

ARTIFICIOS EPIGRÁFICOS. LECTURAS EMBLEMÁTICAS DEL ESCRIBIR MONUMENTAL EN LA CIUDAD DEL SIGLO DE ORO

ANTONIO CASTILLO GÓMEZ

*Universidad de Alcalá**

El hombre es el único mamífero que ve doble. Su retina le transmite una forma que el cerebro analiza en razón de su significado.

R. Debray.¹

LA ESCRITURA COMO IMAGEN

Además de registro de un mensaje verbal, la escritura, en cuanto está hecha de signos, es también un sistema visual. Por ello, sostiene Armando Petrucci, «cuando se confiere deliberadamente un valor particular al aspecto figurativo de la escritura, todo escrito, junto a una función de transmisión de un determinado texto, sobre un plano analítico-discursivo, desarrolla otra, sintético-figurativa, que también constituye, en sí y por sí, un mensaje». ² Y, sin duda, una de las ocasiones que proporcionan a la escritura una configuración icónica y elevan el aspecto gráfico de la letra hasta dotarlo de una significación autónoma

*Este trabajo se encuadra dentro de los proyectos de investigación *Cultura escrita, memoria histórica y sociedad urbana en Alcalá de Henares: Del Renacimiento a la Desamortización*, financiado por la Comunidad de Madrid, n.º. 0640/1998, y *El universo de los libros. Lectores, lecturas y bibliotecas en la Alcalá del Siglo de Oro*, Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Alcalá, H005/99.

1. DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994 (orig. 1992), p. 96.

2. PETRUCCI, Armando, «Escritura como invención, escritura como expresión» (orig. 1994-1995), en ID., *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Gedisa editorial, Barcelona, 1999, pp. 171-180: 171.

acontece cuando se exhibe públicamente desde cualquier superficie expuesta.³ En situaciones así, lo escrito puede ser leído en referencia al enunciado verbal que transmite; pero antes, seguramente, será percibido como un objeto enteramente visual.⁴

Al constituirse en obra creativa, en «invención», la escritura se arroja de las competencias semióticas del signo. Se erige en una imagen y, en cuanto tal, puede ser vista e interpretada como una de las formas no coercitivas o «expedientes no violentos», según los llama Fernando Bouza,⁵ empleados por el poder para representarse. Entiendo esta posibilidad en el doble sentido que Louis Marin expresa en su teoría de la *representación*; es decir, en primer lugar, como una manera de mostrarse y hacerse visible allí donde no alcanza la presencia física; y en segundo, en cuanto exhibición y propaganda ante quien se constituye en sujeto receptor en el momento mismo que se enfrenta a la imagen.⁶ Pero esto que el autor francés ha desarrollado específicamente en relación a los retratos de Luis XIV,⁷ igualmente puede extenderse al resto de poderes jurisdiccionales que en un momento dado han querido recurrir a los beneficios de la representación visual.⁸ Bajo dicho enfoque, el artificio gráfico puede ostentar las mismas atribuciones de orden simbólico y significante que se han formulado respecto a los

3. POZZI, Giovanni, «Dall'orlo del «visibile parlare»», en ID., *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi Edizioni, Milán, 1993, pp. 439-464: 440; reeditado en «*Visibile parlare*». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, ed. Claudio Ciociola, Edizione Scientifiche Italiane, Nápoles, 1997, pp. 15-41: 16.

4. Sobre la tradición medieval de este concepto, *cfr.* COLLARETA, Marco, «La scriptura «arte figurativa». Materiali per la storia di un'idea», en «*Visibile parlare*», cit., pp. 135-145.

5. BOUZA, F., «Retórica de la imagen real. Portugal y la memoria figurada de Felipe II» (orig. 1994), en ID. *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Akal, Madrid, 1998, pp. 58-94: 64.

6. MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, París, Seuil, 1993. Al respecto, véase la lectura que de la teoría de Marin hace Roger Chartier, «Poderes y límites de la representación» (orig. 1994), en ID., *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Fundación Cañada Blanch, València, 1999, pp. 33-45: 34.

7. MARIN, L., *Le portrait du roi*, Minuit, París, 1981.

8. BOUZA, F., «Retórica de la imagen real», p. 65.

poderes de la imagen. De manera que, lo mismo que el cuadro, el monumento escrito también puede ser interrogado desde la doble categoría de lo «visible» y lo «legible», de cuanto se muestra figurado y cuanto se expresa verbalmente, sin que éstos se tengan por qué entender como registros opuestos sino más bien complementarios.⁹

En su estricta materialidad, la escritura se configura como una manifestación semiótica cuya recepción estará influida por aquellos elementos, de carácter formal y espacial, que intervienen en su establecimiento como objeto y en su apropiación por los sujetos que la ven y eventualmente pueden o no leerla. Por supuesto, dicha posibilidad será de mayor eficacia simbólica cuando se trate de escrituras «que tienen carácter de particular solemnidad y funciones principalmente indicativas y designativas», es decir, los atributos inherentes a las inscripciones monumentales o «de aparato».¹⁰ Éstas, en la medida que ejercen de espacios de propaganda, reúnen todos los requisitos para ser leídas e interpretadas en términos emblemáticos. Las inscripciones, y sobre todo, insisto, las monumentales expuestas, se constituyen en auténticos instrumentos de comunicación y representación más allá del mensaje verbal que registran. Señalan un auténtico «lugar de memoria», según la categoría formulada por Pierre Nora;¹¹ pero, de la misma manera, sirven como símbolos de interpretación y lectura coetáneas. Y éstas, obviamente, tampoco podían ser ajenas a la forma concreta del artificio epigráfico, o, lo que es lo mismo, al sistema integrado por las tipologías gráficas utilizadas, por la disposición del texto, por la inserción o no de

9. Sobre la aplicación de ambas categorías al análisis de la obra pictórica, en concreto *El maná [La manne]* de Poussin, cf: MARIN, LOUIS, «Lire un tableau. Une lettre de Poussin en 1639», *Pratiques de la lecture*, dir. R. Chartier, Rivages, Marsella, 1985, pp. 102-124; reed. Payot & Rivages, París, 1993, pp. 129-157.

10. PETRUCCI, «Poder, espacios urbanos, escrituras expuestas: propuestas y ejemplos» (orig. 1985), en ID., *Alfabetismo, escritura, sociedad*, cit., pp. 57-69; 60; y, del mismo, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Einaudi, Turín, 1986 (1980), p. xx.

11. *Les lieux de mémoire*, dir. Pierre Nora, Gallimard, París, 1984-1992, 3 tomos; y NORA, «La aventura de «Les lieux de mémoire»», en *Ayer*, 32 (1998), *Memoria e Historia*, ed. Josefina Cuesta Bustillo, pp. 17-34.

motivos de cualquier orden figurativo y, finalmente, por la relación que se establece entre la escritura y el monumento. Por medio de tales atributos, la inscripción se exponía a tantas posibilidades y experiencias de apropiación como distintas y desiguales pudieran serlo las capacidades interpretativas, alfabéticas o no, de los sujetos que la miran.

La escritura monumental expuesta se presenta en estas páginas como uno de los múltiples signos inscritos en el abigarrado hipertexto de la ciudad renacentista y barroca, de modo que lo que aquí pretendo plantear viene a ser una propuesta de análisis de las estrategias emblemáticas implícitas en ciertas inscripciones cuya constitución gráfico-figurativa las sitúa en un punto desde el que pueden y deben ser leídas como imágenes y vistas o miradas como palabras. Al hacerlo trataré de indagar en un conjunto de factores que señalaron el proceso de producción y exhibición de un «programa de exposición gráfica» desplegado bajo el mandato del cardenal Cisneros en tierras de su arzobispado con los propósitos de enaltecer la figura del prelado y de publicitar su imagen benefactora; pero igualmente se podría desarrollar en relación a otros usos del escribir expuesto, caso, por ejemplo, de los textos presentes en las arquitecturas efímeras o, en general, respecto al amplio repertorio de los «signos escritos de la ciudad».

Antes de seguir debo anotar que el término «programa de exposición gráfica» designa «el fenómeno que se verifica cuando el «dominus» o responsable de varios espacios gráficos, de algún modo o medida orgánicamente conectados entre sí, los utiliza con el fin de realizar en ellos una serie de productos escritos homogéneos y coherentes por afinidades gráfico-formales y textuales», que, además, «están siempre dotados de una marca que los identifica, de un «sello», que puede consistir en un emblema o en un nombre resaltado por un cuerpo mayor de las letras o por otro recurso regularmente repetido».¹² Algo ligeramente distinto a lo que aquí nos vamos a encontrar, ya que las distintas piezas del programa no adoptaron la misma tipología gráfica; pero perfectamente válido en cuanto que la fabricación de dichos

12. PETRUCCI, *op. cit.*, p. 61; ID., *La scrittura, op. cit.*, p. XXI.

epígrafes refleja una motivación similar de ostentación visual y propaganda política a través de la inscripción-imagen.

Aplicando dicha terminología al estudio de las escrituras monumentales creadas para celebrar la institución cisneriana de sendos pósitos del trigo en Alcalá de Henares, Torrelaguna y Toledo, dichos epígrafes pueden interpretarse como una forma de explicitación del poder señorial, simbolizada tanto en la plasticidad de una serie de artificios epigráficos debidamente planificados y primorosamente ejecutados cuanto en la disposición central y privilegiada del emblema heráldico. Para desvelar esas claves, básicamente me centraré en un par de aspectos que me parecen particularmente significativos al tratar de determinar las experiencias y posibilidades de apropiación de tales manifestaciones gráficas: a) la constitución emblemática del escribir monumental, con el añadido, al menos en el caso alcalaíno, de la excepcionalidad del acontecimiento epigráfico; y b) la emblematización del espacio de exposición.

CONSTITUCIÓN EMBLEMÁTICA DEL ESCRIBIR MONUMENTAL

La eficacia simbólica de la escritura expuesta o «de aparato» se asienta sobre la intersección significativa del verbo y del icono, de la palabra y de la imagen. Palabra e imagen cuya relación no se produce desde la complementariedad subsidiaria de las inscripciones y filacterias didascálicas u otras plasmaciones de la «scriptura in picturis», sino más bien desde la connotación visual del acontecimiento gráfico. La consecución de ese objetivo se plasma en la morfología del epígrafe, confirmando así algo en lo que viene insistiendo la más moderna historia social de la cultura escrita: que el análisis de la misma nos permite «reconocer las posibilidades (o los límites) que la forma material de inscripción de los discursos propone (o impone) en el proceso mismo de la construcción del sentido».¹³

13. CHARTIER, Roger y HÉBRARD, Jean, «Prólogo: Morfología e historia de la cultura escrita», en PETRUCCI, *op. cit.*, pp. 11-21: 12.

Así los dos epígrafes que nos han llegado del mencionado programa de exposición gráfica —el que se colocó en 1513 «en la iglesia collegial [de Alcalá], en un pilar» [Fig. 1]¹⁴ y el que se puso en 1515 en la fachada de la «cámara del Ayuntamiento» de la villa de Torrelaguna [Fig. 2]¹⁵— reflejan claramente la elaboración de un auténtico artificio textual-figurativo producido tras una previa «ordinatio» o diseño del espacio gráfico, y, por lo tanto, concebido claramente con una determinada estrategia de producción de sentido. Para alcanzarla se establece la realización de una serie de inscripciones cuyas características formales, a tenor de los ejemplares que se han conservado, se revisten de la majestuosidad necesaria, no ya para establecer la memoria del hecho, según se refiere en la cláusula pertinente de las correspondientes escrituras fundacionales, sino más bien para sustituir la persona ausente del prelado, hacerlo visible a través de la inscripción y propagar así la excelencia de él y de su política benefactora.

Los artificios epigráficos evidencian una indiscutible constitución visual, de la que dan fe la amplitud de dimensiones, especialmente en el caso de la inscripción conmemorativa del pósito de Alcalá; la cuida-

14. Biblioteca Nacional, Madrid (B.N.M.), Ms. 7331, fols. 8-13:12r (copia fechada el 9 de septiembre de 1709 a partir del original del Libro de Bulas, según anota el escribano Diego González de Lizana) y 14-22:20r (copia del 25 de septiembre de 1719). Otros traslados en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, xiv, Madrid, 1849, pp. 396-408: 405; y en Archivo Histórico Nacional (Madrid), *Universidades*. L. 1097, fols. 230-234. Esta última ha sido editada por GONZÁLEZ NAVARRO, Ramón, *La asistencia social en el arzobispado de Toledo en el siglo xvi: Cisneros y el pósito del trigo en Alcalá*, en *Actas del iv Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Institución de Estudios Complutenses; Institución Provincial «Marqués de Santillana»; Centro de Estudios Seguntinos, Alcalá de Henares, 1994, pp. 173-193: 180-184.

15. B.N.M., Ms. 2690, n. 8, fols. 31-37: 36v. Al pósito de Torrelaguna se refieren también GÓMEZ DE CASTRO, Alvar, *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros* (1569), edición, traducción y notas por José Oroz Reta, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1984, p. 359; y *Annales Complutenses. Sucesión de tiempos desde los primeros fundadores griegos hasta estos nuestros que corren* (ms. s. xvii), ed. Carlos Sáez, Institución de Estudios Complutenses, Alcalá de Henares, 1990, p. 393.

da y equilibrada distribución del texto y el motivo heráldico; la homogénea composición del texto, señalada por el perfecto alineamiento de las letras y la regularidad del espacio interlineal; la plasticidad de las tipografías gráficas empleadas, por más que sean diferentes: capitales humanísticas en la inscripción complutense y minúscula gótica textual en la de Torrelaguna; el encuadramiento general de la inscripción; y, finalmente, la inclusión, en la parte superior central, del emblema heráldico de Cisneros, compuesto por el escudo ajedrezado de la familia con el capelo cardenalicio y los cordones de su jerarquía eclesiástica, amén de las figuras de dos cisnes afrontados que se añaden en la inscripción de Torrelaguna, presentes, no obstante, en otros de los muchos escudos cisnerianos expuestos en Alcalá.



Fig. 1. Inscrpción del pósito del trigo, 1513. Alcalá de Henares, Catedral Magistral.

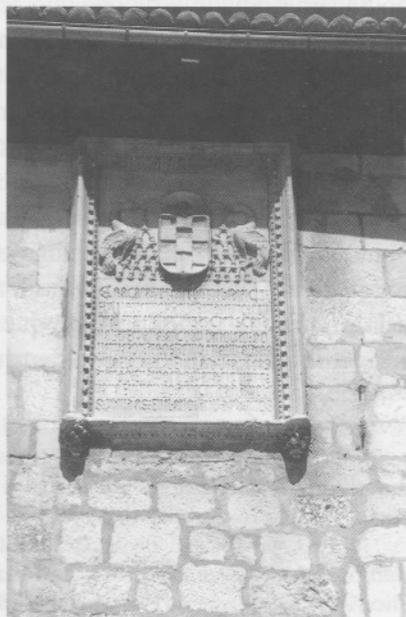


Fig. 2. Inscrpción del pósito del trigo, 1515. Torrelaguna, Ayuntamiento.

El escudo corona la inscripción y, de ese modo, orienta la interpretación de la misma, de manera que la percepción y recepción del epígrafe no puede prescindir de la fuerza simbólica inherente al motivo heráldico. Éste actúa demarcando simbólicamente el territorio de la exhibición y el tiempo de la recepción, y con ello propone (o impone) una estrategia de construcción del sentido perfectamente legible tanto por las personas más familiarizadas con la cultura del texto como por los analfabetos convencionales, que no visuales,¹⁶ máxime si tenemos en cuenta que dicho emblema no era desconocido por las gentes del arzobispado toledano, sino todo lo contrario, demasiado cotidiano y familiar por cuanto figuraba en cada una de las empresas monumentales, artísticas o librerías impulsadas por el Cardenal.¹⁷ Es decir, estaba inscrito en el imaginario colectivo y, por eso mismo, inmediatamente podía ser asociado y reconocido como una forma que el poder utilizaba para hacerse visible y representarse ante los demás.

Pero, junto a la determinación de sentido implícita en la inserción central del escudo cardenalicio, otro de los aspectos que conforman la condición visual del epígrafe radica en las tipologías gráficas utilizadas para la materialización del artificio. Aunque en las dos inscripciones conservadas, los tipos de letras son distintos, ambas tienen como punto en común la planificación del trabajo, la regularidad del dispositivo textual y la elegancia de las letras. En la de Torrelaguna se recurre a la minúscula gótica textual, que sería una escritura más propia del ambiente eclesiástico; mientras que en la inscripción del pósito de

16. Sobre esto mismo puede verse MARCHESINI, Danielle, «Una città e i suoi spazi scritti: Parma, secoli XVIII-XIX», *Storia Urbana*, x, 34 (1986), pp. 43-68: 47; y, también de este autor, *Il bisogno di scrivere. Usi della scrittura nell'Italia moderna*, Laterza, Roma-Bari, 1992, pp. 76-79.

17. Una aproximación a algunos de ellos, en GONZÁLEZ NAVARRO, Ramón, *Universidad de Alcalá. Esculturas de la fachada*, Instituto Nacional de Administración Pública, Alcalá de Henares, 1980 (primera ed., Madrid, 1971); DELGADO CALVO, Francisco, *Escudos universitarios de Alcalá de Henares*, Brocar, abc, Alcalá de Henares, 1988; e ID., *Presencia heráldica en la Catedral Complutense*, en *La Catedral Magistral de Alcalá de Henares*, Diócesis de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1999, pp. 225-239: 226.

Alcalá se opta por la alternancia de capitales clásicas y humanísticas. Desde mi punto de vista, la opción complutense por un modelo de letra más próximo al ideal de la legibilidad¹⁸ se emparenta con otras elecciones similares desarrolladas en contextos documentales y librarios, y, obviamente, estaría más en consonancia con el proyecto de renovación cultural (y gráfica) representado por la Universidad. Después de todo, en el caso de la villa de Alcalá, dicha inscripción muestra a las claras la ruptura formal con la hegemonía previa del ciclo gótico y anticipa las primeras evidencias de un cambio de cultura epigráfica, que, pocos años más tarde, se volverá a retomar en la cartela escrita del sepulcro del cardenal Cisneros en la capilla del Colegio Mayor, realizado entre 1518 y 1521.¹⁹ La particularidad de la opción gráfica seguida en una y otra circunstancia, equivalente a lo acaecido en otras manifestaciones del mecenazgo artístico de Jiménez de Cisneros,²⁰ estaría relacionada con las necesidades funcionales, ideológicas y culturales que motivaron, en cada caso, la ejecución de los diversos monumentos gráficos.

El texto escrito venía a completar la función simbólica de la imagen heráldica explicitando, a quienes estuvieran capacitados para leerlo o pudieran hacerlo por medio de algún intermediario, la memoria de la institución creada por el señor jurisdiccional en beneficio de cada una de las villas: 10.000 fanegas de trigo para Alcalá y 5.000 para Torrelaguna, destinadas a atender los períodos de carestía y de malas cosechas con la finalidad de que los precios no se encarecieran. De ahí

18. Para este concepto, *vid.* RUIZ GARCÍA, Elisa, *Hacia una semiología de la escritura*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Pirámide, Madrid, 1992, pp. 188-190.

19. Para mayor abundamiento me remito a mi libro *Escrituras y escribientes*, cit., pp. 81-82 y al artículo ««Como del pan diario». De la necesidad de escribir en la Alcalá renacentista (1446-1557)», *Scrittura e Civiltà*, 23 (1999), pp. 81-152: 115-119.

20. Entre otras publicaciones, *cfr.* CASTILLO OREJA, Miguel Ángel, «La eclosión del Renacimiento: Madrid entre la tradición y la modernidad», en *Madrid en el Renacimiento*, Comunidad de Madrid: Fundación Colegio del Rey, Madrid, 1986, pp. 135-169: 140-152, y, del mismo autor, «La Universidad de Alcalá en las empresas de Cisneros», en *La Universidad Complutense y las artes*, Universidad Complutense: Servicio de Publicaciones, Madrid, 1995, pp. 27-40: 29-30.

el recurso al vulgar como lengua de comunicación, completado, en el caso de la inscripción alcaláina, con una parte final laudatoria en latín en la que el concejo de la ciudad, revestido de la gloria que le da la intitulación clasicista que adopta –S(ENATVS) P(OPVLVS) Q(VE) COMPLV(TENSIS)–, da cuenta de su papel en la ordenación de la inscripción monumental.

Mas allá del texto (pero también «más adentro», si nos atenemos a la certera precisión de Rodríguez de la Flor²¹), la intersección verbo-figurativa conduce dichas escrituras a un territorio que bien podemos calificar de emblemático, como un objeto de comunicación visual cuya apropiación transcendía lo concreto del discurso analógico y movilizaba otras expectativas de construcción del sentido donde la imagen cobraba una valor especialmente significante. De ese modo, la inscripción quedaba constituida como un acto de representación y propaganda del poder. Así vendría a corroborarlo, por ejemplo, la presencia de algunas personas del Consejo de Cisneros, concretamente el maestro Juan Martínez de Cardeña y el licenciado Diego González del Barco, en la reunión del concejo de Alcalá en la que se decidió la fabricación de las lápidas conmemorativas del legado de 10.000 fanegas de trigo.²²

Igualmente, al menos por lo que toca a la extensión complutense del programa gráfico, la interpretación y apropiación del mismo tampoco podía sustraerse al hecho de que dichos epígrafes inauguraban una producción prácticamente inédita en el panorama epigráfico de la villa, puesto que, salvados los lejanos testimonios de la ciudad romana, en el tiempo histórico más inmediato no quedaba memoria del recurso a los muros externos para la exhibición de lo escrito. La actividad epigráfica de la segunda mitad del siglo xv y de los primeros lustros del xvi se centró básicamente en las escrituras funerarias y en alguna ejecución de tipo conmemorativo en el interior de los templos;

21. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas. Lecturas de imagen simbólica*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 15.

22. Así lo he expuesto en mi libro *Escrituras y escribientes*, cit., pp. 165, 169; y en el artículo «Como del pan diario», cit., p. 118.

pero nada equivalente a lo que supusieron las inscripciones del pósito. Incluso después, tampoco se puede afirmar que se tratara de una actividad asidua, si exceptuamos las leyendas didascálicas de los medallones que adornan las ventanas de la fachada del Colegio Mayor de san Ildefonso y los letreros que rematan las ventanas de la homónima del Palacio Arzobispal con el nombre de las oficinas que allí estaban localizadas. En otro lugar señalaba que esa escasez de escrituras monumentales expuestas en la Alcalá renacentista podía deberse a la ausencia de espacios públicos abiertos, excepción hecha de la plaza del Mercado, convertida a principios de siglo en el punto de unión entre el caserío medieval y la ciudad universitaria, consecuencia, sin duda, de los condicionamientos impuestos por el trazado urbanístico de la villa medieval en la planificación y desarrollo de la moderna.²³

Por unas u otras razones, la práctica totalidad de los epígrafes alcalaínos del Renacimiento son lápidas funerarias e inscripciones celebrativo-conmemorativas. Su abundancia, al menos respecto a los precedentes medievales, presenta los tintes de la restauración clasicista propia del período; sin embargo, la naturaleza de las mismas y la restricción del efecto publicitario derivado de su ubicación, impide que se puedan considerar desde el mismo punto de vista que otras inscripciones colocadas en muros externos, a la vista de todos. Son éstas las que mejor simbolizan el redescubrimiento de la función civil y política del espacio urbano, señalada, además, por el retorno a los modelos epigráficos antiguos, cuyo ejemplo más paradigmático lo representa precisamente el programa expositivo del pósito del trigo en Alcalá de Henares. Por su excepcionalidad, dichas inscripciones

23. En relación a los pormenores de la cultura epigráfica complutense entre mediados del xv y las mismas fechas del xvi, me remito a mi libro, ya citado, *Escrituras y escribientes*, pp. 79-87 y 162-165; así como al artículo «Como del pan diario», pp. 96-101 y 115-119. Para cuanto concierne a las transformaciones de la ciudad, vid CASTILLO OREJA, Miguel Ángel, *Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares. Génesis y desarrollo de su construcción, siglos xv-xviii*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares: Comisión de Cultura, Alcalá de Henares, 1980; y, del mismo, *Ciudad, funciones y símbolos. Alcalá de Henares, un modelo urbano de la España Moderna*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares: Comisión de Cultura, Alcalá de Henares, 1982.

pueden ser contempladas y valoradas como un acontecimiento epigráfico absolutamente singular, y ello, naturalmente, cabe entenderlo también como una de las condiciones que actuarían en el momento de la recepción del mensaje.

En el tiempo de su fabricación y exhibición, dichas inscripciones sirvieron para honrar y propagar la figura del benefactor, contribuyendo a difundir una imagen humanizada y próxima del señor de la villa (cuya «presencia» se asegura también por la eficacia simbólica del emblema heráldico labrado en la parte superior), necesaria para mantener la cohesión social y el respeto al orden político y jurisdiccional establecido. De cara al futuro, quedaban como la huella en piedra del hecho, esto es, como auténticos «lugares de memoria» destinados a preservar el recuerdo.

LA EMBLEMATIZACIÓN DEL ESPACIO

Por otro lado, la recepción e interpretación del mensaje canalizado a través de las inscripciones monumentales estaba también influida por los lugares de exhibición de las mismas, es decir, por los espacios de la geografía urbana desde los que se hicieron visibles y legibles.²⁴ Indudablemente las experiencias de apropiación y construcción del sentido no pueden evitar la influencia que ejerce el lugar donde se inscribe el monumento gráfico dentro de lo que puede calificarse como parte de la configuración simbólica de la ciudad. De ahí la importancia que se le da a ese extremo en las disposiciones que ordenan la colocación de ciertas escrituras monumentales. Lo vemos claramente en los respectivos acuerdos de los concejos de Alcalá y Torrelaguna, prácticamente iguales en lo que atañe a la institución de la memoria gráfica de los pósitos del trigo. El concejo de Alcalá lo decidió en un ayuntamiento celebrado el día 16 de febrero de 1513, estando presentes, entre otros, un par de miembros del Consejo de Cisneros; mientras que el de Torrelaguna lo

24. CAUTELA, Gemma y MAIETTA, Ida, *Epigrafi e città. Iscrizioni medioevali e moderne nel Museo di San Martino in Napoli*, Società Editrice Napoletana, Nápoles, 1983, p. 20.

hizo al año siguiente, el 7 de diciembre de 1514.²⁵ En ambos casos se insistía primordialmente en la necesidad de establecer «perpetua memoria» del hecho mediante la ordenación de un programa de exposición gráfica que comprendía la ejecución de varias inscripciones y su colocación en los edificios y lugares más significativos y emblemáticos de cada villa: en Alcalá, en la iglesia colegial de los santos Justo y Pastor – «junto a la plaza, donde se venden las hortalizas»,²⁶ «en una piedra arriada a un botaete de los arcos de la segunda nave desta sancta Iglesia, que mira a la plaça, encima la imagen del archángel San Miguel»,²⁷ que debe ser la que aún se conserva,²⁸ en el Ayuntamiento²⁹ y en los alfolís del trigo, aunque podría tratarse de la misma ya que el pósito municipal estaba situado al lado de las casas consistoriales.³⁰

25. Me remito a los documentos citados, respectivamente, en las notas 14 y 15.

26. GÓMEZ DE CASTRO, *op. cit.*, p. 353.

27. *Annales Complutenses*, *op. cit.*, p. 393. En esta descripción coincide PORTILLA Y ESQUIVEL, Miguel de la, *Historia de la ciudad de Compluto, vulgarmente Alcalá de Santiuste y ahora de Henares*, I, Imprenta de Joseph Espinosa, Alcalá de Henares, 1725, p. 288: «El año 1512 el Senado y Pueblo Complutense hizo poner una piedra grande en la Plaza (que aora llamamos absolutamente, y entonces decían de la Picota) con una imagen del Archangel San Miguel y las armas del santo Cardenal, en memoria del pósito del trigo [...]». Hago notar que la fecha no es 1512 sino 1513, como consta por la escritura de constitución del pósito.

28. Actualmente se encuentra fijada en el muro exterior de la girola de la Iglesia Magistral, en la esquina que limita con la antigua plaza de la Picota, por lo tanto próxima a su emplazamiento original si es que no se trata del mismo. Para la descripción y el texto de la misma, aunque con un error en la fecha (1512 en lugar de 1513), me remito a RUBIO FUENTES, M^a José, *Catálogo epigráfico de Alcalá de Henares*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares, 1994, núm. 157.

29. Respecto a ésta, AZAÑA Y CATARINEU, Esteban, *Historia de la ciudad de Alcalá de Henares (antigua Compluto) adicionada con una reseña histórica de los pueblos de su partido judicial*, Alcalá de Henares; Madrid, 1882-1883 (ed. facsímil en un volumen, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1986, por donde cito), pp. 327-328, se hace eco de un texto en castellano que resulta discutible porque no se corresponde en nada con el de la inscripción conservada. Al respecto, *cfr.* RUBIO FUENTES, *op. cit.*, núm. 119, y CASTILLO GÓMEZ, *op. cit.*, p. 166.

30. ROMÁN PASTOR, Carmen, *Arquitectura conventual de Alcalá de Henares*, Institución de Estudios Complutense, Alcalá de Henares, 1994, p. 414.

E por que esta tan grande merced de perpetua memoria quede para siempre y sea notoria, la ponen por escrito, esculpido en piedras, en el ayuntamiento de la dicha villa y en la iglesia collegial en un pilar y en los principales halholés del dicho pan, porque la dicha memoria sea perpetua de tan gran merced y beneficio como su Reverendísima señoría ace a esta dicha villa y a los vecinos y moradores della [...].³¹

Y en Torrelaguna, en el Ayuntamiento, que ocupaba parte del edificio donde también estaban los alfolís, y en la iglesia parroquial de Santa María, levantada en la misma plaza Mayor, haciendo esquina con las casas del Concejo:

E por que esta tan gran merced de perpetua memoria quede para siempre jamás e sea notoria, la pongan por escrito, esculpido en piedras, en la cámara del Ayuntamiento de la dicha villa y en la dicha iglesia de Santa María Madalena, en un pilar de los principales alholís del dicho pan, porque la dicha memoria sea perpetua [...].³²

Todos ellos, edificios y lugares de alto contenido simbólico, depositarios e instituidores de memoria que ostentaban la representación del poder político municipal, la de la religión imperante y, claro está, la del propio recinto destinado al almacenamiento del cereal. Además de ámbitos de convivencia y sociabilidad urbana situados en los principales espacios de reunión, lo que garantizaba las condiciones de máxima publicidad del escrito. A saber: en Alcalá, la Iglesia Colegial, verdadero centro administrativo y clerical de la ciudad medieval y moderna,³³ y la plaza del Mercado, en el centro cívico de la ciudad de principios del XVI, punto de intersección entre ésta y el nuevo barrio académico, aparte de lugar de ferias, fiestas y mercados;³⁴ y en

31. B.N.M., Ms. 7331, fol. 12r; fol. 20r.

32. B.N.M., Ms. 2690, n. 8, fol. 36 v.

33. ROMÁN PASTOR, *op. cit.*, p. 415.

34. Véase ROMÁN PASTOR, *op. cit.*, pp. 412-414 y GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo, «La instrumentalización de los espacios urbanos en los siglos XVI y XVII: El ejemplo de la Plaza del Mercado de Alcalá de Henares», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, *Historia del Arte*, 5 (1992), pp. 159-183; 160-170.

Torrelaguna, en la plaza Mayor. Es más, por cuanto concierne a Alcalá, existen noticias que señalan la posibilidad de otra inscripción concerniente a la memoria epigráfica del pósito, no contemplada en el programa inicial, en la fachada de la capilla de san Ildefonso,³⁵ aunque también pudiera tratarse de la que estaba previsto situar en los graneros, ya que de ésta no se tiene otra referencia que la apuntada en la escritura constitutiva de la memoria gráfica, sin que tampoco deba descartarse, como ya he apuntado, que fuera la misma que se dispuso colocar en el Ayuntamiento. Asimismo conviene observar que dichos edificios estuvieron estrechamente vinculados a las operaciones urbanísticas promovidas por Jiménez de Cisneros en ambas localidades, lo que, sin duda, contribuía a que la inscripción fuera apropiada bajo las mismas circunstancias de representación del poder.³⁶

El hecho de que se estipulara realizar diversas inscripciones para colocarlas en distintos lugares corrobora la existencia de un verdadero programa de exposición gráfica bajo el que resulta imposible no ver la intervención, directa o no, del cardenal Cisneros. Si, además, como afirma Petrucci, un plan de esa naturaleza «asume una más completa connotación urbana cuando es extendido a toda una zona de la ciudad y está relacionado con un programa monumental y urbanístico paralelo que pretende modificar las características del territorio afectado»³⁷, se puede sostener que el programa de las inscripciones cisnerianas de los pósitos del trigo es un claro testimonio de ello, incluida su

35. La menciona PORTILLA Y ESQUIVEL, M. de la, *Historia de la ciudad de Compluto*, cit., p. 288; y, a partir de éste, AZAÑA Y CATARINEU, *Historia de la ciudad de Alcalá*, cit., p. 327-328, y QUINTANO RIPOLLÉS, Alfonso, *Historia de Alcalá de Henares*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1973, p. 142, nota 212. Más modernamente, véase la descripción de la misma en RUBIO FUENTES, *op. cit.*, num. 111.

36. Respecto a las connotaciones que pueden alcanzar los lugares de exposición, resultan válidas las consideraciones de BOLZONI, Lina, «Costruire immagini. L'arte della memoria tra letteratura e arti figurative», *Le culture della memoria*, eds. Lina Bolzoni y Pietro Corsi, il Mulino, Bolonia, 1992, pp. 87-93, en particular por lo que concierne a su valoración de la galería de Sansovino en la veneciana plaza de San Marcos; e ID., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Turín, 1995, especialmente pp. 195-198 y 230-236, de nuevo sobre la «loggetta» de Sansovino.

37. PETRUCCI, *op. cit.*, p. 61 y, del mismo, *La scrittura*, cit., p. 21.

vinculación con las actuaciones sobre los respectivos entornos urbanos donde las mismas se colocaron. Aparte, la extensión del mismo a varias ciudades del arzobispado de Toledo demuestra también que el dominio del espacio gráfico y la facultad de instrumentalizar la ciudad con fines de publicidad y propaganda señorial no era competencia exclusiva del gobierno local, sino que estaba interferida por la dependencia jurisdiccional hacia el titular del señorío y por el mecenazgo de éste; y, asimismo, que la homogeneidad del tipo de escritura tampoco tiene por qué ser una condición imprescindible para que se puede hablar de un verdadero y efectivo programa de exposición gráfica, siempre que entendamos éste, de manera más amplia, como la articulación de un plan de escrituras expuestas ordenadas y orientadas desde el poder como instrumentos de su propia propaganda y representación.

LEER LAS INSCRIPCIONES

En definitiva, la conjunción de los distintos elementos formales y espaciales que he considerado en estas páginas hace de las escrituras expuestas, o, al menos, de algunas de ellas, una manifestación perfectamente emblemática. Por supuesto, tomando la palabra en el sentido más lato de la expresión, en cuanto designación de «cualquier cosa que es representación simbólica de otra», justamente lo que se recoge en la segunda acepción de dicha voz en el *Diccionario de la Lengua Española*.

Situadas en lugares singularmente estratégicos y de evidente función simbólica, emplazadas en espacios de concurrencia masiva, dichas inscripciones permitieron dar visibilidad al poder ausente, inmortalizar su magnanimidad y buscar así la adhesión de la comunidad. En el programa gráfico que aquí he examinado, la función representativa estaba enunciada en la posición privilegiada y determinante del motivo heráldico. Al verlo, cualquiera, alfabetizado o analfabeto, podía reconocerlo como expresión del poder encarnado en el arzobispo Cisneros y a partir de ahí estaba facultado para descifrar e interpretar la inscripción como un mensaje emanado desde las instancias señoriales.

En relación a las escrituras monumentales, la lectura, expone Giovanni Pozzi, comporta dos operaciones mentales: una, es la que reconoce el mensaje transmitido por los fonemas, los lexemas, los sintagmas y las frases representadas en las formas gráficas; y la otra, es la que atribuye un valor autónomo a las formas gráficas.³⁸ En efecto, para cierta categoría de inscripciones, como la que he traído a estas páginas, no basta con una interpretación puntual de los signos escritos y ni siquiera se puede afirmar que esto sea lo más importante.³⁹ Las operaciones de recepción y construcción de sentido se hallan contenidas en la constitución emblemática o figurativa del artificio epigráfico, incluso más que en las oportunidades de una descodificación analógica del mensaje textual. Por ello, al tratar de desmenuzar las expectativas de lectura e interpretación de las escrituras monumentales expuestas no solamente debe atenderse a su contenido verbal, sino que también es necesario explorar las potencialidades comunicativas inscritas en lo que es propiamente una demostración semiótica. Esto es así porque, como decía al principio, todas las expresiones gráficas en las que la escritura asume funciones de exhibición y de solemnidad no transmiten únicamente un mensaje verbal, sino sobre todo uno de entidad visiva.⁴⁰ Cuando las formas gráficas se insertan en un contexto icónico, su cometido no es puramente didascálico o parenético, sino que desarrolla un acto de comunicación inscrito en la iconografía correspondiente, propuesto en la imagen establecida.⁴¹

Concluyendo: imágenes para ser leídas como palabras y letras para ser vistas como imágenes. Las inscripciones monumentales reflejan la formulación de una manera de producir el discurso que emplea léxicos diversos, pero que se organiza a partir de una gramática

38. POZZI, *op. cit.*, p. 440 y p. 16.

39. BREVEGLIERI, Bruno, «Le iscrizioni medievali fra esecutori e osservatori», en *Modi di scrivere. Tecnologie e pratiche della scrittura dal manoscritto al CD-ROM*, Atti del Convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia (Certosa del Galuzzo, 11-12 ottobre 1996), Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1997, pp. 69-103: 74.

40. PETRUCCI, *op. cit.*, p. 19.

41. POZZI, *op. cit.*, p. 463 y p. 40.

semejante.⁴² Lo mismo que otras plasmaciones del rico surtido de imágenes, emblemas, empresas o divisas que tan del gusto fueron de la sociedad barroca.⁴³ A la postre, objetos significantes que conformaron el universo comunicativo de las ciudades modernas poniendo sobre el escenario de la representación urbana una variopinta gama de códigos discursivos que iban más allá de la estricta competencia alfabética.

En aquella ciudad renacentista y áurea, construida como si de un libro ilustrado se tratara, cada inscripción monumental integraba una página del mismo y definía un espacio de comunicación levantado sobre la combinación de dos registros diferentes pero en modo alguno opuestos, y ambos se conjugaron para llevar dichas escrituras desde el libro de los emblemas a la ciudad simbólica. Y una vez en ésta, buscaron su ocasión de lectura y construcción de sentido entre públicos desigualmente capacitados: unos habituados al significado de las palabras y otros más proclives a experimentar el poder seductor de las formas. En efecto, aquella era una sociedad y una época de imágenes y éstas podían incluso implicar a los más torpes en el manejo de las letras, de tal modo que no eran pocas las situaciones en las que hasta el «analfabeto estaba perfectamente en grado de entender el valor representativo e ideológico del epígrafe monumental como expresión de un poder».⁴⁴ Determinar los horizontes y modalidades de esas distintas apropiaciones del escribir monumental es justo lo que he tratado de esbozar en estas planas, supliendo con la teoría y la hipótesis cuanto las gentes del tiempo no llegaron a confesar respecto a sus modos de comprender y dar significado a lo visto y a lo leído en aquellas inscripciones tan solemnes.

42. Llevo al análisis de las inscripciones monumentales los términos que Roger Chartier aplica más ampliamente a la construcción y significado de las imágenes en el Siglo de Oro. Vid. Roger CHARTIER, «La representación regia: entre mostrar y mediar», en BOUZA, *op. cit.*, pp. 5-11: 10.

43. La bibliografía puede ser tan voluminosa como la que acreditan muchos de los títulos citados a lo largo del presente volumen, por lo que me remito exclusivamente a uno de los textos pioneros y más significativos: el apéndice que dedicó al tema José Antonio MARAVALL en su fundamental *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1983 (1975), pp. 499-524.

44. BARTOLI LANGELI, Attilio y MARCHESIN, I Daniele, «I segni della città: Parma nell'Antico Regime», *Storia Urbana*, X, 34 (1986), pp. 5-9: 8.