuesto un gran avance para el conocimiento de la escritura epigráfica medieval. El estudio paleográfico del texto inscrito puede ser de utilidad a la hora de realizar un primer acercamiento a la condición económica de la persona que encargó la ejecución del epígrafe. Asimismo, este análisis nos podría permitir adscribir, con mayor o menor precisión, el epígrafe a un determinado taller escriptorio o al autor del texto. Además, el uso de la escritura como medio de datación a través del estudio de su evolución a lo largo del tiempo es en la actualidad una técnica plenamente reconocida.

Otra línea de investigación ligada a la anterior es la identificación de los talleres escriptorios. En el caso de la Epigrafía medieval se ha demostrado en muchas ocasiones la gran similitud de la letra de las inscripciones, los códices y los documentos de carácter solemne, de modo que la relación de los autores de los epígrafes con los *scriptores* de códices es evidente, pudiendo ser en muchos casos los mismos. El trabajo epigráfico es un trabajo artesanal especializado y que, por lo tanto, exige un profesional con una preparación previa, pero ello no es impedimento para que en algunos casos el *lapicida* sea una persona con un escaso conocimiento del trabajo epigráfico. Según Santiago Fernández¹⁸, este último tipo de inscripciones debieron realizarse en lugares alejados de los principales centros epigráficos definidos por García Lobo¹⁹, quien diferenciaba dos tipos de talleres: unos talleres industriales relacionados con los grandes

¹⁷ GARCÍA LOBO, Vicente, La escritura visigótica publicitaria, en FERNÁNDEZ FLÓREZ, J. A., SERNA SERNA, S. (coords.), *Paleografía I: la escritura en España hasta 1250*, Burgos: Universidad de Burgos, 2008, pp. 61-91; MARTÍN LÓPEZ, M^a Encarnación, La escritura gótica de las inscripciones, en SANZ FUENTES, M^a J. y CALLEJA PUERTA, M. (coords.), *Paleografía II: las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2010, pp. 159-182; SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de, Las inscripciones cristianas de Mértola, *Documenta & Instrumenta*, 2008, n^o 3, pp. 187-215.

¹⁸ SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de, La Epigrafía: evolución conceptual y metodológica, *Documenta & Instrumenta*, 2004, n^o 1, p. 214.

¹⁹ GARCÍA LOBO, Vicente, La epigrafía medieval: cuestiones de método, en RÚÍZ TRAPERO, M^a (ed.), *Centenario de la Cátedra de 'Epigrafía y Numismática' Universidad Complutense de Madrid 1900/01-2000/01*, Madrid: UCM, 2001, p. 92.

centros arquitectónicos y escultóricos, y, por otra parte, unos talles particulares ligados a los *scriptoria* eclesiásticos de iglesias, monasterios y catedrales.

En cuanto a la tipología de las inscripciones medievales, hoy en día la gran mayoría de investigadores toma la clasificación realizada por Martín López y García Lobo²⁰ como base para sus ediciones epigráficas. Desde un principio era evidente que la tipología establecida para las inscripciones clásicas no podía aplicarse eficazmente a las medievales, por lo que las propuestas en este ámbito se encuentran más cercanas a la praxis diplomática como ya veremos más adelante. También en relación con la Diplomática se han llevado a cabo otros estudios cuyo fin ha sido establecer los formularios de uso epigráfico que faciliten la restitución de textos incompletos, la identificación de talleres epigráficos y la datación del propio epígrafe²¹.

Además de estas líneas de investigación básicas para cualquier estudio epigráfico se han desarrollado otras como son el análisis de la *impaginatio* o de la funcionalidad de las inscripciones. Así, de la aplicación del método codicológico a la Epigrafía surgen los estudios sobre la *ordinatio* o *impaginatio* de las inscripciones²², es decir, la preparación del campo de escritura mediante la justificación y pautado de las líneas, profundizando de este modo en la relación que se establece entre texto e imagen dentro de un programa iconográfico. Por otro lado, los estudios sobre la funcionalidad de las inscripciones medievales pretenden conocer su alcance social en relación con el concepto de publicidad. Son numerosos los trabajos realizados sobre esta última cuestión, siendo de nuevo García Lobo²³ uno de los autores que más ha tratado este tema.

En cuanto a la Epigrafía de época moderna, no existe en España un estudio pormenorizado de las inscripciones de este periodo. Hasta la fecha, el estudio de las

²⁰ MARTÍN LÓPEZ, M^a Encarnación y GARCÍA LOBO, Vicente, La Epigrafía medieval. Por una tipología de las inscripciones, en GALENDE DÍAZ, J. C. y SANTIAGO FERNÁNDEZ, J. (eds.), *VIII Jornadas Científicas sobre documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, Madrid: UCM, 2009, pp. 185-214.

²¹ DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Santiago, Las fórmulas diplomáticas latinas en Epigrafía, *Documenta & Instrumenta*, 2008, n^o 6, pp. 179-200.

²² GARCÍA LOBO, Vicente y MARTÍN LÓPEZ, M^a Encarnación (coords.), *Impaginatio en las inscripciones medievales*, León: CIHM, 2011.

²³ Destaca la aplicación que García Lobo ha hecho de este tema al ámbito religioso como por ejemplo en: La comunicación publicitaria en los monasterios durante la Alta Edad Media, en *El monacato en los reinos de León y Castilla (siglos VII-XIII)*, Ávila: Fundación Sánchez-Albornoz, 2007, pp. 147-172 o El mensaje publicitario en la catedral medieval: estrategias epigráficas, en MOLINA de la TORRE, F. J., RUIZ ALBI, I., y GUERRERO DE LA FUENTE, M. (eds.), *Lugares de escritura: la catedral. X Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014, pp. 15-39.

inscripciones humanísticas ha sido muy limitado en comparación con el mundo medieval y casi siempre inserto en estudios de arquitectura o escultura de estos siglos. Ha sido en el transcurso de los últimos años cuando se ha puesto en marcha un proyecto de investigación dirigido por Manuel Ramírez Sánchez²⁴ encaminado a estudiar los programas epigráficos desarrollados en nuestro país a lo largo de la Edad Moderna²⁵. No obstante, la Epigrafía moderna es todavía un campo de estudio en proceso de formación e independización de otras ciencias, aunque en los próximos años cabe esperar un aumento de los trabajos dedicados a esta materia dentro del marco de este tipo de proyectos de investigación.

1.3. Metodología

Para llevar a cabo este corpus del material epigráfico medieval y moderno del museo Lázaro Galdiano aplicaremos, siempre que sea posible, una metodología rigurosa basada en las recomendaciones y propuestas de tres grandes epigrafistas como son Joaquín M^a de Navascués, M^a Encarnación Martín López y Vicente García Lobo, además de tomar como modelo de edición epigráfica las publicaciones del *Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium*.

Como ya hemos visto, para que una disciplina se pueda considerar ciencia debe dejar claramente establecidos su objeto de estudio y una metodología propia. En el caso de la Epigrafía fue Navascués quien primero diseñó una línea metodológica posteriormente asumida por la práctica totalidad de los epigrafistas, considerando que el epígrafe no solo consistía en el texto inscrito, sino que el soporte también formaba parte del mismo. Al incorporar los elementos externos de la inscripción al método epigráfico se superaba así la metodología tradicional, que se reducía a la correcta lectura e interpretación de los elementos internos. Por lo tanto, en este trabajo seguiremos el método descrito por

²⁴ Algunas de las publicaciones de Ramírez Sánchez dentro de este ámbito son: La tradición de la Epigrafía Antigua en las inscripciones hispanas de los siglos XV y XVI, *Veleia*, 2012, nº 29, pp. 255-277 o La expresión epigráfica de la memoria en el Renacimiento: la recuperación de los modelos romanos, en IGLESIAS GIL, J. M. y RUIZ-GUTIÉRREZ, A. (eds.), *Monumenta et memoria. Estudios de Epigrafía romana*, Roma: Edizioni Quasar, 2017, pp. 87-116.

²⁵ El proyecto “Escritura expuesta y poder en España y Portugal” (EPHIUM) pretende abordar el estudio de las inscripciones humanísticas en la Península Ibérica con el fin de realizar una base de datos en línea.

Navascués en *Memoria sobre el concepto, método y fuentes*²⁶, adaptándolo a las nuevas tendencias y necesidades actuales.

En el caso de este corpus, la ordenación de los epígrafes responderá a un criterio cronológico, ya que consideramos que la cronológica es la pauta más objetiva que podemos aplicar ante una colección tan heterogénea como es la del museo Lázaro Galdiano. El número de orden se indicará en números arábigos encabezando cada inscripción.

El segundo paso de la edición epigráfica será datar la inscripción, expresándose siempre según la cronología actual. En aquellos casos en los que el epígrafe no nos ofrezca una fecha concreta, se intentará ofrecer la data más aproximada posible, colocándose al final las inscripciones datadas del periodo.

Seguidamente se indicará el tipo de inscripción que presenta cada pieza, atendiendo a su clasificación según el asunto principal al que hace referencia. De acuerdo con la clasificación establecida por García Lobo y Martín López²⁷, las inscripciones pueden ser librerías o diplomáticas según la naturaleza del texto inscrito.

- Las inscripciones diplomáticas “son aquellas que recogen un hecho de naturaleza jurídica en un sentido más o menos amplio”²⁸. Este tipo de inscripciones se suelen distinguir por la presencia de un verbo notificativo que nos indica la acción principal. Pueden ser: *consecrationes, datationes, decreta indulgentiarum, donationes, funera, intitulationes, inventaria reliquiarum, mandata, monumenta, roborationes, suscriptiones* o *tituli proprietatis*.
- Las inscripciones librerías “son aquellas inscripciones que consignan por escrito pensamiento humano”²⁹. Son, por tanto, inscripciones inspiradas en textos librerías como puede ser la Biblia u otros textos litúrgicos. En este tipo de inscripciones es el propio texto el que nos indica la naturaleza del epígrafe. Su

²⁶ Trabajo con el que Navascués se presentó a la oposición de la cátedra de Epigrafía y Numismática de la Universidad de Madrid en 1949. NAVASCUÉS, Joaquín M^a, Memoria sobre el concepto, método y fuentes de la Epigrafía, en SANTIAGO FERNÁNDEZ, J., FRANCISCO OLMOS, J. M^a y MENOR NATAL, E. (eds.), *Joaquín María de Navascués. Obra epigráfica*, Madrid: NUMISDOC, 2019, vol II., pp. 67-140.

²⁷ MARTÍN LÓPEZ, M^a Encarnación y GARCÍA LOBO, Vicente, *Op. Cit.*

²⁸ *Ibid.* p. 190.

²⁹ *Ibid.*, p. 194.

tipología incluye: *chronicae, explanationes, hortationes e invocationes*, más sus variantes.

Una vez determinado el tipo de inscripción pasaremos a determinar la tradición epigráfica de cada inscripción, es decir, “la forma en que llegaron a nosotros los textos de las inscripciones”³⁰. Pueden ser de tres tipos: original, copia o falso.

- Original: inscripción cuyo texto fue redactado en su forma definitiva para ser ejecutado en la inscripción y ha llegado a nosotros en idéntica forma a como salió de las manos de su autor físico. También se consideran originales a los originales tardíos y a las ampliaciones.
- Copia: inscripción que reproduce un texto original en un soporte distinto de aquel para el que fue redactado y ejecutado. Dependiendo de dónde se realice la copia podemos distinguir entre: copia epigráfica, copia de obituario, copia literaria o *renovatio*³¹.
- Falso: inscripción cuyo mensaje y presentación no corresponde a lo que pretende. Si la inscripción recoge la noticia de un epígrafe inventado se considera falso literario, mientras que si la inscripción es falsa no solo en el texto sino también en la pieza es un falso epigráfico.

Posteriormente consignaremos algunos de los datos técnicos del epígrafe como son su procedencia y localización actual, así como una breve descripción de los elementos tanto externos (soporte) como internos de la inscripción (escritura), mencionando también su estado de conservación. Por último, se indicarán las obras bibliográficas en las que se haya publicado el texto epigráfico editado, indicándose el apellido del autor, la fecha de publicación y la página de publicación. Si un epígrafe no ha sido editado con anterioridad se indicará que es inédito.

El estudio de la escritura de los epígrafes constituye la parte principal de esta metodología, ya que como decía Navascués, la escritura es la propia esencia de las inscripciones. Para una comprensión profunda del texto llevaremos a cabo nuestras propias transcripciones y traducciones y también una lectura explicada de la

³⁰ GARCÍA LOBO, Vicente, *Op. Cit.*, 2001, p. 101.

³¹ Incluida como una variante de “copia” por Alejandro García Morilla en su tesis *Las inscripciones medievales de la provincia de Burgos: siglos VIII-XIII*, Madrid: UCM, 2013, p. 228.

transcripción antes de traducir el texto. En el caso de que una pieza constase de más de un epígrafe, cada uno de ellos se indicaría por una letra: a, b, c... Asimismo, indicaremos las variantes de lectura dadas por editores anteriores en un aparato crítico al pie de página.

Transcribimos en minúsculas o mayúsculas dependiendo del original, procurando presentar todos los elementos (interpunciones, abreviaturas, letras inscritas, etc.). Indicaremos el número de líneas en el margen izquierdo cada tres, mientras que en aquellos casos que debido a la extensión de las líneas sea necesaria su continuación se indicará su finalización mediante el signo “//”. Las lagunas se señalarán entre corchetes, identificando cada letra con un trazo: [-]. Si se pudiera restituir el texto, este se incluirá dentro de los corchetes. Los restos de letras identificables se indicarán a través de un punto en su parte inferior “a”, mientras que los nexos entre dos letras se indicarán de la siguiente forma: a^b. En cuanto a las grafías de “u” y “v”, reproducimos el grafema original, aunque difiera de su valor fonético, siendo corregida en la lectura explicada.

La lectura explicada el texto se presentará a línea tirada y siguiendo las normas actuales de puntuación. Indicaremos cada línea con el signo “/”, destacando al igual que en el caso anterior cada tres. Las abreviaturas se resolverán dentro de paréntesis y desaparecen los signos marcados en la transcripción epigráfica. Por último, traduciremos todas las inscripciones para una mayor homogeneidad en el trabajo.

Posteriormente, analizaremos los aspectos paleográficos del epígrafe, las características de los caracteres, el desarrollo de las palabras abreviadas, las peculiaridades de los signos de abreviación, nexos, interpunciones, etc. También expondremos las revisiones de lecturas anteriores y los motivos que nos llevaron a su modificación.

Finalmente llevaremos a cabo un comentario que nos permita contextualizar e interpretar de la manera más precisa el mensaje que cada epígrafe pretendía transmitir en su momento. En el caso de las inscripciones diplomáticas, en algunos casos podremos analizar las fórmulas propias de los documentos tal y como propone García Lobo³², pudiendo identificar: *invocatio*, *intitulatio*, *directio*, *preambulum*, *notificatio*, *expositio*, *dispositio*, *sanctio*, *roboratio*, *data*, *apprecatio* y *validatio*.

³² GARCÍA LOBO, Vicente, La analogía en las ciencias de la escritura, en HERRERO DE LA FUENTE, M., HERRERO JIMÉNEZ, M., RUIZ ALBI, I. y MOLINA DE LA TORRE, F. J. (coords.), *Alma littera*:

Asimismo, se tendrán en cuenta en este comentario los aspectos históricos, artísticos y geográficos de cada inscripción en la medida de lo posible, de manera que esta edición crítica se convierta en un trabajo interdisciplinar en el que el epigrafista estudie el epígrafe como un conjunto de elementos, internos y externos, al que además se suman las circunstancias particulares de cada uno de ellos, ya sea el lugar de creación, el autor moral del mismo o su emplazamiento original.

1.4. Objetivos

Según lo expuesto con anterioridad, los objetivos básicos de este trabajo pueden resumirse en:

- Recopilar las inscripciones existentes en el Museo, proporcionando un conjunto de textos epigráficos editados de manera crítica con criterios científicos actuales para destacar su valor cultural.
- Estudiar el conjunto epigráfico de la Colección Lázaro Galdiano de forma exhaustiva con el fin de ampliar la catalogación de las piezas del Museo.
- Aplicar una metodología determinada sobre un conjunto epigráfico singular, pudiendo comprobar su utilidad y al mismo tiempo sus limitaciones.

En definitiva, con este trabajo se pretende demostrar la importancia de la interdisciplinabilidad en el campo de la Epigrafía, puesto que tan solo a partir del estudio integral del epígrafe lograremos comprender la evolución del pensamiento, las costumbres y las inquietudes que llevaron a la creación del mismo.

2. CORPUS EPIGRÁFICO

2.1. Colección Lázaro Galdiano

La Fundación Lázaro Galdiano surge como resultado de la donación de todas las pertenencias de José Lázaro Galdiano al Estado español tras su muerte en 1947, siendo aceptada como institución cultural el 22 de diciembre de ese mismo año e instituyéndose por Ley de 17 de julio de 1948³³. El Museo abrió sus puertas al público unos años más tarde, el 27 de enero de 1951, en una inauguración que fue celebrada como un verdadero acontecimiento cultural de primer orden, puesto que sus fondos lo convertían en uno de los mayores museos de Madrid del momento³⁴. El legado de José Lázaro Galdiano incluía alrededor de 13.000 piezas entre las que se contaban obras de pintura, escultura, cerámica, plata, armas, esmaltes, cristal, marfil, madera, medallas y monedas, a las que se sumaba una extensa colección de libros de cerca de 20.000 ejemplares, además de los inmuebles de Parque Florido, donde se encuentran el palacete neorrenacentista que era la vivienda familiar de Lázaro, y el edificio de *La España Moderna*, su editorial. El primer inventario general del Museo, hoy en día inédito, fue realizado por Camps Cazorla entre 1948 y 1950.

La importancia de esta colección no reside tan solo en la cantidad de obras donadas, sino como indica Amparo López Redondo³⁵, en la calidad de las mismas. Así entre los fondos del archivo se encuentran libros preciosos y raros, manuscritos ilustrados e incunables de inmenso valor, mientras que el museo acoge obras de grandes figuras del arte nacional e internacional, así como una considerable sección arqueológica, además de otras piezas. Cronológicamente, la colección presenta piezas desde el siglo VI a.C. hasta el XX y se limita geográficamente a un marco europeo, salvo algunas excepciones. En general se puede afirmar que no se trata de una colección adquirida de manera sistemática siguiendo un criterio determinado, ni tipológico, ni cronológico, ni

³³ “Fundación benéfico docente de carácter público, con plena autoridad y personalidad jurídica propia e independiente para atender la perfecta conservación y máximo rendimiento cultural de las colecciones reunidas por don José Lázaro, perpetuar su nombre y continuar, sin limitación de tiempo, la meritoria tarea a la cual consagró su constante y provechosa actividad”.

³⁴ SAGUAR QUER, Carlos, *La Fundación Lázaro Galdiano: el legado de un gran coleccionista y mecenas*, en GIL PINERO, J. I., *Museos y mecenazgo: nuevas aportaciones: 17-19 de octubre de 2007*, Madrid: Museo Sorolla, 2009, p. 135.

³⁵ LÓPEZ REDONDO, Amparo, *La Fundación Lázaro Galdiano: coleccionismo y protección del patrimonio*, en *Casas museo: museología y gestión*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, p. 89.

geográfico, sino que las adquisiciones se hicieron sin ninguna duda por el gusto personal de su propietario³⁶.

La afición por el coleccionismo de Lázaro la heredó de su padre, quien estaba interesado por la platería, siendo las primeras piezas que formaron parte de su colección un marco dorado italiano y una medalla atribuida a Pisanello que compró en Barcelona en sus tiempos de estudiante y que resultó ser una reproducción³⁷. Asimismo, Lázaro fue un auténtico bibliófilo, no solo por haber reunido un conjunto considerable de libros, sino también porque conservó con cuidado libros y encuadernaciones para después disponer su biblioteca al alcance de estudiosos e investigadores³⁸. Sin duda su pasión por los libros y el mundo de la escritura le llevó a fundar y dirigir su propia revista, *La España Moderna*, así como una editorial homónima que, además de la revista y otras obras de carácter periódico, publicó más de seiscientas monografías. actualmente

Museográficamente la inauguración del museo supuso la creación de un espacio expositivo modélico para la época gracias a la adecuación de los edificios de Parque Florido por el arquitecto Fernando Chueca Goitia según el proyecto museológico de José Camón Aznar, primer director de la Fundación. Tras medio siglo sin reforma alguna, entre los años 2001 y 2004 el Ministerio de Cultura llevó a cabo importantes obras de rehabilitación arquitectónica y mejora de las instalaciones, así como un nuevo planteamiento museográfico del discurso expositivo bajo las indicaciones de la dirección de la Fundación, según el proyecto museológico de la entonces directora, Letizia Arbeteta Mira³⁹. El resultado final es una exposición de 4.820 piezas distribuidas a lo largo de las cuatro plantas del edificio principal siguiendo un esquema sencillo que permite conocer al visitante del siglo XXI la calidad y la variedad de la colección.

Actualmente la Fundación se organiza en cuatro departamentos: Museo, Biblioteca y Archivo, Administración de recursos humanos y económicos, y *Revista Goya*. Se trata

³⁶ Lázaro Galdiano nunca mostró especial interés por el coleccionismo epigráfico, aunque muchas de las piezas que fue adquiriendo a lo largo de su vida contuviesen inscripciones, que son las que ahora analizamos en este trabajo.

³⁷ *Ibid.*, p. 90,

³⁸ Para saber más sobre la colección documental reunida por Lázaro ver: YEVES ANDRÉS, Juan Antonio, La Biblioteca Lázaro Galdiano, *Clip de Sedic: revista de la Sociedad Española de Documentación e Información Científica*, nº 70, 2014.

³⁹ SAGUAR QUER, Carlos, *Op. Cit.*, p. 159.

de una Fundación del sector público con personalidad jurídica privada, de manera que sus fuentes de ingresos provienen tanto de subvenciones públicas como de financiaciones privadas. Además de los fines propios para los que fue constituida, la Fundación destina parte de sus recursos a la mejora y difusión del Patrimonio Artístico Español a través de la realización de obras de restauración en ciertos conjuntos arquitectónicos como el Palacio Arzobispal de Santiago de Compostela, así como la concesión de becas de formación a estudiantes y licenciados.



Fig. 1. Edificio del Museo Lázaro Galdiano de Madrid⁴⁰.

⁴⁰ GARCÍA, Luis, *Fachada este del Museo Lázaro Galdiano de Madrid (España)*, 2014 [en línea]. [Consulta: 25 de junio de 2020]. Disponible en web: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Museo_L%C3%A1zaro_Galdiano_%28Madrid%29_05.jpg.

2.2. Corpus epigráfico

1.

1279

Epitafio sepulcral de Diego Álvarez



Fig. 2. Epitafio sepulcral de Diego Álvarez⁴¹.

⁴¹ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 00247), procedente España (Toledo). Lápida en piedra policromada con unas medidas de 47 x 42 cm. El campo epigráfico se encuadra en una moldura con escudos. En el fondo se alternan los colores azul y rojo destacando las letras en dorado. Escritura gótica mayúscula. Presenta una fractura en la parte inferior izquierda.

PUBL.: FITA (1910), p. 400.

+ SANGUINE : PRECLAR9 :

DIDAC9 : IACET : H^I : TUMULAT9 :

3 MORIB9 : ET : UITA : XPO :

SERUIRE : PARAT9 : MAGNIS :

MAGNIFIC9 : PARUIS : SUP : OMIA :

6 GRAT9 : UIUAT : IN : ETERNU

UIUAT : SUP : ASTRA : BEAT9

OBIIT : DIAḠ ALUAREZ⁴² : XXIII :

9 DIAS : DE NOUEBRE : E : M : CCCXVII

(Crux) Sanguine preclar(us) / Didacus iacet hi(c) tumulat(us). ^β Morib(us) et vita Christo / service parat(us), magnis / magnific(us), parvis sup(er) om(n)ia ^δ grat(us). Vivat in eternu(m), / vivat sup(er) astra beat(us). / Obiit Diag(us) Alvarez XXIII ^ρ dias de nove(m)bre, e(ra) MCCCXVII.

Diego, ilustre en sangre, yace aquí sepultado. En costumbres y en vida dispuesto al servicio de Cristo, para los grandes magnífico, para los pequeños sobre todo digno de agradecimiento. Viva eternamente, viva feliz en el cielo. Murió Diego Álvarez a 23 días de noviembre, era 1317.

⁴² Según Fita, Juan Moraleda y Esteban leyó “dia Galvare d”, mientras que el propio Fita transcribe “die IX kalendas Decembris”.

El texto de esta inscripción se distribuye a lo largo de nueve líneas y presenta una escritura gótica mayúscula. Los caracteres de las letras son anchos, destacando el contraste entre trazos gruesos y finos. Algunos de sus elementos característicos son la “G” con el arranque en el tercio superior, la abreviatura de “us” ocupando toda la caja de escritura, así como la abundancia de interpunciones. Asimismo, encontramos algunas abreviaturas como “super” o “era” y una letra encajada en “hic”. Realmente, en este caso podríamos afirmar que la inscripción en sí es un elemento ornamental, una obra de arte por sí misma que pretende atraer la atención del público. Con este fin se dejaron a la vista las líneas guía del texto, consideradas como un motivo decorativo durante el medievo, y las letras aparecen en resalte, lo que por otra parte evidencia la capacidad del lapicida. Asimismo, la justificación a la izquierda del texto y las interpunciones en forma de tres puntos contribuyen a dotar de mayor belleza al epígrafe.

La complejidad de esta inscripción reside en la octava línea, donde la fractura de la pieza dificulta la lectura. Así, cada una de las transcripciones que se han realizado sobre esta inscripción ofrece un resultado diferente al anterior. En este trabajo hemos optado por seguir la idea de Moraleda⁴³, relacionando al difunto con el apellido Álvarez y considerando que la primera palabra es una variación del nombre de Diego.

Esta es una inscripción de tipo *funera* que recoge la noticia del enterramiento de una persona, en este caso de Diego Álvarez, por lo que se trata de un epitafio sepulcral. Su estructura diplomática sería la siguiente: en primer lugar, la mención a la Divinidad en forma de *invocatio* simbólica, es decir, representada por una cruz; la segunda fórmula de la inscripción sería la *intitulatio*, en este caso el nombre del fallecido junto con un adjetivo que describe su personalidad; seguidamente aparece la *dispositio* o *publicatio* indicando la presencia de la sepultura del difunto; la *expositio*, que elogia la figura del difunto describiendo su vida ejemplar, de manera que se presenta como la justificación del propio epitafio; y una *apprecatio* deseando el descanso eterno al difunto. La última parte de la inscripción sería la *data*, introducida mediante el verbo “obiit” junto con el nombre del fallecido y expresada en era hispánica (era 1317, que en nuestro calendario actual sería 1279).

⁴³ FITA, Fidel, Antiguiedades toledanas del siglo XIII, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1910, nº 57, p. 400.

En cuanto a la decoración, Fita⁴⁴ nos ofrece una explicación en relación con los escudos que rodean y encuadran el epígrafe, dentro de cada uno de los cuales se encuentra una cruz. Para este autor el apellido del difunto no se expresa en el texto de la inscripción porque aparece reflejado en este escudo heráldico, siendo en este caso Cruzado. Sin embargo, parece más probable que este detalle aluda a su pertenencia a una orden religiosa que a la propia filiación de Diego.

Según el testimonio de Moraleda⁴⁵, la lápida apareció durante unas obras de restauración del Camarín de la Virgen de la Salud tras el retablo del altar situado a la izquierda de la puerta de la parroquia. Bajo la inscripción se encontró su correspondiente arco sepulcral y tres féretros con los cuerpos de un niño, una mujer joven y un varón adulto, presumiblemente Diego Álvarez.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 400.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 400.

2.

1334-1366

Invocatio a la Virgen en políptico de marfil

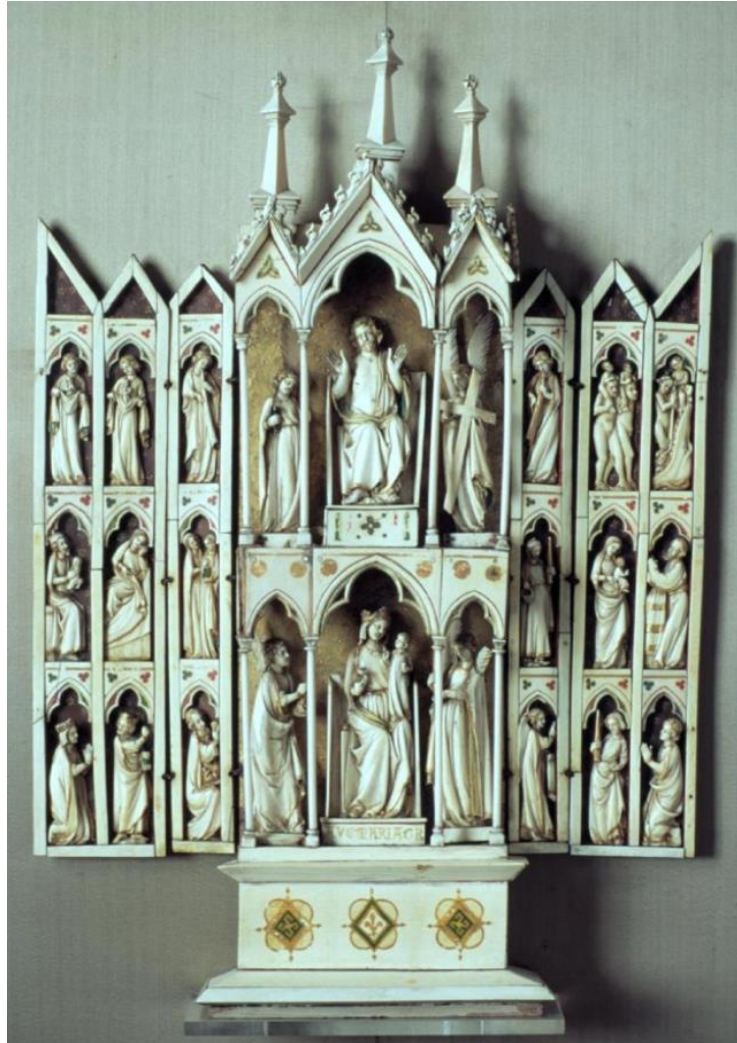


Fig. 5. *Invocatio a la Virgen en políptico de marfil y detalle de la inscripción*⁴⁶.

⁴⁶ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 05704), procedente de Francia. Políptico de marfil tallado y policromado con unas medidas de 53.50 x 15.5 cm. En el registro inferior, bajo la Virgen, inscripción en góticas mayúsculas. Buena conservación.

PUBL.: KOECHLIN (1924), p. 77.

AVE MARIA GR

Ave Maria gr(atia plena)

Ave María llena de gracia

Nos encontramos en este políptico ante una *invocatio* de advocación mariana, pues se trata de una breve oración dirigida a la Virgen María. Se presenta en escritura gótica mayúscula, caracterizada por las formas curvas como podemos apreciar en las letras “e” y “m”. La última parte de la inscripción aparece abreviada, posiblemente por la falta de espacio en el soporte.

Según Camps Cazorla, esta pieza procede de la colección Stein y fue adquirida por Lázaro entre 1936 y 1940 durante su estancia en París. Por otro lado, Camón Aznar consideró que la obra procedía de Italia y la dató en la segunda mitad del siglo XIV⁴⁷, mientras que Koechlin⁴⁸ la incluyó en su catálogo de marfiles góticos franceses.

⁴⁷ CAMÓN AZNAR, José, *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid: FLG, 1951, p. 172.

⁴⁸ KOECHLIN, Raymond, *Les ivoires gothiques français*, Paris: Picard, 1924, vol. 2, p. 77.

3.

Siglo XIV

Explanatio doctrinal e invocationes de la Virgen con el Niño



Fig. 3. Virgen con el Niño⁴⁹.

⁴⁹ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*



Fig. 4. Detalle de las inscripciones de la Virgen con el Niño, de arriba abajo y de izquierda a derecha: *invocatio* del marco superior, *explanatio doctrinal* de San Juan, *invocatio* del donante, *invocationes* del marco derecho⁵⁰.

⁵⁰ Imágenes de archivo personal.

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 07484), procedente de Italia (Siena). Tabla al óleo con representación de la Virgen con el Niño con unas dimensiones de 77 x 44 cm. En el ángulo superior izquierdo, San Juan Bautista con filacteria en prehumanística, en el ángulo inferior izquierdo, donante con filacteria en el mismo tipo de letra. Inscripciones en prehumanística por todo el marco. Se ha perdido la pintura de buena parte del marco.

INÉDITO

- a. AGNI DEI
- b. SPES · MEA · IN · DEO · EST ·
- c. [E]GO · QVAŞI · TEREBINTHVS · EXTEN · RAMOS MEOS ET RAMI MEI
HONORIS E[T] GRA[TIA]
- d. [IN]
TE[R]
- 3 [NA]
TO[S]
MY
- 6 LI
ER
N̄O
- 9 SV
RE
XIT
- 12 MA
IQR

- [IO]
- 15 AN
- NE
- BA
- 18 PTI
- STA
- e. MI
- SE
- 3 RE
- RE
- MEI
- 6 $\bar{D}\bar{S}$
- SE
- $\bar{C}\bar{Y}$
- 9 $\bar{D}\bar{V}$
- MA
- $G\bar{N}\bar{A}$
- 12 MI
- SE
- RI
- 15 [COR]

DI
AM
18 TV
AM
ET
21 SE
C̄V
D̄V
24 MV
LT
TI
27 TV
DI
N̄E
30 MI
SA
TI
33 ON
V̄M
[TV]
36 [AR]

[VM]

a. *Agnus*⁵¹ *Dei*

b. *Spes mea in Deo est*

c. *Ego quasi terebinthus exten(di) ramos meos, et rami mei honoris et gratia*

d. *In-/ter*^β *na-/tos* / *mu-/li-/er(um)* / *no(n)*^ρ *su-/re-/xit*^{λ2} *ma-/ior* / *Io-/I*⁵*an-/ne*
*/Ba-/I*⁸*pti-/sta*

e. *Mi-/se-/re-/re* / *mei,*^ρ *D(eu)s,* / *se-/cu(n)-/du(m)* / *ma-/gna(m)*^{λ2} *mi-/se-/ri-/I*⁵*cor-/di-/am*^{λ8} *tu-/am,* / *et*^{ρ1} *se-/cu(n)-/du(m)*^{ρ24} *mu-/lt-/ti-/I*²⁷*tu-/di-/ne(m)*
^{β0} *mi-/sa-/ti-/I*^{β3}*on-/um* / *tu-/I*^{β6}*ar-/um.*

a. Cordero de Dios.

b. Mi esperanza está en Dios.

c. Yo como terebinto extendí mis ramas, y mis ramas son de honor y gracia.

d. Entre los nacidos de mujer no hay mayor profeta que Juan Bautista.

e. Ten piedad de mí, oh Dios, conforme a tu misericordia, y conforme a la multitud de tus piedades.

El tipo de letra utilizado en estas inscripciones es la prehumanística. Este tipo de escritura es un fenómeno gráfico de transición generado por la pervivencia de elementos góticos y la irrupción de los nuevos modelos humanistas⁵². Se conforma así un alfabeto mayúsculo de carácter híbrido, resultado de una mezcla de grafías. Algunas de las letras más características en este caso son la “a” de trazos inclinados, la “d” de tipo uncial o la “e” curvada. La segunda inscripción presenta interpunciones separando cada palabra. El principio de la tercera también presenta interpunciones, pero desaparecen a partir de la

⁵¹ Corrección del original “agni” por su forma correcta “agnus”.

⁵² La escritura prehumanística ha sido escasamente estudiada en el ámbito peninsular, destacando la labor realizada al respecto por M^a Encarnación Martín López en: La escritura prehumanística en las inscripciones castellanas, en HERRERO DE LA FUENTE, M., HERRERO JIMÉNEZ, M., RUÍZ ALBI, I. y MOLINA DE LA TORRE, F. J. (coords.), *Alma littera: estudios dedicados al profesor José Manuel Ruíz Asencio*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014, pp. 309-407.

segunda mitad del epígrafe. Asimismo, las dos últimas inscripciones presentan abreviaturas de las letras “m” y “n” con su signo correspondiente.

Podemos identificar la primera inscripción en la filacteria de San Juan Bautista como una *explanatio doctrinal*, pues presenta a la figura sagrada de Cristo. Por otra parte, las cuatro inscripciones restantes serían *invocationes*, ya que son breves oraciones a Dios y a los santos. Así, la oración que presenta el donante en la filacteria se corresponde con el versículo 8 del Salmo 61, la inscripción del marco superior con un pasaje del Eclesiastés (24, 22), la invocación a San Juan Bautista con Mateo 11, 11, y la última oración junto al donante con el comienzo del conocido como Salmo de David o Miserere (Salmo 51). La pérdida de la pintura del marco inferior y del lado izquierdo nos impiden leer el resto de epígrafes, pero cabe suponer que junto a cada santo restante (San Sebastián y San Juan Evangelista) debía encontrarse algún tipo de oración o letanía relacionada con ellos.

El fin último de todas estas inscripciones sería sin duda destacar la piedad del propio donante. Este, además de hacerse representar en actitud orante, hizo incluir en esta tabla sus escudos personales, uno con tres lobos pasantes a la derecha y otro con una paloma blanca hacia la derecha.

4.

1400 [ca]

Explanatio doctrinal de la Virgen con el Niño y suscriptio de Juan Hispalense



Fig. 8. Vigen con el Niño de Juan Hispalense y detalle de las inscripciones, de derecha a izquierda: *explanatio intitulative* y *suscriptio*⁵³.

⁵³ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 02798), procedente de España (Sevilla). Tríptico de advocación mariana con unas medidas de 73,50 x 81 cm. En la tabla central la Virgen se presenta entronizada y con el Niño en su regazo, quien a su vez sostiene una filacteria en gótica minúscula. Bajo los cuatro ángeles músicos aparece la firma del autor en el mismo tipo de escritura. Buena conservación.

PUBL.: PADRÓN MÉRIDA (2002), p. 106.

a. : ego : sū : alpha : et : o :

b. : ioñns :

: ispalesis

a. *Ego su(m) alpha et o(mega).*

b. *Ioh(a)n(ne)s / Ispale(n)sis*

a. Yo soy el alfa y el omega.

b. Juan Hispalense.

Ambas inscripciones aparecen en el mismo tipo de letra, la gótica minúscula, fácilmente reconocible por la angulosidad de sus trazos. Se trata en este caso de una letra más alta que ancha, con trazos individualizados y distintos grosores como bien se aprecia en la letra “e” donde el travesaño que cierra la letra es casi inexistente. Encontramos además dos tipos de abreviaturas diferentes, por un lado, un signo abreviativo simple en “sum” y por otra parte una línea que cruza el travesaño de la “h” en “Iohannes”, aunque la palabra “omega” también se encuentra abreviada sin signo que lo indique. En este caso las interpunciones en forma de dos puntos se utilizan como elemento decorativo al tiempo que indican la separación entre palabras.

La pieza contiene dos inscripciones, por un lado, una *explanatio doctrinal* explicando la naturaleza divina de Jesús (Apocalipsis 1, 8) y, por otra parte, una *suscriptio* que identifica al autor de la obra como “Iohannes Ispalensis”. Si bien las *suscriptiones* ya eran conocidas en épocas anteriores, será durante la Baja Edad Media cuando comiencen a aparecer de manera más frecuente. De esta manera el artista, movido por

un deseo de autorrepresentación y autopromoción social, dejará constancia de sí mismo mediante la plasmación de su nombre en sus propias obras.

Lázaro adquirió esta pieza en el comercio de arte de Zaragoza. Aunque la obra maestra de Juan Hispalense es este tríptico de la colección Lázaro, se conservan otros dos retablos de la catedral de Sigüenza atribuidos a este artista⁵⁴, uno de ellos se encuentra en el The Toledo Museum of Art (Ohio, EEUU) y el otro en el Museo del Prado.

⁵⁴ La autoría de Juan Hispalense ha sido intensamente debatida en: GUDIOL RICART, José, Juan de Sevilla – Juan de Peralta, *Goya, revista de arte*, 1955, nº 5, pp. 258-265 o YOUNG, Eric, Juan de Sevilla, Juan de Peralta and Juan de Burgos, *Apollo*, 1981, vol. 113, nº 227, pp. 5-9.

5.

1400-1425

Invocatio y suscriptio en copón



Fig. 9. Copón de plata⁵⁵.

⁵⁵ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

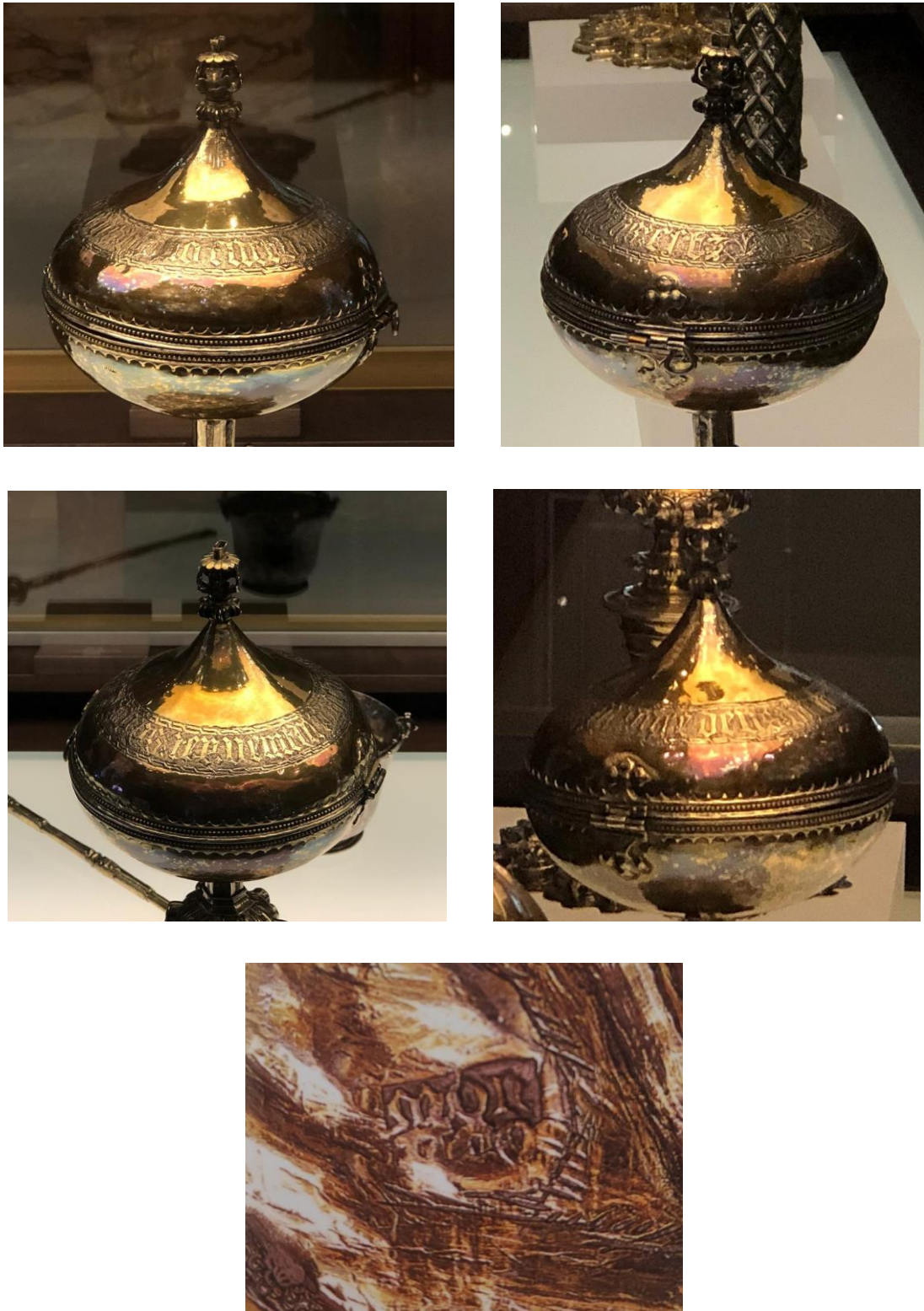


Fig. 10. Detalle de las inscripciones en copón, de arriba abajo: *invocatio*⁵⁶ y *suscriptio*⁵⁷.

⁵⁶ Imágenes de archivo personal.

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 02867), procedente de España. Copón de plata dorada y cincelada con unas medidas de 36 x 16 cm. Presenta una inscripción eucarística en gótica minúscula en la tapa y una marca en gótica mayúscula en el pie. Buena conservación.

PUBL.: CRUZ VALDOVINOS (2000), p. 39.

a. xps rex⁵⁸ uenit in pace deus homo factus est

b. MON

AÇQ⁵⁹

a. *Christus rex venit in pace, Deus homo factus est.*

b. *Mon/aco*

a. Cristo rey vino con la paz, Dios se hizo hombre.

b. Mónaco

En cuanto al tipo de escritura, esta pieza presenta la conjugación de las dos formas de gótica. El uso de las mayúsculas en las marcas es muy común debido a su mayor legibilidad frente a las minúsculas. Asimismo, es posible que la mayor solemnidad que transmitía la gótica minúscula junto con la necesidad de aprovechar mejor el espacio ante un mensaje más amplio llevara a realizar la inscripción más importante de la pieza en este tipo de escritura.

Nos encontramos en este caso con una pieza que presenta dos tipos de inscripciones, la primera de ellas una *invocatio*, es decir, un letrero que recoge una breve oración a Dios, y la segunda una *suscriptio*, que deja constancia del artífice o taller del que procede la pieza. De este modo podemos afirmar que la primera parte del epígrafe guarda relación con la parte de la eucarística en la que interviene el copón, es decir, en la consagración del vino en la sangre de Cristo, pero también hace referencia al acto posterior que es el

⁵⁷ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2000., p. 41.

⁵⁸ Cruz Valdovinos transcribe “xps ihs”.

⁵⁹ Cruz Valdovinos lee “Morella”.

rito de la paz. Por otro lado, la indicación del taller de procedencia de la pieza responde a un claro fin de autopromoción.

La catalogación actual de la pieza ha sido realizada por José Manuel Cruz Valdovinos, quien interpretó la marca de localidad de Morella y la dató en la primera mitad del siglo XV, comparándola con la marca de la gran cruz procesional de Traiguera, que el autor considera posterior, y con el copón de la misma localidad, en el cual se inspiraría esta pieza⁶⁰. No obstante, en este trabajo hemos interpretado la marca en gótica mayúscula como “Mónaco”, pudiendo tratarse bien de la marca del taller o bien del artífice de la pieza. Recordemos que “Mónaco de Baviera” es el nombre que tanto en italiano como en castellano se daba a la capital de Baviera, München, que actualmente en castellano se denomina Múnich, por lo que la pieza podría tener un posible origen alemán. También cabe la posibilidad de que el copón fuera realizado por un maestro platero procedente de dicha ciudad que, trabajando en la Península, hubiera castellanizado su nombre desde München a Mónaco⁶¹.

⁶⁰*Ibid.*, p. 41.

⁶¹ Según Fernando A. Martín, en la nómina de 1620 de las obras del Panteón Real del Monasterio de San Lorenzo el Real aparece documentado el platero Juan de Mónaco. Si aceptáramos esta atribución, la pieza tendría que datarse en el siglo XVII y no en el XV. MARTÍN, Fernando A., *Plateros italianos en España*, en *Estudios de platería. San Eloy 2003*, Murcia: Universidad de Murcia, 2003, p. 336.

6.

1425-1475

Inventaria reliquiarum del apóstol Bartolomé en relicario



Fig. 11. *Inventaria reliquiarum* en relicario⁶² y detalle de la inscripción⁶³.

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 03197), procedente de República Checa (Bohemia). Relicario de plata dorada fundida, calada y grabada con una altura de 56,50 cm. El viril guarda un hueso y una inscripción en letras góticas minúsculas a tinta sobre papel. Buena conservación.

⁶² MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op cit.*

⁶³ Imagen de archivo personal.

PUBL.: CRUZ VALDOVINOS (2000), p. 29.

Bartholome apos[^]tol

Bartholome apostol

Bartolomé Apóstol

Esta inscripción se presenta en letra gótica minúscula, cuyo rasgo más característico en este caso sería el nexa “st” de la palabra “apostol”. Tanto por la escritura como el soporte utilizado, esta inscripción no sería considerada por muchos como tal, puesto que no se corresponde con la idea canónica de epigrafía sobre soporte duro y escritura mayúscula. No obstante, desde nuestro punto de vista sí se trata de una inscripción en toda regla ya que su finalidad sigue siendo el publicitar y dar a conocer la reliquia a la que acompaña.

Se trata de una inscripción de tipo *inventaria reliquiarum*, ya que indica a qué santo pertenece el hueso conservado en este relicario. No presenta una fórmula notificativa como suele ser común en esta clase de epígrafes, sino que simplemente indica el nombre del santo de quien procede la reliquia.

Este relicario fue primeramente clasificado como francés o incluso italiano, pero tras los estudios de Cruz Valdovinos⁶⁴ se ha establecido su procedencia centroeuropea. Este tipo de relicario se fabricó en numerosas ciudades del centro de Europa a lo largo del siglo XV y también a comienzos del XVI. A partir de su comparación con otras piezas como el relicario del tesoro de la catedral de Praga y las custodias de San Nicolás de Eger, de la colección de St Paul im Lavantal y de Ostriz, este autor ha propuesto precisar un poco más su origen, que debe situarse en la región de Bohemia. Respecto a la datación, la relativa simplicidad de la pieza hace pensar que no es una obra de finales del siglo XV, pero la presencia de algunas formas más modernas en los laterales y en el pie indican que se trata de un relicario de la segunda mitad de siglo.

⁶⁴ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Op. Cit.*, p. 30.

1439

Roboratio de Esperandeu de Santa Fe



Fig. 12. *Roboratio de Esperandeu de Santa Fe* y detalle de la inscripción⁶⁵.

⁶⁵ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 02857), procedente de España (Tarazona).
Tabla central de un retablo dedicado a la Virgen María con unas dimensiones de 165 x 107 cm. En la parte baja de la tabla y dentro de una filacteria se encuentra una inscripción en letras góticas minúsculas. Buena conservación.

PUBL.: LACARRA DUCAY (2004), p. 151.

Es^te retaulo fizo fazer el muy e h^onorable moss sp^e

rand^eu d^e sancta fe cauallero a h^onor e reuerencia

3 d^e la gliosa uirgen maria · el qual fue fecho en el

anyo d^e mil quatrocientos treinta et nueue ·:

Este retavlo fizo fazer el muy e honorable moss Spe-/randeu de Sancta Fe, cavallero a honor e reverencia /³ de la gl(or)iosa Virgen Maria, el qual fue fecho en el / anyo de mil quatrocientos treinta et nueve.

Este retablo lo hizo hacer el muy y honorable mosén Esperandeu de Santa Fe, caballero a honor y reverencia de la gloriosa Virgen María, el cual fue hecho en el año de mil cuatrocientos treinta y nueve.

El texto se distribuye a lo largo de cuatro renglones y presenta una escritura gótica minúscula, también denominada *gótica textualis caligráfica*. Este es un tipo de escritura que permite encajar un mayor número de letras en un espacio determinado. Se trata de una letra cuatrilínea y geométrica, en la que predominan los trazos individualizados que forman las letras como bien se aprecia en la letra “m”. En este caso concreto cabe destacar el uso de las interpunciones como signos de puntuación, la ornamentación de la primera letra, así como la única abreviatura en la palabra “gloriosa”.

Nos encontramos en este caso frente a una inscripción roborativa que da noticia del comitente de un objeto votivo, Esperandeu de Santa Fe, quien mandó hacer este retablo dedicado a la Virgen María. El epígrafe comienza por la *dispositio*, es decir, con la declaración del acto a publicitar, en este caso la realización del retablo. Seguidamente aparece la *intitulatio* del comitente, “el muy y honorable mosén Esperandeu de Santa Fe

caballero”, y la *directio* o destinatario, la Virgen María, precedida de la fórmula “a honor y reverencia”. Por último, la *data* expresada en años.

En cuanto a su procedencia, esta tabla al óleo formaba parte del retablo de la Iglesia del convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza), donde permaneció hasta el siglo XIX⁶⁶, y posteriormente perteneció al marqués de Casa Torres⁶⁷. Según Carmen Espinosa⁶⁸, Lázaro debió de adquirir esta pieza después de 1892, ya que en 1910 ya formaba parte de la colección. El retablo del que formaba parte esta tabla fue encargado por Luis de Santa Fe, el hijo del comitente de la inscripción, al pintor Blasco de Grañén en Zaragoza el 6 de marzo de 1438 por la cantidad de ciento veinte florines de oro de Aragón, para que fuera colocado en la capilla familiar de la citada iglesia⁶⁹. De este mismo retablo se conservan en el Ayuntamiento de la localidad tres tablas más⁷⁰. Esta es una composición frecuente en las obras de Blasco de Grañén, que repite con ligeras variantes en los retablos realizados entre 1437 y 1439.

Por lo tanto, parece que, a pesar de que el retablo fue pagado por el hijo, el padre quiso figurar como el auténtico donante del mismo, indicándolo de este modo en la inscripción. Pero el epígrafe no es el único elemento roborativo de la imagen, sino que el mismo Esperandeu se hizo representar en actitud orante, así como su escudo de armas con una mano empuñando una cruz patriarcal dorada en campoazul.

⁶⁶ SAGUAR QUER, Carlos, Fondos aragoneses del Museo Lázaro Galdiano, *Artigrama*, 2005, nº 20, p. 119.

⁶⁷ ÁLVAREZ LOPERA, José, Don José Lázaro Galdiano y el arte: semblanza (aproximada) de un coleccionista, *Goya, revista de arte*, 1997, nº 261, p. 567.

⁶⁸ ESPINOSA MARTÍN, Carmen, *Obras Maestras*. Madrid: FLG, 2012, pp. 30-31.

⁶⁹ LACARRA DUCAY, M^a Carmen, Nuevas noticias de Blasco de Grañén, pintor de retablos (doc. 1422-1459), *Aragón en la Edad Media*, 1999, ns 14-15, pp. 817-818.

⁷⁰ LACARRA DUCAY, M^a Carmen, Blasco de Grañén en el Museo Lázaro Galdiano, *Goya, revista de arte*, 2004, nº 300, p. 152.

8.

1450-1500

Suscriptio del Salvador de Verrocchio



Fig. 13. *Suscriptio* del Salvador de Verrocchio⁷¹

⁷¹ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 08040), procedente de Italia (Florencia). Busto del Salvador en terracota sobre peana de madera con una altura de 51 cm. Letrero en su frente en escritura humanística. Buena conservación.

INÉDITO

VERROCHIVS

Verrochius

Verrochio

Esta inscripción se presenta en letras mayúsculas humanísticas. El proceso de recuperación de modelos gráficos de la Antigüedad que dio lugar a la escritura humanística comenzó en Italia a finales de la Edad Media. Por otra parte, en España la escritura humanística se generalizará un siglo más tarde. Se trata de una escritura regular y equilibrada, caracterizada por los remates triangulares de las letras. En este caso debemos destacar que la inscripción se redacta en latín en ese afán de imitación de los originales romanos, recuperando así la “u” en forma de “V” tan característica de las inscripciones clásicas.

Se trata de una *suscriptio*, una inscripción en la que simplemente se indica el nombre del autor de la pieza, Andrea Verrochio, quien desarrolló su carrera artística en la corte de Lorenzo de Medici en Florencia y fue maestro de Leonardo da Vinci. A pesar de que la inscripción parece clara, su atribución a Verrocchio es puesta en duda por algunos investigadores, por lo que podría tratarse de un falso. Formó parte de la colección reunida por Lázaro en París, por lo que probablemente fue adquirida entre 1936 y 1940.

1467-1500

Explanaciones doctrinales del tríptico del nacimiento de García del Barco



Fig. 14. *Explanatio doctrinal* de la escena del Nacimiento y detalle de la inscripción⁷².

⁷² MUSEOTECA, *Tríptico del Nacimiento* [en línea]. [Consulta: 25 de junio de 2020]. Disponible en web: [https://museoteca.com/r/es/work/3272/barco_garcia_del_maestro_de_avila_/triptico_del_nacimiento/!](https://museoteca.com/r/es/work/3272/barco_garcia_del_maestro_de_avila_/triptico_del_nacimiento/).



Fig. 15. *Explanatio doctrinal* de la escena de la Anunciación y detalle de la inscripción⁷³.

⁷³ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, Sobre el Maestro de Ávila y el Tríptico del Nacimiento, *Goya, revista de arte*, 2007, ns 319-320, p. 301.

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 02910), procedente de España (Ávila). Tríptico al óleo sobre tabla con escenas de la Anunciación en el exterior y de la Natividad en el interior. En la tabla izquierda exterior, el arcángel Gabriel sostiene una filacteria con inscripción en caracteres humanísticos mayúsculos. En la misma tabla, por el interior, el ángel del Señor sostiene una filacteria en letras góticas minúsculas. Buena conservación.

PUBL.: CABALLERO ESCAMILLA (2007), pp. 304 y 307.

a. AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM

b. · ancio · uobis · gaudiu⁷⁴

a. Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum.

b. Ann(un)cio vobis gaudiu(m magnum)

a. Salve María, llena gracia, el Señor esté contigo.

b. Os anuncio una gran alegría

Destaca en esta pieza la combinación de dos tipos de escritura diferentes entre ambas inscripciones. Así, la filacteria que se presenta en las tablas interiores del tríptico está en gótica minúscula, mientras que el texto exterior aparece en humanística mayúscula. Este detalle, unido a la evidente diferencia estilística entre las tablas interiores y las exteriores, nos permite afirmar que nos encontramos ante un original propiamente dicho, que sería la inscripción en gótica, y una ampliación con la inscripción en humanística. Por otra parte, cabe señalar que la inscripción humanística presenta el texto completo, mientras que la gótica se encuentra fragmentado deliberadamente. Asimismo, la inscripción en letras góticas presenta interpunciones en forma de hederas separando cada palabra y además una abreviación en la palabra “annuntio”, siendo la humanística más parca en este tipo de detalles.

Estas dos inscripciones pretenden ayudar a explicar el significado de las escenas a las que acompañan, por lo que se trata de dos *explanationes doctrinales*. Ambos epígrafes son versículos de la Biblia (Lucas, 1, 28 y Lucas 2, 10) que sin duda todo el mundo conocía e identificaba. En este caso podemos afirmar que la presencia de estas

⁷⁴ Caballero Escamilla transcribe “anuncio vobis facundia”.

inscripciones se debe a un fin artístico más que explicativo, puesto que las imágenes representadas eran bien conocidas para cualquier cristiano.

No se sabe con exactitud cuándo fue adquirido este tríptico por Lázaro, pero gracias a la referencia que nos ofrece Émile Bertaut sabemos que se encontraba incluida en la colección en 1907⁷⁵. Procede del convento de la Concepción de Ávila, que era el hospicio de la ciudad en la época en la que fue comprada la pieza. La obra se ha atribuido al Maestro de Ávila, identificado tradicionalmente con García del Barco y se ha datado en el último tercio del siglo XV⁷⁶. No obstante, la discordancia estilística de las tablas interiores y las exteriores ha llevado a los especialistas a plantear que las últimas fueran diseñadas por una mano distinta a la del Maestro de Ávila. Por otra parte, el donante aparece integrado directamente en el mismo escenario que los personajes sagrados, bajo la figura de San José, sin embargo, no tenemos ningún elemento heráldico ni inscripción que nos oriente sobre la identidad del mismo, aunque por su vestimenta parece pertenecer al estamento religioso.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 300.

⁷⁶ La datación del tríptico ha sido debatida en: MAYER, August, *Historia de la pintura española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1942, pp. 155-158 y SILVA MAROTO, Pilar, La pintura hispanoflamenca en Castilla, en RUIZ QUESADA, F. (coord.), *La pintura gótica hispano flamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona: MNAC, 2003, pp. 77-86.

10.

1475-1500

Explanaciones doctrinales de misericordia



hospitavit peregrinam

Sol non capiti

Dynamis salutem

Fig. 16. *Explanaciones doctrinales de misericordia* y detalle de las inscripciones⁷⁷.

⁷⁷ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 05679), procedente de Bélgica. Tabla al óleo con tres escenas en registros horizontales y unas dimensiones de 93.50 x 57 cm. Bajo cada registro, un letrero en letras góticas minúsculas (el último en anverso por un mal montaje del marco). En algunas partes se ha perdido parte de la pintura.

PUBL.: MARTENS y LÓPEZ REDONDO (2017), p. 217.

hospitaur peregrini

sol[uu]ntur capti

3 uisitantur infirmi

Hospita(nt)ur peregrini. / Solvuntur capti. /^β Visitantur infirmi.

Son hospedados los peregrinos. Son visitados los cautivos. Son visitados los enfermos.

En estos tres renglones el tipo de letra utilizado es la gótica minúscula o *gótica caligráfica textualis*, que destaca por ser una escritura más alta que ancha. En este caso la escritura en sí actúa como un ornamento más de la obra. Cabe destacar la pérdida de parte de la pintura de la segunda inscripción, lo que no ha impedido su lectura.

Los tres registros se corresponden con tres *explanationes doctrinales*, es decir, inscripciones que cumplen una función explicativa, puesto que ayudan a comprender el significado de las escenas representadas sobre ellos. De esta manera vemos cómo el mensaje de misericordia que pretenden transmitir las escenas iconográficas se completa con las inscripciones que las acompañan.

Esta tabla flamenca en cuyo reverso se representa la figura de un obispo en grisalla parcial debía estar ya incorporada a la colección Lázaro antes de 1913. Camón Aznar⁷⁸ planteó que este personaje debía ser San Lamberto, pero actualmente se considera que se trata de San Ildefonso⁷⁹. El culto del Arzobispo de Toledo se limitaba fundamentalmente al reino de Castilla y fue difundido en los Países Bajos durante el

⁷⁸ CAMÓN AZNAR, José, *Op. Cit.*, p. 64.

⁷⁹ MARTENS, Didier, y LÓPEZ REDONDO, Amparo, Catálogo razonado de la colección de tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano, en MARTENS, D. y LÓPEZ REDONDO, A. (eds.), *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid: FLG, 2017, p. 215.

siglo XVI, de manera que la obra probablemente fue encargada para un hospital castellano o para una institución fundada por un castellano. Por otra parte, las escenas de misericordia fueron muy populares en el arte cristiano hasta el siglo XVII. Según el evangelio de San Mateo (25, 31-46), las obras de misericordia eran seis: dar de comer a los que tienen hambre, dar de beber a los que tienen sed, acoger a los extranjeros, vestir a los desnudos, visitar a los enfermos y liberar a los cautivos; a las que posteriormente se añadió la de enterrar a los muertos siguiendo a Cipriano y a Lactancio. Esta composición ha sido relacionada con el denominado retablo de la Leyenda de Santa Godelieve conservado en el Metropolitan de Nueva York por el parecido de los rostros de las figuras, de manera que la tabla del Museo Lázaro se supone del mismo autor.

11.

1475-1500

Explanaciones intitativas de San Sebastián y San Fabián



Fig. 17. *Explanaciones intitativas* de San Fabián y San Sebastián⁸⁰

⁸⁰ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 08482 y 08483), procedentes de España. Tablas compañeras con las representaciones de cuerpo entero de los santos y unas medidas de 148 x 51 cm. En cada una de ellas, filacteria en letras góticas minúsculas bajo el personaje. Buena conservación.

INÉDITO

- a. Santo Fabian
- b. Santo Sebastian

a. Santo Fabian

b. Santo Sebastian

a. San Fabián.

b. San Sebastián

La letra utilizada en ambas tablas es la gótica minúscula, escritura en pleno auge en la España del siglo XV. Podemos apreciar algunas de los rasgos más característicos de esta escritura en los letreros de las tablas, como son los trazos individuales de las letras, que confieren a esta escritura un aspecto geométrico, y los caídos y astiles poco desarrollados, sin sobresalir de la caja de escritura, muy marcado en este caso en la letra “t”.

Se trata de dos inscripciones análogas, ambas *explanations intitativas* ya que indican el nombre del personaje representado en cada una de las tablas. La presencia de estos letreros acompañando a las escenas iconográficas ayuda a comprender su significado, aunque cada santo aparece con sus rasgos propios identificativos, San Sebastián con el arco y la flecha y San Fabián como Papa. Resulta muy común la representación conjunta de estos dos santos, ya que su culto y celebración siempre han estado unidos.

Las dos tablas formaban parte de la colección reunida por Lázaro en París, por lo que probablemente fueran adquiridas en un lote entre 1936 y 1940, convirtiéndose así en dos de las últimas piezas en incorporarse a la colección.

1486

Consecratio de la espada de Íñigo López de Mendoza



Fig. 18. Estoque de Tendilla⁸¹.

⁸¹ *Ibid.*



Fig. 19. Detalle de la *consecratio*⁸².



Fig. 20. Escudo de armas del papa Inocencio VIII⁸³.

⁸² Imágenes de archivo personal.

⁸³ WIKIMEDIA COMMONS, *Escudo del papa Inocencio VIII* [en línea]. [Consulta: 25 de junio de 2020]. Disponible en web: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C_o_a_Inocentius_VIII.svg.

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 03204), procedente de Italia (Roma). Espada de plata decorada con motivos vegetales en la empuñadura e inscripción en letra humanística mayúscula en la hoja de 140.50 cm de largo. Buena conservación.

PUBL.: CRUZ VALDOVINOS (2002), p. 35; MARTÍN GARCÍA (2000), p. 69.

+ GLADIVS · PROTECTINIS · VNIVERSI · POPVLI · CHRISTIANI

INNOCENTIVS · VIII · PONF · MAX · PŌTIFICATVS · SVI · ANN III
CCCCLXXXVI //⁸⁴

(*Cruz*) *Gladius protecti(o)nis universi populi christiani, / Innocentius VIII Pont(ifex) Max(imus), po(n)tificatus sui ann(o) III, CCCCLXXXVI.*

Espada de protección de todo el pueblo cristiano, Inocencio VIII Pontífice Máximo, año tercero de su pontificado, 1486.

La escritura utilizada en esta pieza es la humanística en letras mayúsculas. Presenta dos abreviaturas indicadas mediante su signo correspondiente en las palabras “pontifex” y “pontificatus” e interpunciones separando cada palabra en forma de punto. A finales del siglo XV en Italia la escritura humanística promovida por la élite cultural renacentista estaba ya completamente asentada, e incluso las instituciones eclesiásticas, siempre reacias a los cambios, habían acabado por adoptar los caracteres humanísticos. Sin duda, esta innovación en el panorama escriturario debió resultar sorprendente a los ojos castellanos, acostumbrados al lenguaje gótico más exuberante y llamativo.

En esta espada se nos presenta una inscripción de tipo *consecratio*⁸⁵, es decir, un texto recoge la noticia de la consagración de un objeto. La estructura diplomática del epígrafe comienza por una *invocatio* simbólica en forma de cruz, seguida por la *dispositio* en la que se declara el acto a publicitar “espada de protección de todo el pueblo cristiano” y la *intitulatio* o mención del nombre y títulos de la persona de la que emana la inscripción, en este caso el papa Inocencio VIII. Por último, aparece una doble data, indicándose primeramente el año del pontificado de Inocencio VIII y después el año de la

⁸⁴Cruz Valdovinos y Martín García transcriben “Gladius protectionis universi populi christiani anno MCCCCLXXXVI”.

⁸⁵ También podríamos considerar esta inscripción como *explanatio intitulativa* puesto que no presenta un verbo notficativo de consagración.

consagración. Cerrando la caja de escritura encontramos el escudo de armas del propio papa.

Esta espada, también llamada “estoque de Tendilla”⁸⁶, fue un regalo del papa Inocencio VIII Cybo a don Íñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla, que había sido enviado a Roma por Fernando el Católico como embajador extraordinario para mediar en el conflicto entre el papa y Ferrante I de Nápoles. Los papas acostumbraban a regalar a figuras ilustres espadas que se bendecían en la misa de la fiesta de Navidad, honor que Íñigo recibió en diciembre de 1486 gracias al éxito en su misión. Según Martín García⁸⁷, el autor del estoque debió ser Dominico de Sutri, relacionándolo de esta forma con las espadas conservadas en el Museo de Zurich, en el castillo de Edimburgo y en el Museo Nacional de Budapest. Por su parte, Cruz Valdovinos⁸⁸ se basa en los documentos conservados en el Sacro Palazzo Apostolico para afirmar que el estoque fue realizado por el florentino Giacomo Magnolino. Sea quien fuere su autor, la pieza permaneció en poder de los descendientes de Íñigo hasta que fue comprada fuera del país. Lázaro la adquirió en 1912 a un anticuario de Múnich.

⁸⁶ El estoque de Tendilla aparece citado en los catálogos de los estoques benditos como: MÜNTZ, Eugène, Les Epées d'honneur distribuées par les papes pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles, *Revue de l'art chrétien*, 1890, nº 34, p. 287, o más recientemente en PINTI, Paolo, Lo stocco pontificio: immagini e storia di un'arma, *Saggi di opologia*, 2001, nº 12, p. 13.

⁸⁷ MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel, Fundator Italiae Pacis et Honoris: la aventura italiana del Conde de Tendilla, *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, 2000, nº 27, p. 69.

⁸⁸ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Op. Cit.*, p. 38.

1496 [ca.]

Invocatio a San Juan Bautista



Fig. 21. *Invocatio a San Juan Bautista*⁸⁹.

⁸⁹ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 02858), procedente de Italia. Tabla al óleo con cabeza de San Juan Bautista sobre frutero con unas dimensiones de 41.50 x 29 cm. En su parte alta, cartela con inscripción en letra mayúscula humanística. Bien conservada.

PUBL.: HORCAJO PALOMERO (2007), p. 122.

VOX · CLA^MANTIS · IN · DEZERTO

2 PARAT^E · VIA^M · $\overline{\text{DONI}}$ · IO~~H~~E · B~~A~~·

Vox clamantis in dezerto, / parate viam Do(mi)ni, Ioh(ann)e(s) Ba(ptista)

Voz que clama en el desierto, preparad el camino del Señor, Juan Bautista.

Esta inscripción se presenta en letras humanísticas mayúsculas. Se trata de una escritura creada artificialmente por los humanistas italianos quienes buscaban una vuelta a las formas clásicas. Es una escritura con un alto valor decorativo, de ahí que sea muy frecuente su presencia en obras de arte, como en este caso. En su afán por imitar las inscripciones romanas se reproduce un marcado contraste entre trazos gruesos y finos, se retoman los nexos, como entre la “a” y la “m” de “clamantis” y de “viam” o la “t” y la “e” de “parate”, así como las abreviaturas, señaladas con el signo abreviativo general en el caso de “domini” y en forma de barra cruzada en los casos de “Iohannes” y “Baptista”. Asimismo, las interpunciones vuelven a utilizarse separando palabras, en este caso en forma de hедера.

Esta es una inscripción de tipo *invocatio*, pues se trata de una breve oración dedicada a San Juan Bautista (Mateo 3, 3) que al mismo tiempo posee una clara intención exhortativa, recomendando a los fieles un modo de vida piadoso. En este sentido, el carácter moralizante en relación con la iconografía es evidente. Basada en un original de Leonardo da Vinci, esta tabla atribuida a Marco Palmezzano está considerada como una de las variantes más cercanas al prototipo leonardesco⁹⁰.

⁹⁰ RUIZ MANERO, José María, Pintura italiana del siglo XVI en España. I. Leonardo y los leonardescos, *Cuadernos de arte e iconografía*, 1992, vol. 5, nº 9, p. 42.

14.

Siglo XV

Explanatio intitiativa de San Agustín



Fig. 6. *Explanatio intitiativa* de San Agustín⁹¹.

⁹¹ Imagen de archivo personal.

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 00244), procedente de España (Burgos). Ménsula de rincón para arranque de ojiva en piedra con busto de obispo y unas medidas de 29 x 53 cm. A ambos lados del busto, filacterias en letra gótica minúscula. La inscripción está muy gastada en general y presenta varias fracturas en la filacteria de la derecha.

INÉDITO

doctor :

s : augu[stinus]

Doctor / S(anctus) Augustinus

Doctor San Agustín

En esta inscripción encontramos la letra gótica minúscula, una escritura caracterizada por la geometría de sus trazos, así como por unos astiles y caídos poco desarrollados, como podemos apreciar en la “t” de “doctor” o la “g” de “Augustinus”. Se trata de una escritura en la que predominan los trazos rectos individualizados que forman las letras, siendo la letra “u” la más representativa de este rasgo. La presencia de este tipo de escritura nos remite al siglo XV, cuando aparece la gótica minúscula en el panorama epigráfico peninsular. Por otra parte, esta inscripción presenta dos interpunciones, ambas en forma de dos puntos.

Esta sería una inscripción de tipo libraria, concretamente una *explanatio intitiativa*, puesto que se trata de un letrero que acompaña a una escena iconográfica, el busto de un obispo, explicando su significado, que en este caso consiste simplemente en la mención del nombre del personaje representado.

A pesar de que Camps Cazorla inventarió esta pieza como busto de obispo, creemos razonable apuntar que se trata del mismo San Agustín, ya que así nos lo expone la inscripción que lo acompaña. Asimismo, podemos afirmar casi con seguridad que esta pieza procedería de un edificio religioso como una iglesia o el claustro de un monasterio. Sin embargo, como una gran parte de las obras de la colección de la Fundación, se desconoce la procedencia exacta de la misma.

15.

Siglo XV

Invocatio y explanatio intitiativa de daga con puño de marfil



Fig. 7. Daga con puño de marfil⁹² y detalle de las inscripciones, de izquierda a derecha: *invocatio* y *explanatio intitiativa*⁹³.

⁹² MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

⁹³ Imágenes de archivo personal.

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 01794), procedente de España. Daga de hoja de un filo y puño de marfil con una longitud de 34 cm. Por ambas caras de la hoja, filacterias con inscripción en gótica minúscula. Buena conservación.

INÉDITO

a. Dmine. M

b. Mi fer.o

a. *D(o)mine m(eus)*

b. *Mi fero*

a. Mi Señor

b. Mi acero

Ambas inscripciones se presentan en gótica minúscula, pero es evidente que su factura es completamente distinta, siendo la primera mucho más artificiosa y la segunda más rápida y libre. La primera inscripción se caracteriza por letras cuya relación modular tiende a 1, es decir, que sus letras parecen medir lo mismo de alto que de ancho. En el caso de la segunda inscripción vemos como los trazos de las letras no son siempre trazos individualizados e incluso podemos apreciar como la letra “r” se desdibuja hacia arriba por lo que parece un error del epigrafista. La presencia de interpunciones en forma de punto parece tener la finalidad de separar ambas palabras en la primera inscripción, mientras que en la segunda parece situarse antes de la última letra de “fero” para mantener una continuidad estilística con la inscripción anterior.

En cuanto a su clasificación tipológica, la primera inscripción es una *invocatio*, es decir, la mención de la divinidad en forma verbal. Por otra parte, la segunda es una *explanatio intitiativa*, identificando el objeto en sí, ya que no se indica ni el nombre del propietario o de su artífice.

1500 [ca]

Hortatio del Varón de dolores



Fig. 28. *Hortatio* del Varón de Dolores⁹⁴.

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 02891), procedente de Bélgica. Tabla al óleo con Cristo Varón de dolores y unas medidas de 55.80 x 37 cm. Inscripción inscrita en el nimbo en escritura prehumanística. Buena conservación.

⁹⁴ *Ibid.*

PUBL.: MARTENS y LÓPEZ REDONDO (2017), p. 120.

TTENDITE · ET · VIDETE · SI · EST · DOLOR · SIMILIS · DOLOR ·

(A)*ttendite et videte si est dolor similis dolor (meus).*

Prestad atención y ved si existe dolor semejante al mío.

En cuanto al tipo de letra, la inscripción se encuentra en escritura prehumanística. En este caso podemos apreciar cómo se entremezclan formas típicamente bizantinas como la “m” con media asta en la mitad inferior y la “s” alta propia de la escritura gótica minúscula. En cuanto a las interpunciones, estas se presentan en forma de cruces griegas, en relación con la presencia de elementos greco-bizantinos recuperados en la escritura prehumanística.

Se trata de una *hortatio*, definida como aquella inscripción dirigida a los fieles recomendándoles la piedad o la virtud. En este caso se ha optado por un verso del responsorio “O vos omnes” (Lamentaciones 1, 12), originalmente cantado como parte de la liturgia católica de la Semana Santa, haciendo referencia al dolor sufrido por Cristo por la salvación de la humanidad. En la imagen se representa a Jesús con la corona de espinas, momento previo al *via crucis*, de manera que tanto la inscripción como la representación a la que acompaña tratan de provocar en el espectador un sentimiento de piedad y meditación sobre la pasión y muerte de Jesucristo, que es en definitiva el propósito final de la Semana Santa.

Esta pieza ya se encontraba incluida en la colección antes de 1926, mientras que un segundo ejemplar de esta composición se conserva hoy en día en el College de Hannover (New Hampshire, EEUU). Los primitivos flamencos se esforzaron por representar con gran precisión las lágrimas y gotas de sangre de Cristo, logrando de este modo unas obras con un alto potencial emocional. Es en esta tradición en la que se inscriben los autores de ambas tablas, que se remontan hacia 1500⁹⁵.

⁹⁵ MARTENS, Didier, y LÓPEZ REDONDO, Amparo, *Op. Cit.*, p. 120

1500-1525

Hortatio del Varón de Dolores II

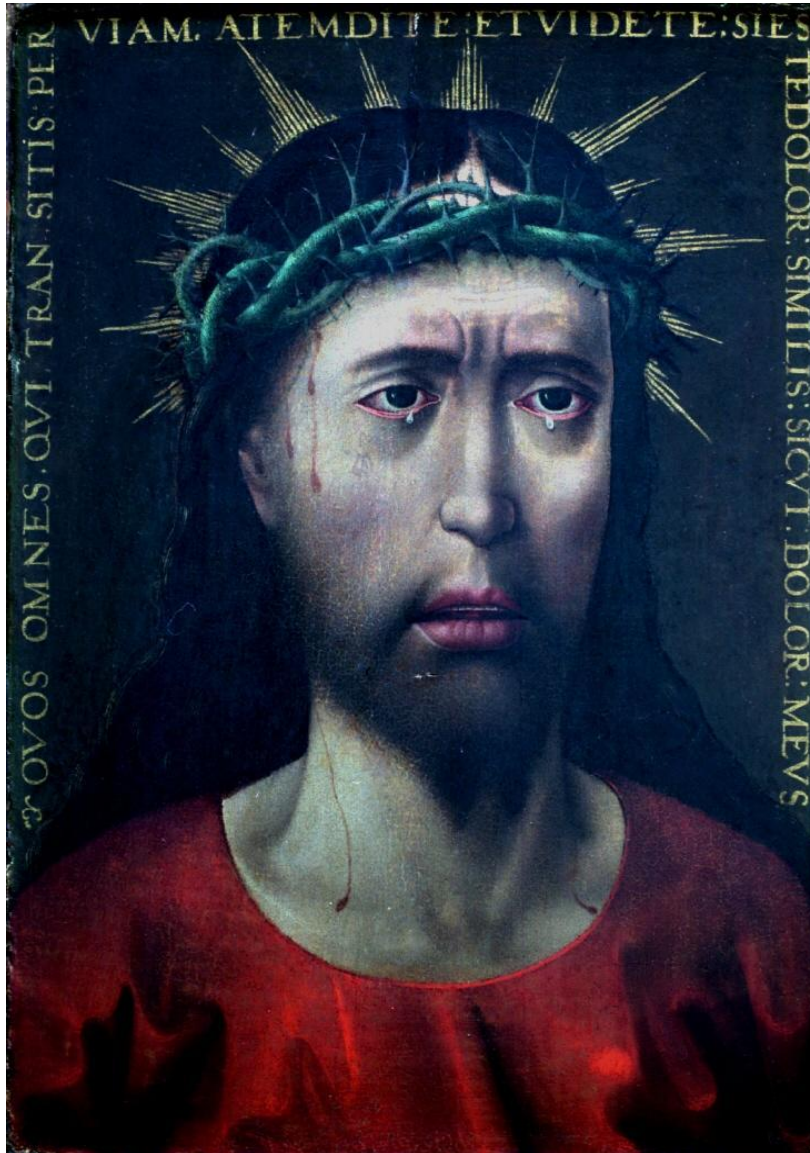


Fig. 29. *Hortatio del Varón de Dolores II*⁹⁶.

⁹⁶ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 02855), procedente de España. Tabla al óleo con Varón de Dolores con unas dimensiones de 52 x 38 cm. Inscripción enmarcando la figura de Cristo en escritura humanística mayúscula. Buena conservación.

INÉDITO

· O VOS OMNES. QVI. TRAN.SITIS : PER

VIAM. ATEMDITE : ET VIDETE : SI ES

3 TE DOLOR : SIMILIS : SICVT : DOLOR : MEVS

O vos omnes, qui transitis per / viam, atemdite et videte si es-^βte dolor similius sicut dolor meus.

Oh todos vosotros, que pasáis por el camino, prestad atención y ved si hay este dolor es semejante a mi dolor.

La distribución del texto pretende evocar la apariencia de un marco que encuadra la figura del Varón de Dolores. Las letras doradas están en escritura humanística mayúscula y las interpunciones adoptan la forma de dos puntos o de un solo punto al pie. Estas no siguen un patrón regular, sino que se disponen cortando palabras, cada dos o tres palabras, etc., por lo que podemos afirmar su función es meramente decorativa. Por último, cabe destacar el calderón de inicio de texto que presenta una forma vegetal diferente al resto de interpunciones, de nuevo con un claro fin ornamental.

Nos encontramos de nuevo aquí frente a una *hortatio* alusiva a la escena representada, en este caso el Varón de Dolores. Como ya hemos visto con anterioridad, las palabras sobre el sufrimiento de Cristo que recoge el versículo 1,12 de las Lamentaciones han sido plasmadas en multitud de obras de arte relacionadas con la Pasión, instando al creyente que admira el cuadro a reflexionar sobre la piedad.

1500-1525

Explanatio intitiativa de San Antero



Fig. 30. *Explanatio intitiativa de San Antero*⁹⁷

⁹⁷ *Ibid.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 03008), procedente de Alemania. Tabla al óleo con retrato de San Antero con unas dimensiones de 9.50 x 6.50 cm. Inscripción en la parte superior en escritura humanística. Buena conservación.

INÉDITO

S. ANTHERVS. PP .14

S(anctus) Antherus P(a)p(a). 14

San Antero Papa. 14.

Esta inscripción se presenta en letras humanísticas mayúsculas. Esta es una escritura con un alto valor decorativo, lo que unido a su color dorado ayuda a reforzar la idea de que la inscripción forma parte del ornamento de la obra. Cada palabra está separada por un punto al pie y las palabras “sanctus” y “papa” aparecen abreviadas. Cabe destacar también que los números aparecen en su forma arábiga y no romana.

Se trata de una *explanatio intitiativa* de San Antero como papa que viene a acompañar a la imagen que se encuentra debajo de la inscripción. Por sus dimensiones, Camps Cazorla consideró que se trataba del recorte de una tabla mayor. Tal vez ello explicaría la presencia del número 14 al final de la inscripción, pudiendo tratarse de un epígrafe más largo que se ha cortado. También podría considerarse el número que le correspondería a esta imagen de San Antero dentro de una colección mayor.

19.

1500-1525

Explanatio doctrinal en díptico de marfil

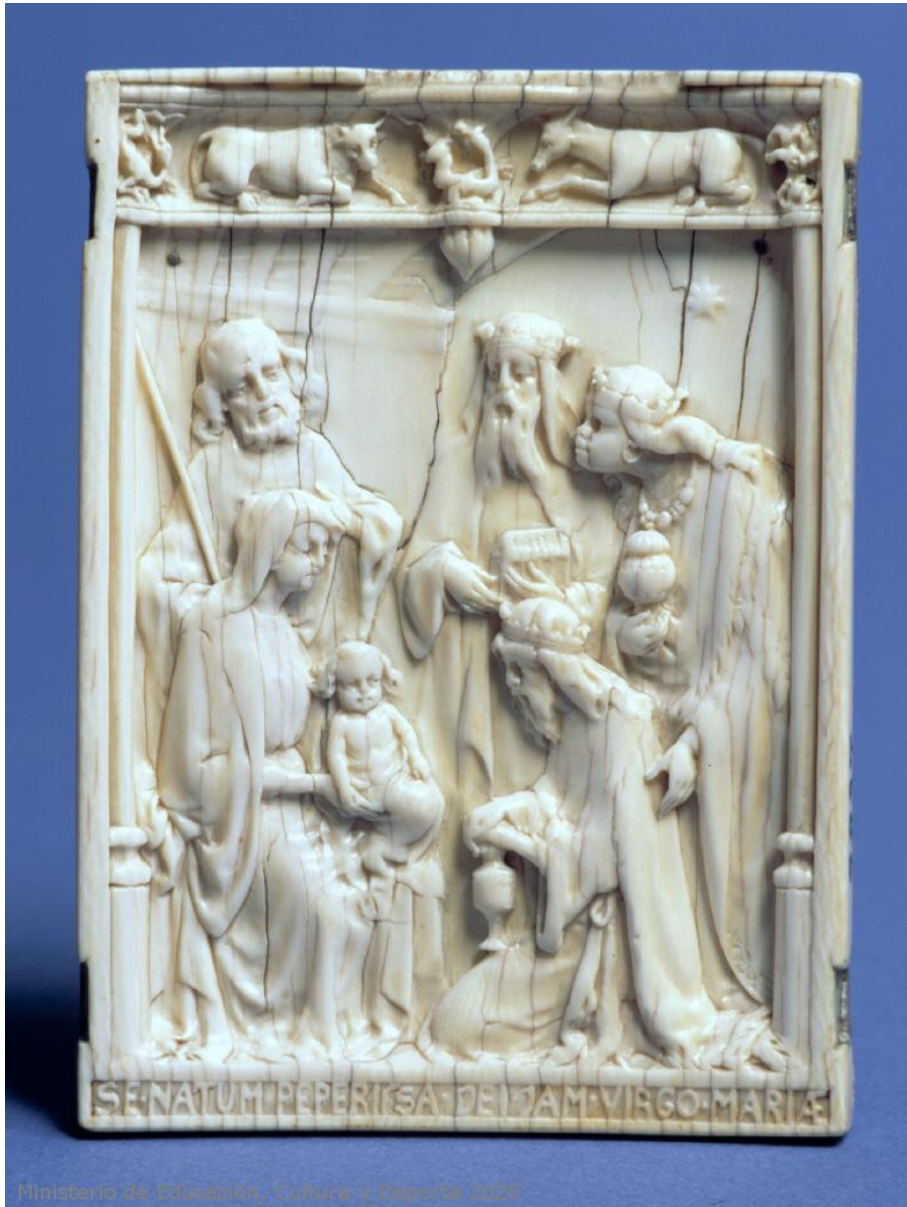


Fig. 31. *Explanatio doctrinal* en díptico de marfil⁹⁸.

⁹⁸ *Ibid.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 02837), procedente de España. Placa de marfil con escena de la Adoración de los Magos con unas dimensiones 12 x 8.50 cm. En el borde inferior, inscripción en humanística. Buena conservación.

INÉDITO

SE·NATUM · PEPERISSA · DEI · IAM · VIRGO · MARIA^E

Senatum, peperissa Dei iam, virgo Mariae.

La Virgen María, ya habiendo parido a Dios, ante el consejo de ancianos.

La escritura utilizada es la humanística en caracteres mayúsculos, como ya es común en la España del siglo XVI. Presenta interpunciones en forma de punto separando cada una de las palabras, excepto en el caso de “senatum” donde la interpunción corta intencionadamente la palabra. Hay dos letras complejas de interpretar: la primera “s” de “peperissa” y la “i” de “iam”. Por último, cabe señalar el nexo de las letras “ae” en la palabra “Mariae”.

Se trata de una inscripción de tipo *explanatio doctrinal*, ya que su objetivo es explicar la escena que se desarrolla sobre ella que no es otra que la presentación del Niño frente a los Magos de Oriente. Según Camps Cazorla se trata de una pieza de atribución dudosa.

1500-1525

Inventaria en orza



Fig. 32. *Inventaria en orza*⁹⁹.

⁹⁹ *Ibid.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 08004), procedente de Italia (Faenza). Orza de cerámica esmaltada con la representación de la alegoría de la Justicia en la panza y unas medidas de 33 x 13 cm. Bajo la figura, filacteria con inscripción en gótica minúscula. Buena conservación

INÉDITO

Sý d^e infusio uiolarū

Sy(rupus) de infusio violaru(m)

Jarabe de infusión de violetas

El tipo de letra utilizada en esta inscripción es la gótica minúscula, lo que demuestra que se seguía utilizando la gótica a pesar del auge de la escritura humanística en la Italia de comienzos del siglo XVI. En este caso merece la pena destacar la presencia de dos abreviaturas señaladas con su signo correspondiente en las palabras “syrupus” y “violarum”, además de un nexa entre las letras “de”. A pesar de que la inscripción se encuentra en latín se ha producido la introducción de la preposición “de” en romance que no sería necesaria en esta lengua vernácula.

Se trata de una inscripción de tipo *inventaria*¹⁰⁰, puesto que consigna los elementos que se guardan en un determinado recipiente, en este caso una medicina contenida en una orza de cerámica. Desde el siglo XVI los talleres cerámicos de Faenza fabricaron piezas destinadas a boticas y farmacias, decorándolas con su característica ornamentación.

¹⁰⁰ En este caso nos hemos basado en los *inventaria reliquiarum* de Martín López y García Lobo, que se definen como “la enumeración de las reliquias que se guardan en un determinado altar o en un determinado relicario”, aunque despojando al término de sus connotaciones religiosas.

21.

1500-1525

Inventaria y explanatio intitiativa en orza

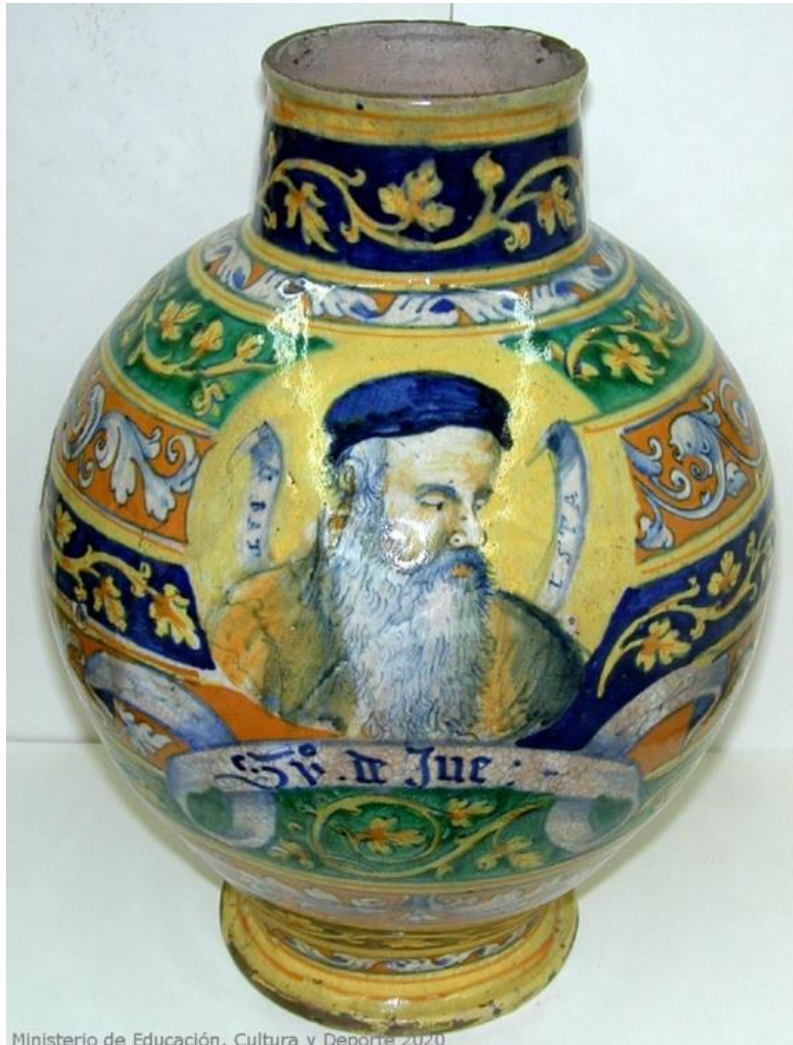


Fig. 33. *Explanatio intitiativa e inventaria en orza*¹⁰¹.

¹⁰¹ *Ibid.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 08005), procedente de Italia (Faenza). Orza de cerámica esmaltada con la representación de un busto masculino tocado y barbado en la panza y unas dimensiones de 32.50 x 13.50 cm. A ambos lados de la figura, filacterias con inscripción en humanística mayúscula. Bajo la figura, filacteria en gótica minúscula. Buena conservación.

INÉDITO

a. G BAT

ISTA

b. Sÿ d^e iue :-

a. *G(iovanni) Bat/ista.*

b. *Sy(rupus) de ive (arthriticae)*

a. Juan Bautista

b. Jarabe de pinillo.

En esta pieza encontramos dos tipos de escritura diferentes, la humanística mayúscula y la gótica minúscula, lo que nos demuestra que hubo un periodo de convivencia entre ambos tipos de letra. Por otro lado, primera inscripción solo presenta una abreviatura en el nombre “Giovanni”, mientras que la segunda abrevia la palabra “syrupus” además de presentar un nexa en las letras “de”. Asimismo, cada una de las inscripciones se presenta en una lengua diferente, en italiano la primera y en latín la segunda.

Esta orza presenta dos tipos de inscripciones, por un lado una *explanatio intitiativa*, que consiste en el nombre del personaje representado, y por otra parte una inscripción de tipo *inventaria*, que consigna el contenido de la pieza. Indudablemente esta cerámica fue realizada como compañera de la anterior.

1500-1525

Suscripciones y donatio del cáliz de Íñigo de la Cerda



Fig. 34. Cáliz de Íñigo de la Cerda¹⁰².

¹⁰² *Ibid.*



Fig. 35. Detalle de las inscripciones, de izquierda a derecha: *donatio*¹⁰³ y *suscripciones*¹⁰⁴.

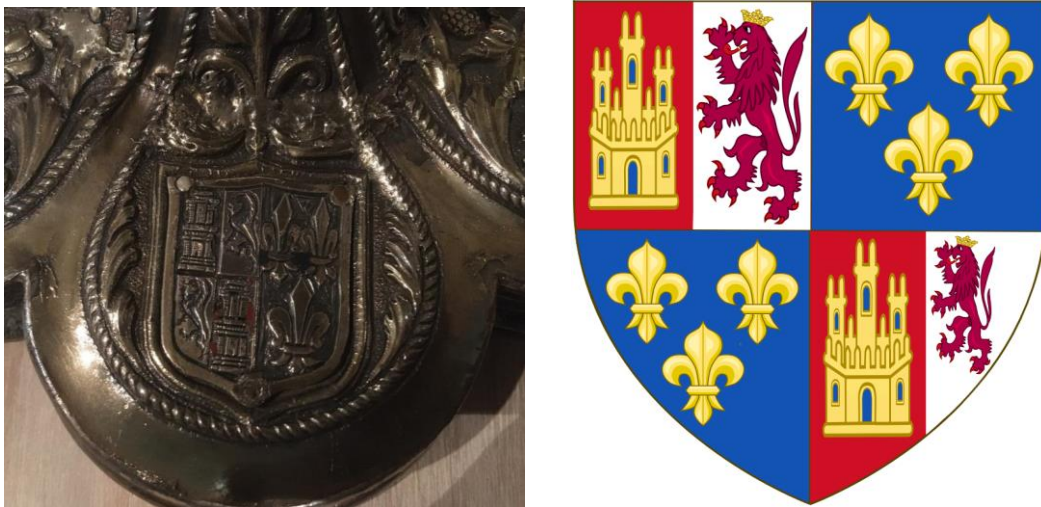


Fig. 36. Detalle del escudo de Íñigo de la Cerda¹⁰⁵ y el escudo de armas de los Duques de Medinaceli¹⁰⁶. Obsérvese la diferencia heráldica del escudo del cáliz con las armas que usaban por entonces los Duques de Medinaceli, padre, hermano y sobrino de Íñigo de la Cerda.

¹⁰³ Imagen de archivo personal.

¹⁰⁴ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Op. Cit.*, p. 93.

¹⁰⁵ Imagen de archivo personal.

¹⁰⁶ WIKIMEDIA COMMONS, *Escudo de la Casa de la Cerda* [en línea]. [Consulta: 25 de junio de 2020]. Disponible en web: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arms_of_the_House_of_la_Cerda.svg.

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 02901), procedente de España (Toledo). Cáliz de plata dorada de 22,50 m de altura. Marcas en el lóbulo con escudo en letras góticas mayúsculas, en otro lóbulo inscripción en góticas minúsculas. Buena conservación.

PUBL.: CRUZ VALDOVINOS (2000), p. 92.

a. ŞAN

ROMA

b. T^o

c. este

caliz

3 dio el

señor do

yñygo de

6 la çerda

a. *San / Roma(n).*

b. *T/o(ledo).*

c. *Este / caliz /^β dio el / señor do(n) / Yñygo de /^δ la Çerda.*

a. San Román.

b. Toledo

c. Este cáliz lo dio el señor don Íñigo de la Cerda.

Como ya hemos visto con anterioridad, la conjugación de los dos tipos de gótica en este tipo de objetos no resulta extraña y es bastante común, pudiendo afirmarse que la mayúscula se utiliza para las marcas de procedencia, mientras que la minúscula, más

ornamental, se reserva para el mensaje principal de la pieza. Por otra parte, en este caso podemos apreciar dos abreviaturas de la letra “n” en las palabras “Román” y “don”.

Este cáliz presenta tres inscripciones. En primer lugar nos encontramos frente a una *suscriptio* referente al artífice de la pieza, San Román, y junto a ella otra *suscriptio* en relación con el lugar donde se establecía el taller de este maestro del metal, en este caso Toledo. Por último se presenta una *donatio* que recoge la noticia de la donación, en este caso a la Iglesia, de un objeto, aquí el cáliz. Esta última inscripción presenta una estructura interna simple, con la *dispositio* o declaración del acto a publicitar en primer término “este caliz dio” y la *intitulatio* o mención del nombre de la persona de la que emana la inscripción en la segunda parte del epígrafe, “el señor don Yñygo de la Cerda”.

En el inventario del museo, Camps identificó la marca de localidad como Toledo, si bien transcribió la de artífice como A. Roma. Posteriormente, Camón Aznar¹⁰⁷ dató la pieza en el año 1525. Sanz¹⁰⁸ admitió esta fecha y leyendo Roma advirtió que no debía referirse a la ciudad, pero negó su procedencia toledana al identificar una flor de lis en la marca. Actualmente, la clasificación ofrecida por Cruz Valdovinos¹⁰⁹, quien incluye la obra en el catálogo del platero toledano Pedro San Román, es la más aceptada. Asimismo, este autor considera que por las reminiscencias góticas de la pieza, esta debe datarse en el primer tercio del siglo XVI.

Por otra parte, el estudio de la onomástica y la heráldica podría ayudarnos a concretar estos datos. El escudo que aparece en la peana del cáliz es un partido que muestra el cuartelado real de Castilla-León y las armas plenas de Francia, es decir una combinación ligada al linaje de los de la Cerda, descendientes del Infante Fernando de la Cerda y de su mujer Blanca de Francia. El comitente es Iñigo de la Cerda, que no puede ser otro que el hijo menor de Gastón de la Cerda, IV Conde de Medinaceli, y de Leonor, hija del Marqués de Santillana. Como hijo menor recibió en señorío la villa de Miedes y en 1481 casó con Blanca de Castro, señora de la villa de Mandayona. Su hermano Luis, V Conde, fue hecho I Duque de Medinaceli en 1479 y no tuvo sucesión legítima, por lo cual consiguió de la Reina Isabel legitimara a un hijo que tuvo fuera del matrimonio, Juan, a quien hizo sucesor en todos sus estados, lo cual Iñigo, hasta

¹⁰⁷ CAMÓN AZNAR, José, *Op. Cit.*, p. 37.

¹⁰⁸ SANZ, M^a Jesús, Los cálices del Museo Lázaro Galdiano, *Goya: revista de arte*, 1978, n^o 142, p. 210.

¹⁰⁹ CRUZ VALDOVINOS, José, *Op. Cit.*, pp. 92 y 94.

entonces presunto heredero, no aceptó de buen grado, y a la muerte de su hermano (1501) se intituló Duque de Medinaceli. Aliado con sus parientes Mendoza, Iñigo intentó apoderarse del ducado, lo que le impidieron los Reyes, acudiendo entonces a la vía judicial, donde años después se le terminó negando la razón, aunque tanto él como sus hijos mantuvieron sus pretensiones durante muchos años, y las volvieron a exponer tanto a Felipe el Hermoso como a Carlos I. Sería probablemente en este período inicial del siglo XVI cuando se hiciera el cáliz con estas armas, que eran ligeramente distintas a las que usaron los Duques, tanto su hermano como su sobrino, que eran un cuartelado: 1 y 4 Partido de Castilla y León, y 2 y 3 de Francia. Con estos datos se podría concretar la datación dada por Cruz Valdovinos, haciéndola más cercana al inicio del siglo y no pasando de la década de 1520.

1500-1533

Explanatio intitiativa del cassone



Fig. 37. *Explanatio intitiativa* del cassone y detalle de la inscripción¹¹⁰.

¹¹⁰ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 02130), procedente de Italia. Arcón nupcial de madera de unas dimensiones de 102,50 x 185 x 59,50 cm. Tapa escalonada en cuyo frente presenta una inscripción en escritura humanística. Buena conservación.

PUBL.: SÁNCHEZ SALCEDO (1991), p. 89.

· SPONSALITIOR · ORNAMENTVM ·

Sponsalitor ornamentum

Ornamento de los esponsales

En cuanto al tipo de escritura, la inscripción se presenta en letra humanística mayúscula, que emula la escritura capital de *ductus* artificial romana. Se caracteriza tanto por la artificiosidad de los caracteres, como por los remates triangulares de las letras y el contraste de grosor entre los trazos. Se trata de una escritura con un alto valor decorativo, de manera que en este caso el epígrafe formaba parte de la ornamentación del propio arcón. Presenta además tres interpunciones triangulares enmarcando cada una de las palabras. D

Nos encontramos en este arcón frente a una inscripción de tipo *explanatio intitiativa*, ya que identifica al propio objeto sobre el que se encuentra. La realización de arcones de boda formaba parte del ritual de los esponsales, pues era un regalo que la familia del novio hacía a la nueva esposa. Este *cassone* formaba parte de la colección reunida por Lázaro en Nueva York. Fue adquirido en enero de 1941 en las Hammer Galleries procedente de la colección William Randolph Hearst.

1500-1533

Explanatio doctrinal y hortatio de la Virgen con el Niño



Fig. 38. Virgen con el Niño y detalle de las inscripciones, de izquierda a derecha: *explanatio doctrinal* y *hortatio*¹¹¹.

¹¹¹ *Ibid.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 08448), procedente de España (Valencia).
Tabla al óleo con la Virgen con el Niño rodeada de ángeles, san Vicente Ferrer, san Jerónimo y san Juan Bautista con unas dimensiones de 76 x 65.50 cm. San Juan Bautista sujeta una primera filacteria en letras góticas minúsculas y san Vicente sostiene la segunda en el mismo tipo de escritura. Buena conservación

INÉDITO

- a. ecce agus dey
- b. Timete deum et date illi onore q̄ia ūeñit̄ ora iudici eius

a. Ecce ag(n)us Dei

b. Timete Deum et date illi onore q̄ia venit̄ ora iudici eius

a. He aquí el cordero de Dios

b. Temed a Dios y dadle honor porque viene la hora del juicio

El tipo de escritura es la letra gótica minúscula. Cabe destacar la primera “t” de “timete”, que se presenta en forma mayúscula y adornada, como si se trata de un códice. En general se trata de una letra más alta que ancha y muy ornamentada y decorativa.

Esta tabla presenta dos inscripciones, una *explanatio doctrinal* en el caso de la filacteria de San Juan Bautista, ya que presenta a Jesús que está sobre el regazo de su madre, y una *hortatio* en la filacteria de San Vicente incitando a los fieles a la práctica de la virtud (Juan 1, 29 y Apocalipsis 14, 7, respectivamente).

Procedente de la colección Brimo de Laroussilhe y fue adquirida por Lázaro durante su estancia en París en 1938. Se ha atribuido a la escuela aragonesa-valenciana, concretamente al Maestro de Cabanyes.

1519-1558

Explanatio intitiativa de Carlos V en daga cinqueada



Fig. 39. *Explanatio intitiativa* de Carlos V en daga cinqueada y detalle de la inscripción¹¹².

¹¹² *Ibid.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 00175), procedente de Italia (Ferrara). Daga de acero con empuñadura de hueso de una longitud de 62,50 cm. Bajo el retrato del rey, inscripción en letra humanística mayúscula. Buena conservación.

INÉDITO

CARLVS. V IMP.

Car(o)lus V Imp(erator)

Carlos V emperador

La inscripción se presenta en humanística capital, incluyéndose las abreviaturas propias de la intitulación imperial como es el caso de “imp”. Se trata de una *explanatio intitiativa*, es decir, una inscripción que consiste en el nombre del personaje representado en el retrato, en este caso Carlos V.

La daga cinquedea o también conocida como lengua de buey es una arma civil de los siglos XV y XVI cuya pertenencia indicaba un elevado estatus social. El mayor centro de producción estaba en el norte de Italia, por lo que se ha supuesto que esta también procede de esta zona¹¹³.

En cuanto a su datación, sabemos que Carlos V fue elegido (1519) y luego coronado Rey de Romanos (1520) y posteriormente fue solemnemente coronado como Emperador por el papa (1530). La datación por tanto podría extenderse desde 1519 hasta su muerte en 1558, pero teniendo en cuenta el posible origen de la pieza podría tratarse de un regalo de Alfonso d' Este, duque de Ferrara, Modena y Reggio (m.1534), relacionado con la coronación imperial de 1530, ya que en esos años era uno de los principales aliados italianos del César Carlos, lo cual concuerda con la “edad” de la imagen del retrato que hay en la daga.

¹¹³ Camón Aznar la considera procedente de la ciudad de Ferrara en: CAMÓN AZNAR, José, *Op. Cit.*, p. 63.

1520 [ca]

Explanaciones de la visión de Santa Emerencia



Fig. 40. Visión de Santa Emerencia y detalle de las inscripciones, de arriba abajo:
*explanatio doctrinal*¹¹⁴ y *explanatio intitulative*¹¹⁵.

¹¹⁴ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

¹¹⁵ Imagen de archivo personal.

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 03043), procedente de Bélgica. Tabla central de un tríptico cuya temática es la visión de Santa Emerencia en el Monte Carmelo con unas medidas de 99 x 52.20 cm. Presenta dos inscripciones en letra gótica minúscula, una en la filacteria que porta el ángel y otra en la parte inferior del marco. Se ha perdido parte de la pintura en la segunda inscripción.

PUBL.: ACEVEDO (2019), p. 82; MARTENS y LÓPEZ REDONDO (2017), p. 174; VETTER (1962), p. 333

a. hec visio ista significat

b. E[me]retia

a. *Hec visio ista significat.*

b. *Emere(n)tia*

a. Esta visión tiene significado.

b. Emerencia.

Ambas inscripciones se presentan en caracteres góticos minúsculos. Se trata de una escritura cuatrilineal, cuyas letras se caracterizan por sus trazos individualizados y con un marcado carácter geométrico. Ewald M. Vetter¹¹⁶ interpretó en 1962 la inscripción fragmentaria del travesaño inferior como “Emerentia”, identificando así el tema de la tabla. Hasta entonces seguía en vigor la idea de Camón Aznar¹¹⁷, quien había asociado la figura femenina de la parte inferior de la tabla con María Magdalena.

Esta pieza presenta dos inscripciones de tipo *explanatio*, en primer lugar, una *explanatio doctrinal* cuyo objetivo es mostrar no solo el papel profético de Santa Emerencia, sino presentarla también como una versión femenina del Árbol de Jesé, y, por otro lado, una *explanatio intitiativa* de la Santa, que aparece rezando en la parte inferior de la escena.

La tabla se encontraba en la colección Lázaro antes de 1926 y, al igual que ocurre con otras obras, no se conserva ningún documento que justifique cuándo y dónde se adquirió. Su autoría ha sido largamente debatida, actualmente Martens y López

¹¹⁶ VETTER, Ewald M., La ‘Tabla de los Carmelitas’ del Museo Lázaro Galdiano, *Revista Goya*, 1962, nº 47, p. 333.

¹¹⁷ CAMÓN AZNAR, José, *Op. Cit.*, p. 126.

Redondo¹¹⁸ la asocian al Maestro Johannes, quien realizó un tríptico con el árbol genealógico de Santa Ana para la abadía de Tongerlo (Amberes) con el que han relacionado esta tabla. Por su parte, Acevedo¹¹⁹ la asocia al Maestro de 1518 y su tríptico de la Abadía de Dieleghem que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bruselas. En cuanto a la temática, la leyenda de Emerencia, esposa de Estolano y madre de Santa Ana, fue probablemente inventada por los carmelitas con fines propagandísticos y tuvo una notable difusión en el norte de Europa a finales del siglo XV y principios del XVI.

¹¹⁸ MARTENS, Didier y LÓPEZ REDONDO, Amparo, *Op. Cit.*, p. 174.

¹¹⁹ ACEVEDO MORENA, Diego, La Virgen de los Carmelitas del Museo Lázaro Galdiano: cuestiones sobre iconografía y autoría, *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 2019, nº 6, p. 90.

1520 – 1530

Explanatio doctrinal de la Anunciación del monogramista GB



Fig. 41. *Explanatio doctrinal* de la Anunciación del Monogramista GB¹²⁰

¹²⁰ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 03048), procedente de Bélgica (Brujas). Tabla al óleo con escena de la Anunciación y unas dimensiones de 16.30 x 37 cm. El arcángel Gabriel sostiene una filacteria en letras humanísticas mayúsculas. Buena conservación.

PUBL.: MARTENS y LÓPEZ REDONDO (2017), p. 183.

AVE GRACIA PLENA

Ave, gracia plena

Salve, llena de gracia

La letra humanística en la que está redactada pretende emular la capital artificial romana, lo que le confiere un aspecto cuadrado y claro. Cabe destacar el gran desarrollo del remate superior de la letra “a”.

Se trata de una inscripción de tipo *explanatio doctrinal* pues es un mensaje alusivo a la escena representada, cuando el arcángel saluda a María antes de anunciarle que será madre de Jesús (Lucas, 1, 28).

Esta pieza debía encontrarse en la colección antes de 1913. Actualmente se atribuye al monogramista GB por su parecido con la Natividad de Hampton Court. De esta Anunciación existen varios ejemplares: una en el Art Museum de Saint Louis (Missouri), atribuida a Gerard David y considerada el original en el que se basa esta tabla¹²¹, y otra del Museo Regional de Messina.

¹²¹ MARTENS, Didier y LÓPEZ REDONDO, Amparo, *Op. Cit.*, p. 183.

1530 [ca]

Titulus proprietatis de la “Bella Maria”



Fig. 42. *Tituli proprietatis* de la “Bella Maria”¹²².

¹²² MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 08078), procedente de Italia. Cuenco de cerámica esmaltada con un diámetro de 12.3 cm. En el interior junto a busto femenino de perfil, letrero en letras mayúsculas humanísticas. Buena conservación

INÉDITO

MARIA

Maria

María

Esta inscripción se presenta en escritura humanística mayúscula, de aspecto muy cuadrado a imitación de la escritura de *ductus* artificial romana. Se trata de un *titulus proprietatis*, es decir, una inscripción que da noticia de la propiedad o pertenencia de un algún objeto, en este caso el cuenco.

La representación de la “bella” es característica de las *coppa d’amore*, piezas que se obsequiaban con el nombre de la dama a la que iba destinada¹²³. Este cuenco está relacionado con las obras elaboradas por el taller del ceramista Andreoli, con taller en Gubbio, pero también con la paleta de los centros de Deruta, de manera que parece seguro que fue realizado en algún taller de la Umbría italiana durante el primer tercio del siglo XVI.

¹²³ ESPINOSA, M^a Carmen, Cuenco, en ARBETETA MIRA, L., *Obras maestras de la Colección Lázaro Galdiano*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2002, p. 136.

1530-1550

Explanatio clypei del escudo de Carlos V



Fig. 43. *Explanatio clypei* del escudo de Carlos V¹²⁴.

¹²⁴ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 01406), procedente de España. Placa de trasfondo de chimenea de hierro fundido con el escudo imperial de Carlos V y el lema en filacteria y letras humanísticas mayúsculas. Sus dimensiones son 75 x 63 cm. Buena conservación.

INÉDITO

PLVS OVLTRE

Plus oultre

Más allá

El tipo de letra utilizada es la humanística mayúscula. El uso de la humanística mayúscula a imitación de la capital de *ductus* artificial romana ayudaba a crear la idea de un paralelismo entre el imperio romano y el imperio de los Habsburgo.

Se trata de una inscripción de tipo *explanatio clypei*, es decir, es un letrero que acompaña, en este caso a su divisa personal, las columnas de Hércules. La expresión “Plus Ultra” fue adoptada como lema personal por Carlos I, haciendo referencia a la expansión de los límites de sus estados. Originalmente, la frase se usaba en francés, el idioma que se hablaba en la corte flamenca, sin embargo, también se utilizó mucho en latín. Las columnas y la divisa podían aparecer en solitario o bien flanqueando a las armas imperiales, como en este caso, con la particularidad de que las columnas no están coronadas, sino que de ellas salen unas llamas, tal vez para relacionarlo con la función del objeto en una chimenea. En cuanto a la datación, teniendo en cuenta que aparece el águila bicéfala y la corona imperial, y siendo el diseño muy similar al de las medallas de Hans Reinhart realizadas para los cumpleaños del emperador, podríamos decir que se realizó en los años treinta o cuarenta del siglo XVI.

Se conserva una placa igual a esta en el Museo Cau Ferrat de Sitges procedente de la colección de Rusiñol¹²⁵, por lo que cabe la posibilidad de que se trate de una pieza realizada en molde y, por tanto, que se pudo producir en serie.

¹²⁵ ARTIÑANO, Pedro Miguel de, *Exposición de hierros antiguos españoles*, Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1919, p. 104.

1550 [ca]

Explanatio doctrinal de la visión de Tondal



Fig. 44. *Explanatio doctrinal* de la visión de Tondal y detalle de la inscripción¹²⁶

¹²⁶ LÓPEZ REDONDO, Amparo, “La Visión de Tondal”, obra de un seguidor de El Bosco conservada en el Museo Lázaro Galdiano [en línea]. [Consulta: 25 de junio de 2020]. Disponible en web: <https://museolazarogaldiano.wordpress.com/2012/11/27/vision-de-tondal-seguidor-el-bosco-bosch-museo-lazaro-galdiano-interpretacion-iconografica-amparo-lopez/>.

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 02892), procedente de Holanda. Tabla al temple que representa el viaje iniciático de Tondalus con unas dimensiones de 54 x 72 cm. En el ángulo inferior izquierdo, bajo el propio Tondalus aparece una inscripción en letra gótica minúscula que indica el título de la obra. Buena conservación.

PUBL.: LÓPEZ REDONDO (2017), p. 35.

visio tondaly

Visio Tondaly

Visión de Tondal

La letra utilizada es la gótica minúscula o *gótica caligráfica textualis*, caracterizada por ser una escritura alargada y angulosa. En este caso los astiles y caídos sobresalen de la caja de escritura con sus extremos geminados. Asimismo, los trazos individuales que conforman cada letra se adornan con pequeños remates que contribuyen a dotar a la escritura de una mayor belleza. El detalle de la geminación de los extremos de las letras nos permite ajustar la datación hacia mediados del siglo XVI.

Se trata de una inscripción que identifica la escena representada por lo que se trata de una *explanatio doctrinal*. En este caso la presencia del epígrafe resulta fundamental para comprender el significado de la iconografía representada puesto que la simbología es muy compleja¹²⁷.

Los estudios iconográficos, técnicos y documentales han permitido atribuir esta tabla a un seguidor de El Bosco¹²⁸. Existen otras dos versiones de la “Visión de Tondal”, una procedente de la colección Beets en Ámsterdam y otra conservada en el Denver Art Museum, también consideradas como obras del taller de Hieronymus Bosch. Camón Aznar planteó que esta obra puede ser copia de algún original desaparecido¹²⁹.

¹²⁷ La interpretación iconográfica de esta obra ha sido estudiada en profundidad en: LÓPEZ REDONDO, Amparo, El Bosco, su taller y sus seguidores en la Colección Lázaro Galdiano, en MARTENS, D. y LÓPEZ REDONDO, A. (eds.), *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid: FLG, 2017, pp. 35-44.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹²⁹ CAMÓN AZNAR, José, *Op. Cit.*, p. 115.

1550 [ca]

Invocatio y explanatio intitiativa del Descendimiento de Metsys Quentin



Fig. 45. *Invocatio y explanatio intitiativa del Descendimiento de Metsys Quentin* y detalle de la segunda inscripción¹³⁰

¹³⁰ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 03015), procedente de Bélgica (Amberes).
Tríptico al óleo sobre tabla con escena del Descendimiento en tabla central. Oración en
letra gótica minúscula en las portezuelas. En la tabla central, cartela en griego, latín y
hebreo. Buena conservación.

PUBL.: MARTENS y LÓPEZ REDONDO (2017), p.138.

- a. O · ōnipotens · dñe ·
ihesu · criste · creator ·
3 et · redemptor · nost ·
p · amaritudinem ·
sanctissime · et ·
6 amarissime ·
passionis · tue ·
quā · pro · nosbis ·
9 miseris · peccatorib⁹ ·
sustinuisti · maxime ·
in · ora · crucis · quādo
12 sanctissima · aīa ·
tua · egressa · est ·
de · benedictissimo ·
15 corpore · tuo · miserere ·
anime · mee ·
in · egressu · suo ·
18 et · perduc ·

eam · ī vitam

eternam · amen ·

b. Iesus nazarenus rex iudaeorum

a. O(m)nipotens d(omi)ne / Ihesu Criste, creator ^β et redemptor nost(er), / p(ro) amaritudinem / sanctissime et ^ρ amarissime / passionis tue, / qua(s) pro nobis ^ρ miseris peccatorib(us) / sustinuisti maxime / in ora crucis, qua(n)do ¹² sanctissima a(n)i(m)a / tua egressa est / de benedictissimo ¹⁵ corpore tuo, miserere / anime mee / in egressu suo ¹⁸ et perduc / eam i(n) vitam / eternam. Amen.

b. Iesus Nazarenus, rex iudaeorum

a. Señor Jesucristo todopoderoso, creador y redentor nuestro, tu tristeza santísima y amarguísima de pasión, las cuales por nosotros míseros pecadores colgando sobre todo en el borde de la cruz, cuando tu alma santísima salió de tu bendito cuerpo, apiádate de nuestras almas en su partida y condúcelas a la vida eterna. Amén.

b. Jesús de Nazaret, rey de los judíos.

Vemos en estas tablas una escritura gótica minúscula muy cuidada y ornamentada. Destacan sobre todo los geminados de algunas letras como la “p” o la “t” que contribuyen a ese fin decorativo que tiene la inscripción por sí misma y que nos permiten ajustar la datación de la pieza hacia mediados del siglo XVI. Hay una tendencia a cerrar los espacios entre las letras, lo que por otro lado dificulta la lectura de alguna de ellas como podría ser el caso de “sustinuisti”. Asimismo, encontramos algunas abreviaciones bien marcadas con sus signos correspondientes en “omnipotens”, “quas”, “peccatoribus” o “quando”, lo que evidencia el nivel cultural del autor del epígrafe. En cuanto a las interpunciones, estas se presentan en diversas formas de hedera separando cada una de las palabras.

Nos encontramos en las portezuelas ante una *invocatio*, es decir, una inscripción que recoge una oración a Dios. El texto, una fórmula amplificada de una de las siete plegarias atribuidas a San Gregorio, casa con la iconografía de la escena central y

sugiere que el tríptico cumpliría una función funeraria. Por otra parte, la inscripción trilingüe de la cartela de la tabla central se corresponde con una *explanatio intitiativa*, identificando a Jesús en la cruz (Juan 19, 19).

Según Camón Aznar¹³¹, esta pieza procede de La Rioja y se encontraba en la colección antes de 1926. Se ha atribuido la escena de la tabla principal al pintor flamenco Quentin Metsys por sus semejanzas con varias tablas del retablo de la Madre de Deus de Xábregas y con el Cristo con la cruz a cuevas de La Haya, pero no se descarta la actuación de otro artista posterior sobre la obra¹³². Otros autores la han relacionado con el maestro de la Santa Sangre¹³³.

¹³¹ CAMÓN AZNAR, José, *Op. Cit.*, p. 116.

¹³² MARTENS, Didier y LÓPEZ REDONDO, Amparo, *Op. Cit.*, pp. 139-140.

¹³³ FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO, *Guía breve del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid: FLG, 2005, p. 33.

1567

Datationes en retrato de caballero



Fig. 46. *Datationes* en retrato de caballero¹³⁴

¹³⁴ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 03011), procedente de Alemania. Tabla al óleo con retrato de caballero y unas dimensiones de 71 x 56 cm. En la parte superior, dos inscripciones en letra humanística a ambos lados del retrato. Buena conservación.

INÉDITO

a. · ANNO · DOMINI · 1567 ·

b. · A[^]ETATIS · SVA[^]E · 65

a. Año del Señor de 1567

b. Su edad 65

Las inscripciones se presentan en una escritura humanística mayúscula, con interpunciones en forma de rombo separando cada una de las palabras. Cabe destacar la presencia de puntos sobre las “i”, rasgo más propio de la humanística minúscula que de la mayúscula, así como aparición de letras nexadas entre la “a” y la “e” en “aetatis” y la “u”, la “a” y la “e” de “suae”.

Esta tabla recoge dos inscripciones de tipo *datatio*, ya que ambas consignan solamente una fecha. La primera de ellas se refiere al año en el que se realizó el cuadro, mientras que la segunda se refiere a la edad del retratado en el momento de ejecución de la pieza. De nuevo insistimos aquí en la posibilidad de un estudio de la heráldica que pueda arrojar más datos sobre la obra, ya que hasta el momento solo se ha podido especular sobre su pertenencia a la escuela alemana. Esta pieza debía estar incorporada en la colección desde antes de 1913.

1575-1600

Explanatio doctrinal del triunfo de Pompeyo



Fig. 47. *Explanatio doctrinal* del triunfo de Pompeyo¹³⁵ y detalle de la inscripción¹³⁶.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Imagen de archivo personal.

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 02482), procedente de Holanda. Taza de plata dorada 22.5 cm de diámetro de boca. En el fondo se representa un combate de caballería y bajo la línea de suelo se presenta una inscripción en letra humanística mayúscula. La inscripción se encuentra muy gastada, dificultando su lectura.

PUBL.: CRUZ VALDOVINOS (2000), p. 144; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE (2009), p. 108.

POMPEIO VICTO[R]

[HOS]TE TRIV[MPHVS]¹³⁷

Pompeio Victor / hoste triumphus

Pompeyo victorioso, triunfo sobre los enemigos.

El tipo de letra utilizada en esta inscripción es la humanística mayúscula, que a finales del siglo XVI era el tipo de escritura más utilizado en toda Europa. Se trata de una escritura que trata de imitar a la escritura epigráfica romana imperial, de acuerdo con la recuperación de temas iconográficos clásicos como es en este caso la victoria de Pompeyo. La inscripción se encuentra muy gastada, lo que no ha impedido su lectura.

Se trata de una inscripción de tipo *explanatio doctrinal*, puesto que es un mensaje alusivo a la escena representada, en este caso Pompeyo consiguiendo la victoria en un combate de caballería. Se ha considerado que esta escena principal estaría inspirada en la obra del medallista Caradosso Foppa, de manera que su datación coincidiría con la propuesta por Cruz Valdovinos¹³⁸, quien se basa en el tipo de pieza y en su ornamentación para ofrecer una fecha aproximada a finales del siglo XVI. Es este mismo autor el que señala su procedencia holandesa, aunque no descarta algunos centros alemanes como lugar de fabricación de la misma¹³⁹.

¹³⁷ Cruz Valdovinos y López-Yarto transcriben “ostetriv”.

¹³⁸ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Op. Cit.*, p. 146.

¹³⁹ *Ibid.* p. 145.

1585-1591

Explanatio intitiativa de la Duquesa de la Saboya

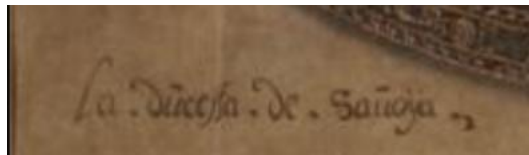


Fig. 48. *Explanatio intitiativa* de la Duquesa de Saboya¹⁴⁰.

¹⁴⁰ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 01544), procedente de España. Lienzo al óleo con retrato de cuerpo entero de la duquesa de Saboya con unas medidas de 204 x 119 cm. En el borde inferior izquierdo del lienzo, inscripción identificativa en letras humanísticas minúsculas. Buena conservación.

INÉDITO

La. ducessa. de. Sauoya.

La ducessa de Savoya

La duquesa de Saboya

En cuanto al tipo de escritura, la inscripción se presenta en escritura humanística minúscula, menos común en epigrafía que la variante mayúscula de este estilo de letra. Su presencia en este cuadro nos puede indicar que este debería datarse a finales del siglo XVI, puesto que es a principios de este mismo siglo cuando la humanística mayúscula comienza a generalizarse en nuestro país, siendo la minúscula algo más tardía en epigrafía.

Se trata de una inscripción de tipo *explanatio intitiativa*, ya que identifica a la figura representada en el cuadro, en este caso la duquesa de Saboya. La infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II, contrajo matrimonio con Carlo Emanuele de Saboya en 1585, convirtiéndose de esta manera en la duquesa de Saboya hasta su muerte en 1597, de modo que este cuadro debe situarse cronológicamente en esta horquilla temporal en la que Catalina ostentó dicho título.

Este retrato actualmente permanece catalogado como obra de autor desconocido, aunque Camón Aznar lo atribuyó Juan Pantoja de la Cruz¹⁴¹, autoría que ya ha sido rechazada por los especialistas¹⁴². Según José Pérez Preciado¹⁴³, pese a las actividades de mecenazgo desarrolladas por los duques de Saboya, este cuadro no parece estar en relación directa con su patrocinio, sino que se puede considerar como una copia tardía

¹⁴¹ CAMÓN AZNAR, José, *Op. Cit.*, p. 102.

¹⁴² KUSCHE, María, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánica, 2003, p. 553.

¹⁴³ PÉREZ PRECIADO, José Juan, *Pinturas procedentes de la colección de los condes de Altamira adquiridas por José Lázaro*, *Goya, revista de arte*, 2009, nº 326, p. 69.

de un modelo estandarizado. Por otra parte, este retrato se ha relacionado con el conservado en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Bruselas.

Esta pieza aparece citada como una de las pertenencias del marqués de Leganés en el siglo XVII, siendo heredada un siglo más tarde por el conde de Altamira. El retrato se encontraba entre las pertenencias de esta misma familia hasta la noticia de su presencia en la colección de Lázaro entre 1926 y 1927.

Siglo XVI

Suscriptio en espada ropera con empuñadura de lazo



Colección: MUSEO LÁZARO GALDIANO



Fig. 22. *Suscriptio* en espada ropera con empuñadura de lazo¹⁴⁴ y detalle de la inscripción¹⁴⁵.

¹⁴⁴ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

¹⁴⁵ Imagen de archivo personal.

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 00204), procedente de España (Valencia). Espada de acero con empuñadura de lazo e incrustaciones de plata con una longitud de 122 cm. Por ambos filos de la hoja, inscripción en letra humanística mayúscula. Buena conservación

INÉDITO

∴ IN · VALENCIA ∴

In Valencia

En Valencia

En cuanto al tipo de letra, la inscripción se presenta en humanística mayúscula, escritura que se generalizó en la epigrafía española a lo largo del siglo XVI. Podemos apreciar aún algunas reminiscencias góticas en los geminados de los extremos de algunas letras como la “i”, la “n” o la “e”. Presenta tres interpunciones, en forma de tres puntos las de los extremos y en forma de un único punto la que separa ambas palabras.

Se trata de una inscripción de tipo *suscriptio*, ya que indica el taller del cual procede la pieza. Según Camón Aznar, la inscripción puede corresponder bien al lugar de procedencia o bien al espadero Juan de Valencia. Sin embargo, la preposición “in” indica procedencia de lugar y no de persona, por lo tanto, podemos descartar la hipótesis de Juan de Valencia y validar la del taller de fabricación.

Esta pieza fue adquirida por Lázaro desde la colección Dreger, aunque Camón Aznar considera que se cambió la hoja, por lo que lo único que procedería de dicha colección sería la empuñadura.

Siglo XVI

Explanatio intitiativa de Nuestra Señora en portapaz



Fig. 23. *Explanatio intitiativa* de Nuestra Señora en portapaz¹⁴⁶.

¹⁴⁶ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 01873), procedente de España. Portapaz de bronce fundido con la Virgen con el Niño y San Juan Bautista y frontón con busto de Dios Padre con unas medidas de 10.90 x 7 cm. Inscripción en el dintel en letras humanísticas. Buena conservación.

INÉDITO

DONA NOBIS

Dona nobis

Nuestra Señora

El tipo de escritura utilizado en esta breve inscripción es la humanística mayúscula. Destaca la forma de realzar la factura de las letras, realizando un trazo doble por cada una de ellas.

Este portapaz presenta una *explanatio intitiativa*, es decir, una inscripción que recoge el nombre del personaje representado en la escena inferior, en este caso la Virgen María en su versión de Madonna.

37.

Siglo XVI

Explanaciones doctrinales en portapaz



Fig. 24. *Explanaciones doctrinales* de portapaz y detalle de la segunda inscripción¹⁴⁷.

¹⁴⁷ *Ibid.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 02072), procedente de Italia. Portapaz de bronce y plata en forma de templo con Padre Eterno en el frontón y Cristo saliendo del sepulcro en la placa principal con unas medidas de 13.50 x 8.20 cm. En la placa central inscripción en letras humanísticas, en el medallón inferior, letrero con el mismo tipo de escritura. Se ha perdido parte de la segunda inscripción por la erosión de la pieza.

INÉDITO

a. IE - RO

SO - LI - M^A

b. PACIS

ḞVNDAMEḞ

3 NTVM

+

a. *Iero-/solima(n)*

b. *Pacis / fundame³ntum / (crux)*

a. Jerusalén

b. Fundamento de paz

Las letras son humanísticas mayúsculas entre las que destacan las de la segunda parte de la primera palabra por su claro sentido ornamental. Asimismo, cabe señalar la presencia de una letra encajada en la palabra “ierosolima”, donde la “a” se inserta en los últimos trazos de la “m”. En la segunda inscripción parece que se han perdido las letras “f” y “e”, pudiendo ser todavía identificables.

Este portapaz presenta dos inscripciones de tipo *explanatio doctrinal*, ya que la primera de ellas nos informa sobre dónde ocurren los hechos de placa principal, mientras que la segunda explica la función del objeto, terminando con una *invocatio* simbólica en forma de cruz.

El modelo de este portapaz tuvo una gran difusión en el norte de Italia a lo largo del siglo XVI y este en concreto es posible que proceda de la colección Frédéric Spitzer. Debe señalarse la presencia de dos escudetes a los lados del medallón central, uno con águilas afrontadas y otro con un león rampante, cuyo estudio podría informarnos más precisamente sobre la procedencia y datación de este portapaz.

Siglo XVI

Invocatio en portapaz de bronce



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2020

Fig. 25. *Invocatio* en portapaz¹⁴⁸

¹⁴⁸ *Ibid.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 05198), procedente de España. Portapaz de bronce fundido con Cristo saliendo del sepulcro en la escena principal con unas dimensiones de 11.50 x 8.50 cm. Inscripción en el plinto en humanística mayúscula. Un clavo impide la lectura de la letra inicial.

INÉDITO

‡PAX B+OBIS

Pax bobis

La paz sea contigo.

Se trata de una inscripción que recoge una breve oración, por lo que se trata de una *invocatio*. En cuanto al tipo de letra, se trata de una humanística mayúscula con reminiscencias góticas como podemos apreciar en la curvatura de la letra “a”. Por otra parte, la letra “p” ha sido deformada por uno de los clavos que unen las dos chapas de bronce que forman la pieza, dificultando su lectura pero identificable por el contexto. Asimismo, la cruz que separa la primera “b” de “bobis” del resto de la palabra parece responder a fines estéticos, más que actuar como interpunción o invocación simbólica dentro de la propia inscripción.

Siglo XVI

Chronica funeraria de Luscinia Filomena



Fig. 26. *Chronica funeraria* de Luscinia Filomena y detalle de la inscripción¹⁴⁹.

¹⁴⁹ PEREA YEBENES, Sabino, La urna de Luscinia Philomena. Consideraciones sobre su atribución romana y su 'carmen epigraphicum', *Espacio, tiempo y forma*, 2018, n° 31, pp. 91 y 102.

A. FALSO. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 08210), procedente de Italia. Urna funeraria de mármol con una altura de 43 cm. En el frente lleva una inscripción en escritura humanística mayúscula enmarcada por una moldura. Buena conservación.

PUBL.: CARRASCO FERRER y ELVIRA BARBA (2001), p. 197; PEREA YEBENES (2018), p. 103.

DIS · AVIBVS

LVSCINIAE PHILVMENAE EX AVIARIO DOMITIOR

3 SELECTAE VERSICOLORI PVL CERRIMAE CANTRICI

SVAVISS OMNIB GRATIIS AD DIGITVM PIPILLANTI

IN POCVLV MVRRHNIIO CAPVT ABLVENTI

6 INFELICITER SVMMERSAE HEV MISELLA

AVICVLA · HINC INDE VOLITABAS · TOTA

GARRVLA TOTA FESTIVA LATITAS MODO

9 INTER · PVLLA LEPTYNIS LOCVLAMENTA

IMPLVMIS FRIGIDVLA CLAVSIS OCELLIS

LICINA PHILVMENA DELICIAE SVAE

12 QVAM IN SINV PASTILLIS ALEBAT

IN PROPRIO CVBICVLO ALVMNAE KARISS

LACRVMANS POS

15 HAVE AVIŞ IOC VNDISSIMA QVAE MIHI VOLANS

OBVIA BΛANDO PERSONANS ROSTELO SALVE

TOTIES CECINISTI CAVE AVIS AVIA AVERNA

18 VALE ET VOLA PER ELISIVM

IN CAVEA PICTA SALTANS QVAE DVLCE CANEBA

MVTA TENEBROSA NVNC IACET IN CAVEA

Dis Avibus. / Lusciniae Philumena, ex aviario Domitior, /^β selectae, versicolori pulcherrimae, cantrici / suaviss(imis) omnib(us) gratiis, ad digitum pipillanti, / in poculu murrhno caput, abluenti /^ρ infeliciter summersae. Heu misella / avicula! Hinc inde volitabas tota / garrulla tota festiva latitas modo /^ρ inter pulla Leptynis loculamenta, / implumis, frigidula, clausis ocellis. / Licinia Philumena delicia suae, /¹² quam in sinu pastillis alebat / in proprio cubiculo, alumnae kasiss(ima) / lacrumans pos. /¹⁵ Have, avis iocundissima quae mihi volans / obvia blando personans rostelo, salve / toties ceciniste. Cave avis, avia Averna, /¹⁸ vale et vola per Elisium! / In cavea picta saltans quae dulce canebeba / muta tenebrosa nunc iacet in cavea.

A los dioses-aves. A Luscinia Filomena, de la pajarera de los Domicios, selecta, multicolor y hermosa, suavísima cantora de todas las gracias, que piaba en el dedo, la que al meter la cabeza en vaso murrino, murió infelizmente ahogada ¡Ay, pobre avecilla! De aquí a allá antes volabas trinando toda alegre y ahora te escondes en los nidos de Leptynis, perdidas las plumas, exangüe y cerrados los ojitos. A Licinia Filomena, delicia suya, cómo alimentó su interior con pastillas perfumadas en su propia habitación, a su discípula queridísima lo dedica llorando. Adiós, ave alegrísima que volando a mi alrededor sonabas afable con tu delicado piquito, adiós a ti que tanto me cantabas. ¡Ten cuidado, avecilla, de la abuela Averna, sé afortunada y vuela por el Elíseo! En una jaula adornada danzaba la dulce cantora que ahora yace en una tumba silenciosa y oscura.

En términos generales, la inscripción muestra una escritura bastante regular, centrada dentro de la caja de escritura, aunque con una corrección en la palabra “murrhno”. La letra, humanística mayúscula, trata de imitar la capital de ductus artificial romana. Muestra un ligero deterioro entre las líneas 14-19 sin impedir su lectura. Destaca la primera interpunción en forma de hederas, mientras que el resto se presenta en forma de punto. Por otra parte, las abreviaturas que presenta no se encuentran indicadas por el signo abreviativo que les corresponde.

A pesar de que su composición trata de imitar la epigrafía romana, es posible asignar esta inscripción a la tipología desarrollada por Martín López y García Lobo. Se trata, por tanto, de una *chronica funeraria*, ya que es un relato referido a un difunto y está ligado a su monumento funerario. Existe un consenso general en considerar esta inscripción como un falso, es decir, un epígrafe cuyo mensaje y presentación no corresponden a lo que pretende. Según Perea Yebenes, tanto la lectura del texto, como su estructura, morfología y sintaxis indican que se trata de una composición poética renacentista de los siglos XV y XVI¹⁵⁰. Ya en la primera línea vemos que la expresión “dis avibus” es ajena al formulario del mundo funerario romano, por lo que creemos bastante apropiada la afirmación de Carrasco y Elvira cuando indican que “resulta incluso asombroso que tal obra, con su inscripción perfectamente nítida, fuese aceptada como auténtica por algún estudioso importante del siglo XVII”¹⁵¹. Sin embargo, Perea Yebenes¹⁵² considera que el soporte es realmente romano mientras que la inscripción la data a finales del siglo XVI.

En cuanto a su procedencia, el primer poseedor documentado de la urna es el cardenal italiano Massimi, pasando poco después a propiedad del marqués de Carpio, Virrey de España bajo el gobierno de Carlos II. A la muerte de este, la mayor parte de su colección fue adquirida por Felipe V e Isabel de Farnesio. Así, mientras la tapadera pasaba a propiedad regia, la urna debió de encontrar un comprador anónimo. Es en este momento cuando se le pierde la pista a la pieza hasta que reaparece documentada en 1927 dentro de la colección de Lázaro. Por su parte, la tapadera se conserva hoy en día en el Museo del Prado.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵¹ CARRASCO FERRER, Marta y ELVIRA BARBA, Miguel, La urna cineraria del ruiñeñor, *Goya, revista de arte*, 2001, ns 283-284, p. 200.

¹⁵² PEREA YEBENES, Sabino, *Op. Cit.*, p. 109.

Siglo XVI

Explanaciones intitativas de Alejandro Magno y Julio César



Fig. 27. *Explanaciones intitativas de Alejandro Magno y Julio César*¹⁵³.

¹⁵³ MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Op. Cit.*

A. MADRID, Museo Lázaro Galdiano (inv. 00434 y 00435), procedentes de Francia (Limoges). Plaquetas redondas de esmalte con caballeros sobre elefante y caballo con un diámetro de 21.60 cm. Rodeando cada figura, inscripción en humanística mayúscula. La placa de Alejandro Magno presenta desconchones y ha perdido algunas letras de la inscripción.

INÉDITO

a. ALE - YADRE · LE · - · GRAND

B

b. IVLI - VS - CESAR

C

a. Aleyadre le Grand / B

b. Iulius Cesar / C

a. Alejandro Magno. B

b. Julio César. C

Ambas inscripciones se presentan en humanística mayúscula, escritura de moda en la Europa de época moderna. Cabe destacar que la inscripción de Alejandro Magno presenta interpunciones en forma de punto, mientras que la de Julio César no presenta ninguna.

Estas dos inscripciones parejas son *explanations intitulativas*, es decir, indican el nombre del personaje representado. En este caso, los letreros ayudan a comprender porqué uno de los personajes monta sobre un elefante, haciendo así referencia a la llegada a la India de Alejandro, y otro viste como un caballero medieval, tal vez indicando la conquista de las Galias en el occidente europeo de Julio César. Ambas han sido atribuidas al taller de Couly II Noylier. La presencia de las letras “B” y “C” tal vez nos estén indicando que pertenecían a una colección más amplia de esmaltes con las figuras de personajes ilustres de la Antigüedad clásica.

3. CONCLUSIONES

En este último apartado pretendemos poner en orden las ideas principales extraídas del estudio crítico de las inscripciones medievales y modernas de la colección Lázaro Galdiano, así como realizar una pequeña reflexión sobre lo que supone hoy en día llevar a cabo un corpus epigráfico.

El estudio del soporte epigráfico ha cobrado especial importancia desde mediados del siglo pasado hasta llegar a convertirse en uno de los elementos imprescindibles a la hora de realizar una buena edición epigráfica. Por eso en este trabajo no podía faltar un estudio pormenorizado de las materias escriptorias sobre las que se han realizado las inscripciones analizadas. En general, las materias escriptorias son variadas, aunque no podemos negar que existe una prevalencia de la madera y el metal sobre el resto de soportes. No obstante, contamos también con inscripciones sobre cerámica, piedra, marfil, esmalte, tela y papel.



Fig. 49. Gráfico que muestra la proporción de tipos de soportes epigráficos documentados en el corpus¹⁵⁴.

El soporte epigráfico no tiene una función meramente instrumental, sino que también está directamente relacionado con la finalidad del escrito, con el contexto histórico-cultural en el que la inscripción se produce e, incluso, a veces con la extracción social del autor moral. En este caso podemos afirmar en líneas generales que la elección de los soportes dependió de tres factores clave:

¹⁵⁴ Elaboración propia.

- El lugar en el que iban a ser expuestos: en su totalidad estas inscripciones fueron ideadas para permanecer en lugares cerrados, ya fuera en un lugar público como una iglesia o bien una casa privada. Por ello, la gran mayoría se realizaron sobre materiales más perecederos que la piedra, puesto que no se exponían a unas condiciones externas extremas.
- El uso que se iba a hacer de las piezas en las que se encuentran: de este factor dependen en gran medida las dimensiones adoptadas por los objetos y, por tanto, de las inscripciones del corpus. Asimismo, la elección de materiales poco pesados como el metal o la cerámica dependió de la función que desempeñaba la pieza sobre la que se escribió el epígrafe.
- La horquilla temporal escogida: la cronología establecida en este trabajo nos ha permitido estudiar inscripciones sobre soportes que en otras fechas es difícil encontrar como la madera o el esmalte.

Si la escritura es la esencia de las inscripciones, no debe extrañarnos que su estudio constituya también la parte esencial de este apartado. De acuerdo con el abanico cronológico de este trabajo nos encontramos con tres tipos de escritura: la gótica, la prehumanística y la humanística.

- Gótica: en este corpus podemos encontrar las dos formas de la escritura gótica, la gótica mayúscula y la gótica minúscula. La gótica mayúscula aparece de forma predominante entre las piezas de los siglos XIII y XIV, siendo rápidamente sustituida un siglo más tarde por su variante minúscula. Por su parte, la gótica minúscula alcanza su auge entre las piezas del siglo XV, decayendo su uso tras la irrupción de la humanística, con la cual convivirá a lo largo de la centuria siguiente.
- Prehumanística: la escritura prehumanística fue creada por los humanistas italianos en el siglo XIV como producto artificial de gran valor decorativo, por lo que nuestra primera inscripción en este tipo de letra concuerda con estos datos (nº 3). A través de los grandes concilios, la prehumanística se introdujo y difundió a lo largo del siglo XV en los países germánicos, donde alcanzó su mayor éxito, como podemos apreciar en la segunda y última inscripción del corpus en prehumanística (nº 16).

- Humanística: existe un claro predominio de la escritura humanística mayúscula entre las inscripciones del siglo XVI, aunque su aparición se da un siglo antes en algunas piezas italianas. Asimismo, podemos documentar una única inscripción en letra humanística minúscula, que resulta ser la más moderna del corpus.

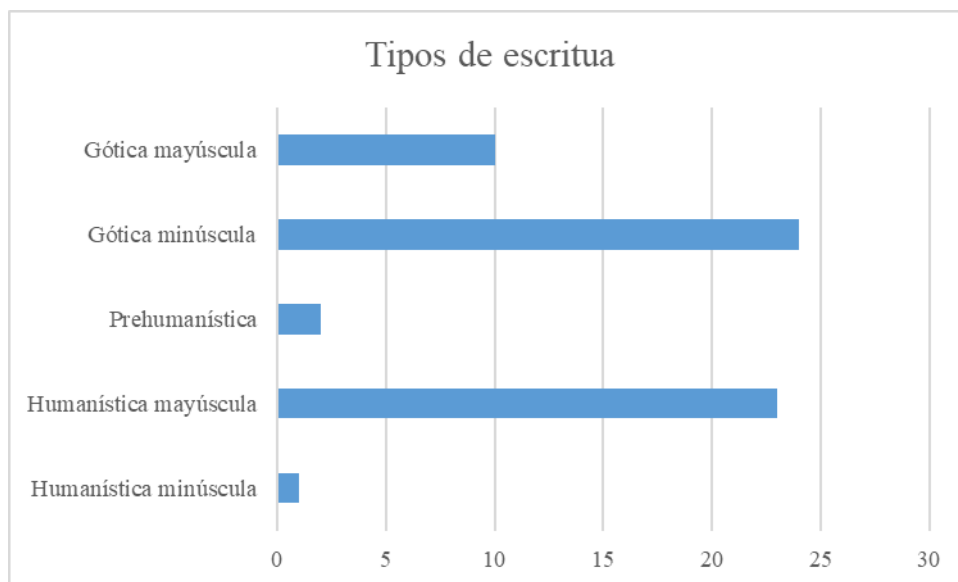


Fig. 50. Gráfico que muestra el nº de inscripciones por tipos de escritura¹⁵⁵.

En cuanto a la lengua, casi la totalidad de nuestras inscripciones están redactadas en latín. Únicamente nueve de ellas están en lengua romance, ya sea castellano (ns 7, 11, 15 y 22), francés (ns 29 y 40) o italiano (ns 21, 28 y 34). El empleo mayoritario de la lengua latina tiene que ver en este caso con dos factores: el primero de ellos sería el predominio de las inscripciones religiosas, ya que en el mundo católico el latín fue utilizado como *lingua franca* hasta el siglo pasado, y el movimiento humanista, que propugnaba una vuelta a la epigrafía romana y por lo tanto a su lengua. El uso del romance en este corpus se limita a piezas de un carácter más privado o laico.

Como parte del estudio de los caracteres internos, el análisis de la formulación nos ha permitido clasificar tipológicamente cada una de las inscripciones del corpus. En líneas generales podemos apreciar un claro predominio de las denominadas inscripciones librerías sobre las diplomáticas. No obstante, documentamos una gran variedad tipológica contando entre las diplomáticas inscripciones de tipo *consecrationes* (1), *datationes* (2), *donationes* (1), *funera* (1), *inventaria* (3), *roborationes* (1), *suscriptiones*

¹⁵⁵ Elaboración propia.

(6) y tituli *propietatis* (1), mientras que, en cuanto a las inscripciones librerías, podemos encontrar los cuatro tipos de inscripciones, ya sean *chronicae* (1), *explanationes* (30), *hortationes* (3) e *invocationes* (10).

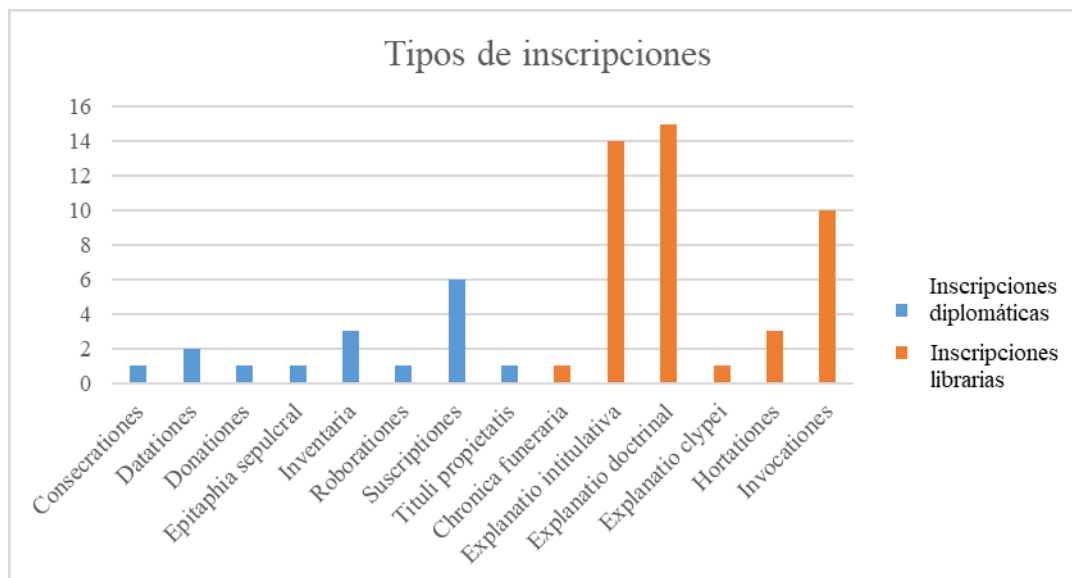


Fig. 51. Gráfico que muestra el nº de inscripciones por tipología¹⁵⁶

Esta prevalencia de las inscripciones de tipo librario podría explicarse por la finalidad litúrgica o religiosa de la mayoría de las piezas en las que se encuentran las inscripciones, lo que favorece la presencia de oraciones o pasajes de la Biblia. Por otra parte, al tratarse en general de inscripciones que acompañan a un conjunto iconográfico más amplio que el del propio epígrafe, abundan las inscripciones explicativas, que ayudan a comprender la escena representada.

En algunos casos concretos, la tipología ofrecida por García Lobo y Martín López no alcanzaba a clasificar algunas inscripciones del corpus, por lo que hemos decidido acomodar los tipos a las nuevas realidades que la epigrafía bajomedieval y moderna nos presenta. Es el caso de las inscripciones que hemos clasificado como *inventaria* (ns 20 y 21).

Por otra parte, la mayor parte de las inscripciones de nuestra colección entraría dentro del grupo de las denominadas originales por la tradición epigráfica, contando tan solo con una ampliación (nº 9). Documentamos en nuestro corpus un único falso epigráfico (nº 39), mientras que la ausencia de copias podemos justificarla por la dificultad de

¹⁵⁶ Elaboración propia.

probar la originalidad de una pieza frente a otra, sobre todo en pintura. Asimismo, la originalidad del mensaje de una inscripción en la mayoría de los casos no es determinante, ya que muchas veces se trata de frases bíblicas o nombres de personajes.

Por último, el estudio del emplazamiento en el caso de las inscripciones de este corpus no es factible puesto que se trata de piezas de una colección museográfica de las cuales se ha perdido toda noticia de su procedencia original. Por otro lado y en relación con el estado de conservación, en general observamos que las inscripciones analizadas se encuentran en buen estado, posiblemente gracias a los factores externos poco agresivos a los que han estado expuestas y a que la mayoría están realizadas con pintura, lo que favorece su restauración. Asimismo, su antigüedad relativa es una condición decisiva en este aspecto.

En conclusión, mediante la realización de este estudio epigráfico podemos afirmar que el epígrafe no es tan solo un texto inscrito, sino que se trata de un concepto mucho más amplio en el que influyen infinidad de factores. Ciertamente, como bien afirma Javier de Santiago Fernández¹⁵⁷, la producción epigráfica es el resultado de un contexto sociocultural determinado, de manera que cambia y evoluciona al ritmo de otras manifestaciones culturales y artísticas. Esto implica que tanto los caracteres internos de las inscripciones como los externos van a depender de los gustos y tendencias de cada momento. Así, las sociedades medieval y moderna presentan orientaciones y condiciones específicas que quedarán reflejadas en la producción epigráfica de la época, por lo que resulta evidente que la Epigrafía no puede ser entendida ni estudiada sin tener en cuenta el ámbito histórico en el que fue producida. Finalmente, podemos concluir que la interdisciplinariedad entre ciencias como la Historia, la Historia del Arte, la Arqueología y la Epigrafía resulta completamente necesaria para tratar de comprender los motivos y las razones por las que las sociedades del pasado plasmaron sus ideas en un conjunto epigráfico.

¹⁵⁷ SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de, La Epigrafía Bajomedieval en Castilla, en GALENDE DÍAZ, J. C. (coord.), *II Jornadas Científicas sobre documentación de la corona de Castilla (siglos XIII-XV)*, Madrid, UCM, 2003, p. 265.

4. BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO MORENA, Diego, La Virgen de los Carmelitas del Museo Lázaro Galdiano: cuestiones sobre iconografía y autoría, *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 2019, nº 6, pp. 81-97.
- ÁLVAREZ LOPERA, José, Don José Lázaro Galdiano y el arte: semblanza (aproximada) de un coleccionista, *Goya, revista de arte*, 1997, nº 261, pp. 563-578.
- ARTIÑANO, Pedro Miguel de, *Exposición de hierros antiguos españoles*, Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1919.
- CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, Sobre el Maestro de Ávila y el Tríptico del Nacimiento, *Goya, revista de arte*, 2007, ns 319-320, pp. 299-312.
- CAGNAT, René, *Cours d'épigraphie latine*, Paris: A. Fontemoing, 1898.
- CAMÓN AZNAR, José, *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid: FLG, 1951.
- CARRASCO FERRER, Marta y ELVIRA BARBA, Miguel, La urna cineraria del ruiseñor, *Goya, revista de arte*, 2001, ns 283-284, pp. 197-202.
- CORBIER, Paul, *Epigrafía latina*, Granada: Universidad de Granada, 2004.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid: FLG, 2000.
- DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Santiago, Las fórmulas diplomáticas latinas en Epigrafía, *Documenta & Instrumenta*, 2008, nº 6, pp. 179-200.
- DONATI, Angela, *Epigrafía romana. La comunicazione nell'antichità*, Bologna: Il Mulino, 2002.
- DURÁN GUDIOL, Antonio, Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca, *Estudios de Edad Media en la Corona de Aragón*, 1967, nº 8, pp. 45-109.
- ESPINOSA MARTÍN, Carmen, *Obras Maestras*. Madrid: FLG, 2012.

- Cuenco, en ARBETETA MIRA, L. *Obras maestras de la Colección Lázaro Galdiano*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2002, pp. 136-137.

FAVREAU, Robert, *Épigraphie Médiévale*, Brepols: Turnhout, 1997.

FITA, Fidel, Antigüedades toledanas del siglo XIII, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1910, nº 57, pp. 399-400.

FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO, *Guía breve del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid: FLG, 2005.

GARCÍA LOBO, Vicente, El mensaje publicitario en la catedral medieval: estrategias epigráficas, en MOLINA DE LA TORRE, F. J., RUIZ ALBI, I. y HERRERO DE LA FUENTE, M. (eds.), *Lugares de escritura: la catedral. X Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014, pp. 15-39.

- La analogía en las ciencias de la escritura, en HERRERO DE LA FUENTE, M., HERRERO JIMÉNEZ, M., RUIZ ALBI, I. y MOLINA DE LA TORRE, F. J. (coords.), *Alma littera: estudios dedicados al profesor José Manuel Ruiz Asencio*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014, pp. 254-281.
- La escritura visigótica publicitaria, en FERNÁNDEZ FLÓREZ, J. A., SERNA SERNA, S. (coords.), *Paleografía I: la escritura en España hasta 1250*, Burgos: Universidad de Burgos, 2008, pp. 61-91.
- La comunicación publicitaria en los monasterios durante la Alta Edad Media, en *El monacato en los reinos de León y Castilla (siglos VII-XIII)*, Ávila: Fundación Sánchez-Albornoz, 2007, pp. 147-172.
- La epigrafía medieval: cuestiones de método, en RUIZ TRAPERO, M^a (ed.), *Centenario de la Cátedra de 'Epigrafía y Numismática' Universidad Complutense de Madrid 1900/01-2000/01*, Madrid: UCM, 2001, p. 77-119.

GARCÍA LOBO, Vicente y MARTÍN LÓPEZ, M^a Encarnación (coords.), *Impaginatio en las inscripciones medievales*, León: CIHM, 2011.

GARCÍA MORILLA, Alejandro, *Las inscripciones medievales de la provincia de Burgos: siglos VIII-XIII*, Madrid: UCM, 2013.

GUIDOL RICART, José, Juan de Sevilla – Juan de Peralta, *Goya, revista de arte*, 1955, nº 5, pp. 258-265.

HORCAJO PALOMERO, Natalia, La cabeza de San Juan Bautista del Museo Salzillo y las joyas del siglo XVI, en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de platería*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 115-130.

KOECHLIN, Raymond, *Les ivoires gothiques français*, Paris: Picard, 1924, vol. 2.

KUSCHE, María, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánica, 2003.

LACARRA DUCAY, M^a Carmen, Blasco de Grañén en el Museo Lázaro Galdiano, *Goya, revista de arte*, 2004, nº 300, pp. 149-154.

- Nuevas noticias de Blasco de Grañén, pintor de retablos (doc. 1422-1459), *Aragón en la Edad Media*, 1999, ns 14-15, pp. 813-830.

LASSÈRE, Jean-Marie, *Manuel d'Épigraphie romaine*, Paris: Picard, 2007.

LÓPEZ REDONDO, Amparo, El Bosco, su taller y sus seguidores en la Colección Lázaro Galdiano, en MARTENS, D. y LÓPEZ REDONDO, A. (eds.), *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid: FLG, 2017, pp. 23-46.

- La Fundación Lázaro Galdiano: coleccionismo y protección del patrimonio, en *Casas museo: museología y gestión*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, pp. 89-97.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, Escenas de guerra en la platería europea, en CABAÑAS BRAVO, M., LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., y RINCÓN GARCÍA, W. (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid: CSIC, 2009, pp. 99-113.

MARTENS, Didier, y LÓPEZ REDONDO, Amparo, Catálogo razonado de la colección de tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano, en MARTENS, D. y LÓPEZ REDONDO, A. (eds.), *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid: FLG, 2017, pp. 87-224.

MARTIN, Fernando A., Plateros italianos en España, en *Estudios de platería. San Eloy 2003*, Murcia: Universidad de Murcia, 2003, pp. 329-344.

MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel, Fundator Italiae Pacis et Honoris: la aventura italiana del Conde de Tendilla, *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, 2000, nº 27, pp. 55-84.

MARTÍN LÓPEZ, M^a Encarnación, La escritura prehumanística en las inscripciones castellanicas, en HERRERO DE LA FUENTE, M., HERRERO JIMÉNEZ, M., RUÍZ ALBI, I. y MOLINA DE LA TORRE, F. J. (coords.), *Alma littera: estudios dedicados al profesor José Manuel Ruíz Asencio*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014, pp. 309-407.

- La escritura gótica de las inscripciones, en SANZ FUENTES, M^a J. y CALLEJA PUERTA, M. (coords.), *Paleografía II: las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2010, pp. 159-182.

MARTÍN LÓPEZ, M^a Encarnación y GARCÍA LOBO, Vicente, La Epigrafía medieval. Por una tipología de las inscripciones, en GALENDE DÍAZ, J. C. y SANTIAGO FERNÁNDEZ, J. (eds.), *VIII Jornadas Científicas sobre documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, Madrid: UCM, 2009, pp. 185-214.

MAYER, August, *Historia de la pintura española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

MAYER, Marc, Epigrafía sin fronteras. Una reflexión acompañada de algunas notas sobre documentos epigráficos de confines, en ANGELI BERTINELLI, M. G. y DONATI, A. (eds.), *Epigrafia di confine. Confine dell'Epigrafia*, Faenza: Fratelli Lega, 2004, pp. 7-22.

- Epigrafía y Paleografía. Una integración lenta y difícil, en *XI Congresso Internazionale di Epigrafia Greca e Latina*, Roma: Edizioni Quasar, 1999, pp. 495-519.

MÜNTZ, Eugène, Les Épées d'honneur distribuées par les papes pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles, *Revue de l'art chrétien*, 1890, n° 34, pp. 281-292.

NAVASCUÉS, Joaquín M^a, Memoria sobre el concepto, método y fuentes de la Epigrafía, en SANTIAGO FERNÁNDEZ, J., FRANCISCO OLMOS, J. M^a y MENOR NATAL, E. (eds.), *Joaquín María de Navascués. Obra epigráfica*, Madrid: NUMISDOC, 2019, vol. II, pp. 67-140.

- *El concepto de Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1953.

PADRÓN MÉRIDA, Aída, Virgen con el Niño rodeada de ángeles músicos, en ARBETETA MIRA, L. *Obras maestras de la Colección Lázaro Galdiano*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2002, pp. 106-107.

PANCIERA, Silvio, What is an Inscription? Problems of definition and identity of an historical source, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 2012, n° 183, p. 1-10.

PEREA YEBENES, Sabino, La urna de Luscinia Philomena. Consideraciones sobre su atribución romana y su 'carmen epigraphicum', *Espacio, tiempo y forma*, 2018, n° 31, pp. 85-111.

PEREIRA GARCÍA, Irene, La Epigrafía medieval en España: un estado de la cuestión, *Anuario de estudios medievales*, 2017, vol. 47, n° 1, pp. 267-302.

PÉREZ PRECIADO, José Juan, Pinturas procedentes de la colección de los condes de Altamira adquiridas por José Lázaro, *Goya, revista de arte*, 2009, n° 326, pp. 69-80.

PINTI, Paolo, Lo stocco pontificio: immagini e storia di un'arma, *Saggi di opologia*, 2001, n° 12, pp. 3-52.

RAMÍREZ SÁNCHEZ, Manuel, La expresión epigráfica de la memoria en el Renacimiento: la recuperación de los modelos romanos, en IGLESIAS GIL, J. M. y RUIZ-GUTIÉRREZ, A. (eds.), *Monumenta et memoria. Estudios de Epigrafía romana*, Roma: Edizioni Quasar, 2017, pp. 87-116.

- La tradición de la Epigrafía Antigua en las inscripciones hispanas de los siglos XV y XVI, *Veleia*, 2012, n° 29, pp. 255-277

RUIZ MANERO, José María, Pintura italiana del siglo XVI en España. I. Leonardo y los leonardescos, *Cuadernos de arte e iconografía*, 1992, vol. 5, nº 9, pp. 1-110.

SAGUAR QUER, Carlos, La Fundación Lázaro Galdiano: el legado de un gran coleccionista y mecenas, en GIL PINERO, J. I., *Museos y mecenazgo: nuevas aportaciones: 17-19 de octubre de 2007*, Madrid: Museo Sorolla, 2009, pp. 135-160.

- Fondos aragoneses del Museo Lázaro Galdiano, *Artigrama*, 2005, nº 20, pp. 111-130.

SÁNCHEZ SALZADO, Ana M^a, Cassoni italianos en los Museos Lázaro Galdiano y Arqueológico Nacional, *Anales de Historia del Arte*, 1991, nº 3, pp. 77-93.

SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de, Joaquín M^a de Navascués y la Epigrafía, en SANTIAGO FERNÁNDEZ, J., FRANCISCO OLMOS, J. M^a y MENOR NATAL, E. (eds.), *Joaquín María de Navascués. Obra Epigráfica*, Madrid: NUMISDOC, 2019, vol. I, pp. 29-62.

- Las inscripciones cristianas de Mértola, *Documenta & Instrumenta*, 2008, nº 3, pp. 187-215.
- La Epigrafía: evolución conceptual y metodológica, *Documenta & Instrumenta*, 2004, nº 1, pp. 203-220.
- La Epigrafía Bajomedieval en Castilla, en GALENDE DÍAZ, J. C. (coord.), *II Jornadas Científicas sobre documentación de la corona de Castilla (siglos XIII-XV)*, Madrid, UCM, 2003

SANZ, M^a Jesús, Los cálices del Museo Lázaro Galdiano, *Goya: revista de arte*, 1978, nº 142, pp. 208-213.

SILVA MAROTO, Pilar, La pintura hispanoflamenca en Castilla, en RUIZ QUESADA, F. (coord.), *La pintura gótica hispano flamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona: MNAC, 2003, pp. 77-86.

SUSINI, Giancarlo, *Il lapicida romano. Introduzione all'epigrafia latina*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 1968.

VETTER, Ewald M., La 'Tabla de los Carmelitas' del Museo Lázaro Galdiano, *Revista Goya*, 1962, n° 47, pp. 330-337.

YEVES ANDRÉS, Juan Antonio, La Biblioteca Lázaro Galdiano, *Clip de Sedic: revista de la Sociedad Española de Documentación e Información Científica*, n° 70, 2014.

YOUNG, Eric, Juan de Sevilla, Juan de Peralta and Juan de Burgos, *Apollo*, 1981, vol. 113, n° 227, pp. 5-9.

4.1. Recursos en línea

GARCÍA, Luis, *Fachada este del Museo Lázaro Galdiano de Madrid (España)*, 2014 [en línea]. [Consulta: 25 de junio de 2020]. Disponible en web: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Museo_L%C3%A1zaro_Galdiano_%28Madrid%29_05.jpg.

LÓPEZ REDONDO, Amparo, "La Visión de Tondal", *obra de un seguidor de El Bosco conservada en el Museo Lázaro Galdiano* [en línea]. [Consulta: 25 de junio de 2020]. Disponible en web: <https://museolazarogaldiano.wordpress.com/2012/11/27/vision-de-tondal-seguidor-el-bosco-bosch-museo-lazaro-galdiano-interpretacion-iconografica-amparo-lopez/>.

MUSEO LÁZARO GALDIANO, *Catálogo del Museo Lázaro Galdiano* [en línea]. [Última consulta: 25 de junio de 2020]. Disponible en web: <http://catalogo.museolazarogaldiano.es/mlgm/search/pages/SimpleSearch?Museo=MLGM>.

MUSEOTECA, *Tríptico del Nacimiento* [en línea]. [Consulta: 25 de junio de 2020]. Disponible en web: https://museoteca.com/r/es/work/3272/barco_garcia_del_maestro_de_avila_/triptico_del_nacimiento/.

WIKIMEDIA COMMONS, *Escudo del papa Inocencio VIII* [en línea]. [Consulta: 25 de junio de 2020]. Disponible en web: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coa_Inocentius_VIII.svg.

- *Escudo de la Casa de la Cerda* [en línea]. [Consulta: 25 de junio de 2020].
Disponible en web:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arms_of_the_House_of_la_Cerda.svg

5. ANEXOS

5.1. Índice por piezas

Nº de referencia	1.
Título / inscripción	Epitafio sepulcral de Diego Álvarez
Fecha	1279
Soporte	Piedra
Tipo de inscripción	Epitafio sepulcral
Tipo de escritura	Gótica mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	España (Toledo)

Nº de referencia	2.
Título / inscripción	<i>Invocatio</i> a la Virgen en políptico de marfil
Fecha	1334-1366
Soporte	Marfil
Tipo de inscripción	<i>Invocatio</i>
Tipo de escritura	Gótica mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Francia

Nº de referencia	3.
Título / inscripción	<i>Explanatio doctrinal e invocationes</i> de la Virgen con el Niño
Fecha	S. XIV
Soporte	Tabla al óleo
Tipo de inscripción	<i>Explanatio doctrinal e invocationes</i>
Tipo de escritura	Prehumanística
Lengua	Latín
Procedencia	Italia (Siena)

Nº de referencia	4.
Título / inscripción	<i>Explanatio doctrinal</i> de la Virgen con el Niño y <i>suscriptio</i> de Juan Hispalense
Fecha	1400 [ca]
Soporte	Tabla al óleo
Tipo de inscripción	<i>Explanatio doctrinal</i> y <i>suscriptio</i>
Tipo de escritura	Gótica minúscula
Lengua	Latín
Procedencia	España (Sevilla)

Nº de referencia	5.
Título / inscripción	<i>Invocatio y suscriptio</i> en copón
Fecha	1400-1425
Soporte	Copón de plata
Tipo de inscripción	<i>Invocatio y suscriptio</i>
Tipo de escritura	Gótica minúscula y gótica mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	España

Nº de referencia	6.
Título / inscripción	<i>Inventaria reliquiarum</i> del apóstol Bartolomé en relicario
Fecha	1425-1475
Soporte	Papel
Tipo de inscripción	<i>Inventaria reliquiarum</i>
Tipo de escritura	Gótica minúscula
Lengua	Latín
Procedencia	República Checa (Bohemia)

Nº de referencia	7.
Título / inscripción	<i>Roboratio</i> de Esperandeu de Santa Fe
Fecha	1439
Soporte	Tabla al óleo
Tipo de inscripción	<i>Roboratio</i>
Tipo de escritura	Gótica minúscula
Lengua	Romance (castellano)
Procedencia	España (Tarazona)

Nº de referencia	8.
Título / inscripción	<i>Suscriptio</i> del Salvador de Verrocchio
Fecha	1450-1500
Soporte	Peana de madera
Tipo de inscripción	<i>Suscriptio</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Italia (Florencia)

Nº de referencia	9.
Título / inscripción	<i>Explanationes doctrinales</i> del tríptico del nacimiento de García del Barco
Fecha	1467-1500
Soporte	Tabla al óleo y grisalla
Tipo de inscripción	<i>Explanationes doctrinales</i>
Tipo de escritura	Gótica minúscula y humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	España (Ávila)

Nº de referencia	10.
Título / inscripción	<i>Explanationes doctrinales</i> de misericordia
Fecha	1475-1500
Soporte	Tabla al óleo
Tipo de inscripción	<i>Explanationes doctrinales</i>
Tipo de escritura	Gótica minúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Bélgica

Nº de referencia	11.
Título / inscripción	<i>Explanationes intitativas</i> de San Sebastián y San Fabián
Fecha	1475-1500
Soporte	Tabla al óleo
Tipo de inscripción	<i>Explanationes intitativas</i>
Tipo de escritura	Gótica minúscula
Lengua	Romance (castellano)
Procedencia	España

Nº de referencia	12.
Título / inscripción	<i>Consecratio</i> de la espada de Íñigo López de Mendoza
Fecha	1486
Soporte	Espada de plata
Tipo de inscripción	<i>Consecratio</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Italia (Roma)

Nº de referencia	13.
Título / inscripción	<i>Invocatio</i> a San Juan Bautista
Fecha	1496 [ca]
Soporte	Tabla al óleo
Tipo de inscripción	<i>Invocatio</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Italia

Nº de referencia	14.
Título / inscripción	<i>Explanatio intitiativa</i> de San Agustín
Fecha	S. XV
Soporte	Piedra
Tipo de inscripción	<i>Explanatio intitiativa</i>
Tipo de escritura	Gótica minúscula
Lengua	Latín
Procedencia	España (Burgos)

Nº de referencia	15.
Título / inscripción	<i>Invocatio y explanatio intitiativa</i> de daga con puño de marfil
Fecha	S. XV
Soporte	Daga de acero
Tipo de inscripción	<i>Invocatio y explanatio intitiativa</i>
Tipo de escritura	Gótica minúscula
Lengua	Latín y romance (castellano)
Procedencia	España

Nº de referencia	16.
Título / inscripción	<i>Hortatio</i> del Varón de dolores
Fecha	1500 [ca]
Soporte	Tabla al óleo
Tipo de inscripción	<i>Hortatio</i>
Tipo de escritura	Prehumanística
Lengua	Latín
Procedencia	Bélgica

Nº de referencia	17.
Título / inscripción	<i>Hortatio</i> del Varón de Dolores II
Fecha	1500-1525
Soporte	Tabla al óleo
Tipo de inscripción	<i>Hortatio</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	España

Nº de referencia	18.
Título / inscripción	<i>Explanatio intitiativa</i> de San Antero
Fecha	1500-1525
Soporte	Tabla al óleo
Tipo de inscripción	<i>Explanatio intitiativa</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Alemania

Nº de referencia	19.
Título / inscripción	<i>Explanatio doctrinal</i> del díptico de marfil
Fecha	1500-1525
Soporte	Díptico de marfil
Tipo de inscripción	<i>Explanatio doctrinal</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	España

Nº de referencia	20.
Título / inscripción	<i>Inventaria</i> en orza
Fecha	1500-1525
Soporte	Orza de cerámica
Tipo de inscripción	<i>Inventaria</i>
Tipo de escritura	Gótica minúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Italia (Faenza)

Nº de referencia	21.
Título / inscripción	<i>Inventaria y explanatio intitiativa en orza</i>
Fecha	1500-1525
Soporte	Orza de cerámica
Tipo de inscripción	<i>Inventaria y explanatio intitiativa</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula y gótica minúscula
Lengua	Latín y romance (italiano)
Procedencia	Italia (Faenza)

Nº de referencia	22.
Título / inscripción	<i>Suscriptiones y donatio del cáliz de Íñigo de la Cerda</i>
Fecha	1500-1525
Soporte	Cáliz de plata
Tipo de inscripción	<i>Suscriptiones y donatio</i>
Tipo de escritura	Gótica mayúscula y gótica minúscula
Lengua	Romance (castellano)
Procedencia	España (Toledo)

Nº de referencia	23.
Título / inscripción	<i>Explanatio intitiativa del cassone</i>
Fecha	1500-1533
Soporte	Arcón de madera
Tipo de inscripción	<i>Explanatio intitiativa</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Italia

Nº de referencia	24.
Título / inscripción	<i>Explanatio doctrinal y hortatio de la Virgen con el Niño</i>
Fecha	1500-1533
Soporte	Tabla al óleo
Tipo de inscripción	<i>Explanatio doctrinal y hortatio</i>
Tipo de escritura	Gótica minúscula
Lengua	Latín
Procedencia	España (Valencia)

Nº de referencia	25.
Título / inscripción	<i>Explanatio intitiativa</i> de Carlos V en daga cinqueada
Fecha	1519-1558
Soporte	Daga de acero
Tipo de inscripción	<i>Explanatio intitiativa</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Italia (Ferrara)

Nº de referencia	26.
Título / inscripción	<i>Explanaciones</i> de la visión de Santa Emerencia
Fecha	1520 [ca]
Soporte	Tabla al óleo
Tipo de inscripción	<i>Explanatio doctrinal y explanatio intitiativa</i>
Tipo de escritura	Gótica minúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Bélgica (Brabante)

Nº de referencia	27.
Título / inscripción	<i>Explanatio doctrinal</i> de la Anunciación del monogramista GB
Fecha	1520 – 1530
Soporte	Tabla al óleo
Tipo de inscripción	<i>Explanatio doctrinal</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Bélgica (Brujas)

Nº de referencia	28.
Título / inscripción	<i>Titulus proprietatis</i> de la “Bella Maria”
Fecha	1530 [ca]
Soporte	Cuenco de cerámica esmaltada
Tipo de inscripción	<i>Titulus proprietatis</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Romance (italiano)
Procedencia	Italia (Umbría)

Nº de referencia	29.
Título / inscripción	<i>Explanatio clypei</i> del escudo de Carlos V
Fecha	1530-1550
Soporte	Placa de hierro
Tipo de inscripción	<i>Explanatio clypei</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Romance (francés)
Procedencia	España

Nº de referencia	30.
Título / inscripción	<i>Explanatio doctrinal</i> de la visión de Tondal
Fecha	1550 [ca]
Soporte	Tabla al óleo
Tipo de inscripción	<i>Explanatio doctrinal</i>
Tipo de escritura	Gótica minúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Holanda

Nº de referencia	31.
Título / inscripción	<i>Invocatio y explanatio intitiativa</i> del Descendimiento de Metsys Quentin
Fecha	1550 [ca]
Soporte	Tabla al óleo
Tipo de inscripción	<i>Invocatio y explanatio intitiativa</i>
Tipo de escritura	Gótica minúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Bélgica (Amberes)

Nº de referencia	32.
Título / inscripción	<i>Datationes</i> en retrato de caballero
Fecha	1567
Soporte	Tabla al óleo
Tipo de inscripción	<i>Datationes</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Alemania

Nº de referencia	33.
Título / inscripción	<i>Explanatio doctrinal</i> del triunfo de Pompeyo
Fecha	1575-1600
Soporte	Taza de plata
Tipo de inscripción	<i>Explanatio doctrinal</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Holanda

Nº de referencia	34.
Título / inscripción	<i>Explanatio intitiativa</i> de la Duquesa de la Saboya
Fecha	1585-1591
Soporte	Lienzo al óleo
Tipo de inscripción	<i>Explanatio intitiativa</i>
Tipo de escritura	Humanística minúscula
Lengua	Romance (italiano)
Procedencia	España

Nº de referencia	35.
Título / inscripción	<i>Suscriptio</i> de espada ropera con empuñadura de lazo
Fecha	S. XVI
Soporte	Espada de acero
Tipo de inscripción	<i>Suscriptio</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	España (Valencia)

Nº de referencia	36.
Título / inscripción	<i>Explanatio intitiativa</i> de Nuestra Señora en portapaz
Fecha	S. XVI
Soporte	Portapaz de bronce
Tipo de inscripción	<i>Explanatio intitiativa</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	España

Nº de referencia	37.
Título / inscripción	<i>Explanationes doctrinales</i> en portapaz
Fecha	S. XVI
Soporte	Portapaz de bronce y plata
Tipo de inscripción	<i>Explanationes doctrinales</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Italia

Nº de referencia	38.
Título / inscripción	<i>Invocatio</i> en portapaz
Fecha	S. XVI
Soporte	Portapaz de bronce
Tipo de inscripción	<i>Invocatio</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	España

Nº de referencia	39.
Título / inscripción	Crónica funeraria de Luscinia Filomena
Fecha	S. XVI
Soporte	Mármol
Tipo de inscripción	<i>Chronica funeraria</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Latín
Procedencia	Italia

Nº de referencia	40.
Título / inscripción	<i>Explanationes intitativas</i> de Alejandro Magno y Julio César
Fecha	S. XVI
Soporte	Placa de esmalte
Tipo de inscripción	<i>Explanationes intitativas</i>
Tipo de escritura	Humanística mayúscula
Lengua	Romance (francés)
Procedencia	Francia (Limoges)

5.2. Índice de procedencias

ALEMANIA: 18, 32

BÉLGICA: 10, 16

- Amberes: 31
- Brabante: 26
- Brujas: 27

ESPAÑA: 5, 11, 15, 17, 19, 29, 34, 36, 38

- Ávila: 9
- Burgos: 14
- Sevilla: 4
- Tarazona: 7
- Toledo: 1, 22
- Valencia: 24, 35

FRANCIA: 2

- Limoges: 40

HOLANDA: 30, 33

ITALIA: 13, 23, 37, 39

- Faenza: 20, 21
- Ferrara: 25
- Florencia: 8
- Roma: 12
- Siena: 3
- Umbría: 28

REPÚBLICA CHECA

- Bohemia: 6

5.3. Índice por tipos de inscripción

INSCRIPCIONES DIPLOMÁTICAS

- Consecrationes: 12
- Datationes: 32
- Donationes: 22
- Funera
 - Epitaphia sepulcralia: 1
- Inventaria: 6, 20, 21
- Roborationes: 7
- Suscriptiones: 4, 5, 8, 22, 35
- Tituli proprietatis: 28

INSCRIPCIONES LIBRARIAS

- Chronicae
 - Funeraria: 39
- Explanationes
 - Intitulativae: 11, 14, 15, 18, 21, 23, 25, 26, 31, 34, 36, 40
 - Doctrinales: 3, 4, 9, 10, 19, 24, 26, 27, 30, 33, 37
 - Clypei: 29
- Hortationes: 16, 17, 24
- Invocationes: 2, 3, 5, 13, 15, 31, 38