

EL PROCESO PARA REALIZAR UNA INSCRIPCIÓN
EN LA EDAD MEDIA Y SUS EVIDENCIAS HOY:
LOS TALLERES EPIGRÁFICOS MEDIEVALES

THE MEDIEVAL INSCRIPTION PRODUCTION PROCESS
AND ITS EVIDENCE TODAY: EPIGRAPHIC WORKSHOPS
IN THE MIDDLE AGES

NATALIA RODRÍGUEZ SUÁREZ
Universidad Isabel I
<https://orcid.org/0000-0003-0996-9187>

Resumen: El modo de producción epigráfico en el mundo clásico está bien documentado, no así en el mundo medieval. En esta etapa algunas de las fases de realización de los epígrafes resultan difusas por la escasa información que de ellas se conserva. El presente artículo permite comprender el proceso de producción epigráfica durante la Edad Media, a través de la compilación de la escasa y dispersa información que sobre las distintas fases de la realización de la inscripción medieval se conservan.

Palabra clave: Epigrafía medieval; inscripción; taller epigráfico; producción epigráfica; lapicida; rogatorio; taller medieval.

Abstract: The epigraphic production process in the classical world is well documented, but this is not the case in the medieval world. In this period some of the production stages of inscriptions are vague because of the limited information that is preserved about them. This article enables us to understand the process of epigraphic production during the Middle Ages through the compilation of the scant and scattered information that is preserved concerning the different phases of medieval inscription production.

Keywords: Medieval epigraphy; inscription; epigraphic workshop; epigraphic production; stonecutter; author; medieval workshop.

SUMARIO

1. Los antecedentes.– 2. Los centros epigráficos en la Edad Media.– 3. La realización de la inscripción.– 4. La minuta.– 5. La *ingrossatio*.– 5.1. Los formularios o textos modelo.– 6. La elección del soporte.– 7. La *ordinatio* o boceto del epígrafe.– 7.1. El espejo epigráfico.– 7.2. La *impaginatio*.– 7.3. La *trasnlitteratio*.– 8. La *incisio*.– 9. A modo de conclusión.– 10. Bibliografía citada.

1. LOS ANTECEDENTES¹

La producción epigráfica en el mundo clásico es bien conocida por distintas fuentes, la bibliografía ofrece varios estudios sobre oficinas lapidarias concretas y su manera de producir². Sin embargo, no disponemos de evidencias de los procesos de creación en el mundo medieval, pues, en su mayoría, han desaparecido y no existen textos específicos coetáneos que aborden este proceso. Del mismo modo, muchas de las fases de producción epigráfica no han dejado evidencias materiales o estas son escasas y se encuentran dispersas, por lo que actualmente no existe ningún trabajo que ponga en conexión estos elementos, intentando ejemplificar las distintas fases del proceso productivo. Para lograr alcanzar esta meta se han utilizado dos vías; la deducción basadas fundamentalmente en la analogía con otros momentos o etapas productivas y con otras prácticas gráficas coetáneas, y el análisis y estudio de los escasos rastros materiales y documentales colaterales que pudieran servir de apoyo, mediante un método deductivo.

Al igual que los profesionales de la escritura, que trabajaban en centros especializados –cancillerías y notarias para el documento y *scriptoria* para el libro– los profesionales de la publicidad medieval necesitaban también, al menos en el plano teórico, centros capaces de profesionalizarles lo suficiente para desarrollar su labor eficazmente. Centros que no tenemos inconveniente en denominar como Jean Mallon *scriptoria* epigráficos³.

La existencia de estos talleres aparece clara ya desde época romana, así lo atestiguan distintas referencias que han llegado hasta nosotros. La más popular, sin lugar a dudas, es el conocido cartel que, en el siglo II a. C., se realizó en Palermo, en el que, en dos idiomas, se indica que en ese lugar se hacían inscripciones. Es decir que se publicitaba, al viandante, que allí se localizaba una oficina lapidaria⁴. O también, la menos conocida, pero igual de interesante, inscripción de Roma con temática similar⁵. Junto a estos testimonios podemos traer a colación otro literario, algo más tardío –s. II d. C.–. Se trata del pasaje del Sueño de Luciano de Samosata en el que el protagonista es enviado

¹ Abreviaturas utilizadas: a. C. = antes de Cristo; AHN = Archivo Histórico Nacional; CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*; d. C. = después de Cristo.

² Para el caso español podemos citar: Abascal 1992, para el caso de Segobriga, Arasa 1992, para el Alto Palanca. Cebrián 2000, es un buen ejemplo de la profundidad que se puede alcanzar en el análisis de esta producción epigráfica, en este caso para la zona valenciana, Espinosa 1989, para una zona de La Rioja, Gorostidi, López 2015, en el caso tarraconense.

³ Mallon 1957, pp. 177-194; Susini 1968, pp. 29 y ss.

⁴ CIL X, 7296. Palermo, Museo Arqueológico Nacional.

⁵ CIL VI, 9556. Roma. *D. M. titulos scribendos velsi quid operis marmorari opus fuerit hic habes.*

al taller de su tío, el escultor, para conocer el oficio; allí Luciano ha de realizar una inscripción sobre una tabla y la tarea le resulta tan complicada que, con la fuerza del cincel, acaba rompiendo el soporte y es azotado por su pariente. Por la noche tiene un sueño en el que dos mujeres, que representan la una la escultura y la otra a la literatura, se enfrentan por su persona⁶. Todos estos ejemplos relacionan los talleres epigráficos antiguos con el oficio de escultor, que en el libro de Luciano de Samosata se describe como oficio arduo, diciendo: *vestirás este inmundo sayuelo, te pondrás un vestido servil, y tendrás en las manos palancas, cinceles, martillos y buriles, encorbado sobre el trabajo, arrastrado, pensando con bajeza y de todas maneras abatido*⁷. Así pues, en la etapa clásica la oficina lapidaria era la misma que realizaba las esculturas, como demuestran también los restos de Pompeya⁸. Por su parte, el encargado de realizar la inscripción, al que identificamos con el nombre de rogatario sería simplemente un artesano más⁹. Como recoge este texto clásico, era un obrero y no un artista¹⁰. Además, era un *laborator* que, en muchas ocasiones, diversificaba sus actividades, no sólo realizando inscripciones sino también cualquier otro trabajo en piedra¹¹. Aunque es preciso advertir que todos estos casos se refieren al *incisor* de la inscripción, al lapicida.

2. LOS CENTROS EPIGRÁFICOS EN LA EDAD MEDIA

Al adentrarnos en la época medieval, la situación cambia radicalmente. Desaparece cualquier referencia a estos talleres epigráficos y la mayoría de los centros de producción de inscripciones quedan ligados a monasterios e iglesias, como sucede también con el resto de la producción escrita¹². Bien es cierto que los últimos estudios evidencian una cierta línea de continuidad entre el mundo antiguo y el mundo medieval que se observa en las inscripciones funerarias¹³. El quehacer escriturario será una más de las tareas al *servitium Dei omnipotentes*, de modo que este rogatario no buscaba ninguna

⁶ Flórez 1778.

⁷ *Ibidem*, pp. 23-25.

⁸ Elia 1934, pp. 264-344.

⁹ Sobre la justificación de este término ver: García 2014, p. 260.

¹⁰ Boneville 1984, pp. 117-152.

¹¹ Andreu (coord) 2009, p. 125; Cebrián 2000, p. 27.

¹² Este hecho tiene su paralelo en el mundo del libro, en el que las *officinae librariae* propias del mundo tardo antiguo desaparecen y la producción queda ligada a los *scriptoria* monásticos. Ruiz 2002, p. 107. Algo similar sucede en el mundo del documento donde habrá que esperar hasta el siglo XIII para que se produzca una laicización y aparezcan los notarios laicos. Cf. Barroca 2000 vol. I, p. 106.

¹³ Bottazzi 2012.

recompensa terrenal, ni sentía la necesidad de darse publicidad a sí mismo y de ahí, que, en la mayoría de los casos, no viera el interés de incluir su nombre en las inscripciones¹⁴.

Desde finales del siglo XII y especialmente partir del siglo XIII la cultura se torna más laica, es el momento de esplendor de las universidades, del desarrollo del notariado profesional y del pleno funcionamiento de las cancillerías soberanas. Además, el libro se populariza, lectura y escritura quedarán ligadas, las bibliotecas eclesiásticas se abren a los laicos¹⁵. También el mundo de la publicidad epigráfica se volverá más profesional y los talleres epigráficos alcanzarán un desarrollo análogo al de las cancillerías y notariado. Dichos talleres han sido agrupados de la siguiente manera: los talleres ocasionales y los talleres especializados, siendo estos de dos tipos: los centros monásticos y los talleres profesionales¹⁶. Será la propia inscripción la que nos ayude a descubrir el tipo de taller del que procede el epígrafe.

Los centros ocasionales son aquellos con una producción epigráfica muy escasa, que no cuentan con un *scriptorium* u oficina propia y que ante la necesidad de dar publicidad a un hecho, realizan una inscripción. De ahí que los epígrafes procedentes de los centros ocasionales sean más torpes y puedan carecer de alguno de los momentos o pasos de la *ordinatio*¹⁷.

Los centros especializados son aquellos que se dedicaban, de manera profesional, a la realización de inscripciones. El resultado suele ser un epígrafe mucho más cuidado, en el que se reflejan todas las fases de la *conscriptio* epigráfica, por lo que el resultado es una pieza mejor terminada. Estos talleres eran más o menos complejos dependiendo de la categoría de los mismos. Así, en los más especializados el trabajo del rogatario se dividiría y habría distintos profesionales encargados de cada una de las fases de la *conscriptio*, mientras que en otros, más pequeños o de menor categoría, un único profesional podía realizar todas las fases hasta alcanzar la consecución de la inscripción. Por analogía con la ciencia Diplomática empleamos el nombre de rogatario para designar de manera genérica a la persona que realiza una inscripción. Sin embargo, en aquellos centros más especializados existieron distintos profe-

¹⁴ Con las inscripciones sucedía lo mismo que plantea la profesora Ruiz para el libro “el libro era realizado, en la mayoría de los casos, como una piadosa obligación por parte del artesano, quien trabajaba pro remedio animae suae, sin esperar otra recompensa que las celestiales”. Así mismo sucedía con el *rogatario* de la inscripción, y especialmente si éste era religioso. Ruiz 2002, p. 107. Aunque es preciso advertir que esto resultaba ser la generalidad, por que hay ejemplos en los que este rogatario quedaba reflejado en la inscripción- véase el particular caso de la inscripción de Santiago de Peñalba, por ejemplo.

¹⁵ Petrucci 1999, pp. 189-190.

¹⁶ Martín 2007, pp. 203-227.

¹⁷ Sobre los talleres ocasionales, cf. Rodríguez 2010a, pp. 263-275.

sionales encargados de cada una de las fases de la *conscriptio*. Así podemos distinguir al *ingrossator*, al *ordinator* y al *lapidista*¹⁸.

Como decíamos al principio, en la Edad Media estos talleres profesionales eran de dos tipos: monásticos y profesionales.

Los centros monásticos son fruto de la secularización de la cultura, que, como ya indicamos, se produce al finalizar la Edad Antigua¹⁹. Por ello, en esta ocasión no cabe lugar al debate que existe en el mundo clásico, sobre el empleo del término *Scriptoria*, pues en esta ocasión el epígrafe se realiza en los *scriptoria* de los monasterios o al menos estaría muy ligado a ellos²⁰. El trabajo epigráfico suele realizarse por y para el monasterio y el taller epigráfico comparte espacio con el *scriptorium* libresco y documental. Por ello, sus influencias pueden dejarse ver en las inscripciones. Este es el caso de la *Intitulatio necrologica* del prior Bruno, el maestro Jordán, María Pequeña y Otmaro, localizada en el claustro de la Catedral Vieja de Salamanca²¹. Dicho epígrafe presenta, en la palabra *Magíster*, el nexo de la S y la T, similar al empleado en los documentos. Lo que nos indica que el rogatario de la inscripción estaba familiarizado con la realización de estos textos legales.

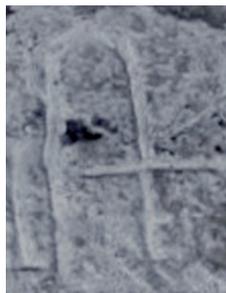


Fig. 1. Detalle nexos ST en *Intitulationes necrologicas* del prior Brunus y sus compañeros.

Los centros profesionales, o si se prefiere artesanales, ven muy reducido su número en la Alta Edad Media, en comparación con lo que había sucedido con anterioridad en la época clásica²². Resurgen en el siglo XII en

¹⁸ García, García 2017, pp. 217-244.

¹⁹ Rodríguez 2008, pp.161-180

²⁰ Cf. Mallon 1957, p. 178; Susini 1962, pp. 17-31; Andreu (coord.) 2009, p. 125.

²¹ Rodríguez 2017a, pp. 85-86.

²² Sobre este tema cabe citar a Frézouls 1977, 1978; Gimeno 1988; Sánchez, Luján, Trillmich 1994.

pleno románico y los tenemos ya perfectamente desarrollados en torno al siglo XIII. Como sucedía en la época clásica, la epigrafía estaría ligada a los talleres artesanos de escultores, orfebres, maestros de obra, pintores y un largo etcétera, que realizan las inscripciones como parte de su obra profesional. Aunque es preciso analizar también si los textos que acompañan a las obras son producto del propio artista o de otro personaje y el grado de conocimiento técnico que poseían²³. Como ejemplo podemos citar la *Suscriptio* de Disan Pisone en el retablo de la Catedral Vieja de Salamanca donde parece que el mismo pintor escribió el epígrafe: “*Pintho Disan Pisone*” en la tabla 26²⁴.

3. LA REALIZACIÓN DE LA INSCRIPCIÓN

Descritos los tipos de talleres epigráficos medievales vamos ahora a presentar la forma en la que se realizaba la inscripción en estos centros hacedores de la escritura publicitaria. El origen de toda inscripción está en el deseo del autor de publicitar un mensaje al destinatario. Así pues, el autor y el destinatario eran los protagonistas de la *actio* epigráfica, entendida ésta como análoga a la *actio* documental; que se perfecciona, al menos en los documentos públicos, en el momento en que el autor da la orden de que se confeccione el documento²⁵. Algo parecido ocurrirá, teóricamente, en las inscripciones²⁶. El autor, o cierto personaje en su nombre, acudía a los centros epigráficos para encargarse del epígrafe. Una vez encargada la inscripción comenzaba la *conscriptio* epigráfica, que, al igual que sucede en el mundo del documento, se realiza en diversas fases, tres de las cuales ya describió magníficamente Jean Mallon, llegando a justificar dos de ellas a partir del cartel publicitario de Palermo, en la que se indica que *tituli heic ordinantur et sculpuntur*²⁷. A partir de ellas, y siempre guiado por la analogía documental, el profesor García Lobo ha tratado de explicar y detallar todas y cada una de las fases que se dieron o pudieron darse en la materialización de las inscripciones²⁸. De tal manera que hoy podemos decir que los distintos momentos o fases de que consta la *conscriptio* son: la *minuta*, el *mundum* o *ingrossatio*, la elección de soporte, la *ordinatio* y por último la *incisio*.

²³ Sobre la capacidad y conocimiento escriturario de los artistas del medieval, cf. Mineo 2016, 2017.

²⁴ Rodríguez 2017a, pp.138-146.

²⁵ García 1990, pp. 119-140; 2014, pp. 257-260.

²⁶ Rodríguez 2014, pp. 567-577.

²⁷ Mallon 1948a, pp. 57-58. A él siguieron otros autores como Favreau 1979, p. 51; García 1982, pp. 12-13; García, Martín 1995, pp. 26-30; García 2001, pp. 92-96.

²⁸ *Ibidem*, pp. 92-96; García 2014, pp. 253-281; García, García 2017, pp. 217-244.

4. LA MINUTA

Lo primero que realizaba un rogatario profesional al recibir el encargo era la toma de una breve reseña del trabajo que debía realizar. Este apunte se conoce con el nombre de *minuta*, por su conexión con el mundo del documento y de la diplomática²⁹. Así pues, podríamos decir que la minuta no es otra cosa que el borrador del texto epigráfico.

Especialistas como Jean Mallon proponen que la minuta epigráfica debió ser extensa, recogiendo casi al completo la inscripción posterior³⁰. Otros como el profesor García Lobo señalan que ésta hubo de ser breve, a modo de lo que sucede con los documentos, recogiendo únicamente datos concretos, como los nombres de los protagonistas o las fechas³¹. Aunque, es muy probable la coexistencia de estos dos tipos de minutas³².

En el año 1955 el profesor Mallon escribía: *Naturellement, aucune minute antique ne nous est parvenue*³³. Esta afirmación era puntualizada por el profesor García Lobo: “*ni medieval podríamos añadir nosotros*”³⁴. Sin embargo, los estudios posteriores han permitido identificar ciertos textos como minutas medievales. El corpus de Segovia nos ofrece algunos posibles ejemplos³⁵; pero, quizás, el caso más evidente sea el de la Piedad de Fernando Gallego, una pintura sobre tabla conservada hoy en el Museo del Prado. Fue pintada en 1470 y los últimos análisis de reflexografía muestran la minuta oculta de la inscripción que hoy presenta la obra³⁶.



Fig. 2. Minuta en La Piedad de Fernando Gallego, 1470 (Museo del Prado, exposición *El trazo oculto*).

²⁹ Marín (coord.) 1987, p. 168. Sobre la aplicación analógica del proceso documental de la materialización de las inscripciones, cf. Martín 2007, pp. 209 y ss.

³⁰ Mallon 1948a, pp. 14-45; 1955, pp. 156-162; 1957, p. 179.

³¹ García 2001, p. 93.

³² García, Martín 1995, p. 28.

³³ Mallon 1955a, p. 162.

³⁴ García 2001, p. 92.

³⁵ Martínez 2000, pp. 68-70.

³⁶ Finaldi, Garrido 2006.

Así vemos como el autor escribió en escritura minúscula ordinaria una anotación de lo que habría de poner la inscripción *domyne myserere mey*, que luego transformaría en la fórmula MISERERE MEI DÑE³⁷.

Otro posible ejemplo de minuta extensa podría ser el pergamino que Ambrosio de Morales vio sobre la sepultura del abad Fernando, en la iglesia de San Payo Antealtares, en Santiago de Compostela: dice este autor, *otro tumulo pequeño también está en la Iglesia, y no tiene letras en piedra, sino en un pergamino de letra harto fresca*³⁸. Posteriormente, otros autores como el padre Yepes o Enrique Flórez vieron la misma inscripción en piedra, por ello podemos suponer que lo que Ambrosio de Morales describe pudo ser la minuta extensa del *Epitaphium*³⁹.

También podríamos considerar algunas de las alusiones que aparecen en los contratos de obras como minutas epigráficas, tanto breves como extensas y que podrían considerarse, además, como la plasmación de la *petitio* de la inscripción. Así por ejemplo, en el contrato con el escultor Lucas de Villamué para las arquitecturas efímeras preparadas con ocasión de la llegada de la reina se indica lo siguiente:

Ansimismo a de azer quarenta guirnaldas de media bara de güeco en círculo redondo, de laurel, plateadas y el campo azul, y sobre él, en las veinte de ellas el nombre del Rey nuestro señor en cifra = y en las otras veinte el nombre de la Reyna nuestra señora pintado de letras de oro sobre campo azul⁴⁰.

Hemos de advertir que, en la mayoría de las ocasiones, los documentos alusivos a los contratos de obras no resultan demasiado específicos sobre lo que debe incluir la inscripción. Los ejemplos presentados muestran, en todos los casos, una cierta indefinición en cuanto al texto del epígrafe. Sí que encontramos, en algunas ocasiones, alusiones a las características de la inscripción, el tipo de letra, el color, etc., pero las referencias al texto se limitan, en el mejor de los casos, a una pequeña minuta en la que, de manera genérica, se indica qué poner. No debe extrañarnos, pues era una práctica habitual que dicho documento jurídico fuera acompañado de una memoria más específica que se le entregaba al artista, con alusiones a cómo debía realizar la obra o incluso con bocetos de la misma⁴¹. Muchas de esas indicaciones se han perdido, pues al carecer de valor jurídico no se archivaban y simplemente

³⁷ Rodríguez 2011a, p. 154.

³⁸ Morales 1765, p. 134.

³⁹ Rodríguez 2010b, pp. 61-62 y 205.

⁴⁰ Agulló 2005, p. 354.

⁴¹ Lacarra 1999, p. 159.

eran entregadas al artista para que cumpliera con su función. Esta práctica es bien conocida en el mundo de la Historia del Arte, y, como reflejan los propios documentos, hubo de emplearse también para indicar al rogatario lo que debía recoger la inscripción. Podemos citar, como ejemplo, las condiciones para pintar y dorar el túmulo para las honras a la reina en el convento de Santo Domingo el Real en Madrid: *en el banco último, que recibe la media naranja, se an de hacer quatro cartelones en que se an de escrebir quatro descripciones que se les dará por memoria*⁴². Esas memorias a las que aluden estos ejemplos podrían considerarse, de algún modo, minutas extensas para el rogatario de la inscripción, pues el documento pudo servir de minuta indicando el texto que debían recoger las inscripciones.

Otro ejemplo podría ser la obligación para Francisco López sobre un retablo de Agustín de Bilbao en el que se le indica que:

en el mesmo lugar donde está el dicho ornato de yesería del dicho altar de Nuestra Señora, ençima de armija, está vn berso en loor de la Asumpçion de Nuestra Señora, pondremos escripto en la mesma forma otro berso que nos será dado en loor de señor San Laurençio, que a de ser la adbocación deste altar⁴³.

O las condiciones con las que la duquesa del infantado manda hacer los bultos funerarios de sus padres, en la capilla funeraria de la iglesia de Toledo. En ellas se indica que:

Et por çima de todos estos paños alderredor del sepulcro que corra un entablamento de un verdugo e una naçela ancha en que vaya un letrero del titulo y memoria del dicho señor como su señoria lo diese ordenado de letras françesas muy largas que vayan en arista cavadas elevadas con sus ñudos y grupos⁴⁴.

5. LA *INGROSSATIO*

Cuando se trataba de minutas breves, el segundo paso, dentro de la *conscriptio*, consiste en la redacción definitiva del texto de la inscripción, a partir de la minuta. Esto se hará con ayuda de los formularios⁴⁵. Es lo que, por analogía, llamamos fase de la *ingrossatio*, que realizará un *ingrossator* del taller –en el caso de que se entregara una minuta breve– aunque no era

⁴² Agulló 2005, p. 380.

⁴³ Agulló 1981, p. 125. AHN, Archivo de Osuna, leg. 1733, n.º 66. Rodríguez 2014, p. 574.

⁴⁴ Azcárate 1982, vol. 2, p. 243; Rodríguez 2014, p. 574.

⁴⁵ Cagnat 1889, pp. 51-65; Favreau 1990, pp. 99-108.

extraño que el propio autor encargara al taller un texto extenso, compuesto por él mismo o por otra persona erudita y sabedora de esas lides, dicho texto que llamaremos “minuta extensa” es entregado al taller cuando se realizaba el encargo. Así queda reflejado en la documentación. Podemos traer aquí de nuevo, a modo de ejemplo, el documento que contiene las obligaciones a Francisco López para la realización del retablo de Agustín de Bilbao. En él se indica que el mensaje que ha de poner se le dará al pintor *pondremos escrito en la misma forma otro verso que nos será dado en loor de señor San Lauremçio*⁴⁶.

Ciertas inscripciones nos permiten deducir quien fue esta persona. Véanse para este caso, a modo de ejemplo, las condiciones para la realización de las camas de los sepulcros de los padres de la duquesa del infantado. En ellas se indica que: *vaya un letrado del titulo y memoria del dicho señor como su señoría lo diese ordenado*⁴⁷. O también en las condiciones que los diputados de Cádiz imponen a Francisco de Quesada Díaz Solís para el altar del corpus *en la otra tarja pintado y el xerolífico que para ello se nos a de dar por los Caualleros Diputados*⁴⁸.

En otros casos, la lectura del propio epígrafe nos indica que el redactor fue un hombre con una gran formación, que no utiliza formularios. A este respecto podemos citar el *Epitaphium* de Randulfo, en el claustro de la catedral vieja de Salamanca que dice:

Sexto idus marci obit famulus Dei Randulphus. Era millesima ducentesima trigesima secunda mense die decima martis, Randulphus ab ima parte fugit mundus, quem non quit claudere mundus: terrea nam terris mandant, celica celis. Sol radians titul(um) virtutum, flos sine labe. Solus in occasu miseris est passus eclipsi. Randulphus, plene qui phisit novit utramque mens bene disposuit sermo docuit manus egit huius dicta bonus, melior fuit optimus, ipse et pauperibus moritus vivens sibi celo⁴⁹.

O también el de Pedro Pérez, en la capilla de San Martín, en el mismo recinto:

⁴⁶ Agulló 1981, p. 125.

⁴⁷ Azcárate 1982, vol. 2, p. 243.

⁴⁸ Agulló 2005, p. 255.

⁴⁹ Rodríguez 2017a, pp. 80-82. “El día diez de marzo murió el siervo de Dios Randulfo. El día décimo del mes de Marzo del año mil ciento noventa y cuatro, Randulfo, llegó limpio de este mundo, pues, el mundo no podía ya retenerlo: lo terrestre va a la tierra, al cielo lo celestial. Sol radiante, túmulo de virtudes, flor sin mancha. Sólo los desgraciados padecieron su eclipse en el ocaso. Randulfo, profundo conocedor de una y otra naturaleza de las cosas, fue buen pensador, fue buen docente, no se quedó en palabras, actuó; fue bueno, mejor aun, óptimo y murió para los pobres, viviendo ahora para sí en el cielo”.

Hic presul Petrus Petri iacet. Alma Maria eius sis anime dux, via, virgo pia. Egregius, socius humilis, pius atque benignus, vir fuit et paciens, prelati nomine dignus, omnibus hospicium fuit, hic-gaudens dare donum cleri presidium, promptus ad omne bonum hic expendebat dans cunctis quicquid habebat hic dare non renuit, mens dare tota fuit presule de Petro breviter volo dicere metro quem tegit hec petra per mea scribo metra mors fuit ipsius multis lacrimabile funus huic. Miserere, Deus qui regnas trinus et unus⁵⁰.

Ambos textos sugieren que quien redactó dichos *Funera* hubo de ser un hombre letrado, seguramente ligado al cabildo. Del mismo modo, aparece ligada al cabildo la realización del texto del letrado de ciertas filacterias de Santo Domingo de la Calzada *Gasto del rretablo. Dia Melgar pintor çinco ducados por dorar dos balaustres para el altar del Sacramento y una filacteria mediana que dexo echa el canonigo Vallejo*⁵¹. Hemos de suponer que lo que dejó hecho el canónigo Vallejo fue el texto para la filacteria. Este documento muestra como un personaje ligado al cabildo redactó el mensaje.

5.1. Los formularios o textos modelo

Sin embargo, como decíamos, la *ingrossatio* puede realizarse igualmente a partir de formularios⁵². Sabemos que en la época clásica la necesidad llevó a la aparición de un trabajo casi seriado, en el que, a falta de los datos concretos, muchas inscripciones se realizaron en serie y era el autor el encargado de elegir el modelo deseado⁵³. Los centros epigráficos medievales también contaron con sus propios formularios, lo que se justifica al observar la relativa similitud entre algunas de sus piezas; véanse los *Epitaphia* de los cantores Juan y Aparicio en la catedral salmantina. La similitud en la tipología gráfica, en el soporte y la decoración y en el propio formulario nos sitúa ante un mismo taller e incluso ante una misma mano⁵⁴.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 97-98. “Aquí yace el obispo Pedro Pérez. Alma María sé guía de su alma y camino, Virgen piadosa. Fue hombre egregio, compañero humilde, piadoso y benigno, paciente, para todos fue acogedor, contento de hacer dádivas, amparo del clérigo, siempre dispuesto a todo lo bueno. Era espléndido dando a todos todo cuanto tenía. No rehusó dar, su obsesión era dar. Quiero hablar brevemente sobre el obispo Pedro en verso. A quien cubre esta piedra canto yo mis versos. Su muerte fue para muchos una ruina lamentable. Oh Dios que reinas trino y uno, ten compasión de él”.

⁵¹ Moya 1986, p. 112.

⁵² Cagnat 1889, pp. 51-65. Para la epigrafía medieval, cf. Favreau 1990, pp. 99-108; 1997, pp. 141-164; Rodríguez 2009, pp. 301-330.

⁵³ Boneville 1984, p. 127.

⁵⁴ Favreau 1990, pp. 99-108.



Fig. 3. *Epitaphia* de los cantores Juan y Aparicio. Catedral Vieja de Salamanca.

También hubieron de servir de formularios los propios libros de modelos que ciertos artistas llevaban consigo, en los que, junto con el tema iconográfico, se incluía la inscripción que la representación requería⁵⁵. Sin salir de Salamanca podemos aludir a los modelos que Fernando Gallego empleó para las pinturas del retablo de la catedral de Ciudad Rodrigo, o para la bóveda de la biblioteca universitaria salmantina⁵⁶.

El maestro Gallego, entre 1483-1486, pintó la bóveda de la biblioteca universitaria de Salamanca, hoy trasladada a una sala de las escuelas menores⁵⁷. Para ello, tomó como inspiración el *Poeticon Astronomicon* de Higino, en su edición de 1485 o incluso en una anterior de 1482 ambas de Venecia⁵⁸. Dichos textos conservan los grabados que inspiraron la pintura, acompañados de textos que señalan el nombre de la representación, Así, junto con el sol en su carro aparece la palabra sol; acompañando a Mercurio se lee la palabra *Mercurius* o en la representación de Hércules se escribió la leyenda *Hercules*. Cuando Fernando Gallego utiliza estas imágenes en la bóveda no solo copia el modelo, sino también el texto, algo que se nos hace muy evidente en la representación del semidios, donde incluso coloca la inscripción en el mismo lugar en el que aparecía en el grabado.

⁵⁵ Rodríguez 2010a, pp. 263-275.

⁵⁶ Dotseth, Anderson, Roglán (eds.) 2008; Silva 2004.

⁵⁷ Martínez Frías 2006, p. 8 justifica esta cronología.

⁵⁸ Cf. Sebastián 1972, pp. 49-61; García Avilés 1994, pp. 50-53.



Fig. 4. Hércules en la bóveda de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca.

Algo similar fue lo que sucedió con las pinturas del retablo de la catedral de Ciudad Rodrigo. En esta ocasión la fuente parece ser la *Chronica de Nuremberg*. Dicha obra, al representar la creación, incluye una inscripción en el centro que dice *Yle*. Fernando Gallego asume el modelo y cuando pinta la tabla de la creación coloca también en el centro un *Hille*, que no es otra cosa que una variación del *yle* anterior, que parece derivar del *Hyle* medieval, entendido éste como el concepto de idea-materia que planteaba Platón en el *Timeo*⁵⁹.



Fig. 5. Detalle del libro modelo y de la tabla del retablo de Ciudad Rodrigo (*Chronica de Nuremberg*, Nuremberg 1493, f. 2v.).

⁵⁹ Idea en el sentido platónico. *Hille* parece ser una variación del *Hyle* medieval, que aludiría a la materia que Platón presenta en el *Timeo*. Cf. Mentré 1984, p. 62; Zahlten 1979, pp. 146-148; Castiñeiras 2002, pp. 35-50.

En ambos casos, el rogatario de la inscripción utiliza como modelo del formulario epigráfico un libro. En otras ocasiones, el *ingrossator* se inspirará en el formulario documental, cuando no se verá condicionado por el propio tenor del documento que provoca la inscripción. El caso más típico es el de ciertos *Funera*, que tienen su origen en mandas testamentarias que se transcriben o se resumen en el texto epigráfico⁶⁰. Sirva de ejemplo el *Titulus proprietatis* de la sepultura de Pedro Torrecilla, en la iglesia de San Juan en Alba de Tormes, en él se recoge que *dexo en esta capilla cinco misas cada semana tres cantadas y dos rezadas de su hazienda y de su muger*⁶¹, *cláusula que sin duda se toma de su testamento*.

Otro ejemplo nos lo ofrecen las inscripciones librescas, donde el texto va a ser redactado a partir de textos librescos –bíblicos, litúrgicos, literarios, etc.– que casi siempre se transcriben literalmente. Sin alejarnos de la obra de Fernando Gallego podemos citar, a modo de ejemplo, las *Explanationes* doctrinales de la coronación de la Virgen, que han sido tomadas de distintos pasajes bíblicos⁶²:

A: corona aurea super caput eius⁶³ **B:** Ezechias: corona tua circunligata sit tibi vigesimo quarto⁶⁴ **C:** Ysayas: et erit (sic) corona gloriae in manu Domini sexto capitulo⁶⁵ **D:** posuisti incapite eius coronam de lapide precioso. Salmo trigesimo David⁶⁶ **E:** sponsabo te michi in sem piternum. secundo capitulo Oseas⁶⁷ **F:** Ieremias: reaciacula et malogranate super coronam in circuito⁶⁸ **G:** in perpetuum coronata triumphat sapientie. quarto Salamon⁶⁹ **H:** ecce anus Dei quitollis peccata mundi⁷⁰.

6. LA ELECCIÓN DEL SOPORTE

Una vez seleccionado el texto que había de desarrollar, era el momento de elegir los soportes. En cuanto a los materiales sobre los que puede ejecutarse la inscripción, podemos decir que éstos son muy varia-

⁶⁰ Rodríguez 2009, pp. 301-129.

⁶¹ Rodríguez 2017a, pp. 170-171.

⁶² *Ibidem*, pp. 159-160.

⁶³ Es esta frase parte de una antifona que se cantaba en la canonización de los papas y que está inspirada en Eccl. 45, 14 “Corona aurea super mitram eius”.

⁶⁴ Ez 24, 17.

⁶⁵ Is 62, 3.

⁶⁶ Ps 20, 4.

⁶⁷ Os 2, 19.

⁶⁸ Ier 52, 22.

⁶⁹ Sap 4, 22.

⁷⁰ Jn 1, 29.

dos⁷¹. La elección de uno u otro depende de muchos factores; entre ellos podemos destacar: las zonas geográficas, la tradición y las influencias recibidas, el poder adquisitivo del autor o las características de la inscripción.

La zona geográfica condicionará la mayor presencia de aquellos materiales que se encuentren cercanos al centro de trabajo. De manera que, la elección de un tipo de piedra puede estar condicionada por la presencia de una cantera determinada. El traslado de las piedras era costoso. Por ello, se solían utilizar aquellos materiales más fáciles de obtener. Esto hace que en muchos casos se llegue incluso a reaprovechar antiguas inscripciones, utilizando la cara que había quedado lisa. Así, lo observamos en una inscripción del condado de Treviño, procedente de San Andrés de Argote, en la que se reaprovecha un ara romana, en dos ocasiones distintas durante la Edad Media; la primera vez se emplea como soporte de un grafiti y luego, en el siglo X, se escribe el nombre de cierto personaje y su cargo⁷². De ese reaprovechamiento de las inscripciones también se nos habla en los pagos que se hicieron en las obras de la Alhambra, entre 1492 y 1499, allí se indica que *se aprovecharon los mármoles de las tumbas de los reyes moros para hacer losas*⁷³.

La tradición y las influencias recibidas también son datos a tener en cuenta. Era corriente el empleo de cierta materia prima para determinada finalidad. Así, los cálices solían ser de metales preciosos, porque la tradición aconsejaba ofrecer a Dios los mejores tributos.

El poder adquisitivo del autor de la inscripción revertirá también en la elección del material. Si se trata de un hombre de gran capacidad económica, preferirá el uso de materiales más caros, pues ello contribuirá a su prestigio social, además de potenciar la eficacia publicitaria. De este modo, preferirá para sus epitafios, piedras caras, como el mármol o el metal labrado, en lugar de una piedra más corriente, como podía ser la caliza de la cantera cercana⁷⁴. En muchos casos, se llegaba incluso a importar no sólo la materia prima sino la propia inscripción: que ha importado el letrero de mármoles *con sus adornos que se h puesto en la Capilla del Santo Christo de la Paziencia del Conuento sde los capuchinos desta Corte*⁷⁵. Es lo que sucede, por ejemplo, con el tránsito de laudas sepulcrales flamencas a España a finales de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna⁷⁶.

⁷¹ Favreau 1997, pp. 48-51. Aquí se analizan de forma detallada las materias *scriptoria*.

⁷² Azkarate 1996, pp. 124-126; García Morilla 2015, p. 90.

⁷³ Azcarate 1982, vol. 2, p. 100.

⁷⁴ Sobre la importación de cierto tipo de piedra, por las clases altas en Portugal citar Gomes 2010, pp. 237-262.

⁷⁵ Agulló 2005, p. 172.

⁷⁶ Rodríguez 2017b, pp. 397-405.

Otro aspecto que es preciso señalar es la utilización de soportes con algún defecto. El *rogatario* decide no desechar una piedra en la que, tras el pulimentado, queda aún algún fallo o daño. Éste es el caso del *Epitaphium necrologicum* de Román, en la catedral de Salamanca, en que la R de *Romanus* se realiza sobre una oquedad que ya poseía el sillar⁷⁷. Lo mismo ocurre en el *Epitaphium* de Randulfo, al que ya aludimos anteriormente, localizado también en esta misma sede catedralicia⁷⁸. El sillar no se desecha a pesar de tener dos taras. El *rogatario* salta ese espacio defectuoso y continúa redactando el texto tras él. Los desperfectos de estas piezas son salvados por la destreza del profesional. Pero, ¿por qué utilizar un producto deteriorado? La razón habría que buscarla en la escasez de materiales o en lo costosos que resultaban tanto el material como el proceso de ejecución en sí.

Las características de la inscripción también condicionarán la selección de un material u otro. Ya nos hemos referido al empleo de metales preciosos en los objetos litúrgicos; pero también otras particularidades del epígrafe pueden afectar a la elección del soporte. Así, las dimensiones del soporte podrían verse condicionadas por el tamaño de la minuta extensa⁷⁹. En otras ocasiones, en cambio, será el soporte quien condicione el texto de la inscripción⁸⁰. Es lo que sucede en el caso de ciertos objetos como cálices, cruces, cajitas o cualquier otro material que fuerzan al *rogatario* a adecuar la inscripción a un marco prefijado. Aun así, todavía queda un margen a la iniciativa del *ordinator* que había de elegir el lugar exacto en que plasmará el letrero en una pieza concreta.

7. LA *ORDINATIO* O BOCETO DEL EPÍGRAFE

Seleccionado el soporte, el encargado de realizar la inscripción comenzaba con la *ordinatio* malloniana- el traslado del letrero a escritura monumental mediante el carbón, la tiza o la punta seca-. Dicha labor requería de un nuevo profesional, el *ordinator*⁸¹. Esta fase se desglosaba, a su vez, en tres operaciones distintas y complementarias que han sido identificadas por el profesor García Lobo en: la preparación del espejo epigráfico, la *impaginatio* y la *translitteratio*⁸². Es preciso matizar que no todas las inscripciones desa-

⁷⁷ Rodríguez 2017a, p. 79.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 80-82.

⁷⁹ García, Martín 1995, p. 29.

⁸⁰ García 2001, p. 94.

⁸¹ Mallon 1948b, 1955b.

⁸² García, Martín 1995, pp. 29-30.

rollan estos tres procesos. Habrá epígrafes toscos que carecen, por ejemplo, de *impaginatio*.

7.1. El espejo epigráfico

El espejo epigráfico descrito por el profesor García Lobo, no es otra cosa que la preparación de la superficie de escritura. La consecución de esta fase tiene como resultado la superficie lisa sobre la que se va a escribir, siendo la más usual la pulimentación de una de las caras de la piedra. Es una de las fases más difíciles de reconstruir, pues es complicado saber si una superficie no fue trabajada, o por el contrario, con el paso del tiempo, se perdieron las huellas de este proceso⁸³. En el caso de las inscripciones realizadas en piedra la preparación consistía en el desbastado, el alisado y por último el pulido de la pieza⁸⁴. Bien conocida desde época romana, dicha fase podía realizarse incluso en la propia cantera⁸⁵. Para ello se empleaban útiles como, el martillo y la maza, en la cantera, para el alisado se empleaban el cincel y la gradina; a ello se unían las reglas y escuadras. En determinadas piezas en las que se quería obtener un pulido más uniforme, la piedra se trataba con abrasivos aplicados con un paño dando como resultado es una superficie más brillante y pulida⁸⁶. Esta es una técnica empleada, por ejemplo, en las cistas de los sepulcros bajo medievales.

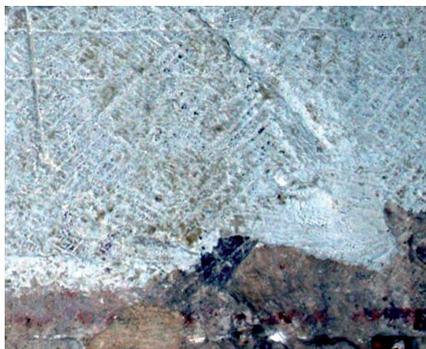


Fig. 6. *Intitulatio necrológica* del prior Bruno y sus compañeros en la Catedral Vieja de Salamanca. Detalle de la preparación del soporte.

⁸³ Martínez 2000, p. 72.

⁸⁴ Bonneville 1984, pp. 125-126.

⁸⁵ Cebrián 2000, p. 29; Andreu 2009, p. 124.

⁸⁶ Rockwell 1989, pp. 46-48.

La elección de otro tipo de soportes distinto a la piedra hace que tanto las técnicas utilizadas como los útiles empleados hayan de ser distintos. En el caso de las pinturas consistía en la preparación del muro o de la tabla, con un enfoscado. Dependiendo de la técnica empleada el soporte recibirá una preparación u otra⁸⁷. Así, en la técnica de la pintura al fresco el muro debía ser revocado con una argamasa formada por una parte de cal y dos de arena mezcladas ambas con agua. Tras ese revoque el soporte precisaba ser enlucido con una mezcla de arena fina, polvo de mármol y cal. Una vez aplicadas las distintas capas de enlucido la superficie estaba preparada para recibir la inscripción.

También durante el medievo fue muy utilizada la técnica del temple. Ésta se puede realizar sobre piedra, metal o tela, pero la más habitual será en la empleada sobre tabla. El soporte en este tipo de técnica requiere también el uso de una imprimación.

Por último, a finales del siglo XV comienza a cobrar importancia la técnica de la pintura al óleo, sobre todo en tabla. Esta técnica requiere la preparación del soporte con una capa de yeso que posteriormente se raspaba y a la que luego se le añadía cola para aplicar los colores. De modo que, en palabras del propio Alberto Durero, *la tabla debía estar cuidadosamente preparada con la aplicación de sucesivas capas de aparejo sobre la madera, cuya finalidad era dejar la superficie blanca, luminosa y uniforme*⁸⁸.

Para las inscripciones en metal era preciso fundir las letras con la pieza –técnica de la cera perdida–, o bruñir la superficie para luego escribir sobre ella.

Si las inscripciones se llevaban a cabo sobre madera la superficie de escritura se desbastaba, se cepillaba y luego se realizaba la inscripción, bien incisa, bien en relieve. Para ello se empleaban martillos, mazas, gubias y leznas.

Como vemos existía una estrecha relación entre estas técnicas y las empleadas por los talleres de escritura, pintura, orfebrería y un largo etcétera. Esa misma asimilación la encontramos en otras técnicas menos habituales como las inscripciones en vidrio, en marfil o en mosaico.

⁸⁷ Cf. Maltese (coord.) 1980; Mayer 1985.

⁸⁸ Angoso 2005, p. 45.

7.2. La *impaginatio*⁸⁹

Tras esta preparación de la superficie era preciso organizar o plantear la distribución del texto. La *impaginatio* es la organización del campo de la inscripción, que solía dar como resultado las líneas de justificación de márgenes y de pautado: el reglado de los códices.⁹⁰ Su finalidad no es otra que guiar la ejecución de la inscripción. Lo hallamos en no pocos casos. Un ejemplo claro de ese pautado, como paso previo a la plasmación de la inscripción, lo presenta, en la Catedral Vieja de Salamanca, la cista del sepulcro de Pedro Pérez, en la capilla de San Martín⁹¹. Se distinguen claramente tres líneas horizontales, enmarcadas por otras dos verticales, formando un perfecto pautado. La inscripción no se completó nunca, pues esta primera intención, se sustituyó por la idea de colocar el *Epitaphium* en la parte superior del muro en el que se inserta el sepulcro⁹².



Fig. 7. *Impaginatio* del sepulcro de Pedro Pérez, capilla de San Martín, Catedral Vieja de Salamanca (1263).

Por analogía con el mundo de los códices, este reglado estaría formado, en el mejor de los casos, por las líneas maestras, que son las que encuadran la superficie de escritura delimitando la “página”; en segundo lugar, encontraríamos las líneas rectrices en las que se apoyará la escritura; en tercer lugar, las líneas marginales, que quedan fuera de las líneas maestras, siendo éstas tanto verticales como horizontales⁹³.

⁸⁹ Sobre el tema de la *impaginatio* epigráfica Cf. Martín, García (coords.) 2011.

⁹⁰ Sobre este aspecto, cf. Durán 1967, pp. 47-48.

⁹¹ Rodríguez 2017a, p. 211.

⁹² Otros casos de *impaginatio* en el que no llegó a existir texto, lo encontramos en San Miguel de Escalada. Cf. García, Martín, 1995, p. 171.

⁹³ Cf. Ruiz 2002, pp. 204-213; Muzerelle 1999, pp. 123-170; Rodríguez 2011b, pp. 197-212.

Lo habitual es que las líneas rectoras sean sencillas; pero también encontramos ejemplos en los que son dobles o incluso triples, de forma que guían no sólo el asentamiento inferior de las letras sino también su altura uniforme. A veces, el espacio entre líneas se aprovecha para colocar en él los signos de abreviación. En el *Epitaphium necrologicum* de Randulfo se hace evidente todo este proceso. En él, además de esto, se observa cómo el *ordinator*, ante la falta de espacio, utiliza las dobles guías para introducir en ellas parte de la inscripción.



Fig. 8. *Impaginatio* del *Epitaphium necrologicum* de Randulfo, claustro de la Catedral Vieja de Salamanca (1194). Detalle.

La inscripción de Randulfo ha conservado su pautado; sin embargo, fueron muchas las que prefirieron utilizar técnicas que no lo conservaran, dando regularidad a la inscripción, pero sin que esas líneas permanecieran. A este respecto resulta interesante examinar una de las inscripciones del coro de la catedral de Ciudad Rodrigo, la que acompaña al cerdo leyendo. En este epígrafe el *ordinator* realizó unas líneas guía para el texto, como apreciamos en la parte baja de la “página”, pero una vez utilizadas, la superficie se trabaja y el pautado desaparece.



Fig. 9. Detalle de la *impaginatio* de la *Explanatio* del cerdo leyendo, coro de la catedral de Ciudad Rodrigo (1480).

En otras ocasiones las líneas del pautado se conservan. Para ello existen varias formas de llevarlo a cabo; una de ellas es el cincelado, junto a ella, la punta seca es otra de las técnicas más utilizadas e incluso, en otras ocasiones, las líneas se trazan con carboncillo o pincel.

Si pensamos que una de las funciones básicas de los textos epigráficos es la legibilidad, resulta lógico el que la inscripción pasase por esta fase de la *conscriptio*, pues, la perfecta ordenación de las letras facilitaba esa legibilidad. Además, hay cierto gusto o intención de que este reglado se conserve al final de la inscripción; para ello, como hemos dicho, se cincela junto con las letras, se pinta en su caso o incluso ambas cosas. La preferencia del *rogatario-ordinator* por marcar la *impaginatio* tiene una doble función. Por un lado, sirve de decoración y por otro, facilita la lectura, ya que la clarifica y la dirige.

7.3. La *translitteratio*

Tras la *impaginatio* la siguiente fase del proceso de la *ordinatio* sería la *translitteratio* que consiste en trasladar –copiar– el texto al espejo epigráfico⁹⁴. Ésta sería la *ordinatio* de que habla J. Mallon⁹⁵. Dicha labor se podía realizar a punta seca, con yeso, con carbón o con tiza.

Es poco frecuente encontrar evidencias de este paso. No obstante, en las inscripciones de Silos se observan ejemplos de esta fase, en el letrero de san Mateo, del relieve de Pentecostés, y en el ábaco de la puerta de las Vírgenes.

⁹⁴ García, Martín 1995, p. 30.

⁹⁵ Mallon 1955b, pp. 126-137.

En ambos ejemplos, parte de la inscripción se desarrolla a punta seca, sin que después se llegase al grabado definitivo⁹⁶. La ciudad de Salamanca cuenta con un ejemplo en el que apreciamos claramente esta fase. Se localiza en la iglesia de San Martín y se trata del *Epitaphium sepulcrale* de doña Bona. En él se muestra, en la última parte del texto, el diseño a punta seca de las letras y no la grabación definitiva de las mismas. Es evidente que se llevó a cabo la *translitteratio*, pero no se completó la *incisio*.



Fig. 10. *Epitaphium sepulcrale* de doña Bona, iglesia de San Martín, Salamanca (1278).

Otro interesante ejemplo nos lo ofrece la reflectografía de las filacterias de la tabla de Cristo ante Pilatos del retablo de la catedral de Ciudad Rodrigo, esta técnica nos permite ver también la *translitteratio* de la inscripción.



Fig. 11. Detalle de las *Explanaciones* de la tabla de Cristo ante Pilatos, retablo de la catedral de Ciudad Rodrigo.

⁹⁶ García 1990, p. 87.

8. LA *INCISIO*

La última fase en la génesis de las inscripciones es la *incisio*, la grabación de la inscripción⁹⁷. Mediante ella se consigue el resultado deseado para el epígrafe. Susini nos indica que es el *lapicida* el encargado de llevar a cabo esta labor⁹⁸. Con ella se garantiza la “permanencia” del texto escrito.

Ese lapicida, al igual que ocurría con el encargado de preparar el soporte, empleaba técnicas similares a las utilizadas por los maestros de los oficios artísticos⁹⁹. De esta manera, en las inscripciones realizadas sobre metal, el lapicida se convierte casi en un orfebre, empleando sus mismas técnicas e instrumentos. En las inscripciones pintadas, el *rogatario* empleará técnicas idénticas a las del pintor tradicional, que serán unas u otras dependiendo de si la inscripción se realizó sobre tabla o si es pintura mural, al fresco o al temple. En el caso de los letreros grabados sobre material pétreo, el lapicida se asemeja a un cantero o a un escultor y utiliza sus mismas herramientas.



Fig. 12. Herramientas del lapicida medieval.

⁹⁷ Ejemplificamos en la grabación cualquier otro proceso conducente a la materialización del letrero, como podría ser el bordado de las letras sobre tela, la pintura de los caracteres diseñados en líneas simples a punta seca, etc.

⁹⁸ Susini 1968, pp. 23-27. Sobre las técnicas de labra de las inscripciones, cf. Bessac 2004, pp. 65-80; Handley 2003, pp. 23-24, hace una confrontación entre el modo de producción clásico y el medieval.

⁹⁹ Sobre las técnicas empleadas en las inscripciones, cf. Susini 1968, p. 35; Favreau, 1997, p. 51; Barroca 2000, pp. 117-130; Bessac 2004, pp. 65-80.

Las distintas técnicas utilizadas dan como resultado unos rasgos particulares en la inscripción. Así, la talla de la piedra ocasiona que los elementos externos se nos presenten en surco o en relieve. Los primeros resultan ser los más abundantes, ya que es una técnica que requiere menor habilidad que el empleo de letras en relieve. Pero no sólo la técnica sino también el empleo de distintos tipos de herramientas configura el aspecto de los caracteres externos. Pongamos un ejemplo, el caso del punto de separación de palabras. Éste puede presentar varias formas, circular o romboidal, formas que parecen derivar de la forma del útil empleado. Si esos puntos se graban en las inscripciones incisas dando un golpe con el cincel de punta, el resultado era una forma circular, pero parece que en el siglo XV el lapicida estaría utilizando una herramienta distinta a la que se venía utilizando hasta entonces, una herramienta cuyo golpe no dibuja ya un círculo sino un rombo. Parece que el antiguo puntero o punta de trazar se sustituyó por el trepano de punta romboidal¹⁰⁰. Todos ellos son aspectos que dependerán de este profesional, del lapicida de la inscripción.

Dicho personaje también buscaba alcanzar la legibilidad de la inscripción, para ello ha usado una serie de técnicas: letras mayúsculas y grandes, lo que facilitaba la lectura; el surco tallado a bisel, para aprovechar el claroscuro; el coloreado del surco de las letras o la talla en relieve para llamar más la atención por los contrastes de luz que ofrece¹⁰¹.

En la fase de la *incisio* –de ahí su nombre– lo más habitual es el empleo del surco a bisel como medio para alcanzar la legibilidad en las inscripciones. Sólo unas pocas optan por el empleo de la talla a relieve, porque, como hemos señalado, el empleo de esta técnica resulta mucho más trabajoso y requiere de un lapicida profesional más hábil y preparado: De ahí que el número de inscripciones que utiliza este tipo de recurso sea limitado. Junto con el grabado en surco de las letras, y seguido muy de cerca, estaría el empleo de pigmentos, mediante los cuales el lapicida repasa las letras de la *translitteratio*. Esta es una técnica que, en ocasiones, se combina con la primera, de manera que no será extraño encontrar epígrafes incisos que posteriormente se cubren con un pigmento, normalmente negro, a modo de pasta que se aplica en los surcos de las letras.

¹⁰⁰ Sobre los útiles de trabajo, cf. Bessac 2004, pp. 65-80.

¹⁰¹ Sobre el uso de estas técnicas ornamentales, cf. Treffort 2007, pp. 130-142 para el caso de los epitafios carolingios.



Fig. 13. Detalle de escritura incisa y en relieve.

Pero el trabajo del lapicida no se limita a repasar las letras y en ocasiones completa su labor con otras técnicas que ayudan a alcanzar esa mejor legibilidad del epígrafe. Un ejemplo sería el realce de las líneas guía. Dos son las formas más comunes de hacerlo: marcando el surco, que es la técnica empleada en las inscripciones sobre piedra, o coloreándola, lo que se emplea frecuentemente en epígrafes pintados. Pero en ciertas ocasiones se acude a otro tipo de realce, como en el caso de la *Donatio* del cáliz de García Alonso en Cantalapiedra, en el que la banda que enmarca la inscripción se ha esgrafiado para que las letras pulidas llamen más la atención del lector.



Fig. 14. Detalles del realce de la *impaginatio*.

Al ser el lapicida el último profesional que interviene en la cadena organizada del taller epigráfico muchos de los errores que hoy presentan los textos epigráficos pueden deberse a la fase de la *incisio*. El lapicida, que no tenía porqué saber leer, ya que podía ser un mero operario iletrado, puede confundir los signos de la *translitteratio*¹⁰².

¹⁰² Sobre errores tanto del lapicida como del rogatario, cf. Testini 1958, pp. 339-345; Martín, García 1995, pp. 151-161.

9. A MODO DE CONCLUSIÓN

Así pues, el trabajo de realización de una inscripción en la Edad Media podía presentar un abanico que abarca desde aquellos epígrafes en los que los procesos de realización se reducen al mínimo, hasta otros en los que estos podía llegar a ser muy complejos. En este segundo caso son habituales la presencia de unos talleres o profesionales más especializados en el mundo escriturario. Y aunque en época medieval no existen referencias documentales a la existencia de talleres propiamente epigráficos –como sí sucediera en el mundo clásico– el estudio de distintos ejemplos y diversas fuentes muestran que estos talleres debieron existir, y aún más, los ejemplos evidencian que la realización de la inscripción podía llegar a suponer un proceso intelectual y técnico muy complejo. Gracias a la revisión conjunta de diversas evidencias dispersas podemos recrear el proceso productivo que en la Edad Media se desarrollaba ligado al mundo de la inscripción.

10. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abascal, Juan Manuel (1992), *Una oficina lapidaria en Segobriga. El taller de las series de arcos* “Hispania Antiqua”16, pp. 303-343.
- Agulló y Cobo, Mercedes (1981), *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- Agulló y Cobo, Mercedes (2005), *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid, Fundación arte hispánico.
- Andreu Pintado, Javier (coord.) (2009), *Fundamentos de Epigrafía latina*, Navarra, Liceus.
- Angoso de Guzmán, Diana (2005), *Jörg Breu el viejo y pintor anónimo*, en Fernández Ruiz, Beatriz; Bernárdez, Carmen; Angoso de Guzmán, Diana, Llorente, Ángel, *Las técnicas artísticas. De la Edad Media al Renacimiento*, Madrid, Akal, p. 45.
- Arasa i Gil, Ferran (1992), *Una oficina lapidària en la comarca de l’Alt Pallància (Castelló)*, “Serie de trabajos varios al servicio de Investigación prehistórica” 89, pp. 567-581.
- Azcárate, José María (1982), *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de san Fernando - Zaragoza, Museo e instituto de humanidades Camon Aznar (Colección de documentos para la Historia del Arte en España; 2).
- Azkarate Garai-Olaun, Agustín; García Camino, Iñaki (1996), *Estelas e inscripciones medievales del País Vasco (siglos VI-XI). I. País Vasco Occidental*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

- Barroca, Mario Jorge (2000), *Epigrafía medieval portuguesa (862-1422)*, vol. 1, Lisboa, Fundación Calouste Gulbenkian - Fundação para a ciência e a Tecnologia.
- Bessac, Jean-Claude (2004), *Techniques de taille et d'ornementation des dalles funéraires* en Imhaus, Brunehilde (dir.), *Lacrimae Cypriae. Les larmes de Chypre. Études e Commentaires*, Nicosie, Cyprus Research Centre, vol. II, pp. 65-80.
- Bonneville, Jean-Noël (1984), *Le support monumental des inscriptions: terminologie et analyse*, "Épigraphie Hispanique. Problèmes de Méthode et d'Édition" 10, pp. 117-152.
- Bottazzi, Marialuisa (2012), *Italia Medievale epigrafica. L'alto medioevo attraverso le scritture incise (secc. IX-XI)*, Trieste, CERM.
- Cagnat, René (1889), *Sur les manuels professionnels des graveurs d'inscriptions romaines*, "Revue de Philologie et de Littérature Anciennes" 13, pp. 51-65.
- Castiñeiras, Manuel (2002), *From Chaos to Cosmos: The Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles*, "Arte Medieval" 1, pp. 35-50.
- Cebrián Fernández, Rosario (2000), *Titulum fecit: La producción epigráfica romana en las tierras valencianas*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- Dotseth, Amanda W; Anderson, Bárbara C.; Roglán, Mark A. (eds.) (2008), *Fernando Gallego and his Workshop. The Altarpiece from Ciudad Rodrigo. Paintings from the Collection of the University of Arizona Museum of Art*, Londres, Philip Wilson Publishers.
- Durán Gudiol, Antonio (1967), *Las inscripciones medievales en la provincia de Huesca*, "Estudios de la Edad Media de la corona de Aragón" 8, pp. 45-154.
- Elia, Olga (1934), *Pompei: relazione sullo scavo dell'Insula X Della Regio I*, "Notizie degli Xavi di Antichità" 12, pp. 264-344.
- Espinosa Urbano (1989), *Una oficina lapidaria de la comarca de Camero Nuevo (La Rioja)*, "Gerion" extra 2, pp. 403-415.
- Favreau, Robert (1979), *Les inscriptions médiévales*, Turnhout, Brepols.
- Favreau, Robert (1990), *Origenes et succès d'une formule épigraphique. In gremio Matris residet Sapientia Patris*, "Annales universitatis Mariae Curie-Sklodowska. Sectio F, Historia" 45, pp. 99-108.
- Favreau, Robert (1997), *Épigraphie médiévale*, Turnhout, Brepols.
- Finaldi Gabriele; Garrido, Carmen (2006), *El trazo oculto: dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI. Exposición Museo Nacional del Prado, del 20 de julio al 5 de noviembre de 2006*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

- Flórez Canseco, Casimiro (1778), *El Sueño de Luciano samosatense que es la vida de Luciano: y tablas de Cebes, philosopho thebano en griego y español. Ilustrados con notas y la Análisis Gramtical, para provecho de los que se aplican en lengua griega*, Madrid, Antonio de Sancha.
- Frézouls, Edmond (1977), *Prix, salaires et niveaux de vie. Quelques enseignements de l'Édit du Maximum*, "Ktèma" 2, pp. 253-268.
- Frézouls, Edmond (1978), *Prix, salaires et niveaux de vie. Quelques enseignements de l'Édit du Maximum*, "Ktèma" 3, pp. 289-300.
- García Avilés, Alejandro (1994), *Arte y astrología a finales del siglo XV*, "Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte" 6, pp. 39-60.
- García Lobo, Vicente (1982), *Las inscripciones de San Miguel de Escalada*, Barcelona, El Albir.
- García Lobo, Vicente (1990), *La epigrafía del claustro de Silos en El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988*, Burgos, Abadía de Silos, p. 85-98.
- García Lobo, Vicente (2001), *La epigrafía medieval: cuestiones de método en Ruiz Trapero, María (ed.), Centenario de la cátedra de epigrafía y numismática de la Universidad Complutense de Madrid 1900/01-2000/01*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 75-120.
- García Lobo, Vicente (2014), *La analogía en las ciencias de la escritura en Alma littera. Estudios dedicados al profesor José Manuel Ruiz Asencio*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 253-281.
- García Lobo, Vicente; García Morilla, Alejandro Celso (2017), *Scribere, ordinare, sculpere au moyen âge* en Santiago Fernández, Javier de; Francisco Olmos, José María de, *Homenaje a María Ruiz Trapero*, Madrid, Museo casa de la moneda, pp. 217-244.
- García Lobo Vicente; Martín López, M.^a Encarnación (1995), *De Epigrafía medieval. Introducción y Álbum*, León, Universidad de León.
- García Morilla, Alejandro (2015), *Burgos (siglos VIII-XIII)*, León, Universidad de León (Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium; 1).
- Gimeno Pascual, Helena (1988), *Artisanos y técnicos en la epigrafía de Hispania*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Gomes do Avellar, Filipa (2010), *As Inscrições góticas em Portugal: séculos XV a XVI, estado da questao e particularismos* en Martín López, M.^a Encarnación; García Lobo, Vicente, *Las inscripciones góticas. II Coloquio internacional de Epigrafía Medieval. León del 11 al 15 de septiembre del 2006*, León, Corpus Inscriptionum Hispanie Mediaevalium, pp. 237-262.
- Gorostidi Pi, Diana; López Vilar, Jordi (2015), *La officina lapidaria tarraconense en época augustal: actualización del corpus y primeras consideraciones*, en López Vilar, Jordi (coord.), *Tarraco Biennial: Actes*

- 2on Congrés Internacional d'Arqueologia i Món Antic: August i les províncies occidentals: 2000 aniversari de la mort d'August, Tarragona, 26-29 de novembre de 2014, Tarragona, Fundació privada Mutua Catalana, vol. 2, pp. 257-262
- Handley, Mark A. (2003), *Death, Society and Culture : Inscriptions and Epitaphs in Gaul and Spain, Ad. 300-750*, Oxford, Archaeopress.
- Lacarra Ducay, M.^a del Carmen (1999), *El pintor en Aragón durante los siglos del gótico* en Yarza Luaces, Joaquín; Fité i Llevot, Francesc (eds.), *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, Universidad de Lleida, pp. 145-168.
- Mallon, Jean (1948a), *Pour une nouvelle critique des chiffres dans les inscriptions latines gravées sur pierre*, "Emerita" 16, pp. 14-45.
- Mallon, Jean (1948b). *Paléographie romaine*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mallon, Jean (1955a), *Une inscription latine incomplètement gravée*, "Libyca. Bulletin du Service des Antiquités. Archéologie. Épigraphie" 3, pp. 156-162.
- Mallon, Jean (1955b), *L'ordinatio des inscriptions*, "Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres" 99/1, pp. 126-137.
- Mallon, Jean (1957), *Scriptoria epigraphiques*, "Scriptorium" 11/2, pp. 177-194.
- Maltese, Corrado (coord.) (1980), *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra.
- Marín Martínez, Tomás (coord.) (1987), *Paleografía y Diplomática, Unidad Didáctica 4*, Madrid, UNED.
- Martín López, M.^a Encarnación (2007), *Centros escriptorios epigráficos de la provincia de Palencia*, en Kölzer, Theo von; Bornschlegel, Franz-Albrecht; Friedl, Christian; Vogeler, Georg (eds.), *De Litteris, manuscriptis, inscriptionibus. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Koch*, Viena - Colonia - Weimar, Böhlau, pp. 203-227.
- Martín López, M.^a Encarnación; García Lobo, Vicente (1995), *Errores de rogatorio en una inscripción del siglo XII*, "Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte" 17, pp. 151-162.
- Martín López, M.^a Encarnación; García Lobo, Vicente (coords.) (2011), *Impaginatio en las inscripciones medievales*, León, Corpus Inscriptiomun Hispaniae Mediaevalium.
- Martínez Ángel, Lorenzo (2000), *Las inscripciones medievales en la provincia de Segovia*, León, Universidad de León.
- Martínez Frías, José María (2006), *El cielo de Salamanca. La bóveda de la antigua biblioteca universitaria (Historia de la Universidad)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- Mayer, Ralph (1985), *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Hermann Blume.
- Mentré, Mireille (1984), *Création et apocalypse: Histoire d'un regard humain sur le divin*, París, Œil.
- Mineo, Émilie (2016), *L'artiste, l'écrit et le monument. Signatures épigraphiques en France au Moyen Âge central*, Poitiers, Université de Poitiers (tesis doctoral).
- Mineo, Émilie (2017), *L'Artiste lettré? Compétence graphique et textuelle de l'Artiste román à travers les signatures épigraphiques*, en Castiñeiras González, Manuel Antonio, *Entre la letra y el pincel: el artista medieval leyenda identidad y status*, Alicante, Círculo rojo, pp. 77-91.
- Morales, Ambrosio de (1765), *Relación del Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los reyes de León, y Galicia, y Principado de Asturias, para conocer las reliquias de Santos, sepulcros reales, y libros manuscritos de las Cathedrales y Monasterios*, Madrid, Antonio Marín.
- Moya Valgañón, José Gabriel (1986), *Documentos para la historia del arte del archivo catedral de Santo Domingo de la Calzada (1443-1563)*, Logroño, Instituto de estudios riojanos.
- Muzerelle, Denis (1999), *Pour décrire les schèmes de réglure. Une méthode de notation symbolique applicable aux manuscrits latins (et autres)*, "Quinio" 1, pp. 123-170.
- Petrucci, Armando (1999), *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona, Gedisa.
- Rockwell, Peter (1989), *Lavorare la pietra: manuale per l'arqueologo, lo storico dell'arte e il restauratore*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- Rodríguez Suárez, Natalia (2008), *La ciudad en las inscripciones de la Hispania Bajo medieval: una manifestación del poder de los grupos sociales* en Tristano, Caterina; Allegría, Simone (eds.), *Civis civitas. Cittadinanza politico-istituzionale e identità socio-culturale da Roma alla prima età moderna*, Montepulciano, Thesan and Turan, pp. 161-180.
- Rodríguez Suárez, Natalia (2009), *Fórmulas diplomáticas en las inscripciones en lengua romance*, "Tiempo, Espacio y Forma, Historia Medieval" 22, pp. 301-330
- Rodríguez Suárez, Natalia (2010a), *Características gráficas de los talleres epigráficos rurales ligados a la pintura* en Sanz Fuentes, María Josefa; Calleja Puerta, Miguel (coords.), *Las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 263-275.

- Rodríguez Suárez, Natalia (2010b), *Ambrosio de Morales y la Epigrafía medieval*, León, Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium.
- Rodríguez Suárez, Natalia (2011a), *Inscripciones medievales en la provincia de Salamanca*, León, Universidad de León (tesis doctoral).
- Rodríguez Suárez, Natalia (2011b), *De la Impaginatío codicológica a la impaginatío atípica*, en Martín López, M.^a Encarnación; García Lobo, Vicente, *Impaginatío en las inscripciones medievales*, León, M.^a Encarnación Martín, pp. 195-212.
- Rodríguez Suárez, Natalia (2014), *El documento como fuente de la génesis epigráfica*, en *Alma littera. Estudios dedicados al profesor José Manuel Ruiz Asencio*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 567-577.
- Rodríguez Suárez, Natalia (2017a), *Salamanca (siglos VIII-XV)*, León, Universidad de León (Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium; 2).
- Rodríguez Suárez, Natalia (2017b). *El tránsito de laudas flamencas medievales para las clases acomodadas y su relación con la epigrafía*, en Suárez González, Ana (coord.), *Escritura y sociedad: la nobleza*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia - Universidad de Santiago de Compostela, pp. 397- 405.
- Ruiz García, Elisa (2002), *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Sánchez Moreno Eduardo; Luján Díaz, A; María y Trillmich, Walter (1994), *Observaciones en torno al escultor en la sociedad romana. Algunas cuestiones sobre la situación y consideración de los artistas/ artesanos romanos*, “Artistas y artesanos en la antigüedad clásica. Cuadernos emeritenses” 8, pp. 73-118.
- Sebastián, Santiago (1972), *Un programa astrológico en la España del siglo XV*, “Traza y Baza. Cuadernos Hispánicos de Simbología. Arte y Literatura” 1, pp. 49-61.
- Silva Maroto, Pilar (2004), *Fernando Gallego*, Salamanca, Caja Duero.
- Susini, Giancarlo (1962), *Officine epigrafiche e ceti sociali. Contributo alla storia del Salerno romano*, “La Zagaglia” 27, p. 17-31.
- Susini, Giancarlo (1968), *Il Lapicida romano. Introduzione all'epigrafia latina*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- Testini, Pasquale (1958), *Archeologia cristiana. Nozioni generali dalle origini alla fine del sec. VI. Propedeutica. Topografia cimiteriale. Epigrafia. Edifici di culto*, Roma - París - Nueva York, Desclée.
- Treffort, Cecile (2007), *Mémoires carolingiennes. L'épitaphe entre célébration mémorielle, genre littéraire et manifeste politique (milieu VIII^e-début XI^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Zahlten, Johannes (1979), *Creatio Mundi: Darstellung des sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart, Klett-Cotta.

Fecha de recepción del artículo: enero 2019

Fecha de aceptación y versión definitiva: septiembre 2019