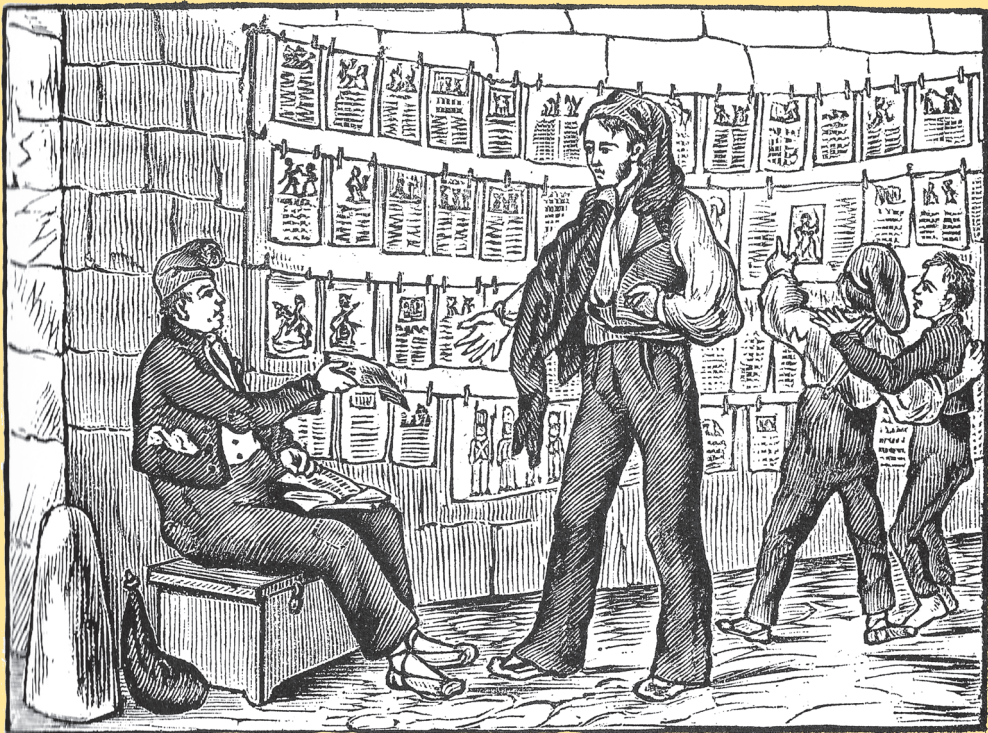


ANTONIO CASTILLO GÓMEZ | VERÓNICA SIERRA BLAS (DIRS.)
MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ (ED.)

«SCRIPTA IN ITINERE»

Discursos, prácticas y apropiaciones
del escrito en el espacio público
(siglos XVI-XXI)



«SCRIPTA IN ITINERE»

«SCRIPTA IN ITINERE»

DISCURSOS, PRÁCTICAS Y APROPIACIONES
DEL ESCRITO EN EL ESPACIO PÚBLICO
(SIGLOS XVI-XXI)



ANTONIO CASTILLO GÓMEZ

VERÓNICA SIERRA BLAS

(dirs.)

MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ

(ed.)

EDICIONES TREA

La publicación de este libro se inserta en el cuadro de las investigaciones y actividades promovidas y desarrolladas dentro de los proyectos «*Scripta in itinere*». *Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días* (HAR2014-51883-P); «*Vox populi*». *Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00/AEI/10.13039/501100011033); y *Subgrafías: artefactos, memorias y gestos subalternos en la Historia social de la cultura escrita (siglos XVI-XXI)* (PID2024-158235NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.



© los autores de los textos, 2025

Motivo de cubierta: *Vendedor de romances junto al convento de San Agustín en Barcelona*. Grabado anónimo, ca. 1850.

© de esta edición:

Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón · Asturias · España
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán
Maquetación: Alberto R. Torices

Depósito legal: AS 00333-2025
ISBN: 979-13-87790-11-0

Impreso en España – Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Letras en acción. Genealogía, métodos y propuestas de estudio	11
ANTONIO CASTILLO GÓMEZ VERÓNICA SIERRA BLAS	

I. IDEOLOGÍA, REPRESENTACIÓN Y MEMORIA

1. <i>Sicut liliun inter spinas</i> . Circulación de dogmas en la Valencia del Quinientos	35
JULIO MACIÁN FERRANDIS	
2. Escribir la muerte: la epigrafía funeraria femenina de los siglos XVI y XVII en Alcalá de Henares	51
MARINA AGUILAR SALINAS	
3. Del monumento efímero al impreso duradero: relaciones de los arcos triunfales dedicados a Francisco Fernández de la Cueva, virrey de la Nueva España, en su entrada a la ciudad de México (1653)	73
ADRIANA BELTRÁN DEL RÍO SOUSA	
4. Usos e funcionalidades da cultura escrita em festas de beatificação, de canonização e de translação de relíquias em cidades portuguesas (seculo XVII)	83
PAULA ALMEIDA MENDES	
5. «Este edificio fue construido por»: el papel de las placas en las escuelas asturianas en Época Contemporánea	97
LAURA MARTÍNEZ MARTÍN	
6. Escribir en el mármol. Las inscripciones monumentales de la Primera Guerra Mundial en Italia	123
GRAZIANO MAMONE	

- | | | |
|----|--|-----|
| 7. | El nomenclátor urbano: lugar de memoria y cultura política | 139 |
| | JORDI HENALES SALAMANCA | |
| 8. | Un avance hacia la visibilización pública de las mujeres: el callejero
de Guadalajara | 161 |
| | MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ | |
| 9. | Paisaje lingüístico-escrito conmemorativo (o escritura expuesta) en Córdoba | 181 |
| | CLARA EUGENIA PERAGÓN LÓPEZ ALFREDO UREÑA UCEDA | |

II. VOCES REBELDES, LETRAS DISIDENTES

- | | | |
|-----|---|-----|
| 10. | Imágenes y textos de la disidencia: el arte del contrapoder en los siglos XVI y XVII
y su exposición pública. | 207 |
| | CRISTINA FONTCUBERTA I FAMADAS | |
| 11. | Información y agitación: edictos, avisos y pasquines en las paredes de la Zaragoza
de los Sitios (1808-1809) | 229 |
| | MÓNICA GARCÉS PALACIOS | |
| 12. | Escritura y oralidad en el disenso político femenino: la experiencia del Sexenio
Democrático (1868-1874) | 237 |
| | GLORIA ESPIGADO TOCINO | |
| 13. | De la señalización a la libertad: las escrituras expuestas en los campos
de internamiento del exilio español | 257 |
| | GUADALUPE ADÁMEZ CASTRO | |
| 14. | Les affiches de l'Atelier de l'École Beaux-Arts de Paris. Histoire d'exposition
(1968-2018) | 283 |
| | PHILIPPE ARTIÈRES | |
| 15. | «A las mujeres universitarias». El Movimiento Democrático de Mujeres
en la conquista del espacio universitario | 297 |
| | CLAUDIA CORRAL VIEJO | |

III. PALABRAS DE ORDEN, MENSAJES AUTORIZADOS

- | | | |
|-----|--|-----|
| 16. | Del altar a la inmundicia. Los edictos de la Inquisición española y la problemática
en torno a su publicación | 315 |
| | BÁRBARA SANTIAGO MEDINA | |

17. Leyes expuestas, leyes pregonadas. Los lugares de comunicación institucional en el Ducado de Milán en el siglo XVI 337
MARCO FRANCALANCI
18. Bandi, editti e provvedimenti del vescovo e della Repubblica di Lucca tra XVI e XVII secolo 351
DAVIDE MARTINI
19. Genova nel Seicento. La comunicazione del potere con i cittadini e il tessuto delle relazioni sociali ricostruiti attraverso i materiali tipografici effimeri delle tipografie locali: considerazioni preliminari sugli avvisi a stampa 373
MONICA GALLETI
20. «Por las calles y plazas acostumbradas»: itinerarios de publicaciones de gobierno (Santander, XVI-XVIII) 393
VIRGINIA M.^a CUÑAT CISCAR | FRANCISCO SAULO RODRÍGUEZ LAJUSTICIA
21. El uso funcional del papel impreso: la verdadera revolución de la imprenta 415
XEVI CAMPRUBÍ
22. El cartel editorial en España en el siglo XIX: efimeros en escaparates, puertas y muros 439
PEDRO RUEDA RAMÍREZ | MÒNICA BARÓ
23. «La limpieza es la salud». La enseñanza de la Higiene en los carteles escolares de la España de principios del siglo XX 459
ELENA FERNÁNDEZ GÓMEZ
24. La Alemania Nazi y el uso de la propaganda negra en España durante la Segunda Guerra Mundial 483
MERCEDES PEÑALBA-SOTORRÍO

IV. TEXTOS, MEDIADORES Y MIGRACIONES

25. In stampa e in scena. Le molte forme del consumo di testi nell'Italia moderna 505
Marina ROGGERO
26. El tránsito del antiguo al nuevo régimen del impreso: ¿un nuevo paisaje para el escrito en el espacio público? (España, siglos XVIII-XX) 525
JEAN-FRANÇOIS BOTREL

27. O cinema e a comunicação no espaço público. Um estudo de caso: «Rio 40 Graus» (1955, Nelson Pereira dos Santos)	545
ALCIDES FREIRE RAMOS	
28. O circuito teatral da cidade de São Paulo e o lugar do SESC-SP na produção e circulação de espetáculos teatrais	555
ROSANGELA PATRIOTA RAMOS	
29. El bibliobús: ampliando espacios de lectura	573
MAITE COMALAT NAVARRA	
30. Poesie alla deriva. Il Movimento per l'Emancipazione della Poesia: un caso di letteratura esposta	587
FABIO CONTU	
31. Oralidad y permanencia en las redes sociales. Twitter y el espacio identitario compartido en la conversación abierta de internet	609
DANIEL ESCANDELL MONTIEL	

V. EMOCIONES Y CULTURA ESCRITA

32. Grafitis y comunidades emocionales (siglos XVI-XVIII)	627
VÉRONIQUE PLESCH	
33. Lecturas antropológicas de los paisajes escritos populares de tipo religioso en el medio rural a partir del ejemplo de Cardenosa (Ávila)	641
PEDRO JAVIER CRUZ SÁNCHEZ	
34. Las negras alas de la muerte: duelo y escritura en las Cortes	661
VIRGINIA RAMÍREZ MARTÍN	
35. Trovadores comprometidos durante el tardofranquismo y la transición española: la ocupación simbólica del espacio	681
ALBERTO CARRILLO-LINARES	
36. Cultura escrita y religiosidad popular: las peticiones al «Santet de Poblenou»	703
ÉRIKA FERNÁNDEZ MACÍAS	
37. La cultura de la muerte entre los judíos ortodoxos: los anuncios mortuorios en la Jerusalén actual	729
RIVKA JANA GREENBLAT	
Autores/as	755

Sicut lilium inter spinas.

Circulación de dogmas en la Valencia del Quinientos

JULIO MACIÁN FERRANDIS

Universitat d'Alacant

La religión siempre ha encontrado en la imagen el complemento idóneo para la palabra, tanto oral como escrita. Según Albert Toldrà, el ser humano precisa de una serie de signos y metáforas que le acompañen en la abstracción hacia lo intangible.¹ En este sentido, el objetivo del presente estudio es analizar la difusión de la doctrina de la Inmaculada Concepción en la Valencia del Quinientos mediante la combinación de la imagen y de la escritura. Para ello, se partirá de una serie de pinturas dedicadas a este tema, realizadas por los Macip, una de las principales sagas de pintores del reino de Valencia, entre quienes destaca el maestro Joan de Joanes (*ca.* 1505-1579).²

Con tal fin, a lo largo de las siguientes páginas se expondrán los antecedentes pictóricos y literarios que prefiguraron este modelo iconográfico de la Inmaculada; seguidamente, se destacará la trascendencia de Vicent y Joan Macip, padre e hijo, en la difusión de la imagen de la Virgen Inmaculada y de los valores gráficos y estéticos renacentistas; en tercer lugar, se realizará un análisis paleográfico y crítico de los textos que acompañan estas pinturas; y, para concluir, se expondrá la fortuna de dicho modelo de Inmaculada tras la muerte de Joanes en los albores del Barroco.

¹ TOLDRÀ VILARDELL, Albert: *Après la mort: un viatge amb sant Vicent al més enllà medieval*, Valencia: Eliseu Climent, 2000, p. 34.

² Aunque así es como se conoce generalmente a este pintor, las tendencias historiográficas actuales tienden a llamarlo Joan Macip o Joanes, la latinización de su nombre que empezó a utilizar a partir de la década de 1550. La repetitiva denominación *Juan de Juanes* deriva de las biografías del pintor del siglo XVII, como la de Palomino (*vid.* n. 28), donde se decía que *Joanes* es la forma valenciana del apellido *Juárez*. Por estas razones, en adelante nos referiremos al pintor por su nombre de pila o por la forma latina del mismo.

1. ANTECEDENTES LITERARIOS E ICONOGRÁFICOS DE LA INMACULADA

A pesar de que el origen de las tesis concepcionistas haya que buscarlo en las iglesias orientales, más dadas a las disquisiciones teológicas, al culto mariano y a las jaculatorias laudatorias dirigidas a las figuras sagradas, la devoción por la Inmaculada en los reinos hispánicos es inmemorial y sus monarcas siempre se presentaron como los principales adalides de esta doctrina que, pese a todo, no fue aceptada por la Iglesia Católica como dogma de fe hasta 1854, a través de la bula *Ineffabilis Deus* del papa Pío IX.³

La devoción generalizada a esta advocación favoreció el reflejo temprano de la Inmaculada en el arte español. La complejidad teológica inherente a este concepto hace muy complicada su representación, por lo que los artistas se vieron obligados a recurrir al uso de símbolos y metáforas para su plasmación. De hecho, las primeras representaciones hispánicas a lo largo del siglo xv no eran más que la readaptación de tipos iconográficos previos de la Virgen —como la Mujer Apocalíptica—, añadiéndoles algunos elementos propios de la Inmaculada.⁴

La falta de textos que relaten los primeros años de la vida de María es uno de los principales problemas a los que se enfrentaron los artistas. El *Protoevangelio de Santiago*,⁵ texto apócrifo del siglo ii, es el que más datos proporciona al respecto y es el origen del resto de relatos marianos. En él se desarrolla la genealogía de la Virgen y se explican las dificultades de Joaquín y Ana para procrear y la elección de estos por parte de Dios para concebir a María. De esta historia procede una de las representaciones más difundidas de la Inmaculada, que también tuvo un gran arraigo en el arte valenciano: el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, momento en el que san Joaquín y santa Ana concibieron castamente a María con un abrazo. La iconografía cristiana, rica en recursos, combinaba esta escena narrativa con otra más simbólica y de difícil comprensión, atribuida al abad Suger: el *Árbol de Jesé*, la genealogía de la Virgen. En las pinturas, el árbol hundía sus raíces en Jesé, padre del rey David, que solía aparecer durmiendo; en el extremo de la rama principal se encontraba la Virgen (jugando con

³ TORMO MONZÓ, Elías: *La Inmaculada y el arte español*, Madrid: Fototipias de Hauser y Menet, 1915, pp. 12-13.

⁴ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius», *Ars longa: cuadernos de arte*, n.º 6, 1995, pp. 187-197; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (II): Ab initio et ante saecula creata sum», *Ars longa, cuadernos de arte*, n.º 7-8, 1996-1997, pp. 177-184; STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989, pp. 5, 13.

⁵ GONZÁLEZ-BLANCO, Edmundo (ed.): *Los Evangelios apócrifos*, vol. I, Madrid: Bergua, 1934.

los sonidos de *virgo*-virgen y *virga*-vara), mientras que la flor que coronaba el árbol era Cristo.⁶

No obstante, la dificultad de comprensión de estas escenas, que hacía necesaria la intermediación de una persona culta con conocimientos teológicos y de las Sagradas Escrituras, favoreció el desarrollo y consolidación de un nuevo tipo iconográfico fácilmente reconocible, ya a finales del siglo xv: la Virgen *tota pulchra*, es decir, la figura de María rodeada de una serie de elementos alegóricos referidos a su pureza. Los antecedentes literarios en los que se fundamenta esta representación y la asociación de la Inmaculada con el *Cantar de los Cantares* son antiguos. Según investigadores como Suzanne Stratton o Manuel Trens, tanto san Benito como san Bernardo de Claraval o Abelardo acudieron al famoso verso de Salomón, «*tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*» (Cant 4, 7), para referirse a la Virgen.⁷ Posteriormente, fueron añadiéndose jaculatorias, que se dispusieron junto a la representación simbólica de estas, alrededor de la figura de la Virgen: *electa ut sol, fons signatus, sicut cedrus exaltata, stella maris, sicut liliū inter spinas, etc.*

No es aleatorio el cambio efectuado en las fuentes, de los textos apócrifos a los libros veterotestamentarios: mediante la utilización de los amorosos versos del *Cantar*, María deja de ser simplemente la Virgen, la madre de Cristo y pasa a asociarse con la Sulamita, la esposa y amada de Dios, quien le dirige toda una serie de expresiones amorosas, alabando su belleza y pureza.⁸ Ya es Inmaculada. Asimismo, la trascendencia teológica de esta variación en las fuentes va más allá: se buscaban elementos que reforzasen la idea de la pureza eterna de María, es decir, que siempre existió en la mente de Dios y que fue creada sin pecado por él mismo, para ser el receptáculo de su Hijo. De esta manera, diversos fragmentos del Antiguo Testamento podrían interpretarse como indicios de la preexistencia de la Virgen y como profecías de su concepción inmaculada.

Junto a la fuente bíblica, encontramos otros antecedentes literarios y gráficos de los epítetos marianos, que pudieron influir en la creación del tipo iconográfico de la Virgen *tota pulchra*. Por un lado, la *Biblia pauperum*, un resumen del texto bíblico difundido a partir del siglo xiv y compuesto por una serie de viñetas con pocos textos, que acercaban las enseñanzas de la Biblia a los legos.⁹ En nuestro caso, adelanta algunos

⁶ TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid: Plus Ultra, 1946, pp. 97-118.

⁷ STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español...*, pp. 17-19, 35; TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español...*, p. 150.

⁸ TRAMOYERES BLASCO, Luis: «La Purísima Concepción de Juan de Joanes. Origen y vicisitudes de esta famosa pintura», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 3, vol. 2, 1917, p. 117.

⁹ En la actualidad, las corrientes historiográficas tienden a ser críticos con el *topos* del arte medieval como un catecismo en piedra o una biblia pintada dirigida a transmitir las verdades de la fe a los iletrados. Argumentando que hasta qué punto son visibles las escenas e inteligibles los símbolos, algunos autores proponen la revisión de las teorías más clásicas. En este sentido, la *Biblia pauperum* es considerada más bien como una

de los símbolos que posteriormente se asociarán a la Inmaculada.¹⁰ Por otro, la Virgen germánica *Ährenkleid*, que representa el recogimiento de María en los instantes previos a su matrimonio con san José. La Virgen aparece de pie, con las manos juntas en oración y los cabellos sueltos, tal y como se representará en el tipo *tota pulchra*.¹¹ Por último, existe toda una serie de composiciones pictóricas de tema mariano que acabarán unificándose para representar a la Inmaculada: la coronación de la Virgen por la Trinidad, la Virgen sobre la media luna o Virgen apocalíptica —relacionando a María con la mujer parturienta que aparece sobre una luna creciente en la visión de san Juan en Patmos— o la Virgen del Rosario,¹² de la cual se encontró una matriz de grabado, fechada en 1488 y realizada por el dominico Francesc Doménech, que causó un gran revuelo en Valencia.¹³

Pero conviene aclarar dos aspectos. Por un lado, todos los autores que hemos consultado sobre este asunto definen los epítetos marianos como «letanías lauretanas», que se difundieron a partir del 1500.¹⁴ Sin embargo, una simple consulta con dichas letanías refleja que, si bien pudieron tener un origen común, las jaculatorias de la Inmaculada no se corresponden con las letanías lauretanas. De hecho, solo coincide plenamente uno de estos epítetos (*Turris David*), mientras que otros tres se asemejan levemente (*Speculum sine macula* en la Virgen *tota pulchra* frente al *Speculum iustitiæ* de las letanías, *Stella maris* frente a *Stella matutina* y *Porta Cæli* frente a *Ianua Cæli*).

Por otro, la tradición historiográfica valenciana, con más buena voluntad —y un poco de chovinismo— que atino, ha propagado la teoría de que la configuración de la imagen de la Inmaculada rodeada de los emblemas marianos se debe a sor Isabel de Villena, abadesa del monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia.¹⁵ Leonor de Aragón, su nombre en el siglo, era la hija bastarda de Enrique de Villena, conocido como el Nigromante, y fue criada en la corte valenciana de la reina María de Castilla, esposa de Alfonso el Magnánimo, donde sin duda adquirió la gran cultura de la que hizo gala en sus escritos. Su principal obra fue la *Vita Christi*,¹⁶ considerada como una

herramienta mnemotécnica destinada a los predicadores. WIRTH, Jean: *L'image médiévale: naissance et développements (vi/xve siècle)*, París: Méridiens Klincksieck, 1989; GOMBRICH, Ernst H. J.: *The uses of images. Studies in the social function of art and visual communication*, London: Phaidon, 2000.

¹⁰ TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español...*, p. 150.

¹¹ STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español...*, p. 35.

¹² TRAMOYERES BLASCO, Luis: «La Purísima Concepción de Juan de Joanes...», p. 115.

¹³ GALLEGO GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España*, Madrid: Cátedra, 1990, p. 22. Para una reproducción de la imagen, SANCHIS GUARNER, Manuel: *València: els seus gravadors i la gran aventura d'Ernest Furió*, s. l.: 1977, p. 9, fig. 1.

¹⁴ STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español...*, p. 35.

¹⁵ TORMO MONZÓ, Elías: *La Inmaculada y el arte español...*, p. 22.

¹⁶ Sobre la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, conviene consultar los numerosos estudios realizados por el profesor Albert Hauf, en especial la edición facsímil que se hizo del incunable de esta obra DE VILLENA, Isabel: *Vita Christi*, Valencia: Biblioteca Valenciana, 2006.

respuesta al misógino *L'espill* de Jaume Roig, al destacar las figuras femeninas de los Evangelios y, en especial, al centrarse en la virgen María. De hecho, los primeros 55 capítulos de su extensa obra están dedicados a la concepción, infancia y vida de la Virgen antes del nacimiento de Cristo. La *Vita*, escrita en valenciano, está repleta de citas latinas procedentes de los Padres de la Iglesia y de la Biblia. El carácter panegírico de la obra en honor a la Virgen, las constantes referencias cultas a las Escrituras y a los textos teológicos y la aparición de algunos de los epítetos marianos que posteriormente se representarían junto a la figura de María en las Inmaculadas, es lo que ha movido a algunos investigadores, y posteriormente a los que han copiado sus argumentos sin acudir a las fuentes, a adjudicar a sor Isabel de Villena la elaboración de este tipo iconográfico que tuvo tanta fortuna en tierras valencianas.

Con todos estos referentes, pasamos ya a analizar las primeras representaciones de la Virgen *tota pulchra* como tal. Según Suzanne Stratton, refrendada por el iconógrafo Louis Réau,¹⁷ la representación más antigua se encuentra en la capilla de Notre-Dame de Cahors, construida en 1487 —lo que ratifica que los epítetos inmaculistas no pueden proceder directamente de las letanías lauretanas—. ¹⁸ En la Península Ibérica, el ejemplo más antiguo procede del retablo mayor de la iglesia del Cerco de Artajona, en Navarra, donde en 1497 se pinta una Virgen *tota pulchra* muy similar a la de Cahors.¹⁹ Los investigadores aducen que la semejanza entre ambas obras se debe a que la dicha iglesia de Artajona era un priorato dependiente de la basílica de San Saturnino de Toulouse y que, por la cercanía con la ciudad de Cahors, pudo pasar esta representación inmaculista a los reinos hispánicos.²⁰

Sin olvidar estos antecedentes iconográficos, la imprenta fue, a nuestro modo de ver, la principal difusora del tipo de Virgen *tota pulchra* durante el siglo XVI. Como afirma Antonio Gallego, «el grabado va a potenciar un mayor consumo de imágenes y su mayor difusión, es “el motor de una verdadera democratización icónica”». Por desgracia, como reconoce el mismo investigador, son pocos los ejemplos de estampas sueltas que han llegado hasta nuestros días.²¹

Sin embargo, notables estudiosos del arte valenciano, como Tramoyeres Blasco, han conseguido identificar una serie de grabados que sirven para enlazar las tempranas representaciones de Cahors y Artajona con las Inmaculadas del maestro Joanes, objeto del presente estudio.²² A grandes rasgos, alrededor del 1502, se publicaron en Valencia los gozos marianos del convento de la Encarnación, con un grabado xilo-

¹⁷ RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vol. 2, Barcelona: Serbal, 1996, p. 87.

¹⁸ STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español...*, p. 35.

¹⁹ TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español...*, pp. 152-154.

²⁰ STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español...*, p. 38.

²¹ GALLEGO GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España...*, p. 16, 19.

²² TRAMOYERES BLASCO, Luis: «La Purísima Concepción de Juan de Joanes...», pp. 116-117.



Fig. 1. Frontispicio *Llibre de Consells* de Jaume Roig, 1531.

gráfico en el frontispicio que representa a una Virgen *tota pulchra*.²³ Tras estas, se publicaron entre 1518 y 1531 una serie de obras concepcionistas que en sus portadas representaban de forma más o menos fiel, con mayor o menor gusto, la imagen de los gozos del convento de la Encarnación.²⁴

2. LOS MACIP: PINTORES DEL RENACIMIENTO

Si tuviéramos que destacar uno o varios artistas valencianos por su maestría en la pintura, sin duda alguna elegiríamos a la saga de los Macip, quienes durante casi un siglo dominaron el panorama pictórico valenciano, especialmente los dos primeros miembros de la familia: Vicent Macip y Joan Macip, conocido como Joanes. En cambio, la pintura de Vicent Macip Comes, perteneciente a la tercera generación, ya da muestras

²³ Reproducción facsimilar en AGUILÓ I FUSTER, Mariano (ed.), *Cançoners de les obretes més divulgades en nostra lengua materna durant los segles XIV, XV y XVI*, Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdaguer, 1900, f. 1r.

²⁴ Por ejemplo, la edición del *Llibre de Consells* de Jaume Roig, impresa en Valencia el 30 de junio de 1531 por Francesc Díaz Romano (Fig. 1).

de agotamiento artístico y de falta de originalidad. Su obra se caracteriza por la copia continua de los modelos paternos, en un periodo —finales del siglo XVI y principios del XVII— en el que el luminismo rafaelesco de Joanes estaba cediendo a los rasgos barrocos de la pintura de Caravaggio y Ribera. En cualquier caso, a continuación, nos centraremos en las figuras de Vicent Macip (ca. 1475-1551) y de Joanes (ca. 1505-1579) y su relación con las Inmaculadas y la escritura. Para comenzar, cabría hacer una breve reseña biográfica de ambos personajes.²⁵ Macip padre nació en Valencia hacia 1475 y su educación pictórica bebe de la corriente hispanoflamenca, que tuvo tanta fortuna en este reino, aunque suavizada por la pintura del italiano San Leocadio. Ya en la primera década del Quinientos, Macip dio un temprano giro, aunque incompleto, hacia formas renacentistas gracias a la llegada a la capital de los Hernandos, pintores manchegos discípulos de da Vinci, que llevaron consigo a Valencia el estilo leonardesco. Aunque se aprecia un notable intento de Macip por representar las medidas, las proporciones y las formas renacentistas, mantiene rasgos propios del flamenquismo, como los abundantes dorados utilizados en los fondos de sus pinturas. Su estilo experimentará el viraje definitivo hacia el arte *alla romana* en la década de 1520, gracias al estudio de un lote de pinturas de Sebastiano del Piombo, llevado a Valencia por el embajador Vich a su vuelta de Roma.²⁶ En esta década de experimentación, se observa su creciente dominio de la técnica pictórica y la adaptación del estilo de Rafael a su

²⁵ Para las biografías de los Macip, recomendamos especialmente el clásico estudio de José Albi, complementado con la obra de Isidro Puig, Ximo Company y Luisa Tolosa en la que se exhuman nuevos documentos de archivo sobre Joanes y su familia, lo que ha permitido perfilar mejor sus biografías. También se pueden consultar los apuntes biográficos de los catálogos de las exposiciones dedicadas a ambos artistas. ALBI FITA, José: *Joan de Joanes y su círculo artístico*, 3 vols., Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979; PUIG SANCHIS, Isidro: *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*, Lérida: Universitat de Lleida, 2015; BENITO DOMÉNECH, Fernando y GALDÓN, José Luis: *Vicent Macip (ca. 1475-1550)*, Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1997; BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Joan de Joanes: una nueva visión del artista y su obra*, Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.

²⁶ Recientes investigaciones han trastocado los tradicionales *corpora* de pinturas atribuidos a Macip y a Joanes. Entre estos estudios, destaca el llevado a cabo por Isidro Puig, Ximo Company y Luisa Tolosa citado en la nota anterior, en el que, no sin cierto sentido, argumentan que las pinturas de carácter renacentista hasta ahora consideradas de la etapa madura de Macip, serían en realidad obras de colaboración entre padre e hijo o, directamente, obras de un joven Joanes. Esta hipótesis se sustenta en el hecho de que resultaría muy complicado para un artista maduro —Macip tendría alrededor de 50 años en la supuesta llegada de las pinturas de Sebastiano del Piombo a Valencia—, educado en el estilo gótico cuatrocentista, realizar un viraje tan drástico en su forma de pintar. Asimismo, todos los autores que hasta el momento han defendido la autoría de Macip de las pinturas más modernas, basan sus argumentos en el estudio de las pinturas del Piombo por parte del padre de Joanes. Sin embargo, no existe ninguna noticia concreta de la llegada de esas pinturas con el embajador Vich y, mucho menos, de que este permitiera a nuestro artista su análisis y estudio. Aunque consideramos más lógica la atribución de estas obras a Joanes, la ausencia de fuentes esclarecedoras y de teorías sólidamente fundadas, hace que, de momento, demos un voto de confianza a Macip, a pesar de que tengamos en cuenta las nuevas aportaciones historiográficas sobre esta saga de pintores.

propia manera de pintar. Macip, va cediendo un protagonismo cada vez mayor a su hijo, Joanes, nacido en los primeros años de la centuria, que progresivamente irá tomando las riendas del taller durante las décadas de 1530 y 1540, hasta el fallecimiento de su padre a mediados del XVI.

Sobre Joanes se ha escrito mucho. Su estilo plenamente rafaelesco, de una perfección técnica admirable, luminista, delicada y devota asombra al observador de su obra por la armonía y belleza de su pintura. De hecho, se dice que es un artista que adelanta los preceptos de la Contrarreforma en el ámbito pictórico. Su producción artística se centró eminentemente en la ciudad de Valencia, aunque recibió encargos procedentes de otras ciudades y villas del antiguo reino, destacándose sobre todo en la pintura religiosa. Son famosos sus Salvadores Eucarísticos, representaciones místicas de Cristo en el momento de la institución de la Eucaristía, de los que se conservan varios ejemplares magníficos en el Museo de Bellas Artes y en la catedral de Valencia, así como en el Museo del Prado. No obstante, la fama de Joanes y el motivo por el cual lo presentamos en este estudio viene dada por la serie de pinturas que realizó sobre la Inmaculada. Él, con la sensibilidad que le es propia, fue capaz de tomar las formas toscas de los grabados de la Virgen *tota pulchra* y dotar a sus obras de una afectividad y piedad a la altura de la devoción que se tenía en el reino de Valencia por esta advocación mariana.

En el tema que aquí tratamos, nos interesa destacar la importancia de ambos artistas en el ámbito de la escritura, ya que son los introductores de las capitales humanísticas de refinado gusto renacentista en la pintura valenciana. La dilatada carrera de Vicent Macip permite un estudio del tránsito de las grafías góticas a las humanísticas en las escrituras expuestas en la pintura.²⁷ En sus primeras obras, Macip todavía emplea la escritura gótica textual, combinada en ocasiones con grafías prehumanísticas. Sin embargo, en la década de 1520 la escritura gótica va desapareciendo progresivamente de la pintura del viejo Macip, dando paso a una capital humanística de gran belleza, proporcionada y armoniosa. Esta será tomada por su hijo Joanes, quien la empleará en la mayor parte de sus obras. De este modo y gracias a las pinturas de los Macip, la escritura mayúscula humanística se difundirá desde Valencia por las regiones centrales del reino, desde Castellón hasta Fuente la Higuera. Esta saga de artistas es una de las principales representantes del renacimiento pictórico y, en cierto modo, escriturario en estas tierras.

²⁷ Atendiendo a lo dicho en la nota anterior, cabría plantear con interrogantes la participación de Macip en la introducción y difusión de los valores gráficos renacentistas en la pintura valenciana del periodo.

3. JOANES Y LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Centrándonos ya en nuestro objeto de estudio, cabe decir que nos movemos una vez más por los caminos de la leyenda. Según algunas biografías antiguas de Joanes, la Inmaculada más famosa, la de la iglesia de la Compañía de Jesús de Valencia, fue un encargo del padre jesuita Martín Albero.²⁸ Mientras se hallaba en el jardín de la Casa Profesa, tuvo una visión mística en la que se le apareció la Inmaculada rodeada de los emblemas marianos. El padre jesuita, confesor de Joanes, le pidió que realizara una pintura en la que figurara la Virgen con sus símbolos, tal y como él la había visto. La leyenda concluye con el pintor frustrado, pues era incapaz de representar la figura tal y como quería su comitente, hasta que este le aconsejó que se confesara y comulgara. Tras esto, Joanes pudo acabar su obra, con la total satisfacción del jesuita.²⁹

Dejando a un lado lo sobrenatural, como ya hemos visto, Joanes no es el inventor de ningún tipo iconográfico de la Virgen, ni esta le ordenó a ningún sacerdote que la representara tal y como se le había aparecido, sino que la figuración de la Virgen *tota pulchra* es un proceso muy lento, en el cual se van añadiendo elementos que desembocan, a finales del siglo xv, en la tipología de Inmaculada que estamos analizando. Aparte de ello, esta pieza está datada en torno a 1571, en la etapa final de Joanes, fallecido en 1579. Si fuera un encargo de una temática totalmente original y novedosa, como pretende la leyenda, no se comprendería la existencia de otras tres Inmaculadas del tipo *tota pulchra* adscritas al pincel de Joan Macip, con un estilo menos maduro, y otra cuya autoría está debatida entre nuestro pintor y su padre.

Si bien Joanes no fue el creador de este tipo iconográfico, lo que sí debemos reconocer es que, gracias a su arte y a las numerosas pinturas dedicadas a la Inmaculada que realizó a lo largo de su vida, esta imagen gozó de gran popularidad y devoción en el reino de Valencia. Con un arco cronológico amplio, que cubre las décadas centrales del siglo xvi, las Inmaculadas de Joanes que conservamos son las siguientes: en primer lugar, la Inmaculada de la colección Central Hispano, antiguamente perteneciente a la colección del Infante don Alfonso de Borbón (Fig. 2). Está datada en torno a 1535-1540 y se cree que procede de la iglesia de San Bartolomé de Valencia, según un contrato localizado.³⁰ Pertenería, por tanto, a la etapa de colaboración

²⁸ NIEREMBERG, Juan Eusebio: *Firmamento religioso de lúcidos astros en algunos claros varones de la Compañía de Jesús*, Madrid: 1664. En esta obra, el padre Nieremberg relata el episodio vivido por el padre Albero. Esta leyenda es tomada por biógrafos de Joanes, como Palomino (PALOMINO Y VELASCO, Antonio: *Vidas*, Madrid: Alianza, 1986, pp. 67-68) y repetido hasta la saciedad en todos los estudios relativos al maestro valenciano.

²⁹ ALBI FITA, José: *Joan de Joanes y su círculo artístico...*, vol. I, pp. 253-256.

³⁰ Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia (APPV), *Protocolo de Joan Guimerà*, Valencia, 15 de septiembre de 1537, n.º 2696, editado en PUIG SANCHIS, Isidro (dir.): *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias...*, pp. 208-209.



Fig. 2. *Inmaculada Concepción* de Vicent Macip (¿?) y Joanes, 1535-1540. Madrid, Colección Central-Hispano.

entre los Macip padre e hijo. Sus características estilísticas evidencian que se trata de una de las más antiguas conservadas: el abundante uso de oro en los fondos, herencia del flamenquismo de Vicent Macip, muy común en la pintura valenciana, que contribuye a otorgar un aire místico a la escena; la rigidez de la Virgen, en comparación con la mayor naturalidad de las posteriores, podría deberse al hecho de tener como referente directo las Inmaculadas de los grabados vistos con anterioridad; etc. Por el contrario, de entre todas las pinturas analizadas, esta es la que cuenta con un mayor número de letreros, con un total de 18 versos extraídos de la Biblia, por lo que será la que tomaremos como referencia en el análisis de los textos.

En segundo lugar, encontramos la pequeña tabla de la Inmaculada, procedente del convento de la Concepción de Castellón, aunque conservada actualmente en el museo de la Basílica de San Pascual Baylón de Villarreal, y se data entre 1540 y 1550. Lo burdo de algunos de los detalles ha hecho sospechar a los investigadores de que

no se trata de una obra de Joanes. No obstante, la técnica minuciosa y la delicadeza con la que es tratada la figura de la Virgen solo pueden pertenecer al artista valenciano, por lo que se ha considerado una obra de taller con intervención del maestro.³¹ Es la Inmaculada con menos filacterias, nueve en total, sin duda alguna debido a su pequeño tamaño.

En tercer lugar, observamos la elegante pintura de Sot de Ferrer, que conserva gran parte de la marquetería original. En este caso, la Virgen no aparece completamente rodeada por los epítetos marianos, sino que los once símbolos con sus respectivas filacterias se agrupan en la parte superior de la pintura, mientras que a los pies de la Inmaculada se encuentran san Joaquín y santa Ana, una referencia a las antiguas representaciones del *Abrazo ante la Puerta Dorada*. El versículo del *Cantar* «Tota pulchra es» se dispone en el friso (reconstruido) y el basamento (original) del retablo. Esta obra está datada alrededor del año 1560.

En cuarto lugar, encontramos la Inmaculada conservada en la iglesia de Santo Tomás de Valencia, el precedente inmediato a la pintura encargada por el jesuita padre Alberó. De hecho, se piensa que esta obra podía ser uno de los bocetos que Joanes le mostró a su comitente y que este rechazó por no transmitir lo que él vio en su visión. Evidentemente, las fuentes hablan de bocetos, no de obras terminadas, por lo que es difícil que lo narrado por la leyenda —la parte realista, al menos— sea cierta. En cualquier caso, los investigadores han datado esta pintura por las mismas fechas que la de la iglesia de la Compañía, quizá de poco tiempo antes, por lo que se situaría alrededor de los años 1570 y 1571. En ella, la Virgen ya no aparece contrastada sobre un fondo dorado, sino que se encuentra rodeada completamente por luz, con todos los símbolos marianos, en total quince textos, dispuestos a su alrededor.

Finalmente, llegamos a la que es considerada ya no solo como una de las mejores Inmaculadas de Joanes, sino como una de sus mejores pinturas, la obra que culmina su larga carrera artística (Fig. 3). La Virgen, dispuesta en el centro de la composición, mirando suavemente a los ojos del espectador, es coronada por la Trinidad; entre las personas que la componen se encuentra la filacteria con el *tota pulchra*. El resto de los epítetos, que junto con este suman 17, se disponen alrededor de María, como es habitual. La mayoría de los estudiosos coinciden en datarla sobre el 1571, aunque otros, como Tramoyeres, la consideran bastante anterior, de hacia 1552, cuando comenzó a construirse el templo de la Compañía en Valencia.³² Albi, por el contrario, cree que es de *circa* 1575. En cualquier caso, se trata de una de las últimas obras de Joanes, muerto en Bocairente en 1579, cuando se encontraba en dicha villa realizando el retablo mayor de la iglesia parroquial.

³¹ BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Joan de Joanes: una nueva visión del artista y su obra ...*, pp. 58-59.

³² TRAMOYERES BLASCO, Luis: «La Purísima Concepción de Juan de Joanes ...», p. 118.



Fig. 3. *Inmaculada Concepción* de Joanes, ca. 1571. Valencia, iglesia de la Compañía.

Como ya hemos dicho, la pintura que presenta una panoplia más amplia de jaculatorias marianas es, justamente, la más antigua, la realizada entre Vicent Macip y Joanes a finales de la década de 1530. Con la obra delante, comenzando por el verso de *Tota pulchra es* —que, aunque aparece dividido en dos filacterias, lo contaremos como una unidad— y siguiendo por los situados a nuestra izquierda, encontramos los siguientes: *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (Cant 4, 7); *Electa ut sol* (Cant 6,9); *Sicut cypress[us] in [Monte] Sion* (Eccli 24, 17); *Porta celi* (Gn 28, 17); *Virga Jesse* (Is 11, 1); *Puteus aquarum vi[ventium]* (Cant 4, 15); *Rosa in Hierico* (Eccli 24, 18); *Oliva speciosa in ca[m]pis* (Eccli 24, 19); *Ortus conclusus* (Cant 4, 12); *Pulchra ut luna* (Cant 6, 9); *Stella maris* (Himno litúrgico); *Civitas Dei* (Ps 86, 3); *Palma in Cades* (Eccli 24, 18); *Speculum sine macula* (Sap 7, 26); *Turris David* (Cant 4, 4); *Lilium inter spinas* (Cant 2, 2); *Cedrus exaltata* (Eccli 24, 17) y *Fons signatus* (Cant 4, 12).

El predominio absoluto lo tienen los epítetos extraídos del *Cantar de los Cantares*, con ocho extractos del total de dieciocho. Le siguen los textos procedentes del libro del Eclesiástico, con cinco ejemplos. El resto proceden del Génesis (1), del libro de Isaías (1), de himnos litúrgicos (1), de los Salmos (1) y del libro de la Sabiduría (1). Por lo tanto, todos proceden del Antiguo Testamento —salvo *Stella maris*—. Como

dijimos con anterioridad, el hecho de recurrir a los libros veterotestamentarios para honrar a la Virgen se debe a la búsqueda de referencias de la preexistencia de María y, por tanto, de su concepción *sine macula*.

Los textos que aparecen en las cinco pinturas, a pesar de presentar ciertas diferencias en la ortografía o en la presencia u omisión de palabras son: *Civitas Dei*, *Electa ut sol*, *Porta cœli*, *Pulchra ut luna*, *Sicut cedrus exaltata in Libano*, *Stella Maris* y *Turris David*. Aparecen en cuatro de las pinturas los siguientes fragmentos: *Fons signatus*, *Hortus conclusus*, *Oliva speciosa in campis*, *Sicut liliū inter spinas*, *Sicut palma in Cades* y *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*. Por último, las presentes en tres de las pinturas son: *Sicut cypressus in Monte Sion*, *Plantatio rosa in Hierico* y *Speculum sine macula*. Este conjunto de jaculatorias constituiría, por tanto, el grueso de los epítetos atribuidos a la Inmaculada según el tipo de la Virgen *tota pulchra*. El resto de los fragmentos bíblicos serían, en cierto modo, accesorios, y se incluirían dependiendo del espacio disponible en la pintura. De entre los restantes, destacaríamos el de *Virga Jesse*, que aparece en la primera de las Inmaculadas y, a nuestro modo de ver, todavía constituiría un enlace con las antiguas representaciones de la Inmaculada a través de la iconografía del *Árbol de Jesé*, un testigo fosilizado de otros modos pasados de representar esta advocación mariana.

Por lo que respecta a la escritura empleada, esta no difiere en absoluto de las usadas por los Macip en sus obras. Nos encontramos ante unas capitales humanísticas de gran belleza, que destacan por su claridad, armonía, diseño y legibilidad absoluta. En estos textos, Joanes consigue reproducir el aspecto de las inscripciones de época augustea mediante una serie de elementos que le permiten recrear esta atmósfera clásica: las astas de la «M» completamente verticales, la «R» dibujada con una elegante trazo inferior en espátula, la alternancia de los trazos gruesos y finos, los ángulos y curvas muy pronunciados, el módulo grande y constante de las letras, la ausencia de abreviaturas y el empleo de la *scriptio continua*, sin signos de interpunción salvo al final de la frase. Asimismo, aparecen algunos nexos, como el creado por la «H» y la «R» de la palabra *pulchra* o por la «H» y la «E» en *Iherico*, en la «M» y la «E» de *mea*, por la «T» y la «E» en *te*; la representación del diptongo «Œ» en *cœli*; o la sobreposición de algunas letras, por ejemplo, la «V» dentro de la «C» en *macula* o la «O» dentro de la «C» en *covallium*.

4. LAS INMACULADAS: ENTRE EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

La fortuna posterior de la iconografía inmaculista consolidada por Joanes difiere de la fama de la que gozaron sus Vírgenes *totæ pulchræ* en vida del artista. Como ya hemos dicho con anterioridad, su hijo Vicent Macip Comes siguió representando esta figu-



Fig. 4. *Inmaculada Concepción*, atribuida a Joan Bru, ca. 1800. Játiva, Museo de Bellas Artes.

ración de la Inmaculada, al igual que otros seguidores de la escuela joanesca, como Nicolau Borràs. Sin embargo, a finales del *xvi* y principios del *xvii*, la iconografía de la Virgen Inmaculada comienza a sufrir ciertas variaciones. Tras la Contrarreforma, lo que se buscaba era conmover al fiel. Para ello, se requiere una pintura efectista, con juegos de luces y sombras potentes y alejada de complicaciones teológicas. Por ello, la Virgen *tota pulchra*, caracterizada justamente por la luminosidad y la representación de la doctrina mediante símbolos, comienza a desaparecer. Primero, se omiten los letreros que explican los epítetos marianos; después, estos empiezan a ser representados ya no alrededor de la Virgen, sino como elementos componentes de un paisaje o como una abigarrada panoplia a los pies de María. Finalmente, desaparecerán tras la consolidación y triunfo del tipo de Inmaculada promovido por Murillo.

En cuanto a la difusión de la Virgen *tota pulchra* a través de la imprenta, como también se ha comentado anteriormente, son muy pocos los ejemplos que han sobrevivido al paso del tiempo. Sin embargo, podríamos considerar que el tipo iconográfico establecido por Joanes gozó (parcialmente) de mayor fortuna en el ámbito del arte popular. Por una parte, se han encontrado algunos grabados (aunque bien es cierto que son portadas de libros), con una marcada influencia del estilo joanesco. Eso podría llevarnos a plantear, siempre desde el campo de la hipótesis, una difusión del tipo de Virgen *tota pulchra* de Joanes a través de la estampa popular.³³ Por otro lado, los paneles cerámicos votivos, de gran popularidad en las tierras valencianas —todavía se pueden encontrar ejemplos en algunas casas de pueblo, alquerías o ermitas—, reproducen en muchas ocasiones el modelo de las Inmaculadas de Joanes en fechas

³³ TOMÁS SANMARTÍN, Antonio y SILVESTRE VISA, Manuel: *Museo de Bellas Artes de Valencia. Estampas y planchas de la Real Academia de San Carlos*, Madrid: Subdirección General de Museos, 1982, n.º 194/1217, pp. 194, 507, lám. LI.

tan tardías como el siglo XVIII y XIX (Fig. 4).³⁴ La cuestión reside en que en algunos de estos paneles los textos explicativos de la simbología mariana han desaparecido, lo que nos debe hacer reflexionar sobre la verdadera funcionalidad de estos mensajes.

5. CONCLUSIONES

El culto a la Inmaculada Concepción ha estado siempre ligado, en cierto modo, a la escritura. La complejidad doctrinal subyacente al concepto de una concepción inmaculada contrasta con la popularidad y aceptación masiva que esta advocación mariana tuvo en los reinos hispánicos. Los teólogos y los artistas se esforzaron sobremanera en extraer de las fuentes existentes, especialmente del *Protoevangelio de Santiago*, de la Biblia y de la Patrística los argumentos y expresiones que facilitarían la expansión de esta doctrina, tanto oral como pictóricamente. De este modo, a lo largo del siglo XV se van sucediendo una serie de formas de representar la Inmaculada: el *Árbol de Jesé*, el *Abrazo ante la Puerta Dorada* y la *Virgen tota pulchra*.

Ya en los albores del Quinientos es este último tipo iconográfico el que triunfa y se difunde, partiendo de pequeñas representaciones de la Inmaculada en portadas de libros y opúsculos en honor de la Virgen. En estas figuraciones, María aparece rodeada de los símbolos que la representan, extraídos del Antiguo Testamento, con las citas bíblicas incluidas en filacterias. La saga de los Macip popularizó la *Virgen tota pulchra* en tierras valencianas a lo largo del siglo XVI y sus pinturas no solo ayudaron a difundir el dogma, sino también la manera de representarlo y la delicada escritura de la que se servían para pintar los textos de las jaculatorias.

Finalmente, con el Barroco triunfa el sentimiento frente a las escrituras, y los textos explicativos desaparecen de las pinturas. Sin embargo, en Valencia, el modelo de Inmaculada de Joanes se mantiene, seguramente a través de estampas y reproducciones populares de las obras del maestro y llegan hasta el siglo XIX, representadas en paneles cerámicos. Eso sí, sin los textos.

Las reflexiones sobre estos con las que nos gustaría concluir son las siguientes: ¿eran estos mensajes simplemente un adorno más? ¿Respondían al gusto renacentista por las inscripciones epigráficas? ¿Eran leídos por los fieles —o al menos leídos en voz alta por quien supiera leerlos— durante los rezos? ¿O solo cumplían una función práctica para los sacerdotes que meditaban sobre cuestiones teológicas o simplemente rezaban leyendo los epítetos marianos?

³⁴ CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís y NAVARRO I BUENAVENTURA, Beatriu: *Pintura ceràmica a Xàtiva. Plafons devocionals, làpides funeràries i taulells de mostra dels segles XVIII i XIX*, Matéu editors, 2009, pp. 50, 65.

Cuando pensamos en construir y en contar la historia, generalmente vienen a nuestra mente los archivos y las bibliotecas en cuanto principales depósitos de nuestra memoria. Pero, dependiendo de qué historia queramos desentrañar, a veces resulta necesario buscar las huellas de nuestro pasado o de nuestro presente a pie de calle, en el paisaje gráfico que nos rodea cada día. Desde una pared en cualquiera de sus tipologías (inscripciones, bandos, pasquines, panfletos, carteles, anuncios, grafitis), distribuida en calles y plazas o exhibida en diferentes lugares y momentos (tumbas, altares espontáneos, procesiones, manifestaciones, pantallas, etc.), la escritura nos interpela y motiva reacciones múltiples en quienes la miramos y/o la leemos, que varían en función de la época y del contexto social, cultural, educativo, político, religioso o económico en el que vivimos.

Aunque, en ocasiones, permanece estática; en otras circula e interacciona con la palabra hablada y con la imagen, generando acciones performativas que van desde las lecturas públicas de largo arraigo histórico o el teatro, hasta otras expresiones más contemporáneas, como el cine, la canción protesta, las *Poetry Slam* o las redes sociales. Los artefactos donde se corporeiza la palabra escrita y hablada, fija o móvil, los espacios donde se hace pública, los dispositivos empleados para ello (quioscos, bibliobuses, ferias de libros, imprentas ambulantes, etc.) o el papel que juegan diferentes intermediarios (pregoneros, buhoneros, comediantes, poetas o cantautores) son factores igualmente necesarios para comprender las plurales lecturas y apropiaciones de la palabra en el espacio público.

En este libro se reúnen distintos estudios que se preocupan por estas escrituras *in itinere* desde la temprana Edad Moderna hasta nuestro tiempo. Gracias a las diversas miradas que adoptan sus autores y autoras, podemos entender cómo cualquier escritura expuesta —permanente o efímera, estable o en movimiento—, genera actos y acciones que no se limitan únicamente a transmitir una determinada información, sino que también producen significados histórica y socialmente relevantes.