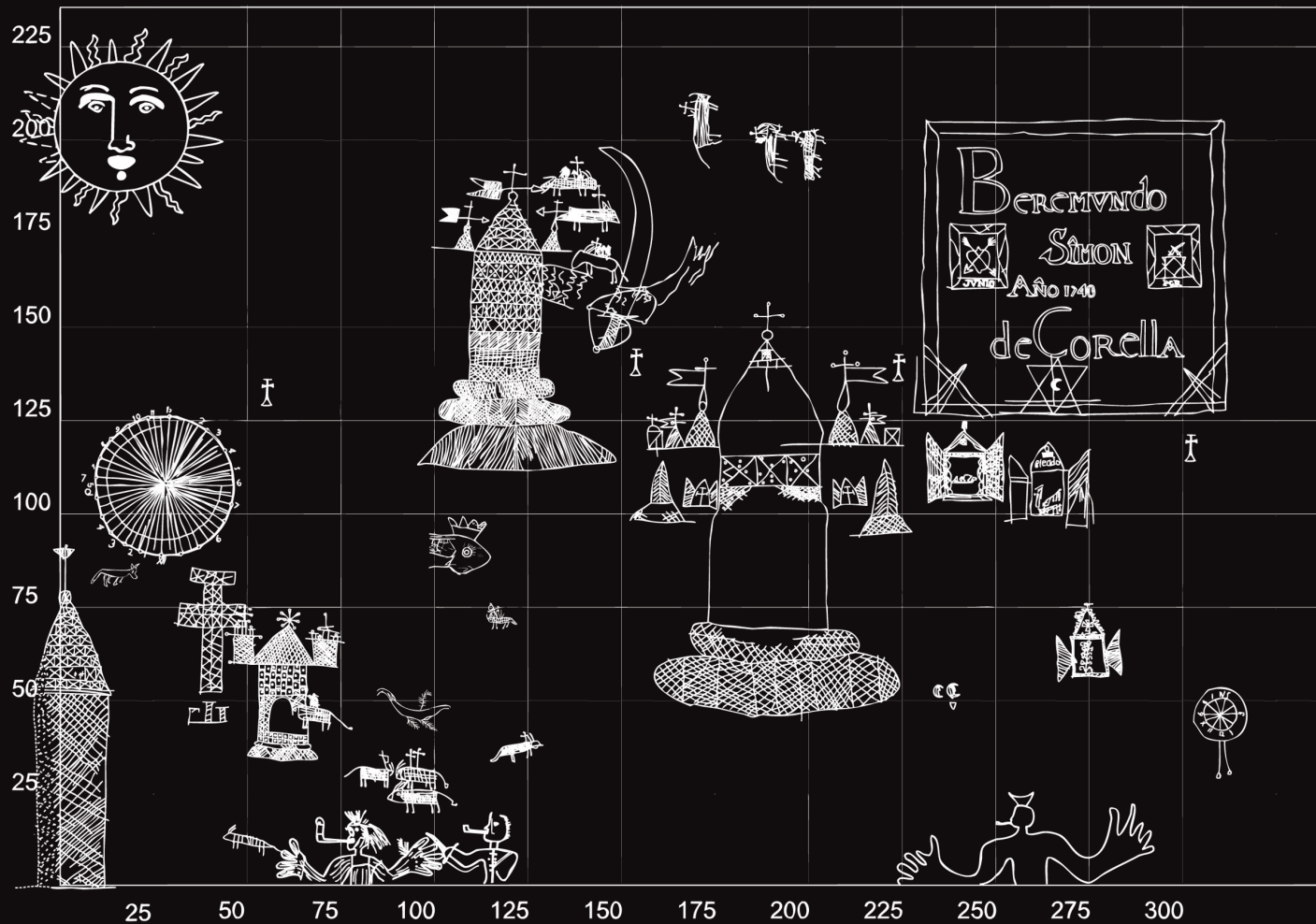


Tiempo de Graffiti

Los calabozos del Palacio Episcopal de Tarazona (S. XVIII-XIX)

José Ángel García Serrano





José Ángel García Serrano

Tiempo de Graffiti

Los calabozos del Palacio
Episcopal de Tarazona

(S. XVIII-XIX)

Publicación nº 76
del
Centro de Estudios Turiasonenses
Bajos de Palacio Episcopal
Rúa Alta de Bécquer, s/n
Apartado de Correos 39
50500 Tarazona (Zaragoza)
Teléfono 976 64 28 61
tarazona@ifc.dpz.es

y nº 3.188
de la Institución Fernando el Católico

© José Ángel García Serrano

I.S.B.N: 978-84-9911-206-0

Depósito legal: Z 2074-2012

Diseño y maquetación:

Katia González Regalado

jykdos@gmail.com

Impresión: Gambón Gráfico S. A.

Impreso en España - Unión Europea

José Ángel García Serrano

Tiempo de Graffiti

Los calabozos del Palacio
Episcopal de Tarazona
(S. XVIII-XIX)



Centro de Estudios
Turiasonenses

Tarazona, 2012

DEDICATORIA

*A mi madre, siempre volcada en los demás.
Todo mi cariño, como siempre.*



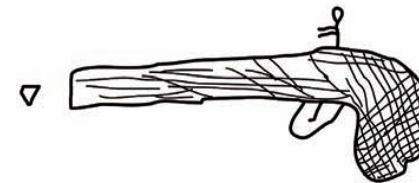
AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que me han ayudado en la elaboración de este trabajo, de ellas quiero destacar a dos sin cuya aportación este libro no hubiera sido posible: EMILIO PÉREZ BLANCO en los dibujos y KATIA GONZÁLEZ REGALADO en el tratamiento infográfico y la maquetación. Perdón a ambos por haberlos arrastrado mucho más allá de lo que la relación contractual exigía.

JULIÁN PÉREZ, TOÑO, ha sido una ayuda muy valiosa en el soporte documental, así como otros miembros del Centro de Estudios Turiasonenses: Jesús Criado, Rebeca Carretero, Teresa Ainaga, Carlos García y Pedro Paracuellos, atentos en todo momento a mis demandas.

Fernando Ibáñez, Javier Varea y Adrian Helik me han brindado sus vastos conocimientos en algunas de las cuestiones más especializadas, y a Pilar López la exploté convirtiéndola en ayudante de iluminación.

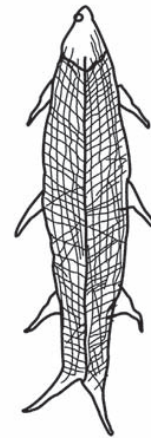
Por último, mi reconocimiento al Centro de Estudios Turiasonenses cuyos miembros le dieron viabilidad a este proyecto.



ÍNDICE

PRELIMINARES	13
ESTUDIO TEMÁTICO	39
1. BARCOS	41
2. MOTIVOS ZOOMORFOS Y PISCIFORMES	49
3. ARQUITECTURA	61
4. MOTIVOS ASTRONÓMICOS, RELOJES DE SOL Y RELOJES	69
5. FIGURAS HUMANAS Y ANTROPOMORFOS	77
6. ARMAS	95
7. MOTIVOS RELIGIOSOS	105
8. CARCELARIOS	115
9. MÚSICA	129
10. AGRÍCOLAS	133
11. GEOMÉTRICOS	137
12. INSCRIPCIONES Y FECHAS	143
CONCLUSIONES	155
MAPA DE FIGURAS	157
CATÁLOGO DE GRAFFITI FIGURATIVOS	171

Preliminares



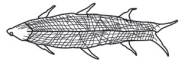
INTRODUCCIÓN

El interés por la catalogación y estudio de los *graffiti* antiguos en Aragón y en el resto del mundo ha ido creciendo de forma considerable¹. Un hito significativo para el caso de Aragón vino marcado por la publicación de *Los graffiti: un patrimonio inédito para el análisis de la historia de las mentalidades*², en el año 2002, de la mano del Taller de Arqueología de Alcañiz.

La ciudad de Tarazona atesora una colección de *graffiti* que no tiene parangón en nuestra comunidad y tampoco en España. Al conjunto de los bajos del Palacio Episcopal, que constituye el objeto de este trabajo, hay que unir la serie del claustro del antiguo Convento de San Francisco, así como algunos testimonios más dispersos en la Catedral, en el Palacio de Egurás

1.—En los últimos 5 años se han celebrado varios encuentros internacionales: I^{as} Jornadas Internacionales sobre Grafitos Históricos, noviembre de 2008, Móstoles (Madrid); Seminario Internacional sobre Grafitos Históricos, junio de 2009, Pamplona (España); 1^{er} Congreso Internacional sobre Grafitos Históricos, Morelia, septiembre de 2009, Michoacán (México), en el que Pablo Ocáriz Gil presentó «Treinta años de estudios sobre grafitos históricos en España: un balance historiográfico»; XVII Coloquio Internacional de Gliptografía, julio de 2010 y XVIII, Cracovia (Polonia); Coloquio Internacional de Gliptografía, julio de 2012, Valencia (España).

2.—V.V. A.A., 2002, «Los graffiti: un patrimonio inédito para el análisis de la historia de las mentalidades», *Al-Qannis* 9, Alcañiz.



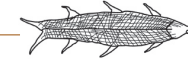
y los recientemente desaparecidos de una vivienda particular en la zona de San Juan que hemos conocido a través de fotografías. Este rico patrimonio, oculto e ignorado durante siglos, merece y necesita un tratamiento divulgativo que permita su revalorización tanto como fuente de datos históricos de gran interés, como por su valor patrimonial y el consiguiente atractivo turístico que conlleva.

Con la intención de hacer visible este “patrimonio olvidado” y allanar el camino para futuros estudios, nos decidimos a publicar un avance que nos permitiera familiarizarnos con la metodología y la problemática específica de este medio³. Para ello escogimos un tema muy concreto, las representaciones taurinas, que nos pareció atractivo y bien delimitado. En este proceso le fuimos perdiendo el miedo al reto que suponía afrontar el conjunto de los *graffiti* de los bajos del Palacio Episcopal de Tarazona; ese entramado imposible, casi maraña, de *graffiti* que se solapan y entrecruzan enmascarándose mutuamente. Durante este proceso aprendimos a mirar las paredes y esbozamos una metodología que con el presente trabajo se ha consolidado (véase más adelante).

La mayor parte de los *graffiti* que han llegado hasta nuestros días han tenido que sobrevivir a las restauraciones de los edificios, a veces protegidos bajo enlucidos de yeso o capas de cal, y a la acción de otros *graffiti* posteriores, en ocasiones muy agresivos con la pared. También son muchos los casos en los que podemos intuir que la desaparición de un edificio o una restauración poco instruida ha podido tener como consecuencia la pérdida definitiva de este tipo de manifestación. La información que desaparece es insustituible porque hace referencia a la vida cotidiana, a la psicología de sus protagonistas, a las pequeñas cosas y a las personas anónimas; todas esas circunstancias que raramente aparecen referenciadas en los estudios históricos. Se ha dicho que los *graffiti* son objetos cotidianos convertidos en patrimonio⁴. Aunque muchos

3.—García Serrano, J. A., 2008, «Primeras representaciones de la tauromaquia en Tarazona (Zaragoza). Avance al estudio de los *graffiti* de los bajos del Palacio Episcopal», en *Turiaso XIX*, (2008-2009), pp. 315-331, Tarazona.

4.—Así lo afirma Igor Cerdá Farias, de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia (Michoacan), México, en el prólogo a Ocariz Gil, P., 2009, *Grafitos de la Iglesia del Monasterio de La Oliva (Navarra)*, p. 13, Madrid.



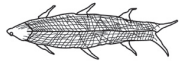
de los *graffiti* se hacen con una intención cortoplacista, los avatares de la fortuna han permitido que los podamos disfrutar hoy. Son una instantánea del pasado en el presente que recoge momentos de frustración, la necesidad de no perder la noción del tiempo o en ansia por que éste transcurra de prisa, los sueños truncados, las cosas que se echan de menos, anhelos imposibles, la propia afirmación de la existencia en el marco espacio-temporal, el arrepentimiento, el valor estético o simplemente se convierten en una vía de escape en forma de pasatiempo.

No podemos ocultar el hecho de que el conjunto de *graffiti* que abordamos tiene una característica singular que lo hace todavía más atractivo si cabe: se trata de un espacio penitenciario. Se ha publicado recientemente que los *graffiti* carcelarios constituyen un espacio de supervivencia⁵, añadimos nosotros, que permiten a su autor mantener la esperanza y hasta la cordura en una situación límite como es la privación de libertad y quizás la angustia ante la espera de la sentencia por parte del tribunal. Por esta razón se hace necesaria una interpretación psico-sociológica que humanice el frío dato histórico y lo convierta en historia real, como ventana al subconsciente del individuo y, por ende, de la sociedad en que vivió. Los *graffiti* son una transgresión de las pautas de comunicación de la sociedad en tanto que suponen una apropiación indebida del espacio, una forma de comunicación no canónica, así como por los propios mensajes que se quieren transmitir⁶. Por citar sólo tres referencias cercanas como ejemplo, encontramos desde anotaciones meteorológicas⁷, información sobre el transcurso de

5.—Castillo Gómez, A., 2003. «Escrito en prisión. Las escrituras carcelarias en los s. XVI y XVII.», en *Rev. De Estudios Ibéricos* nº 0, p. 165, Madrid.

6.—Gimeno Blay, F. M., 1997, «Défense D`afficher. Cuando escribir es transgredir», en *Los muros tienen la palabra. Materiales para una historia de los graffiti*, Actas de la 2ª edición del *Seminari Internacional d`Estudis sobre la cultura escrita*, edición a cargo de F. M. Gimeno Blay y Mª L. Mandingorra Llavata, pp. 11-26, Valencia, 1997. Hemos modificado ligeramente la cita original que se refiere a la escritura en lugar de a la comunicación y a los textos en lugar de a los mensajes, ya que consideramos que esta forma es más inclusiva en relación a los *graffiti* iconográficos.

7.—Gerrard, C., 2003, *Paisaje y señorío: la casa conventual de Ambel (Zaragoza)*, pp. 326-327, Centro de Estudios Borjanos, Borja. Donde se hace referencia a las nevadas tardías del Moncayo, así como a inundaciones acaecidas en la localidad.



la vida en una fecha tan señalada como fue el 18 de julio de 1936⁸, o el testimonio del uso de la suerte de banderillas en la tauromaquia del s. XVIII⁹.

Muchas veces el estudio de los *graffiti* queda como una parte de los informes sobre la rehabilitación de edificios históricos elaborados por los técnicos de las constructoras, como una curiosidad o un ornamento, soslayando su carácter de fuente histórica y patrimonio documental. Sin embargo, en la mayor parte de las ocasiones simplemente se ignoran y acaban sucumbiendo bajo la piqueta del peón de obra o quedan postergados tras una nueva capa de yeso o de pintura.

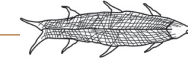
Queremos acabar esta introducción repitiendo las palabras que nacieron con nuestro anterior trabajo:

«Sería muy importante, dado el peligro de desaparición, la elaboración de un corpus que recogiera de manera metódica la totalidad de los *graffiti* existentes y que permitiera la incorporación de los nuevos descubrimientos. La tarea, por abrumadora, escapa a las posibilidades de actuación de un solo equipo de investigación, pero quizás pudiera ser viable aprovechando la estructura de entidades como los centros de estudios locales. Un corpus de esta naturaleza permitiría elaborar análisis temáticos transversales que nos llevarían a caer en la cuenta de las grandes coincidencias existentes entre manifestaciones muy distantes en el espacio e incluso en el tiempo¹⁰.»

8.—Un *graffiti* inédito del palacio de Egurás de Tarazona informa de que se estaba trabajando en la reparación del tejado de este edificio el 18 de julio de 1936. Ignoramos si se ha conservado después de la restauración.

9.—García Serrano, J. A., 2008, op. cit., pp. 330-331.

10.—*Ibidem*, pp. 317-318.

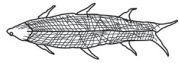


LIMITACIONES

Ninguna publicación científica puede pretender esgrimir la aureola de trabajo definitivo y es cuestión de tiempo el que aparezca otra obra sobre el mismo tema que supere la anterior. En nuestro caso, ya desde el principio, advertimos al lector sobre las limitaciones que ha tenido nuestro trabajo como garantía de que aparecerán nuevas aportaciones que completarán e irán más allá que la presente. Como se verá a continuación nuestro principal objetivo es la divulgación, en la esperanza de que lo que se da a conocer se valore y proteja, en un momento en el que la cuenta atrás ha empezado y el conjunto documental y patrimonial de los *graffiti* de los bajos del Palacio Episcopal de Tarazona está en peligro.

El primer elemento a considerar es el contexto de crisis económica en que nos movemos en este aciago período 2010-2012. Resulta un dato muy relevante ya que justifica la limitación presupuestaria que hemos tenido que afrontar y que nos ha puesto en un dilema¹¹: profundizar en la investigación a costa de no tener fondos para poder publicar, quizás por un largo período, o publicar, cuando todavía es posible, en la confianza de que en un futuro, no muy lejano, esperamos, resulte viable agotar las diferentes líneas de trabajo abiertas. La solución al dilema ha llegado por la segunda opción, de manera que hemos preferido publicar el trabajo siendo conscientes de que van a quedar algunas áreas inexploradas, como por ejemplo la documentación de los nombres propios identificados en las paredes. Nuestra formación como arqueólogo nos consuela ante esta decisión ya que estamos acostumbrados a la subsidiariedad frente a los historiadores y consideramos que el hecho de sacar a la luz los datos y evidencias obtenidos en el trabajo de campo es un logro en sí mismo que deberá aprovechar el especialista interesado.

11.—Este trabajo de investigación se ha articulado a lo largo de 3 años, del 2010 al 2012. El presupuesto ha sido aportado por el Centro de Estudios Turiasonenses y se ha destinado íntegramente a sufragar los gastos correspondientes al dibujo y tratamiento infográfico de los *graffiti* y a la publicación de este trabajo.



Una segunda limitación, en el mismo contexto, es la técnica. Las mejoras que está experimentando el mundo de la arqueología de la mano del desarrollo tecnológico, dejan abierto el camino para futuras revisiones que sin duda serán mucho más afinadas. Como se establecerá más adelante en el apartado de metodología, hemos utilizado los medios asequibles, sobre todo en el sentido económico, en la primera década del s. XXI. Sin embargo ya está llamando a la puerta una nueva tecnología que va marcar esta segunda década del siglo y probablemente las siguientes. Un ejemplo es la aplicación de sistemas láser-scanner 3D¹². Este método ya está siendo utilizado con éxito en el campo de la arqueología de la arquitectura y, lo que más nos interesa, en el estudio de grabados¹³. En este sentido destacamos las experiencias en A Forneiriña (Campo Lameiro, Pontevedra) y en Laxe das Procesións - Auga da Laxe (Gondomar, Pontevedra)¹⁴. En ambos casos la tecnología *laser-scanner 3D* ha demostrado su utilidad en el tratamiento de grabados rupestres, aunque la calidad todavía es mejorable, soslayando la subjetividad inherente al calco tradicional y abriendo un gran horizonte de posibilidades para el procesado de la documentación. No nos cabe ninguna duda de que en un futuro no muy lejano, cuando la tecnología y la técnica hayan alcanzado

12.—«El principio, con alguna salvedad, es el mismo de un método topográfico conocido como bisección y no es tampoco distinto del método general de la fotogrametría. Lo que distingue a un escáner frente a otros sistemas de posicionamiento es la posibilidad de realizar millones de bisecciones en lapsos de tiempo mínimos. Para ello el rayo de luz debe ser desviado gracias a espejos móviles u otros sistemas de deflexión en un movimiento de “barrido”. Rubio Gil, D. *et alii*, 2010, «Nuevos métodos para viejas tecnologías: análisis y documentación de los materiales arqueológicos mediante la aplicación de sistemas *Láser-scanner 3D*», en *Virtual Archaeology Review*, vol. 1, nº 1, pp. 169-170.

13.—Mañana-Borrazás, P., Rodríguez Paz, A. y Blanco-Rotea, R., 2008, «Una experiencia en la aplicación del LáserEscáner 3D a los procesos de documentación y análisis del Patrimonio Construido: su aplicación a Santa Eulalia de Bóveda (Lugo) y San Fiz de Solovio» en *Arqueología de la arquitectura* 5, enero-diciembre 2008, pp. 15-32, Madrid/Vitoria. En especial la fig. 12 de la p. 26 en la que se muestra un grabado documentado mediante este sistema.

14.—Mañana-Borrazás, P., Rodríguez Paz, A. y Blanco-Rotea, R., 2009, «La documentación geométrica de elementos patrimoniales con láser escáner terrestre. La experiencia de Lapa en Galicia», en *Cuadernos de Estudios Gallegos* LVI, n.º 122, enero-diciembre (2009), pp. 33-65, Santiago de Compostela. En especial las pp. 54 a 59 en las que se presentan los casos de los grabados rupestres.

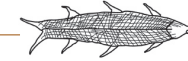


figura 1

la madurez, el estudio de los *graffiti* murales sufrirá un avance muy importante.

En tercer lugar, hubiera sido necesario realizar una limpieza experta de las superficies que contienen los *graffiti*, con el objetivo de coadyuvar al discernimiento de los trazos voluntarios frente al resto de accidentes que las paredes contienen. Esto resulta especialmente significativo para los dibujos a carboncillo enmascarados por la pátina de los muros. Por otra parte, en alguna de las paredes la aparición de sales dificulta la identificación de las imágenes amén de poner en peligro la conservación de los grabados y de la propia pared (figura 1).

Como cuarta limitación nos encontramos con un problema de índole práctico. Una parte de los grabados se ubican en las paredes de la biblioteca del Centro de Estudios Turiasonenses. Este espacio hace ya bastantes años que se ha quedado muy pequeño frente a la cantidad de libros que se han ido

incorporando desde entonces, de manera que todas las paredes yacen sepultadas tras una barrera de armarios-librería repletos de libros. Hoy por hoy resulta materialmente imposible desmontar el mobiliario para tener acceso a las paredes, por lo que algunos *graffiti* quedarán inéditos algunos años más hasta que la biblioteca se pueda trasladar.

Por último está el problema de la sala de exposiciones; ésta se haya ocupada desde hace más de una década por una exposición “temporal”¹⁵. En esta sala se encuentran algunos de los *graffiti* más interesantes que quedan marginados y semiocultos frente a las reproducciones de cartón

15.—Utilizamos la palabra “ocupada” en la 1ª acepción de la 22 edición del diccionario de la RAE.

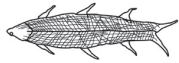


figura 2

este momento no sólo es oportuno sino que se convierte en un deber cívico que busca hacer visible lo hasta ahora invisible, a pesar de estar al alcance de todos y tratar de poner en valor un recurso que en otras zonas, donde ha sido tratado con más respeto, se ha convertido en uno de los atractivos fundamentales¹⁷. Por ello, a pesar de todas las dificultades reseñadas, hemos optado por seguir adelante con esta publicación aún siendo conscientes de que dejamos algunos campos importantes por explorar.

pedra de la exposición¹⁶. Además una pared completa, en la ignoramos si puede haber *graffiti* aunque intuimos que sí, está sellada materialmente por los paneles decorativos de la exposición (figura 2). Este es un ejemplo sangrante de la problemática de los *graffiti* aludida en la introducción; minusvalorados y despreciados, aún atesorando un gran valor documental y patrimonial, frente a lo ficticio, por muy efectista que sea la iluminación.

Como conclusión de todo lo dicho queda claro que priorizar la publicación de este conjunto patrimonial en

16.—La exposición corresponde a la extinta Asociación Moshé de Portella y recrea mediante decorados de cartón piedra y poliuretano una ambientación judía, sin embargo, existen presiones para que la exposición, evidentemente obsoleta, se mantenga en esa ubicación.

17.—Observamos con envidia la ruta de los *graffiti* en las cárceles de la Comarca del Matarraña: <http://www.redaragon.com/turismo/carceles>, o el exquisito trato dado a los *graffiti* en Alicante, por hablar de dos ejemplos que hemos podido conocer.



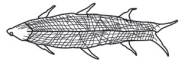
CONSIDERACIONES SEMÁNTICAS

La primera consideración que queremos hacer debe referirse a la terminología utilizada: existe la controversia entre el uso de los términos “graffiti” (en singular “graffito”) o “grafito”¹⁸. Tradicionalmente en el ámbito de la arqueología se ha usado el término italiano “graffiti” bajo la influencia de los estudios vinculados al mundo romano; así se habla de los *graffiti* pompeyanos o de la existencia de *graffiti* en cerámicas, por poner un ejemplo. De hecho, y no es una cuestión menor, a nivel internacional sigue siendo la palabra más reconocida y reconocible, sin embargo todavía no está recogida en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Recientemente Mauro S. Hernández de la Universidad de Alicante defiende el uso de este término frente a “grafito” que prefiere reservar sólo para aquellos *graffiti* realizados con el mineral epónimo¹⁹. El inconveniente de “graffiti” es que es una palabra que se asocia popularmente a las pintadas, artísticas o no, callejeras y ha adquirido un injustificado velo peyorativo. Además ha surgido toda una cultura de los *graffiti* y los grafiteros ligada a una conciencia que pivota entre lo contracultural y la postmodernidad. En este sentido, Igor Cerdá Farias de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo²⁰, distingue grafito (histórico) de “la actual manifestación de realizar pintas conocidas generalmente como *graffiti*” que para él pertenecen a dos fenómenos culturales separados en tiempo y cultura, en concepción, ejecución

18.—Jose Miguel Lorenzo Arribas se hace eco de este tema señalando la confusión que se genera al confundir técnica de representación, naturaleza de lo representado, instrumento con el que se representa, soporte sobre el que se hace, etc. Lorenzo Arribas, J. M., 2011, «Grafitos históricos (1) Petroglifos y Banksy», en *Rinconete*, 19 de diciembre de 2011, Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_11/19122011_02.htm.

19.—Hernández Pérez, M. S., 2009, «*Graffiti* murales en Alicante. Un patrimonio a conservar» en *Graffiti, arte espontáneo en Alicante*, p. 11, Alicante. Jose Miguel Lorenzo Arribas nos recuerda con acierto que el instrumento con que se escribía en la antigüedad clásica sobre las tablillas de cera era el *graphium*, traducido por Isidoro de Sevilla como “punzón para escribir”. Lorenzo Arribas, J. M., 2011, op. cit.

20.—Igor Cerdá Farias en el prólogo a Ocáriz Gil, P., 2009, op. cit.



y localización. Sin ánimo de polemizar se nos ocurre que lo que hoy son las “pintadas” en el futuro, si se conservan, serán los grafitos históricos²¹.

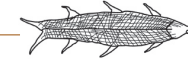
Sin embargo, en los últimos tiempos está teniendo más éxito entre los especialistas de habla hispana el uso de la palabra “grafito” a la que unen de manera indisoluble el apelativo “histórico”²². Con la utilización de “grafito histórico” se castellaniza el término, se le da una entidad diferenciada frente al mineral grafito y se rompe con esos matices negativos que la sociedad actual asigna al término “*graffiti*”. Observamos tres inconvenientes, el primero puramente estilístico, ya que resulta más incómodo usar un término compuesto que uno simple; el segundo que rompe con una convención bien asentada sobre todo en el mundo de la arqueología clásica y el tercero que es una palabra menos reconocible de cara a la difusión global de los estudios.

METODOLOGÍA

Hemos afrontado este estudio como una prospección arqueológica de las paredes en la que nos limitamos a los materiales de superficie. Como en las prospecciones de campo cada nueva revisión arroja nuevos materiales de manera que nunca dejan de aflorar nuevos hallazgos.

21.—Jose Miguel Lorenzo señala la anécdota recogida en la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (1568), referida a un *graffiti* obra de Hernán Cortés, cansado de que sus hombres hicieran pintadas en las paredes encaladas escribió: “pared blanca, papel de necios” y la respuesta que apareció a continuación: “y aun de sabios y verdades e su Magestad las sabrá muy presto”. Lo que Hernán Cortés consideró una necedad hoy, de haberse conservado, sería un testimonio documental de valor insuperable. Lorenzo Arribas, J. M., 2012, «Grafitos históricos (4) “pared blanca, papel de necios”», en *Rinconete*, 20 de enero de 2012, Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_12/20012012_02.htm

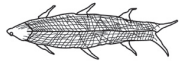
22.—Así queda establecido en los congresos citados en la nota 1.



Suele ser habitual realizar calcos de los *graffiti* sobre un soporte transparente con el objetivo de definir las figuras o las letras y marcar el contorno de manera más clara. Se trata de una forma de trabajo muy útil para figuras, letras o palabras aisladas y para paneles de pequeñas dimensiones. Cuando se trata, como en nuestro caso, de paredes más grandes no resulta fácil fijar y mantener el soporte a la pared, por lo que hay que luchar constantemente con el riesgo de que este se ahueque o se mueva, aunque sea ligeramente, alterando el resultado final. Es cierto que este inconveniente se puede soslayar haciendo el calco por partes utilizando pliegos más pequeños, mas en este caso el peligro está en el solapamiento de cada una de las partes que debe ser absolutamente preciso. Cuestión esta no sencilla dados los accidentes y debilidades estructurales de la pared (grietas, abombamientos, incrustaciones...) así como el hecho de que nos encontremos ante un elemento patrimonial de gran valor histórico por lo que se desaconseja utilizar elementos agresivos de fijación.

Otra dificultad de gran calado radica en el hecho de que la mayor parte de los *graffiti* con los que trabajamos se enmarañan, entrecruzan y yuxtaponen de tal forma que el calco, aun reflejando la realidad de la pared, no permite visibilizar de forma más clara sino lo que ya se puede observar a simple vista. Por lo tanto no supone una gran aportación al conjunto. Teniendo en cuenta todo esto parece claro que el calco sobre la pared no era la mejor opción para nuestro caso.

Los grabados del palacio episcopal de Tarazona tienen una particularidad y es que, en una etapa posterior a su elaboración, la pared recibió varias capas de cal: una primera capa blanca; la segunda, actualmente rosada en la zona inferior por el efecto de la humedad; la tercera capa blanca y una cuarta con el tradicional tono azul típico en Aragón. Como consecuencia de la aplicación de la cal, los trazos de los grabados quedaron rellenos. Al llevarse a cabo el proceso de restauración de la estancia se eliminó el grueso de la cal que cubría la pared, pero los surcos de los grabados han conservado trazas de las diferentes capas, lo que nos ayuda en la actualidad a distinguir mejor algunas de las figuras aunque también nos ha perjudicado en otros casos.



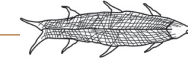
Consideración aparte merecen los *graffiti* realizados con grafito o carboncillo ya que en este caso la conservación es mucho más deficiente y la identificación muy complicada cuando no imposible. En la mayor parte de los casos se trata de las representaciones más antiguas, por lo que han sufrido la presencia de los ocupantes posteriores que con sus grabados han segmentado, rayado, difuminado y emborronado estas manifestaciones haciendo muy difícil la lectura del paramento. Además la pátina oscura que ha adquirido la pared como consecuencia del paso de los años en un ambiente de humedad, el humo de las velas o los candiles y el efecto del CO₂ y otros gases derivados de la presencia humana en las celdas, enmascara estos *graffiti* hasta hacerlos invisibles. No dudamos de que en el futuro la aplicación de la tecnología permitirá rastrear químicamente estos trazos y reconstruir su sentido.

Tan sólo hay dos ejemplos de *graffiti* realizados con almagre rojo y se trata de dos inscripciones, en los espacios 1 y 2 respectivamente, realizadas con una técnica idéntica y con características estilísticas muy similares.

Por todo ello hemos optado por presentar las imágenes en forma de fotografías realizadas en formato digital y tratadas informáticamente, de manera que cada imagen puede aparecer de una de estas tres formas: la fotografía, la fotografía con el dibujo superpuesto o el dibujo²³. Para ello hemos utilizado el programa CorelDRAW, que nos ha permitido la representación vectorial de las imágenes y además el programa Adobe Photoshop, ajustando los niveles de entrada de sombras, con el objetivo de resaltar mejor los contrastes y hacer más nítidas las figuras²⁴. En el caso de los *graffiti* escritos y de los motivos geométricos nos

23.—Hemos comprobado que un método parecido ha sido usado por otros colegas como Pablo Ocáriz Gil en el estudio de los *graffiti* de la Catedral de Pamplona. Ocáriz Gil, P., 2007-2008, «Los grafitos del claustro de la catedral de Pamplona: dibujos destacados y torres medievales», en *Trabajos de arqueología navarra* nº 20, pp. 285-310, Pamplona.

24.—El tratamiento infográfico ha sido realizado por Emilio Pérez Blanco para el dibujo de los *graffiti* a partir de las fotografías, y Katia González Regalado para el tratamiento informático de las imágenes. A ambos agradecemos encarecidamente su trabajo.



hemos tenido que limitar a presentar la fotografía y la transcripción²⁵. Con posterioridad se ha comprobado a pie de pared la fidelidad de la lectura de los paramentos y se han introducido las correcciones oportunas cuando ha sido necesario.

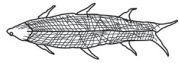
Por otra parte hemos aplicado el principio estratigráfico que nos ayuda a despejar las diferentes capas que se superponen. De esta forma sabemos que nuestros grabados están realizados en fecha posterior a los dibujos con carboncillo que aparecen en una capa inferior y, como se ha dicho, en una fecha anterior al último encalado de la pared. Este hecho es muy relevante ya que nos ha permitido una aproximación cronológica, identificando la coincidencia de capas entre algunos de los *graffiti* con los grabados que nos presentan fechas explícitas.

Para facilitar la lectura de los paramentos hemos probado distintos tipos de iluminación: halógena, fluorescente, luz negra e infrarrojos, obteniendo los mejores resultados con una iluminación halógena aplicada de manera paralela a la pared, en línea con los métodos utilizados por los epigrafistas. Si bien es cierto que la luz infrarroja ha mejorado la apreciación de algunos de los *graffiti* realizados a carboncillo, la eficacia de este sistema no ha sido suficientemente significativa como para avanzar en su definición.

Además hemos elaborado un análisis estilístico buscando características singulares que nos permitan valorar la presencia los diferentes autores. Para ello hemos tenido en cuenta consideraciones como: los instrumentos utilizados en su elaboración, los rasgos diferenciadores en el tipo de letra o número, el estilo del trazo, la pericia para el dibujo, el tratamiento del relleno, la ubicación, etc.

Una de las decisiones más audaces nos ha llevado a tratar cada figura y cada inscripción de manera aislada con el objetivo de desenmascararla, liberándola de las líneas correspondientes a otros *graffiti* que la cruzan. Ello nos ha llevado a despreciar aquellos trazos que no forman

25.—Por motivos presupuestarios resultaba totalmente inviable aplicar el mismo tratamiento a los textos que a las figuras. Entendemos que para el público general es más importante la transcripción que la reproducción del *graffito*, que la mayor parte de las veces resulta ilegible a unos ojos no acostumbrados. En el caso de los motivos geométricos la fotografía es más que suficiente para su identificación.

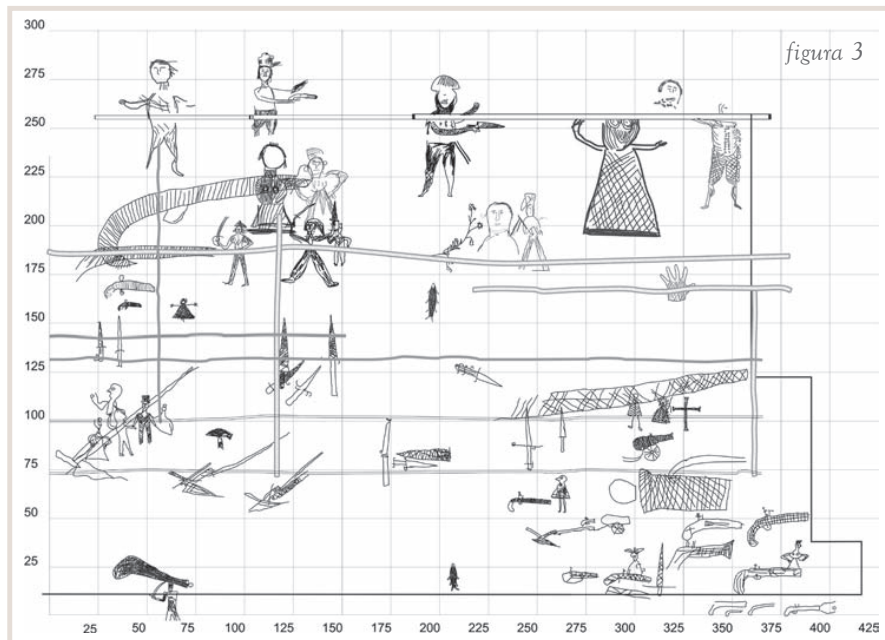


parte de ninguna figura, ni de letras, números o palabras. Entendemos que hemos corrido el riesgo de pasar por alto la presencia de posibles escenas, sin embargo, hemos revisado una y otra vez nuestras paredes para tratar de evitarlo. Por otra parte estamos seguros de que algunos de estos trazos son simples accidentes o a lo sumo, el fruto de del hastío y la frustración convertido en rabia a través del rayado irracional de la pared.

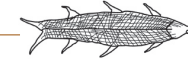
Para la situación de los graffiti en la pared hemos utilizado la metodología arqueológica más elemental aplicando el tradicional sistema de coordenadas, donde el eje X es la cota 0 de la estancia y el eje Y el límite de la pared a la izquierda. El método, empleado para la reproducción de los dibujos nos permite considerar el paramento como una cuadrícula en la que podemos situar cada elemento ora de manera aislada ora en conjunto (figura 3)²⁶.

En todo caso el criterio dominante ha sido la claridad a la hora de mostrar figuras y paramentos.

Por último, unas palabras sobre la concepción de este libro. Ya se ha dicho más arriba que el objetivo fundamental es la divulgación y esperamos que, como consecuencia, la puesta en valor de este conjunto patrimonial. Teniendo en cuenta esto, hemos querido hacer una publicación muy visual en la que el lector no especializado pueda seguir fácilmente el contenido. Por ello, superados los capítulos introductorios,



26.—Espacio 3, pared B.



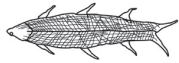
hemos optado por presentar los *graffiti* de manera temática, fijando 12 apartados. Cada uno cuenta con un estudio *ad hoc* que pretende dar sentido a la presentación. Al final hemos querido incluir un apartado con la totalidad de los *graffiti* figurativos identificados y su ubicación a modo de corpus catalográfico. Cada figura está definida por un número que constituye la referencia básica con respecto a este catálogo final. En cuanto a las inscripciones y las fechas, hemos dedicado un capítulo especial en el que se reproducen fotográficamente y se transcriben cuando su lectura es posible. Como criterio general y para evitar confusiones, las transcripciones se realizan siempre en mayúsculas; ya se dirá qué tipo de letra es en realidad y sus características. En caso de haber reconstruido una letra no legible, ésta se pone en mayúscula entre paréntesis y en caso de no haber podido hacer la lectura se pone un punto entre paréntesis por cada letra no identificada. Cuando no sabemos cuántas letras pueden faltar hemos puesto interrogantes.

Dicho todo esto, consideramos que el método, a pesar de las debilidades señaladas, ha merecido la pena ya que nos ha permitido sistematizar el trabajo de una manera más racional y el resultado final ha sido muy satisfactorio.

EL EDIFICIO Y LA UBICACIÓN DE LOS GRAFFITI

Las antiguas celdas están ubicadas en los bajos del Palacio Episcopal, actual sede del Centro de Estudios Turiasonenses. Un documento de 1558 ya nos informa de la existencia de una cárcel en el recinto, así como de algunas obras entre las que se menciona la acción de lucir y allanar las paredes²⁷. Nos parece significativo porque debajo del enlucido actual de cal pudiera haber otros más antiguos con testimonios de la época. El edificio no ha mantenido su distribución original, habiendo sufrido a lo largo de los siglos varias obras

27.—Documento recogido y transcrito por Escribano Sánchez, J. C. y Ainaga Andrés, T., 1981, «Para el estudio del patio del Palacio Episcopal de Tarazona (1557-1560)», en *Turiaso II*, p. 158 (12), Tarazona.



de ampliación y reparación²⁸. Los graffiti objeto de nuestro estudio se encuentran tres espacios diferenciados por su uso actual:

ESPACIO I

figura 4

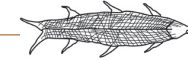
Se trata de la celda mejor conservada dedicada actualmente a biblioteca y sala de reuniones (figura 4). Esta estancia se ubica en la planta baja, con dos áreas comunicadas a través de un espacio adintelado. La primera, de algo más de veinticinco metros cuadrados, tiene forma trapezoidal aunque la línea que conforma el perímetro está jalonada por pilares en las esquinas de la pared que da a la calle. Aquí se encuentra una pequeña ventana que da la calle Rúa Baja de Becquer, de



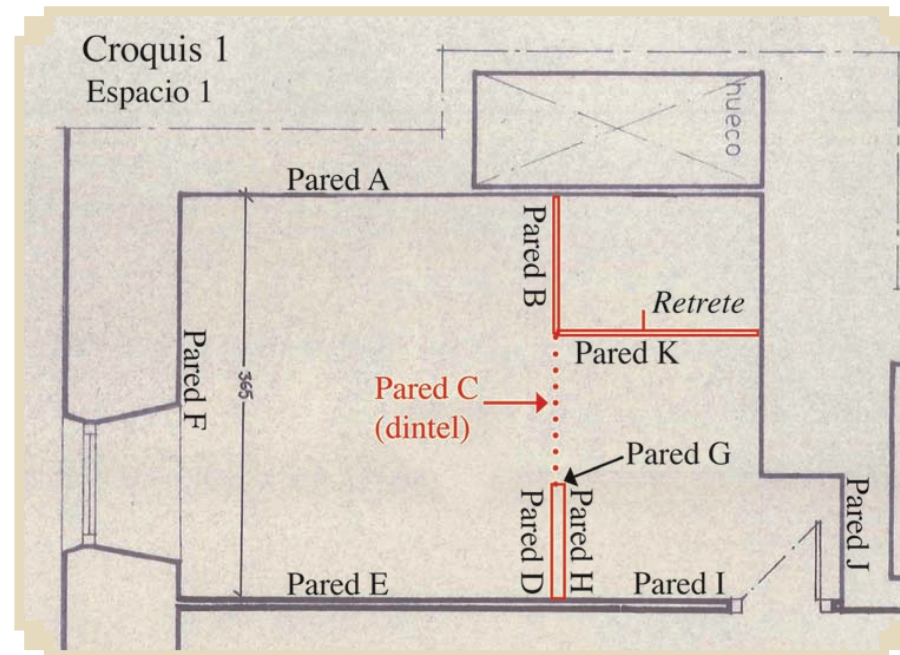
76,5 cm de ancho por 135 de alto, con un grosor del muro a la calle de 42 cm. En este espacio hemos diferenciado 11 paramentos denominados mediante letras de la “A” a la “K”, con objeto de facilitar la situación de los graffiti de acuerdo con el croquis de trabajo (croquis 1)²⁹. De ellos

28.—De La Fuente, V., 1865. *España sagrada*, tomo XLIX. *Tratado LXXXVII, la Santa Iglesia de Tarazona en sus estados antiguo y moderno*. Nos informa de las obras llevadas a cabo por el obispo D. Juan González de Munébrega (1547-1567) “concluidas bajo el pontificado de San Pío V” (1556-1572), p. 246. El obispo José La Plana y Castellón (1766-1795) construyó “toda la parte moderna que mira a oriente”, p. 304.

29.—Hemos utilizado como soporte para estos croquis los planos del proyecto de restauración realizado por los arquitectos Alejandro Rincón y José Miguel Pinilla con visado del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón de 28 de diciembre de 1983. Las líneas en color rojo corresponden a paredes que no figuran en los planos originales.

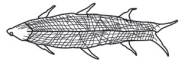


tan sólo las “paredes E y F” no tienen indicios de *graffiti*. Por otro lado hemos singularizado la “pared C”, que en realidad es un pequeño paramento encima del dintel que comunica las dos áreas de este espacio; la “pared G” que es un pequeño paramento enlucido que nace del grueso del tabique, 21 cm, que conforma la “pared D” y contiene algunos grabados y la “pared H” que es la cara interna de dicho tabique. A la hora de situar los *graffiti* emplearemos el sistema alfanumérico combinando el número del espacio y la letra de la pared: espacio 1 “pared B” = 1B.



No es nuestra intención hacer un estudio de la arqueología de la arquitectura de este edificio, que por otra parte sería muy interesante, pero debemos constatar, ya que afecta directamente al presente trabajo, que esta estancia ha sufrido al menos tres intervenciones estructurales importantes. Como consecuencia se han visto afectadas las paredes que contienen los *graffiti*, ocultándolos en parte. Nos referimos a la construcción de un refuerzo en el pilar de la “pared A” de 26,5 cm de ancho, que ha mutilado parte de los grabados y dibujos³⁰. Así ocurre, en la zona baja del paramento, con una la torre que ha quedado seccionada longitudinalmente

30.—Rincón, A. y Pinilla, J. M., 1983, «Proyecto de acondicionamiento parcial de los bajos del Palacio Episcopal de Tarazona para el Centro de Estudios Turiasonenses. Tarazona (Zaragoza)», octubre de 1983, Archivo Municipal de Tarazona, p. 15.3_1.



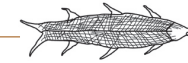
y en la zona alta con una representación del sol y con el friso que contiene una inscripción perimetral que ha quedado cortada (figura 5).

Por otra parte, si consideramos el hecho de que en las “paredes E y F” no se haya conservado ningún *graffiti* deducimos que es probable que sean paredes reformadas. En el caso de la “pared F” es posible que perdiera el enlucido original y fuera sustituido por otro de nueva factura. La ventana tampoco ha conservado restos de *graffiti* ni en las jambas ni en el antepecho. Por otra parte, al contrario de lo que ocurre con las demás de este piso y con las del piso superior, no está enrejada. Observando el paramento exterior junto a la ventana se identifica fácilmente una reforma ya que en algunas partes los ladrillos que forman el lienzo son en realidad una simulación dibujada en la argamasa que reviste esta parte de la pared.

La segunda área está constituida por un pequeño espacio en forma de siete, de poco más de tres metros cuadrados, que da acceso a la puerta y, frente a esta, un pequeño retrete de menos de un metro cuadrado y una altura de 170 cm que vierte en un pozo ciego (figura 6). En este caso también quedan trazas de una intervención arquitectónica consistente en colocar sendas vigas encabalgadas de refuerzo en la “pared J” de forma que este forjado se sitúa a 210 cm medidos desde el suelo actual. Esta actuación tuvo como consecuencia la ocultación parcial de los *graffiti* de la parte superior, unos 34 cm de pared, que todavía pueden entreverse parcialmente a través del angosto espacio que queda entre el forjado de refuerzo y el original. Como es evidente estos *graffiti* se realizaron antes de la reforma y por lo tanto aportan la cronología *post quem* de ésta (figura 7).

Por último debemos reseñar, aunque no tienen carácter estructural, otras dos actuaciones correspondientes a la última rehabilitación del edificio³¹. La presencia de un rodapiés a base de baldosines cuadrados de terracota de 19,5 cm de lado por 2 cm de grueso, que corta y oculta

31.—Las obras tuvieron lugar entre 1983 y 1985, bajo la dirección de Alejandro Rincón que entonces era arquitecto municipal. El proyecto original (Rincón, A. y Pinilla, J. M., 1983, op. cit.) contemplaba la apertura de tres ventanas en la “pared B” del espacio 3, así como el amaestramiento de las paredes. De haberse llevado a cabo tales reformas se hubieran perdido la mayoría de los *graffiti*. Afortunadamente, la sensibilidad de los arquitectos les llevó a modificar el proyecto y apostar por su conservación. Agradecemos esta información a Teresa Ainaga, archivera municipal de Tarazona.



algunos de los grabados que sin duda ocupaban la pared hasta el nivel del suelo, y la aplicación de pintura con el estilo gotelé que ha cubierto los graffiti en dos zonas al menos, “paredes G y H”, a pesar de lo cual todavía algunos grabados se pueden identificar.

ESPACIO 2

Se trata de una sala situada en el piso inmediatamente superior cuya superficie duplica la celda inferior y su uso actual es de biblioteca (figura 8). Este espacio está dividido en dos por la escalera de acceso. Hemos diferenciado 16 paramentos denominados mediante letras de



figura 5



figura 6

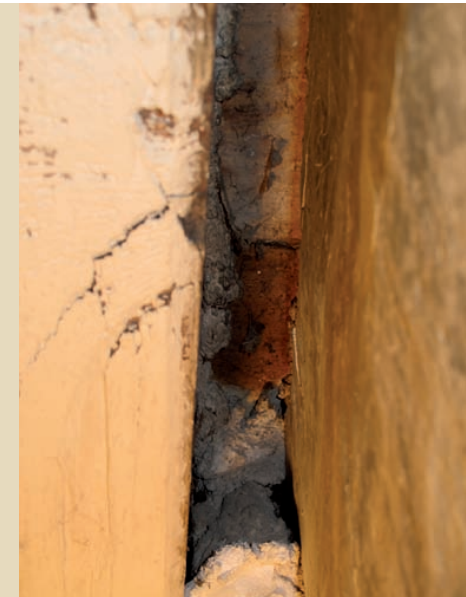


figura 7

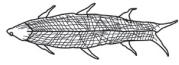
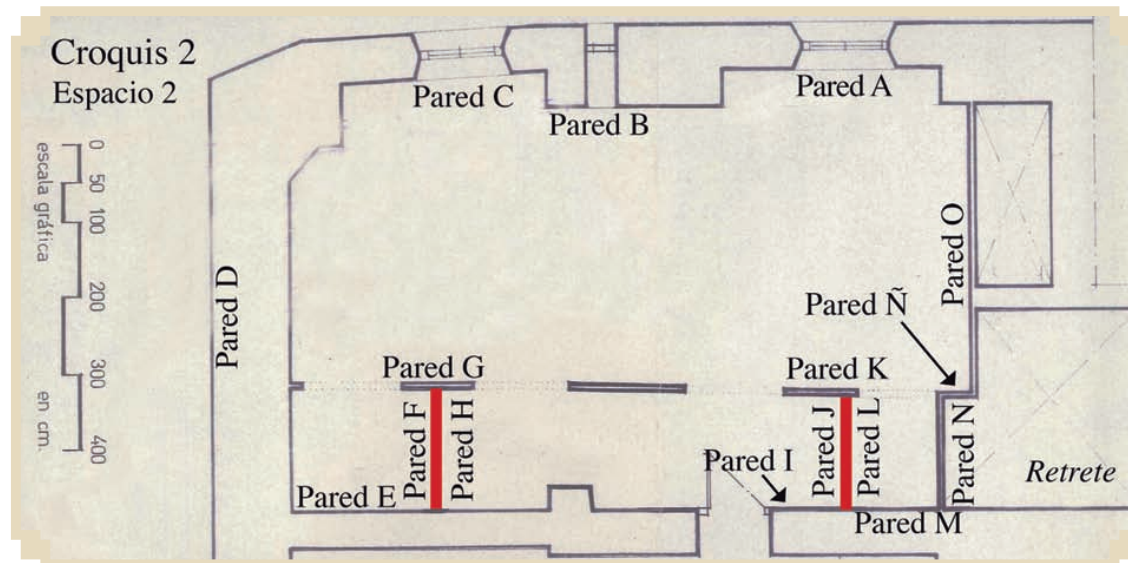


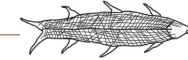
figura 8

la “A” a la “O” (croquis 2)³². Aunque muchos de ellos contienen *graffiti*, el mobiliario de la biblioteca, gran paradoja, impide su estudio por el momento. Tan sólo hemos podido trabajar en las “paredes L, N y Ñ” que son relativamente accesibles.

La sala cuenta de con tres aperturas al exterior en forma de sendas ventanas con doble reja de 75 cm de ancho por 52 de de alto sobre la calle Rúa Baja de Becquer en las “paredes B y C”. Ambas ventanas se enmarcan en la parte central de dos arcos que recorren de manera simétrica la pared flanqueando el espacio de la escalera.



32.—Véase nota 29.



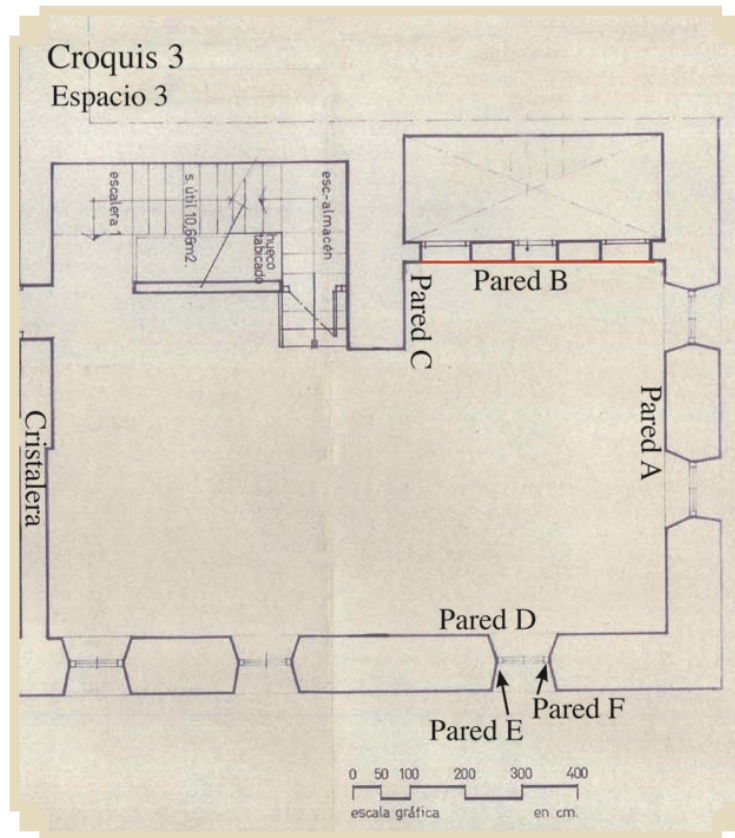
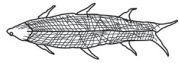
Además en medio de los arcos existe una tronera de 36 por 37 cm. Podemos identificar varias áreas con presencia de *graffiti*. Así aparecen algunos grabados y bastantes dibujos a carboncillo en la “pared O, ocupando toda la pared además del pilar al oeste de la misma; en las “paredes A,B,C y D” los *graffiti* conservados se localizan en algunas zonas muy concretas. Como ya se ha dicho, la repetición es la frustración, en estos momentos resulta imposible desmontar el mobiliario de la biblioteca por lo que van a quedar fuera de este estudio.

Mención especial merece un pequeño espacio de 103 cm de ancho y 140 cm de largo definido por las “paredes L, M y N” de las cuales la “L y la N”, así como el pilar, “pared Ñ”, presentan un interesante conjunto que todavía es accesible. En este lugar se ubica un segundo retrete justo encima del ya mencionado de la celda inferior, utilizando ambos el mismo pozo ciego. Desgraciadamente este habitáculo no es visible en la actualidad al estar tapado por una librería. Hay que reseñar que en toda esta zona, por criterio de la rehabilitación, los *graffiti* que se han conservado han quedado encartados dentro del enlucido actual.

ESPACIO 3

Se trata de una gran sala rectangular de 65 metros cuadrados con 4 ventanas de las cuales dos dan al espacio ajardinado que constituye el acceso al Centro de Estudios Turiasonenses y las otras dos a la zona de la Plaza de Lamata (figura 9). Esta estancia en la actualidad se emplea como sala de exposiciones. Hemos diferenciado 6 paramentos denominados mediante letras de la “A” a la “F”: La “pared B”,





en su mitad septentrional, constituye un gran paramento de casi 11 metros cuadrados repleto de *graffiti*, sin embargo la otra mitad, al sur del pilar, no ha conservado representación alguna. La “pared C” está definida por el flanco norte del gran pilar que divide la “pared B” en dos y señala el acceso a una escalera que comunica con el piso superior. La “pared A” cuenta con dos ventanas asimétricas y está sellada desde el año 2000 por los paneles de una exposición por lo que en la actualidad es inaccesible³³. La “pared D” conserva algunos *graffiti* localizados en la mitad norte y por último las “paredes E y F” constituyen la cara interna de las jambas de la ventana y tienen algunos interesantes grabados. (Croquis 3)³⁴.

Todo este espacio nace de la unificación de al menos dos dependencias, de las cuales sólo la mitad norte tiene *graffiti*. Una gran viga de madera, a modo de jacena, marca el límite de lo que debió ser un tabique hoy desaparecido. Desgraciadamente hemos podido comprobar que en el proceso de

33.—Véase nota 16.

34.—Véase nota 29.

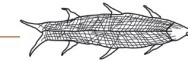
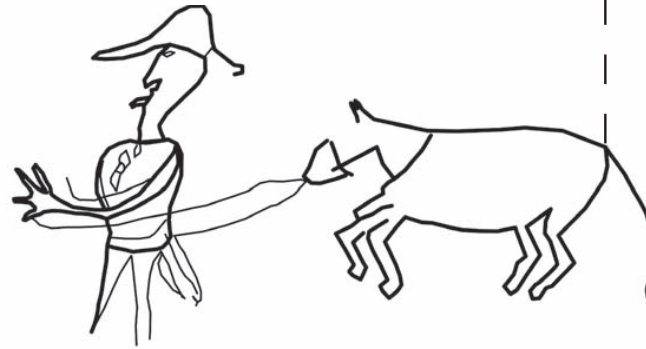


figura 10

rehabilitación no se respetaron la totalidad de los *graffiti* que aparecieron ya que en algunos lugares la pared ha sido pintada ocultando algunos grabados que en algún caso todavía son perceptibles bajo el temido gotelé (figura 10).

Estudio Temático







BARCOS

La representación de barcos constituye uno de los motivos más extendidos en el mundo de los *graffiti* desde épocas muy antiguas. Los ejemplos son abundantísimos en las áreas costeras donde la temática naval tiene una gran fuerza por razones obvias³⁵. Más llamativo es que también en zonas del interior la fascinación que ejercen los barcos se ha visto plasmada en múltiples ejemplos. Por ceñirnos al ámbito de Aragón, encontramos barcos en la Aljafería de Zaragoza, tanto en

35.—Sería muy prolijo referenciar todos los barcos o barquiformes publicados hasta ahora; nos limitaremos a citar algunos ejemplos con buenas ilustraciones que el lector interesado podrá encontrar fácilmente: Una referencia ineludible es V.V. A.A. 2009, *Graffiti, arte espontáneo en Alicante*, Alicante, en esta obra aparecen abundantes ejemplos en toda la provincia. Fuera de Alicante: Celdrán Beltrán, E. y Velasco Felipe, C., 2010, «Sobre unos grafitos históricos localizados en un pequeño cortijo de Lorca (Murcia)» en *Alberca* 8, pp. 212-137, Lorca; Barrera Maturana, J. L., 2010, «Barcos, peces, estrellas y otros motivos en los muros del castillo de Almuñécar (Granada)», en *Actes du XVIIe Colloque International de Glyptographie de Cracovia*, pp. 27-46; González Gonzalo, E. y Pastor Quijada, X., 1993, «La arquitectura naval de los *graffiti* medievales mallorquines», en *IV Congreso de Arqueología Medieval Española III*, pp. 1035-1047, Alicante. En Valencia: Algarra Pardo, V. y Berrocal Ruiz, P., 2010, «Los *graffiti* del castillo de Alaquás», memoria científica de la 3ª *Campaña de Intervención Arqueológica en el Castillo-Palacio de Alaquás*, Valencia, https://docs.google.com/file/d/OB-fsz_tN39Dbd21weGJFYXFVYiU/edit?pl=1. En la catedral de Pamplona, Ocariz Gil, P., 2007-2008, «Los grafitos del claustro de la catedral...», op. cit.



la Torre del Trovador³⁶, como en el Salón del Trono donde se representa incluso una batalla naval³⁷; en el santuario de la Virgen de Magallón de Leciñena³⁸, en el Monasterio de Rueda³⁹, en el Silo de Valmayor (Mequinenza)⁴⁰, en los calabozos de La Fresneda, en los calabozos de Mazaleón⁴¹ y más próximos a Tarazona, en la casa conventual de Ambel⁴² y en la torre de la Iglesia parroquial de Santa María de Bulbiente⁴³.

En los bajos del Palacio Episcopal de Tarazona hemos identificado tan sólo cuatro *graffiti* que encajan en esta temática. El primero de ellos (1) se ubica en el espacio 1 en la “pared G”. Se trata de un grabado inciso mediante un instrumento rígido acabado en punta. La profundidad de los surcos es desigual siendo más anchos y profundos en el perfilado del casco y más finos y someros en la arboladura. Esta pared está pintada con un gotelé ligero desde la rehabilitación del edificio como sede del Centro de Estudios Turiasonenses por lo que el *graffito* ha quedado enmascarado en parte⁴⁴. El casco del barco está trazado a partir de cuatro líneas curvas y aparece recubierto por una trama romboidal. Las dos inferiores marcan la quilla mediante una trayectoria paralela que se rompe para confluir a en la proa; las dos superiores marcarían el perímetro de la cubierta aportan-

36.—Fernández Cuervo, C., 1967, «Los grabados de La Torre del Trovador», en *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita* 19-20, pp. 201-228, Zaragoza.

37.—Martín Bueno, M. y Sáez Preciado, C., 1998, «La actuación arqueológica», en V.V. A.A., *La Aljafería II*, pp. 157-249, Zaragoza.

38.—Royo Guillén, J. I. y Gómez Lecumberri, F., 2002, «Panorama general de los *graffiti* murales y de los grabados al aire libre medievales y postmedievales en Aragón: paralelos y divergencias» en *Los graffiti: un patrimonio inédito...*, op. cit., p. 78.

39.—*Ibidem*, pp. 81-85.

40.—*Ibidem*, p. 89.

41.—Benavente Serrano, J. A., 2002, «Los *graffiti* del Bajo Aragón: un frágil patrimonio pendiente de protección, recuperación y valorización» en *Los graffiti: un patrimonio inédito...*, op. cit., pp. 168-169.

42.—Gerrard, C., 2003. *Paisaje y señorío: la casa...*, op. cit., pp. 336-340.

43.—Aguilera Hernández, A. y Adiego Sevilla, R., 2012, *Bulbiente. Patrimonio artístico religioso*, p. 66, Borja.

44.—Véase nota 31.



do un cierto volumen a la figura. El mástil estaría representado por dos trazos paralelos aunque el de la derecha se confunde con la pintura. En la parte superior ondea hacia la izquierda una gran bandera con una trama cuadriculada sin poderse identificar el blasón. La vela, de tipo latino y las jarcias nacen de dos pares de líneas paralelas que confluyen en lo alto del mástil formando un triángulo equilátero. En el tercio superior del mástil dos líneas ligeramente oblicuas refuerzan la composición de la arboladura. A esta altura se puede observar otro grabado menor que pudiera ser parte del casco de otro barco que asoma del límite del tabique. De ser así podría tratarse de una escena ya que aparece dibujado en la distancia, a menor tamaño, mediante el efecto de la perspectiva; sin embargo en este caso la pintura de la pared impide más detalles.

Este tipo de barco, nos recuerda a los *graffiti* identificados por J.I Royo y F.Gómez en el Monasterio de Rueda como laudes del Ebro⁴⁵, sin embargo no es posible distinguir la botavara que sería un elemento determinante. Por otro lado el mástil de nuestro grabado es perpendicular al casco, cuando los *llaüds* suelen caracterizarse por un mástil oblicuo. Sin embargo hemos encontrado una fotografía antigua en la que se puede apreciar un *llaüd* con el mástil perpendicular al casco como nuestro caso y los del Monasterio de Rueda (figura 11)⁴⁶. La cronología también coincide básicamente con la establecida para los laudes del Monasterio de Rueda, donde aparece la fecha explícita 1755 que no desentona en absoluto con las fechas grabadas en las paredes de este espacio del Palacio Episcopal de Tarazona, justo debajo de esta representación todavía puede intuirse la fecha 1753⁴⁷.



45.—Royo Guillén, J. I. y Gómez Lecumberri, F., 2002, op. cit., p. 81, figura 16; p. 85, figura 20.

46.—Renventós I Rovira, M., 1993, «Recuperación de la navegación por el curso bajo del Ebro», en *OP, Revista del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos*, nº 26, Ríos I, fig. 18. Madrid.

47.—Véase apartado 12: inscripciones y fechas.



En las tierras del Ebro la navegación fluvial está documentada desde la antigüedad y fue un hecho frecuente hasta el s. XIX, lo cual hace plausible que este tipo de embarcaciones fueran conocidas por personas que probablemente nunca vieron el mar. El esquematismo y la simpleza de los trazos apoyarían este argumento, frente a la complejidad de los navíos marítimos representados en otros lugares.

El segundo barco (2) se ubica en el espacio 3, “pared E”; esto es, en el lateral de la jamba derecha de una de las ventanas. En este caso se trata también de un grabado en el que los surcos son más descuidados que el anterior denotando que la concepción del dibujo ha sido improvisada. Los trazos



figura 12

incisos están rellenos por la cal que cubrió la pared con posterioridad a su realización lo que permite identificarlos de manera más fácil a simple vista, aunque algunos desconchones distorsionan el conjunto. El casco del barco está definido por cinco curvas superpuestas en forma de media luna, de las que sólo las dos superiores cierran un contorno ya que las otras aparecen mutiladas por los accidentes de la pared. La sensación es que se han querido representar los diferentes pisos del navío mediante una trama de líneas descuidadas que en caso de haberse realizado con esmero hubieran podido ser paralelas entre sí y perpendiculares a las curvas de la tracería. De esta forma nacen tres cuerpos, el inferior, sin trama alguna, correspondería al espacio entre la quilla y la línea de flotación; el intermedio y el superior, correspondiente al alcázar, están definidos por el entramado descrito. Encontramos una representación en la que el casco ha sido concebido de manera muy similar en la sala de la torre del castillo de Alaquás de Valencia⁴⁸. En lo alto

48.—Algarra Pardo, V. y Berrocal Ruiz, P., 2010, «Los graffiti del castillo...», op. cit., La entreplanta, ficha nº 3.

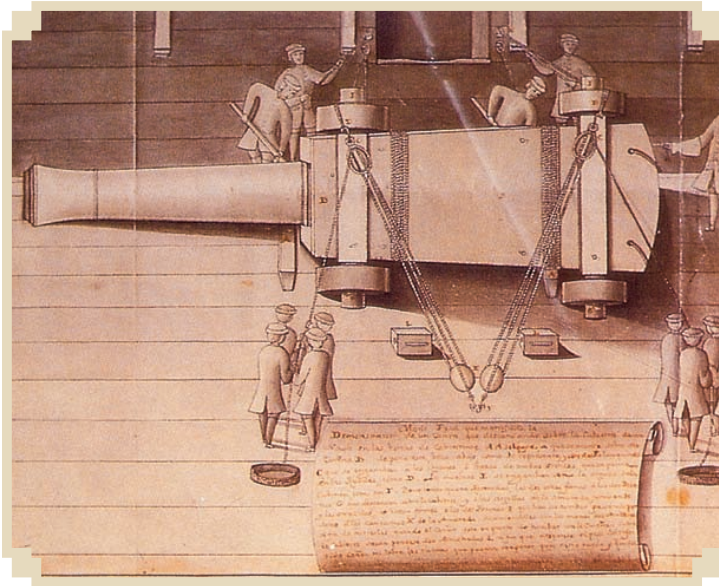


figura 13

esta embarcación, sin embargo hemos considerado parte de este grabado, formando una escena, la representación de lo que puede ser un miembro de la marinería con los brazos muy abiertos trepando por lo que parecen ser las jarcias de la mayor, mientras que detrás aparece representada una estructura parecida que correspondería al palo mesana. Este personaje lleva un gorro similar a los que encontramos en una lámina del Marqués de la Victoria en el Museo Naval de Madrid, que en nuestro caso está coronado por una borla (figura 13)⁵⁰.

49.—Una bandera similar fue usada por Felipe V en la guerra de la cuádruple alianza (1718-1721), tras haber sido conservada por Carlos VII, actualmente se conserva en el Museo de Tabar (Navarra). [Http://www.banderasmilitares.com](http://www.banderasmilitares.com), (nº 156).

50.—Recogida en Alía Plana, M. y Alía Plana, J. M., 1996, *Historia de los uniformes de la armada española (1717-1814)*, p. 206, Madrid.



Encontramos una figura similar por la sucesión de motivos triangulares y escaleriformes, así como por las tramas de relleno, en el calabozo superior de Mazaleón. No obstante en este caso parece que el autor ha sido más detallista a la hora de materializar su representación. También en la Casa Capiscol de Alicante, con mucha más precisión, algunos de los navíos dibujados tienen similitud con el nuestro⁵¹.



figura 14

Si consideramos la función carcelaria de este espacio podemos pensar que el autor de este *graffito* pudo haber cumplido condena como parte de la tripulación de un buque de la armada, dentro de la llamada “matrícula de mar” de la que se quejó el Almirante Churruca al considerar que la armada se llenaba de vagos y maleantes y que tuvo gran importancia cuantitativa hasta el punto que se decía que los presidios se vaciaban a través de las escotillas de las cubiertas de los navíos⁵²; o quizás, dada la imprecisión y la esquematización de la representación, lo que se plasma es el temor de un condenado a ser enviado a este destino, habiendo escuchado historias a otros presos que corrieron esta suerte. Sirva como dato que en la penúltima década del s. XVIII el 10,2% de las condenas tenían como destino el ejército o la marina⁵³.

En cuanto a la cronología, como se verá más adelante, las escasas fechas visibles en esta sala nos llevan a la segunda mitad del s. XIX, concretamente en la “pared D”, próxima al barco, aparece la fecha 1847.

51.—Rosser Limiñana, P., 2009, «Casa Capiscol (Campo de Alicante)», en V.V. A.A., 2009, *Graffiti, arte espontáneo...*, op. cit., p. 46.

52.—Juan y Ferragut, M., 2007, «La marina en 1808», en *La marina en la guerra de independencia I, Cuaderno 55 del Instituto de historia y cultura naval*, p. 55. Madrid.

53.—Palop Ramos, J. M., 1996, «Delitos y penas del s.XVIII» en *Estudis* nº 22, p. 100, cuadro XVII-b, Valencia.

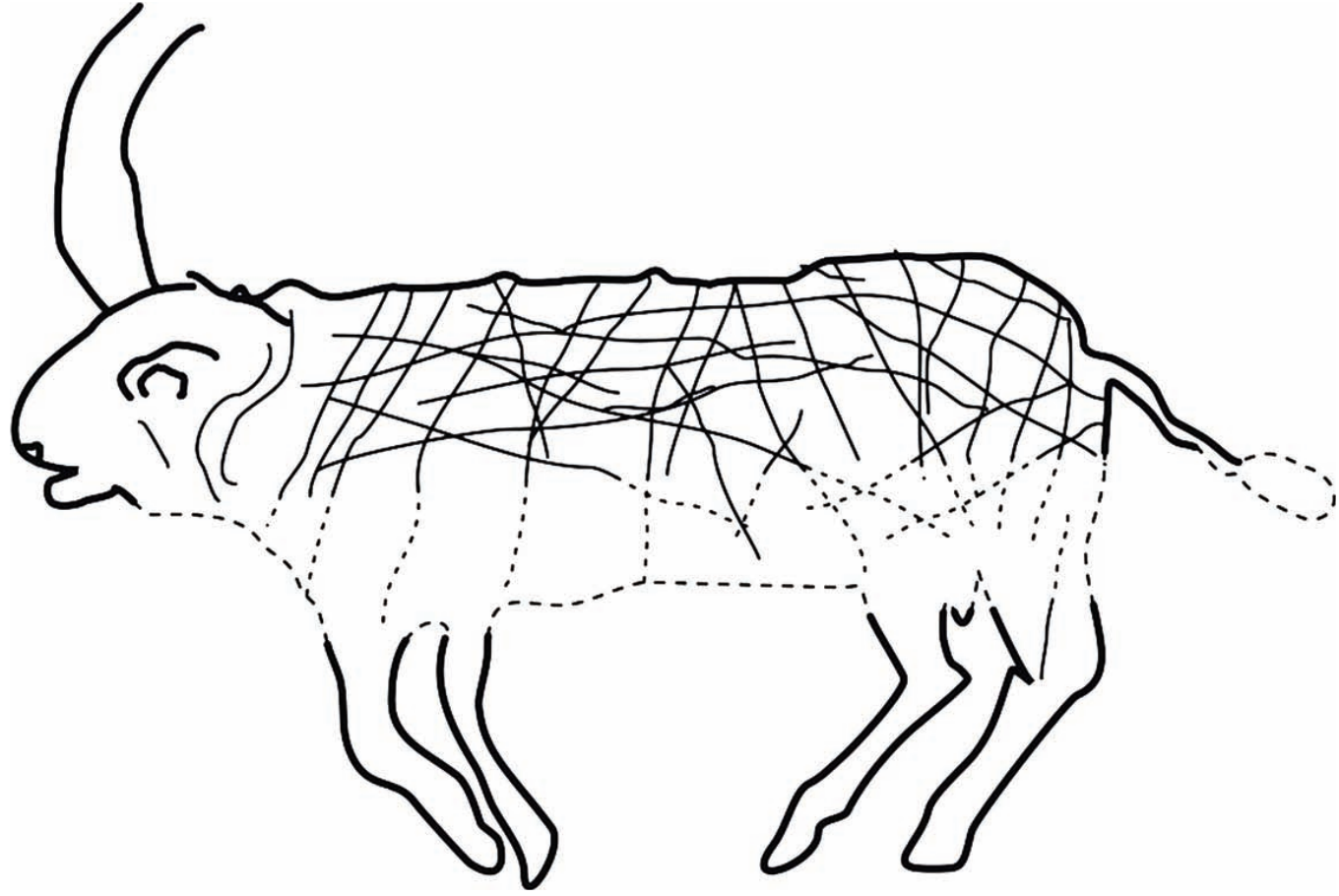


El tercero de los barcos (3) está situado en el espacio 2, “pared Ñ”. Se trata de un grabado que representa una nave con un casco bien contorneado de 15,5 por 4 cm., casi hemiesférico de no ser por un apuntamiento en la proa. Algunas líneas oblicuas en la zona de la quilla contribuyen a reforzar la percepción de un cierto volumen. No resulta tan fácil de identificar lo que pudieran ser dos mástiles: el mayor situado en el tercio de proa aparece muy desproporcionado y el interior contiene una trama romboidal; el más pequeño se ubica en el tercio de popa y está rodeado de trazos que pudieran representar las jarcias de la arboladura. El cruce y la superposición de los grabados no permiten mayor precisión y nos hacen ser muy cautelosos con esta descripción (figura 14). Encontramos un cierto parecido con el navío representado en el calabozo superior de La Fresneda, Teruel (figura 15), dibujado en rojo con almagre, así como con una nave redonda que pudiera ser una coca aragonesa del palacio de Ambel⁵⁴. En este espacio no existen referencias cronológicas explícitas, ni tampoco inscripciones nominales reconocibles, sin embargo por la temática y las características de los *graffiti* nos inclinamos a pensar en una filiación próxima a las figuras del espacio 1, quizás ligeramente posterior.



El último de los grabados de esta serie se ubica en la “pared A” del espacio 1 y se trata de una figura de pequeñas dimensiones muy distinta a las anteriores (4). El barco tiene una forma que recuerda a una góndola veneciana y en los laterales presenta sendas palmas que harían de remos y otra palma mayor a modo de vela. Pensamos que en este caso se trata de una figura con simbología religiosa que no tiene pretensiones descriptivas.

54.—Gracia Rivas, M., 1994, «Los graffiti del palacio de Ambel (Zaragoza)», en *Cuadernos del Instituto de historia y cultura naval* 23, pp. 59- 60, Madrid.





MOTIVOS ZOOMORFOS Y PISCIFORMES

La representación de animales y peces es tan antigua como la humanidad. Las primeras manifestaciones pictóricas rupestres conocidas en la Península Ibérica, hasta la fecha, están datadas hace más de 40.000 años en la cueva de Nerja (Málaga). Nos muestran distintos motivos zoomorfos entre los que destacan algunos cuadrúpedos y las focas. No vamos a hacer un recorrido por el arte rupestre ya que ese no es el cometido de este trabajo, pero queremos que el lector sea consciente de que la representación de animales y peces está ligada de forma natural al ser humano. A veces como parte de rituales propiciatorios de la caza o de la fertilidad del ganado; a veces como simple representación de la naturaleza; en ocasiones como un juego de niños o como parte del proceso docente. Los animales, a lo largo de los siglos, han ido adquiriendo simbologías muy diversas que han ido cambiando con el devenir histórico: desde las representaciones zoomorfas del mundo ibérico⁵⁵, al simbolismo cristiano muy potente en el Medievo⁵⁶. Sin lugar a dudas el inconsciente colectivo está impregnado de este

55.—Chapa Brunet, T., 1984, *La escultura ibérica zoomorfa*, Madrid.

56.—Charbonneau-Lassay, L., 1975, *Le bestiaire du Christ*, Arché, Milan.



proceso histórico, de forma que incluso en nuestros días, donde los símbolos son de otro tipo, es frecuente relacionar la representación de una paloma con la paz, la de un toro con la fuerza o la de un pájaro con la libertad.

Hemos diferenciado cuatro grupos: los *graffiti* que corresponden a figuras aisladas, los grabados donde aparecen peces o pisciformes, los que representan animales próximos a otros animales sin la interacción humana y los que nos muestran animales en los que la presencia del hombre es manifiesta. De este último grupo hemos considerado aparte las representaciones taurinas.

GRUPO 1

Hemos incluido cuatro figuras, de las cuales dos son aves y las otras dos cuadrúpedos. Todas las figuras aparecen aisladas en contextos y lugares diferentes. Comenzamos por la representación de lo que pensamos que puede ser un pavo (5) que se encuentra en el espacio 1, “pared D” en la parte inferior cerca del zócalo (figura 16). Se trata de un grabado muy bien marcado realizado con trazos gruesos del que sólo se conserva el cuello y la cabeza con la cresta, así como dos vistosas plumas en lo que sería el extremo de las alas. Resulta llamativo que porta otra pluma de similares características en el pico. El cuello tiene una trama que trata de reflejar el plumaje. El resto del ave se ha perdido por un desconchón en el paramento. La forma en que están representadas las plumas nos sugiere la posibilidad de que pudiera tratarse de un pavo real. Encontramos un precedente, bastante más antiguo, en la torre noroeste del castillo de Forná (Alicante)⁵⁷. Consideramos que por la forma peculiar en la que está representada esta figura tiene un evidente carácter simbólico; en la tradición cristiana esta ave está asociada con la inmortalidad del alma⁵⁸.

57.—Ferrer Marset, P. y Martí Soler, A., 2009, «Castillo de Forná» (L'Atzúvia), en V.V. A.A. 2009, *Graffiti, arte espontáneo...*, op. cit., p.71

58.—Charbonneau-Lassay, L., 1975, *Le bestiaire...*, p. 139.



En este mismo espacio pero en la “pared K” nos encontramos con una paloma (6) dibujada con carboncillo de la que se puede apreciar parte del pecho y la cabeza. No es posible distinguir si lleva algo en el pico. El *graffito* se halla cortado por distintos trazos de grabados posteriores. Aunque se trata de un tema recurrente, encontramos una representación morfológicamente similar en la Torre del Trovador de la Alfajería de Zaragoza⁵⁹. También hay un bello ejemplar en el calabozo superior de Mazaleón (Teruel). La paloma es un símbolo emblemático del cristianismo desde que Noé la utilizó como mensajera de la esperanza y posteriormente en el Nuevo Testamento se convierte en el emblema del Espíritu⁶⁰.



figura 16

Además tenemos un toro (7) que se ubica en el espacio 3 “pared D” en la zona baja junto al zócalo. Esta figura está cortada en parte por un riel de hierro que forma parte de la infraestructura expositiva de esta sala. Se trata de un grabado que pretende ser naturalista y que denota una cierta habilidad para el dibujo, considerando las dificultades de la técnica y del soporte. El animal ha sido representado en plena carrera reflejando una posición de las patas que implica una capacidad de observación notable. El cuerpo está garabateado para dar mayor realismo. Los cuernos nacen de dos trazos simples y finos y están representados hacia atrás en forma de lira; aunque puede ser un simple convencionalismo nos recuerda a los toros carriquiri. Existen otras representaciones de toros en este mismo edificio pero, como se verá

59.—Fernández Cuervo, C., 1966-1967, «Los grabados de la Torre el Trovador», en *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita* 19-20, p. 217, fig. 29, Zaragoza.

60.—Génesis 8, 8-12, donde la paloma es el mensajero de esperanza; Lucas 3-22, la paloma como símbolo del espíritu, *La Biblia de nuestro pueblo*, ed. Mensajero, 2009, Bilbao.



más adelante, siempre van ligadas a la tauromaquia. En otros lugares son un motivo bastante común⁶¹.

Para terminar un diminuto y preciosista grabado (8) nos muestra la imagen de un zorro que ha sido representado de manera naturalista haciendo alarde de una gran capacidad de observación para captar los detalles y la postura del animal (figura 17).

GRUPO 2

Hemos localizado 4 figuras que encajan en este grupo. Comenzamos por la representación de lo que pudiera ser una ballena (9) o quizás algún tipo de pez. Se ubica en el espacio 1 “pared A” y se trata de un dibujo a carboncillo que resulta casi invisible debido a la pátina de la pared y a los grabados que lo cortan (figura 18). Este dibujo debe corresponder a la fase más antigua de ocupación de esta celda ya que se encuentra en el nivel más profundo de la pared. De tratarse de una ballena podría tener un carácter simbólico en sintonía con la historia de Jonás⁶², dada la temática religiosa dominante en este espacio. No obstante las historias sobre ballenas debieron circular vinculadas a la caza de estos animales que fue una actividad importante

61.—Por ejemplo una figura parecida en La Iglesia de San Bartolomé de Petrer (Alicante). Navarro Poveda, C., 2009. «Iglesia de San Bartolomé» en V.V. A.A., 2009, *Graffiti, arte espontáneo...* op. cit., p. 215.

62.—Jonás 2,1. Se ensalza el mensaje de misericordia frente a la crueldad del mundo circundante. Por otra parte se ha interpretado a Jonás como el antiprofeta que no quiere ir a dónde Dios le envía. *La Biblia de nuestro pueblo*, op. cit., pp. 1171 y 1172 respectivamente.



figura 18

tamente diferenciadas del tronco que aparece recubierto de una retícula para reflejar las escamas. Este pez aparece representado con 6 aletas por lo que entendemos que su autor grabó las aletas pectorales en el mismo lugar que las dorsales y las ventrales. La cola, aleta caudal, es del tipo homocerca escotada, lo que unido a la forma y número de aletas nos hace pensar en un túnido (figura 19). Aunque los peces tienen una gran fuerza en la simbología cristiana, creemos que en este caso no se trata de una representación simbólica sino naturalista ya que se han mimado los detalles a pesar de la dificultad.

La tercera figura es también un pez (11) similar al anterior aunque en este caso sólo aparecen las aletas dorsales y ventrales. La aleta caudal también es como la anterior. Pensamos que ambas figuras pueden haber nacido de la mano del mismo autor. No nos debe extrañar la presencia de peces marinos

desde el s. XVI en los puertos del cantábrico⁶³. En este sentido, en la jamba de una puerta de la casa conventual de Ambel aparecen unas figuras identificadas como peces que quizás pudieran ser ballenas⁶⁴.

En segundo lugar tenemos un pez (10) grabado de forma espectacular en el espacio 3, “pared B” en posición vertical con la cabeza hacia arriba. La cabeza y la apertura branquial están perfectamente diferenciadas del tronco que aparece recubierto de una retícula para reflejar las escamas. Este pez aparece representado con 6 aletas por lo que entendemos que su autor grabó las aletas pectorales en el mismo lugar que las dorsales y las ventrales. La cola, aleta caudal, es del tipo homocerca escotada, lo que unido a la forma y número de aletas nos hace pensar en un túnido (figura 19). Aunque los peces tienen una gran fuerza en la simbología cristiana, creemos que en este caso no se trata de una representación simbólica sino naturalista ya que se han mimado los detalles a pesar de la dificultad.



figura 19

63.—Azcarate Garai-Olaun, A., Hernández Vera, J. A. y Núñez Marcén, J., 1992, *Balleneros vascos del s. XVI*, Chateau Bay, Labrador, Canadá: estudio arqueológico y contexto histórico, Bilbao.

64.—Gerrard, C., 2003. *Paisaje y señorío...* op. cit., p. 322, fig. 7.13.



en esta sala dado que, como se verá más adelante, algunos de sus moradores probablemente fueron soldados.

Para terminar nos encontramos un motivo pisciforme (12) que parece representar la aleta caudal de uno o dos peces incompletos o quizás de dos ballenas en el momento de sumergirse. Se ubica en el espacio 1, “pared K”. No podemos decir mucho más ante la parcialidad del grabado.

GRUPO 3

Consideramos que las seis figuras grabadas que forman este grupo forman parte de una escena agropecuaria. Se ubica en el espacio 2 “pared Ñ” por lo que la inaccesibilidad de este paramento ha dificultado mucho el trabajo en este conjunto. Nos encontramos con tres gallinas (13 y 14), un gallo (15), un conejo (16) y un cuadrúpedo indeterminado (17). Los trazos son muy simples, casi infantiles, aunque se ha querido dotar a los animales de un cierto naturalismo más evidente en el caso del gallo y una de las gallinas (figura 20). No es infrecuente este tipo de escenas pecuarias como encontramos en el castillo de Alaquäs de Valencia, donde incluso aparece un corral circular con algunos animales⁶⁵. Así mismo en la Iglesia del Salvador de Concentaina (Alicante) tenemos una escena en la que aparecen multitud de gallinas dibujadas con almagre en un mismo panel⁶⁶. En otros muchos lugares aparecen gallos o gallinas y otros animales aislados o en grupos.



figura 20

65.—Algarra Pardo, V. y Berrocal Ruiz, P., 2010, «Los graffiti del castillo...» op. cit., ficha nº 7, correspondiente al calabozo 1GC.

66.—Ferrer Marset, P. y Martí Soler, A., 2009, «Iglesia del Salvador» (Concentaina), en V.V. A.A. 2009, *Graffiti, arte espontáneo...* op.cit., p. 116.



GRUPO 4

Destacamos dos figuras, amén de las representaciones taurinas; la primera se ubica en el espacio 2 “pared Ñ” cerca de los animales descritos en el grupo anterior. Se trata de un grabado que representa a un equino llevando en sus lomos a un hombre ataviado con un chacó y correajes cruzados que pudiera ser militar (18). La desproporción entre el hombre y el animal es evidente, lo que nos hace dudar si la montura es un caballo o un asno (figura 21). Con todas las precauciones posibles, hemos encontrado un uniforme similar en los cazadores de caballería de 1851 a 1856 en época de Isabel II⁶⁷.



figura 21

La segunda figura también representa a un hombre con un equino, que en esta ocasión parece claramente un caballo (19). La diferencia es que en este caso el hombre va desmontando llevando al caballo tras él por las bridas. El hombre viste una casaca con abotonadura central y lleva un bicornio con la punta hacia adelante. Además parece que pudiera llevar un sable y/o un fajín en la cintura (figura 22).



figura 22

67.—Bueno Carrera, J. M., 1998, *Soldados de España. El uniforme militar español desde los Reyes Católicos hasta Juan Carlos I*, Lámina XX, figura S, p. 205, Madrid.



Encontramos el bicornio usado de esta guisa, unido a la forma de la abotonadura, en el uniforme del capellán castrense de 1853⁶⁸. Los trazos son muy simples rozando casi el esquematismo. Este grabado se sitúa en el espacio 3, “pared D” en una zona plagada de otros grabados de temática militar.

Para terminar este apartado nos detendremos brevemente en las representaciones de la tauromaquia que constituyen una manifestación única en su género⁶⁹. Tan sólo en el Convento de San Francisco Tzintzuntzan (Michoacán, México) y en Ambel (Zaragoza) encontramos sendas figuras alusivas a esta temática⁷⁰. Todos los grabados menos uno se localizan en la zona central de la “pared A” en el espacio 1, el otro se ubica en la “pared K”. Aparecen en tres grupos y cinco figuras aisladas. Esta localización en un mismo espacio a diferentes alturas nos llama la atención ya que ofrece una polarización en una zona media-alta. El primer grupo (20), el más alto, consta de tres grabados en los que se pueden identificar de forma clara las banderillas y estoques. Ha debido ser realizado con ayuda de algún elemento que haya permitido a su autor alcanzar esa altura; además por la disposición de estas figuras, que están orientadas verticalmente, podemos deducir que la posición de trabajo no era demasiado cómoda. El segundo grupo también de tres figuras (21), dos de las cuales, la superior y la central, miran hacia el oeste, mientras que la inferior lo hace en dirección contraria. Estilísticamente la figura superior se parece a la que hay en el centro del primer grupo, tanto en la representación de la cabeza como de la parte trasera del animal, donde observamos un triángulo formado por una línea que nace de la prolongación de la línea del vientre hasta encontrarse con la línea que

68.—*Ibidem*, lámina XX, figura L, p. 205.

69.—Este tema ya lo estudiamos en García Serrano, J. A., 2008, «Primeras representaciones de la tauromaquia...» op. cit. No vamos a repetir aquí el artículo sino que adaptamos la información más importante a la filosofía de este libro. Además tenemos que añadir otra figura hallada con posterioridad.

70.—Del primero da cuenta José Ignacio Barrera Maturana en: elgrafitohistorico.wordpress.com, a partir de un informe de Igor Cerda Farías: «Inventario de grafitos coloniales en monasterios michoacanos del s. XVI», correspondiente a 2006; el segundo en: Gerrard, C., 2003, *Paisaje y señorío...*, op. cit., p. 322, fig. 7.14.



figura 23

representa el rabo. Sin embargo, en este grupo las mayores diferencias vienen marcadas por el número y lugar donde se ubican las banderillas y los estoques (figura 23). El tercero también consta de tres figuras (22), de las cuales las dos superiores están enfrentadas una con otra y la tercera se ubica debajo de la que está mirando al sur, orientada en la misma dirección. Sin embargo, las novedades en este caso son relevantes: para empezar la propia composición del grupo, donde observamos dos toros enfrentados, quizás peleando. Por otro lado ninguno de los animales lleva banderillas; en cambio uno de los toros presenta dos estoques paralelos entre sí y perpendiculares al lomo del animal, mientras que otro lleva clavado un estoque de manera oblicua en la zona cervical, quizás representando el descabello. El tercer toro no presenta estoque alguno ni tampoco banderillas, lo cual es una excepción frente a todos los demás grabados .

Los tres casos exhiben rasgos estilísticos similares a los ya descritos en otros grupos por lo que concluimos que debieron ser grabados por la misma persona: línea del rabo como prolongación del lomo, pata trasera como prolongación de los cuartos traseros y el interior de los animales relleno con una cuadrícula. Estas mismas características las observamos en el animal que aparece aislado en la “pared K” (23) así como en el toro (24) orientado hacia el sur de la “pared A”. La cabeza en ambos casos está mutilada por otros grabados por lo que no se aprecia bien. El interior del animal en los dos casos está relleno mediante una cuadrícula y cuentan con estoque y/o banderillas (figura 24).



Por último los otros tres animales (25,26 y 27) tienen unas características estilísticas similares entre sí y a la vez distintas del resto de los toros, siendo más antiguos que los descritos más arriba. Se trata así mismo de grabados que tienen en común que el relleno interior está dominado por líneas verticales, que en un caso forman cuadrícula. En los tres casos el cuerpo es fusiforme y alargado, de manera que la cabeza no está destacada salvo por la representación de ojos, orejas y cuernos. Los tres presentan serias dudas sobre el tipo de animal representado, sin embargo la presencia de estoques y banderillas nos ha llevado a identificarlos como motivos taurinos (figura 25).

Como conclusión, desde el punto de vista descriptivo nos encontramos con dos tipos de animales: los representados en base a un paralelepípedo y los que tienen cuerpo fusiforme. En todos los casos la representación de los cuernos, mediante dos líneas oblicuas que salen de la cabeza hacia atrás, es similar. En todos los casos los estoques y banderillas son similares entre sí. Así mismo la forma de terminar las patas es la misma, formando un pequeño círculo al clavar el utensilio empleado para hacer el grabado y hacer un pequeño giro de muñeca en ambos sentidos. Este mismo efecto se ha empleado para el remate de los pomos y de los extremos de los gavilanes de los estoques. En cuanto a la cronología contamos con la ventaja de que esta sala cuenta con numerosas fechas grabadas de manera que comparando la superposición de las diferentes capas de cal podemos concluir que estarían realizados entre 1748 y 1776⁷¹. No vamos a incidir en la importancia de la fiesta tau-

figura 24



71.—García Serrano, J. A., 2008, «Primeras representaciones de la tauromaquia...», op. cit., p. 327-328.



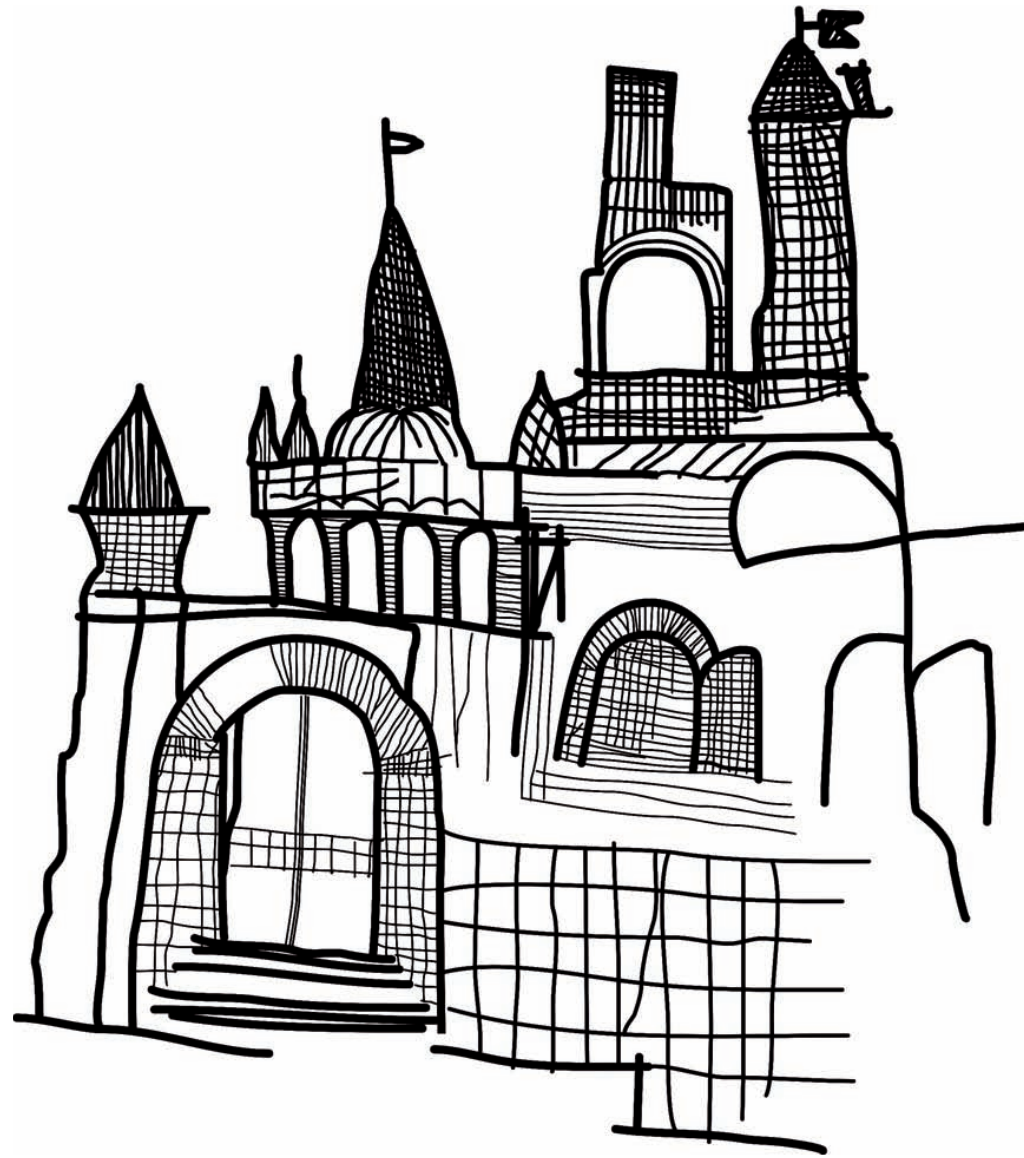
rina en Tarazona sobre la que existen obras especializadas y abundantes documentos, remitimos al lector interesado a nuestro artículo de 2008⁷². Resulta significativo que en un espacio carcelario ocupado por el clero se manifieste este interés por la fiesta taurina que llegó a ser, con Pío V, causa de excomunión para el estamento eclesiástico, aunque esta medida se fue suavizando en los siglos posteriores⁷³.



figura 25

72.—*Ibidem*, p. 329-331.

73.—Fray Gaspar de Villarroel, 1656. *Gobierno eclesiástico-pacífico, y unión de los dos cuchillos pontificio y regio*, Part. I, Quest. III. Artic. VIII, pp. 347 y ss., reimpresión 1738, Madrid.





ARQUITECTURA

Uno de los temas más espectaculares y más constante en el mundo de los *graffiti* es el de las representaciones arquitectónicas. Contamos con innumerables ejemplos repartidos por toda la geografía nacional: desde la Catedral de Pamplona⁷⁴, Santa María La Mayor de Alcañiz⁷⁵, las murallas de Denia⁷⁶ o los grabados de factura preciosista en el castillo de La Atalaya de Villena (Alicante)⁷⁷, por mencionar sólo algunos ejemplos significativos y distantes entre sí. En el Palacio Episcopal de Tarazona encontramos cinco torres, un castillo y tres trípticos.

Comenzaremos con las torres: La primera de ellas (28) se encuentra en el espacio 1, en el lugar en que la “pared A” se encuentra con el pilar. De hecho esta torre ha sido mutilada en parte con

74.—Ocáriz Gil, P., 2007-2008, «Los grafitos del claustro...» op. cit.

75.—Casanovas i Romeu, A. y Rovira i Port, J., 2002, «Los *graffiti* medievales y postmedievales del Alcañiz monumental» en V.V. A.A., 2002, *Los graffiti: un patrimonio inédito para el análisis...*, op. cit., p. 41.

76.—Bazana, A., Lambin, M. P., Montmessin, Y., Gisbert, J. A. y Villota, I., 1984, *Los graffiti medievales del Castell de Denia*, Catálogo, Valencia.

77.—Hernández Alcaraz, L., 2009, «Castillo de La Atalaya», en V.V. A.A., 2009, *Graffiti, arte espontáneo...*, op.cit., pp. 296-315.



la construcción del pilar de refuerzo. Se trata de una figura en la que el cuerpo de la torre tiene 52 cm y el tejado piramidal 29 cm a los que hay que sumar un mástil rematado en lo que parece una veleta hasta completar los 93 cm de altura total. No se ha representado ninguna ventana o vano de ningún tipo y el cuerpo de la torre exhibe una trama romboidal un tanto irregular sobre todo en la zona inferior. El tejado ha sido grabado con mayor cuidado, dividido en 8 secciones a través de líneas horizontales y cada sección en cuarteles a través de trazos verticales. Resulta significativo que se ha puesto mucho cuidado en que los trazos verticales que definen los cuarteles de un piso inferior se ubiquen en el centro de los del piso inmediatamente superior. Cada uno de estos cuarteles está cruzado por una X. Lo más obvio es que se trata de una forma de representar el tejado, sin embargo la meticulosidad con la que está hecho, en contraste con la trama descuidada del cuerpo de la torre, nos hace pensar que los trazos del tejado sean una suerte de “cuentas de preso” donde el penado refleja los días que va pasando en la cárcel. El aspecto de esta torre, al carecer

de vanos, no coincide con ninguna de las de Tarazona. Sin embargo el entramado recuerda la arquitectura mudéjar presente en toda la ciudad y por sus proporciones la torre de la Magdalena.

La segunda torre (29) también se encuentra en la “pared A” del espacio 1, consta de un cuerpo principal con cuatro niveles y dos pequeñas torres laterales que se ubican a la altura del arranque del tejado en ambos extremos. El tejado es triangular con proporciones más anchas que el caso anterior. Además en esta ocasión se ha representado un basamento trapezoidal y un gran vano en la zona baja en forma de arco de medio punto. El basamento presenta una trama romboidal bastante descuidada que se repite en los laterales del arco, mientras que la base y el nivel superior están rellenos de una sucesión de cuadros con un pequeño círculo en el centro, lo que le proporciona un evidente aroma mudéjar. En el tejado y en las torres auxiliares se repite la trama romboidal. La parte superior de cada una de las torres está rematada con distintos elementos de difícil



figura 26



identificación. Podemos aventurar de izquierda a derecha que podría tratarse de una cruz papal, una estrella y un estandarte. En todos los casos el extremo de cada uno de estos elementos está rematado con un círculo nacido de hacer un giro de muñeca con el instrumento empleado para el grabado (figura 26).

La tercera torre (30) en la misma pared que las anteriores, consta de un basamento con tres cuerpos, un cuerpo principal y un tejado triangular rematado por una veleta, con una cruz, que apunta al noroeste, flanqueado por otras dos veletas de similares características apuntando en direcciones opuestas (figura 27). El basamento está compuesto por un cuerpo trapezoidal y dos convexos, recordando la basa de una columna. Cada una de las partes de esta composición: los tres cuerpos del basamento, el cuerpo de la torre con sus nueve segmentos y el tejado, presentan tramas diferentes que van desde la retícula romboidal, a la cuadrícula y la división en cuarteles cruzados por X como en la primera de las torres descritas, con la que también coincide la representación del tejado. Pensamos que se trata de una recreación de fantasía en la que el autor ha querido jugar con la composición y las tramas, quizás con la inspiración de la torre mudéjar de la Catedral

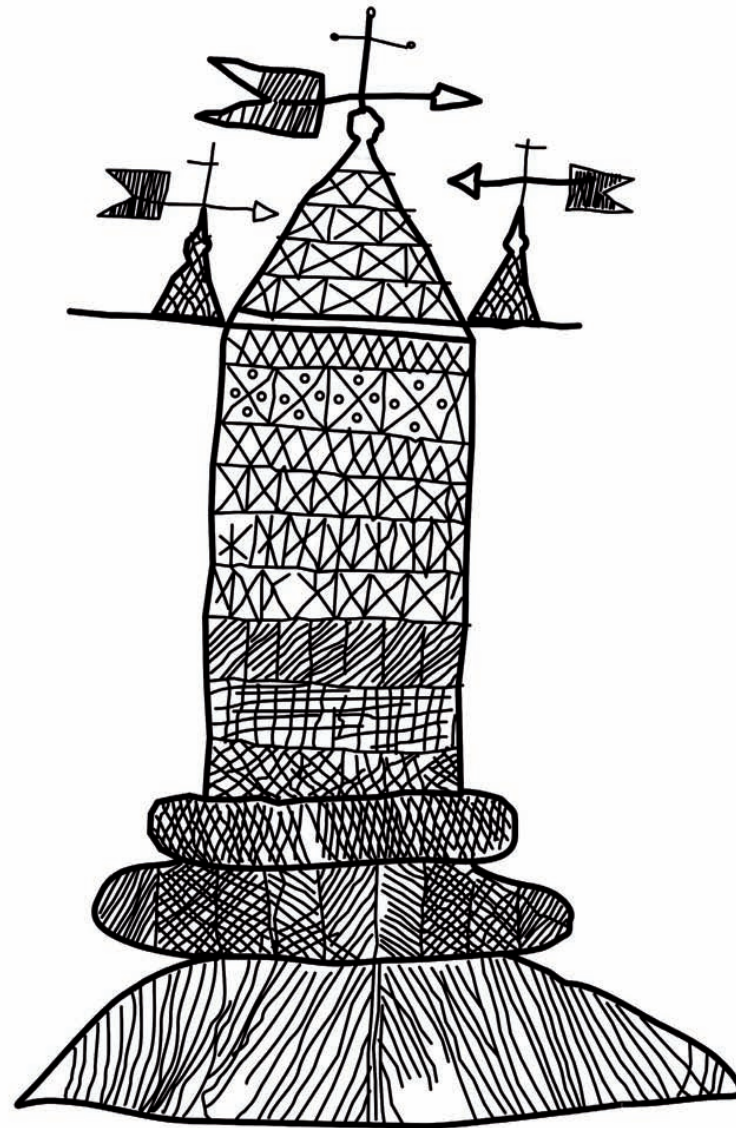


figura 27



figura 28

que es visible a través de la ventana de la celda y que se caracteriza precisamente por su riqueza decorativa.

La cuarta torre (31), también en la misma pared, supera en tamaño a todas las demás hasta alcanzar los 110 cm. de altura. Es similar a la anterior aunque el basamento en este caso está compuesto por dos cuerpos convexos con una trama romboidal bastante descuidada. La trama de relleno del cuerpo principal ha sido raspada, quedando sólo en el centro y en el ápice del tejado un residuo de lo que fue. El tejado está coronado por una cruz pometeada. Lo que más nos llama la atención es que en ambos flancos, de manera simétrica, aparecen una serie de elementos en dos pisos. El más alto se ubica a nivel del arranque del tejado y representa a cada lado un estandarte farpado en punta sobre una base cónica, a continuación otro elemento igual pero de menor tamaño y la representación de un pilar votivo; todos ellos rematados por cruces pometeadas. El inferior, al nivel del centro de la composición, refleja a cada lado un tríptico con una cruz potenziada en la tabla central y al lado una figura troncocónica

sobre una base trapezoidal con un entramado que recuerda a una pluma (figura 28).

La forma de representar estas torres con esos elementos laterales, nos recuerda, salvando la distancia cronológica, a las que aparecen en la Torre del Trovador de la Aljafería de Zaragoza⁷⁸.

Consideramos que estas cuatro torres han sido realizadas por el mismo autor, o en todo caso podrían ser dos autores que se imitan ya que la segunda de las descritas tiene un estilo un poco más cuidado. Teniendo en cuenta la superposición de grabados y dibujos que caracteriza esta pared, consideramos que estas torres son más recientes que los dibujos a carboncillo, pero más antiguas que la mayoría de los grabados. Observamos que en muchos casos otras figuras

78.—Fernández Cuervo, C., 1966-1967, «La Torre del...», op. cit., p. 212 y 214.



se alinean en torno a las torres, que dada su contundencia, son respetadas por los *graffiti* posteriores. Si tenemos en cuenta la microestratigrafía que nos proporcionan las diferentes capas de cal y la comparamos con algunas de las fechas que aparecen en esta misma estancia, observamos que la cronología debe rondar la mitad del s. XVIII.

La quinta torre (32) se ubica en el espacio 3 “pared F” en la parte interior de la jamba de la ventana. Esta figura no tiene nada que ver con las anteriores. Tiene un basamento escalonado y un cuerpo principal con un primer segmento que presenta una trama reticular, dos pisos más por encima con sendos pares de campanas perfectamente representadas y el piso superior con cinco arquillos de medio punto. El tejado está formado por un chapitel culminado por una veleta que apunta al noroeste y dos mástiles rematados en un pomo en los extremos (figura 29). En cuanto a la cronología resulta difícil ya que en esta sala no podemos apelar a la estratigrafía como en los casos anteriores. No obstante las fechas explícitas que hemos identificado en este espacio son posteriores a 1840.

Hemos decidido incluir los trípticos en el espacio de la arquitectura dado que no es posible distinguir si quieren representar pequeñas capillas votivas o son evocaciones de relicarios o alguna suerte de arte mueble. Los tres se encuentran en el espacio 1 en el tercio oeste de la “pared A”. El primero (33) tiene una apariencia clásica al estar rematado por un frontón triangular. La forma en la que está grabado es poco precisa, sin embargo parece que se ha querido representar una capilla votiva con dos puertas de reja que aparecen abiertas. En el interior se puede leer la inscripción: A(L)FARO (en el frontón, debajo de una pequeña cruz) AN(tonio) / MARTI / NEZ / AZNAR que, en cuatro líneas superpuestas encaja en la morfología de esta figura. Sin embargo no podemos asegurar que esta inscripción forme parte de la figura, dado que la palabra ALFARO ha tenido que ser comprimida y el nombre del individuo segmentado para que pudiera encajar en el espacio disponible.



figura 29

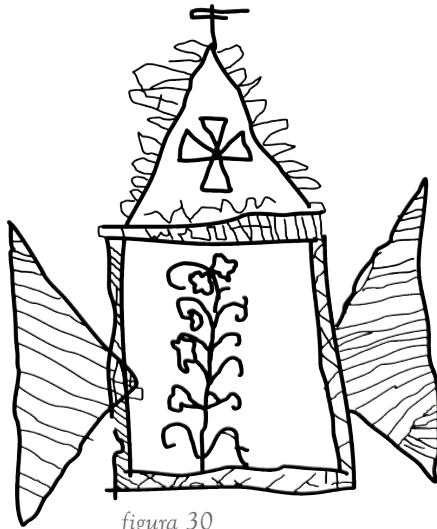


figura 30

en el centro tiene una cruz de malta. El panel central presenta un motivo floral grabado con delicadeza, quizás un ramillete de nardos que en la tradición cristiana se relaciona con la Inmaculada Concepción⁷⁹ (figura 30).

Para terminar este apartado debemos mencionar un grabado situado en la “pared B” del espacio 1 (figura 31) que representa la idealización de una ciudad (36) que pudiera interpretarse como una recreación de Jerusalén, “eterna visión de paz”⁸⁰. Sin embargo, no descartamos otras opciones más prosaicas como que pueda tratarse de la representación

El segundo (34) representa una composición similar al anterior pero de una factura mucho más tosca. En este caso las puertas no se puede decir que sean verjas. La figura está cruzada por múltiples trazos que dificultan mayor precisión. En la parte del frontón aparece un círculo en el vértice superior y debajo una “cuenta de preso” en cuya base se puede leer: P(e)CADO, quizás parte de un “sin pecado concebida” que ha desaparecido. En el interior del cuerpo principal parece que se han grabado unas notas musicales, que probablemente son posteriores.

El tercer tríptico (35) es un poco diferente, aun manteniendo el panel central una estructura similar a los anteriores, los laterales son sendos triángulos equiláteros uno de cuyos vértices haría de bisagra. El frontón parece más un gablete decorado con crochet y



figura 31

79.—Ferrando Roig, J., 1958, *Simbología cristiana*, p. 100-101, Barcelona, nos recuerda la letanía de la Virgen con todos sus nombres entre los que está “vara de Jesé” o vara de nardos.

80.—*Ibidem*, p. 55.



de un castillo de aspecto francés que nos recuerda lejamente al castillo de Olite en Navarra⁸¹. Sugerimos que se ha podido tomar como modelo el pórtico y cimborrio de la Catedral de Tarazona, visible desde la ventana, para el elemento que observamos en primer término (figura 32)⁸². En un plano más alejado, a la derecha aparece otra puerta similar que parece estar enrejada. Como defensa cuenta con cuatro torres de las que dos están rematadas en chapitel. La que aparece en segundo término se apoya sobre cuatro arquillos de medio punto, con una bandera triangular en lo alto. A la derecha un gran arco sostiene otra torre rectangular a cuyo lado destaca otra rematada en un tejado piramidal con una veleta. La composición implica unas cualidades artísticas notables, considerando la dificultad del grabado, habiendo sabido captar el efecto de perspectiva a través del juego con los diferentes planos. Al igual que en otros casos esta figura debió ser objeto de la admiración de los presos ya que ha sido respetada y apenas si hay otros grabados que la empañen. Sin embargo se trata de una de las imágenes más amenazadas por la aparición de sales en esa parte de la pared que con el tiempo terminarían por hacer invisible la figura y la destruirán.



figura 32

81.—Hemos consultado esta posibilidad con el profesor Fernando Ibáñez García que, manteniendo la apuesta por la Catedral de Tarazona, no descarta esta opción: la torre coronada asimétricamente podría ser la llamada “torre del vigía” y la torre del chapitel la galería de arcos de la “habitación de la reina”, sobre la “pajarera”; no obstante, nos recuerda que la visión del castillo que tenemos actualmente es la imagen restaurada, que no corresponde a la que debió tener en el s. XVIII.

82.—Dibujo de la Catedral de Tarazona realizado por Valentín Carderera hacia 1840. Recogido por Ibáñez Fernández, J., 2006, *Los cimborrios aragoneses del s. XVI*, p. 44, Tarazona.

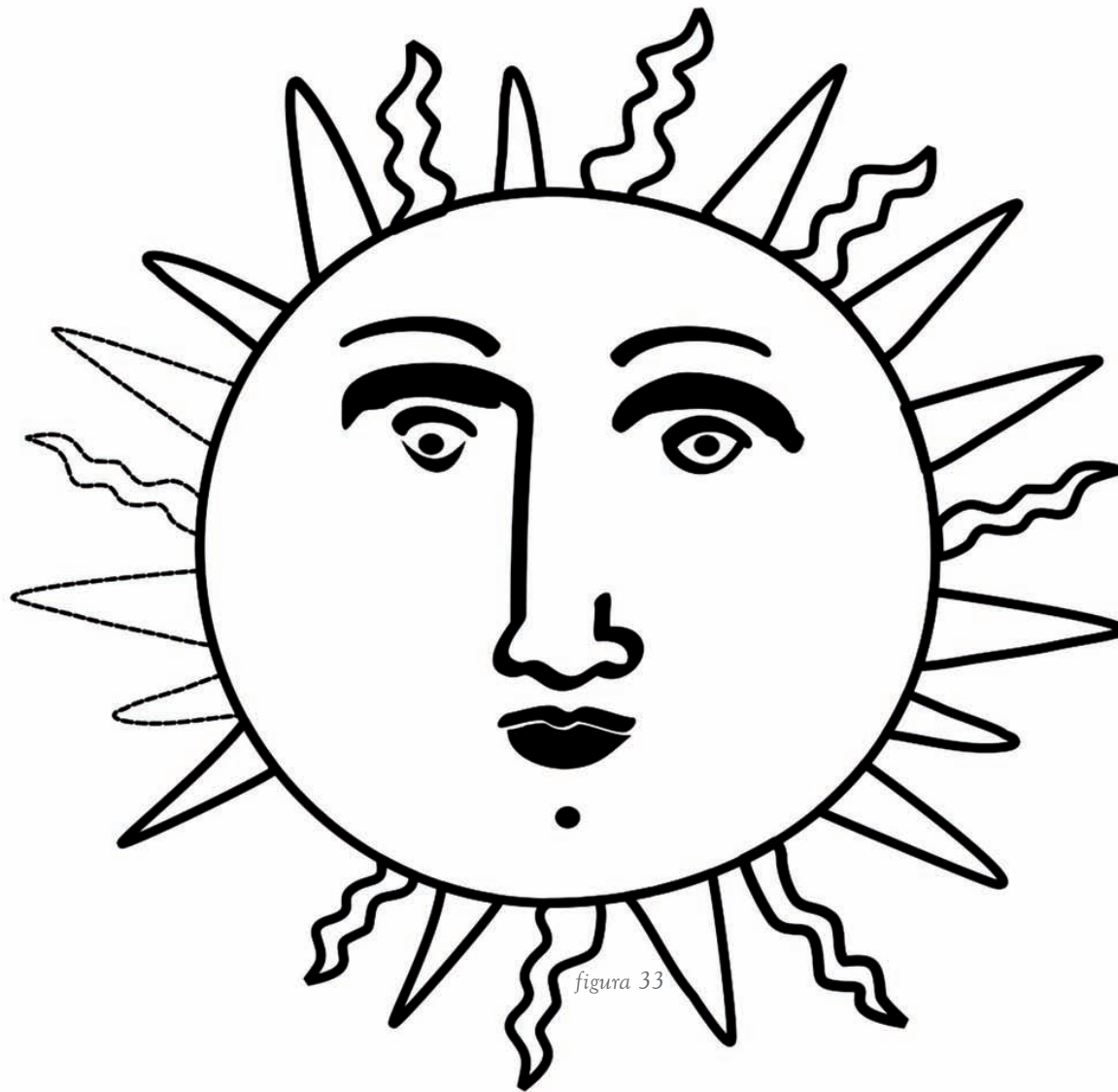


figura 33



MOTIVOS ASTRONÓMICOS, RELOJES DE SOL Y RELOJES

Hemos formado un grupo temático uniendo los motivos astronómicos, representaciones del sol, la luna y las estrellas; los relojes de sol y otros relojes, que en uno de los casos también incluye la representación de los astros. Todas las imágenes se ubican en el espacio 1, “paredes A y B”. En total contamos con siete figuras que describimos a continuación:

Representación del sol (37). Esta figura se encuentra en la “pared A” cerca del ángulo superior derecho. En este caso se trata de un dibujo realizado con carboncillo sobre la base de un círculo de 34 cm de diámetro grabado en la pared del que salen los rayos en todo su perímetro (figura 33). Estos están formados alternamente por triángulos isósceles y flamígeros siguiendo un estilo que encontramos en distintos lugares como por ejemplo en la iconografía de la Compañía de Jesús que suele enmarcar el conocido emblema IHS en una composición similar. También es muy frecuente en custodias y relicarios enmarcando el viril. El sol ha sido concebido con rasgos antropomorfos representando una cara humana, con cejas, ojos, cuencas orbitales, nariz y una boca con los labios muy marcados. De esta forma se consigue una expresión que



transmite una serenidad inquietante que a veces se reproduce en escenas de la crucifixión⁸³; así ocurre en la puerta del perdón de la Iglesia de Santa María de Daroca (Zaragoza)⁸⁴. En otras ocasiones se ha relacionado este tipo de soles con el calendario, así



ocurre en la sillería del coro de la Catedral de Tarazona⁸⁵. Y también se han utilizado en la iconografía hagiográfica para representar el rostro del personaje a modo de gloria⁸⁶. Resulta muy interesante la técnica empleada en el dibujo ya que se ha jugado con el claroscuro que proporciona la pátina de la pared para resaltar la sensación de volumen. Pensamos que el autor ha limpiado algunas partes de la pared con el objeto de aclararlas y aprovechar este efecto, como ocurre en la representación de los ojos por ejemplo (figura 34). Esto, unido a su excelente factura, nos induce a pensar que el autor de esta imagen tenía formación como dibujante. Gracias a ello la imagen ha sido respetada por los ocupantes postreros de la celda y no está mancillada por ningún otro *graffiti*. Esta figura corresponde a los *graffiti* más antiguos conservados en la celda y coincide estilística y técnicamente con la inscripción que a modo de friso rodea la estancia (véase pag. 124 a 127). Debemos observar que la pared ya estaba patinada en

83.—Labrador González, M^a. I. y Medianero Hernández, J. M^a., 2004, «Iconología del sol y la luna en las representaciones de Cristo en la cruz» en *Laboratorio de Arte 17*, p. 84, Sevilla.

84.—*Ibidem*, p. 91, lam. 14.

85.—Delgado Echevarría, J., 2003-2004, «Un coro enmudecido. La decoración de la sillería de la Catedral de Tarazona» en *Turiaso XVII*, pp. 50-51 y p. 53, figura 2, Tarazona.

86.—Así aparece la figura de Santa Ana, patrona de Tudela, en una estampa fechada entre 1737 y 1807. Fernández García, R., 2007, «La promoción de las artes durante el barroco. Patronos, proyectos y artistas.» en *Tudela, el legado de una catedral*, p. 300, Tudela.



el momento de su realización por lo que podemos concluir que esta estancia acumulaba ya en ese tiempo una dilatada historia a sus espaldas⁸⁷.

Representación de la luna(38). Tenemos un grabado ubicado en la “pared A” que representa dos cuartos menguantes de perfil a los que se les ha dotado de ojo, nariz y boca, siguiendo el clásico convencionalismo. Las dos figuras tienen unas dimensiones parecidas no superando los 5 cm y están realizadas de la misma forma; se ha vaciado ligeramente parte del contorno que define la figura y se ha grabado un surco mucho más fino para lo que sería la cara. A veces este tipo de elementos forma parte de las representaciones del crucificado, donde la luna puede adquirir rasgos de tristeza o incluso un velo de luto⁸⁸. No obstante la percepción actual de esta imagen está distorsionada por el encalado posterior de la pared.

Representación de la estrella de David y un cuarto menguante (39). Este grabado se encuentra en la “pared A” inserto en parte debajo de otro que representa una lápida con una inscripción, de manera que de los dos triángulos equiláteros que forman la estrella, el que



figura 35

87.—Véase nota 27.

88.—Labrador González, M^a. I. y Medianero Hernández, J. M^a., 2004, «Iconología del sol y la luna...», op. cit., p. 84.

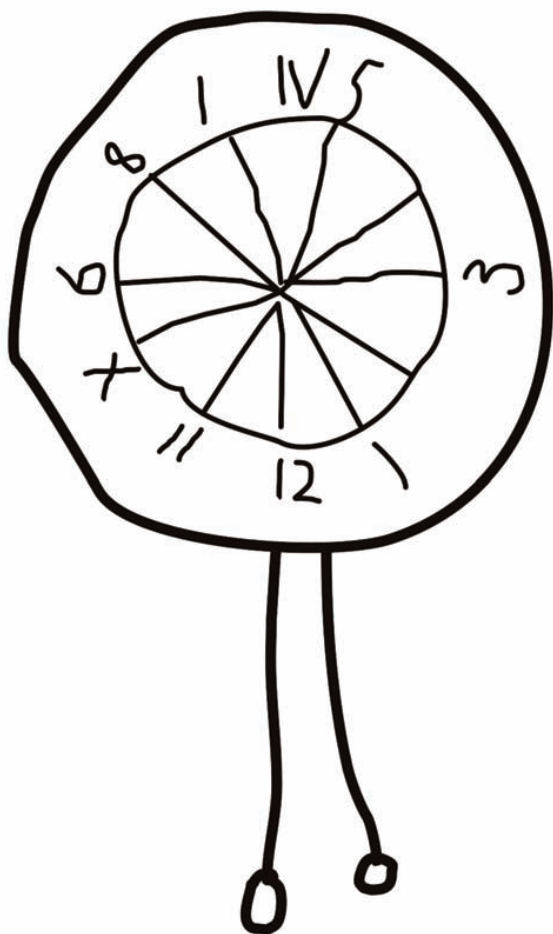


figura 36

tiene su vértice hacia arriba ha aprovechado parte del trazo correspondiente al contorno de la lápida. Esto nos da una cronología *post quem* dado que conocemos la datación de esta lápida (véase pag. 147). Esta estrella podría pasar por un motivo geométrico más, muy abundantes en esta pared, de no ser porque contiene, perfectamente inscrita en el centro, la representación de un cuarto menguante. En este caso, a diferencia de los anteriores, no presenta rasgos antropomorfos (figura 35). La unión de la estrella de David y el cuarto menguante nos conduce inevitablemente al terreno religioso. Si tenemos en cuenta que esta celda estuvo destinada a los miembros del clero católico, de lo que no nos cabe ninguna duda, nos encontramos con lo que puede ser la manifestación de un desafío ante la ortodoxia imperante. Quizás como despecho de un penado que sintiéndose injustamente tratado quiere herir, de la única forma que puede, a la autoridad eclesiástica. Para ello, como se ha dicho más arriba, se habría escudado en el anonimato de los *graffiti* y habría tratado de camuflar su obra entre los trazos de otras figuras.

Continuamos con los relojes de sol. El primero de ellos (40) está grabado en la “pared A” tiene un diámetro de 39 cm y consta de dos círculos concéntricos que han sido divididos a través de un sistema radial en 55 segmentos de desigual factura. Lo habitual en los relojes de sol de este tipo es una división en 24



segmentos. El perímetro está jalonado, a intervalos regulares, de una cuenta de números del 1 al 12, de forma que la serie se repite en la mitad derecha hasta concluir con el doce (XII), que está representado en números romanos, en la posición que debiera tener el 6 según nuestra concepción actual. A partir de aquí comienza una nueva cuenta hasta volver al 12, esta vez en números árabes, que se sitúa en la habitual posición cenital. En el centro aparece un pequeño orificio que debió servir para insertar una varilla fina o un palito, a modo de gnomon, cuya sombra proyectada sobre la figura servía para marcar la hora. Esta forma de establecer la secuencia numérica es común en los relojes de sol que presentan una cara de otoño e invierno, la mitad inferior del círculo, y otra cara de primavera y verano, la mitad superior.

El segundo reloj de sol (41) se encuentra también en la “pared A” en el extremo opuesto al anterior. Conceptualmente es parecido aunque mucho más pequeño: dos círculos concéntricos divididos en segmentos, once en este caso, un orificio central para insertar el gnomon y una serie de números. Sin embargo encontramos dos grandes diferencias; la primera es que la numeración, como es habitual en los relojes de sol, partiendo del 12 que se sitúa en la zona inferior del círculo, donde debiera estar el 6, gira en sentido contrario a las agujas del reloj de forma que el seis, en números romanos (VI) se sitúa en la posición del 12. Hay que reseñar que también el diez está en números romanos (X). La segunda diferencia es que este reloj tiene dos patas que partiendo de la zona inferior aparecen rematadas en dos circulitos a modo de pies (figura 36).

Tenemos que dudar de la utilidad real de estos relojes dado que la ventana limita considerablemente la entrada del sol; en todo caso podría haber tenido una cierta eficacia en las mañanas de invierno cuando el sol no es tan vertical y pudo bañar la estancia durante más horas.

En cuanto a los relojes convencionales, tenemos un primer ejemplo (42) que se ubica en la “pared B”. Se trata de un reloj toscamente grabado a base de dos círculos concéntricos de modo que el espacio entre ambos sirve de corona horaria en la que están representados los números en caracteres romanos, utilizando cuatro palos para el cuatro. Da la sensación que el autor ha calculado mal la distribución de la secuencia horaria de forma que el número V está en el lugar del seis y luego no ha tenido sitio para colocar todos los números, resolviendo el



figura 37,
detalle

entuerto mediante un salto entre el VI y el X, donde ha rayado el espacio restante y entre el X y el XII. Por otra parte sólo se puede distinguir una de las agujas que apunta al XII, quizás queriendo señalar las doce en punto, la hora del ángelus.

El segundo reloj es un caso aparte (43). Por un lado nos encontramos ante una figura de una factura impecable en la que se combinan diversas técnicas, recursos y simbología. El disco del reloj de 15 cm de diámetro, ha sido grabado mediante un surco fino y contundente trazado a compás. No obstante los residuos de la pintura distorsionan un poco su perímetro. El interior aparece decorado con una representación solar a la izquierda del eje vertical de la figura y la luna en cuarto creciente a la derecha. Así mismo encontramos cuatro estrellas ubicadas formando una línea horizontal de tres, bajo el sol y la luna y la cuarta bajo la estrella central. Las saetas marcan las 6 en punto y están dibujadas a carboncillo probablemente como último paso del proceso, ya que esta línea ha sido desviada ligeramente para no ocultar las estrellas centrales. En el lugar donde se situaría el eje de giro se ha dibujado lo que parece un rostro quizás femenino (figura 37 detalle). La numeración combina números romanos: I, II, III, IIII, V, X, XI y XII con guarismos árabes: 6, 7, 8 y 9. Todos ellos se sitúan dentro de la corona del reloj. Entre cada hora se han marcado tres puntos, aunque no todos son visibles, que representan una secuencia horaria de 20 minutos. Para terminar esta descripción, de la esfera sobresalen unas largas patas que han sido grabadas usando una regla para mante-

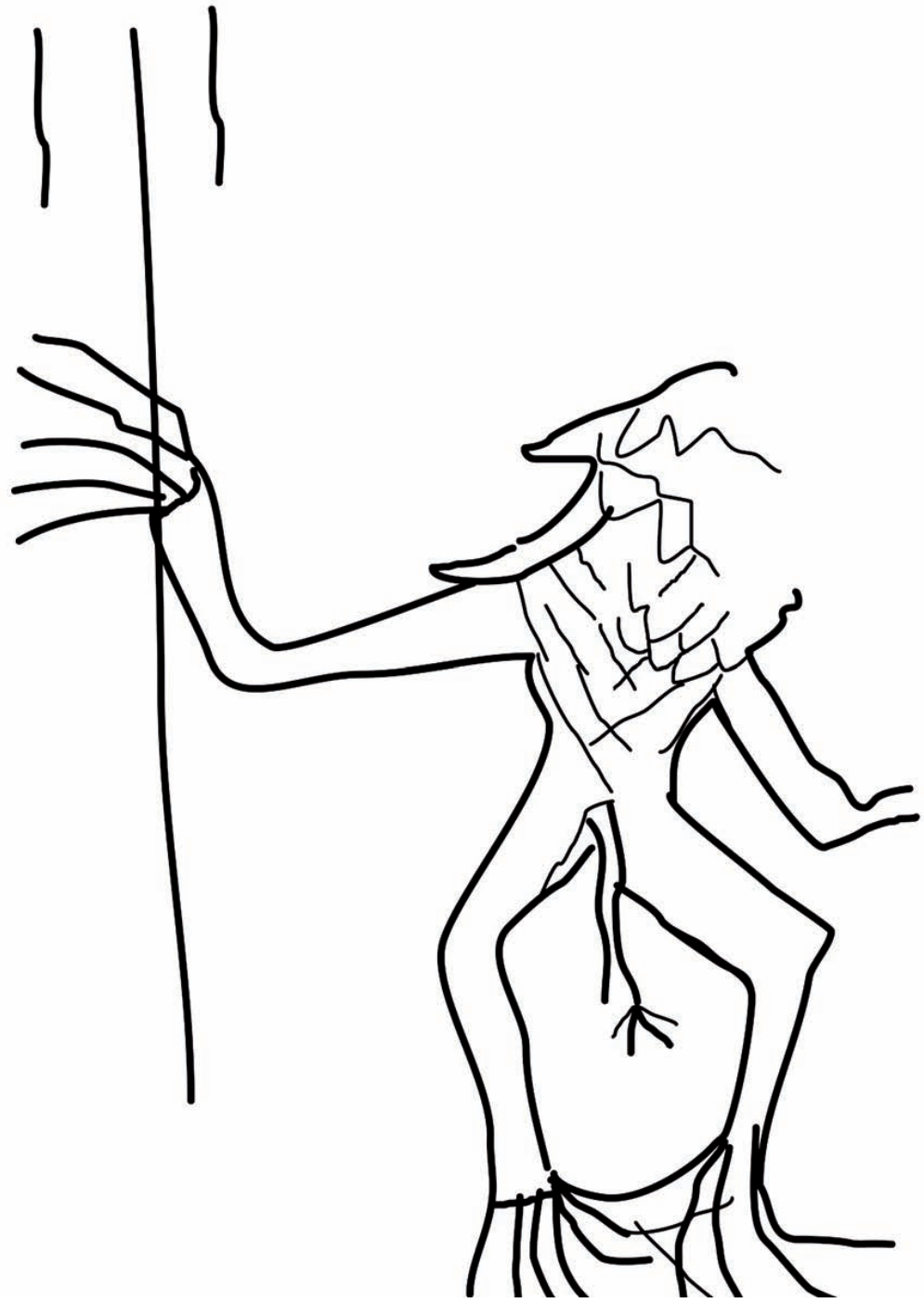


ner la línea (figura 38). Sobre la significación simbólica de este tipo de manifestaciones del sol y la luna y sus paralelos más cercanos ya hemos hablado más arriba⁸⁹, aunque quizás el modelo para la figura solar se encuentre en esta misma celda tal y como se ha descrito con anterioridad⁹⁰. En cuanto a la técnica, se ha combinado el grabado, el dibujo a carboncillo con el esgrafiado. Nos detenemos brevemente en esto último por lo novedoso; pensamos que la representación del sol, la luna, las estrellas, los números y los puntos entre números se ha conseguido raspando sutilmente con un pequeño estilete la pátina de la pared, de manera que el color aparente de las figuras citadas es en realidad el resto de la pátina a la que el autor ha dado forma desde su creatividad artística. Este extremo se observa mejor en la línea vertical que marca el centro del disco, bajo las saetas, donde quedan restos del patinado original. Para terminar queremos señalar que, como en otros casos, este *graffito* fue respetado por otros presos que en lugar de utilizar este espacio prefieren realizar sus propios grabados alrededor, aunque esto signifique tener que fragmentar de forma antinatural una inscripción o ajustarla escrupulosamente dentro de la esfera (véase apartado 9, ins. 7 y 8). Precisamente este hecho nos aporta una pista cronológica ya que en este *graffito* aparece la fecha 1753, por lo que este reloj ya debía estar en la pared antes de este momento.

89.—Véanse notas 83, 84 y 85.

90.—Véase figura 33.





FIGURAS HUMANAS Y ANTROPOMORFOS

Hemos identificado, sin contar vírgenes y crucificados que se tratarán más adelante, 56 figuras humanas o antropomorfas, además de dos manos y un pié. Para facilitar su presentación las hemos clasificado en siete grupos que describimos a continuación.

GRUPO I: HOMBRES FUMANDO EN PIPA.

Todos ellos se ubican en el espacio 1 y en todos los casos se trata de grabados. De los cinco, dos llevan bonete eclesiástico (44 y 45) y tienen una morfología similar: se representa el tronco, brazos desproporcionados con grandes manos y cabeza diminuta. Difieren en el tipo de pipas que usan: siendo ambas de cañón largo, la cazuela en el primer



figura 39



caso es diminuta recordando a las pipas holandesas de cerámica del s. XVIII. El primero aparece en la “pared A” y el otro en la “pared B”. Otros dos (46 y 47), por su aspecto, no parecen clérigos; el primero porta una daga en la mano derecha en actitud hostil y se han plasmado detalles de la indumentaria. El otro está representado de manera similar a la de los clérigos descritos, con los brazos abiertos muy desproporcionados y grandes manos. Cabe la posibilidad de que lleve un gorro que no está muy bien definido. Se han detallado los rasgos faciales, incluida una melena larga. Parece portar una ramita en su mano izquierda (figura 39). En ambos casos llevan pipas de cañón largo aunque en la segunda la cazuela es muy grande y parece que se ha querido representar el tabaco que sobresale de ella. Nos llama la atención que las dos figuras se encuentran en la parte inferior de la “pared A” cortadas por el zócalo de baldosines. El quinto es un grabado (48) en el que se aprecia de perfil un busto con una larga pipa similar a la primera descrita, que curiosamente parece colocada con la cazuela boca abajo.

El tabaco, desde el descubrimiento de América, se va popularizando poco a poco, siendo usado al principio como elemento medicinal. En el s. XVIII se extiende su consumo y se convierte en una fuente de ingresos muy importante para las arcas públicas⁹¹ (figura 40). Su popularidad



figura 40

91.—Entre 1751 y 1755 su consumo se incrementa un 56,28% en una región cercana como es Navarra, después de un lustro de recesión. Luxán (de) Melendez, S. y Solbes Ferri, S., 2000, «El funcionamiento del estanco del tabaco en Canarias y en Navarra (1730-1780). Un ejercicio de historia comparada.», en *XIII Coloquio de Historia canario-americana. VIII congreso internacional de historia de América (AEA)*, 1998, p. 2012, cuad. II.1, Las Palmas de Gran Canaria.



llegó a ser tan notable que interesó incluso a destacados miembros de la intelectualidad de la época como el propio Feijoo que dedica unos párrafos a dar consejos sobre su conservación⁹². El uso de las pipas es muy antiguo, estando documentadas ya en la América precolombina⁹³, de donde llegaron a Europa. No resulta infrecuente encontrar representaciones de hombres fumando en pipa en *graffiti* de los s. XVIII y XIX. Así tenemos algunos ejemplos como el de la Iglesia del Salvador de Concentaina (Alicante)⁹⁴, o uno muy curioso, tallado en un árbol, procedente de los pastores vascos que emigraron a Estados Unidos⁹⁵.

GRUPO 2: RETRATOS.

Contamos con tres dibujos hechos a carboncillo, por su factura y características consideramos que se trata de auténticos retratos que personalizan a un individuo concreto. Dos se encuentran en el espacio 3, “pared B”. El primero de ellos (49) describe a un varón de mediana edad representado de frente en el que se pueden intuir algunos detalles del peinado y de la vestimenta. Parece reflejar a un individuo de clase acomodada en línea con la tradición retratística de la primera mitad del s. XIX. Sin embargo el dibujo se encuentra muy deteriorado y no nos atrevemos a aventurarnos más allá (figura 41).

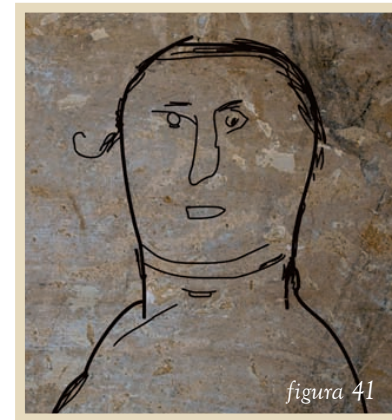


figura 41

92.—Feijoo y Montenegro, B. J., 1742, «De algunas providencias económicas en orden a tabaco y chocolate» en *Extracto de cartas eruditas y curiosas*, T. I, carta XXVII, Madrid.

93.—Malo Zozaya, M., 1969, «Pipas precortesianas de San Miguel de Allende», en *Norte*, pp. 60-63.

94.—Ferrer Marsset, P. y Martí Soler, A., 2009, «Iglesia del Salvador»..., op. cit., p. 115.

95.—Noticia recogida de Totoricagüena Egurrola, G., «Arborglyph, tree carvings», <http://www.Euskomedia.org/aunamendi/27109>.



El segundo (50) se encuentra en peores condiciones todavía y tan sólo se pueden intuir los rasgos faciales y el cabello. El tercero aparece en el espacio 1 “pared J” y se trata de un gran busto representado de frente con un bonete lo que le vincula al estamento eclesiástico (51); al lado aparece una inscripción de gran formato realizada de la misma forma que no hemos podido leer. (véase ins. 24, página 150)

GRUPO 3: FIGURAS FEMENINAS.

Tenemos un total de quince representaciones de mujeres de diversas formas y actitudes. Para empezar destacamos un conjunto de figuras ubicadas todas ellas en el espacio 3 en las “paredes B,D y F” que representan lo que podríamos considerar el convencionalismo de la mujer popular: vestimenta tradicional, brazos en jarras y peinetas. En todos los casos se han utilizados tramas para el interior de los vestidos. La primera de ellas (52), dibujada en carboncillo además de peineta parece lucir dos grandes pendientes de aro (figura 42). En esta misma línea encontramos otra imagen dibujada y grabada simultáneamente para destacar la ornamentación del vestido (53) y una más (54) sólo dibujada que se ha desvanecido casi totalmente por el paso del tiempo. La última de esta serie (55) está sólo grabada con trazos muy rudimentarios y poco definidos.

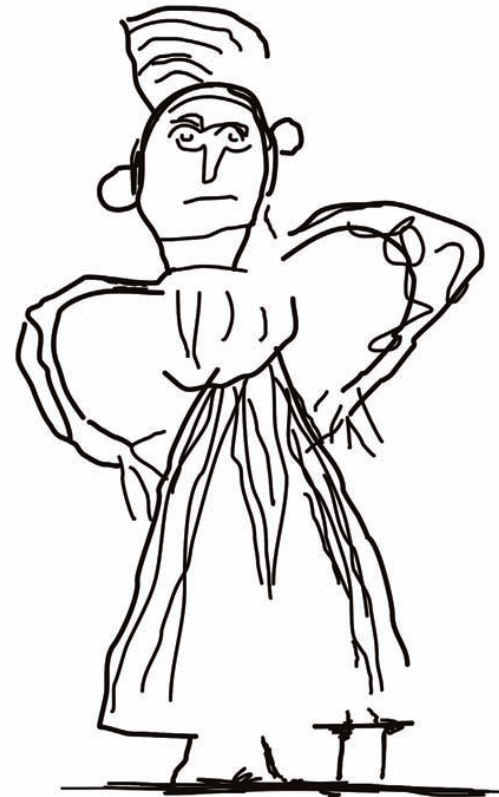


figura 42



De una factura similar pero con la particularidad de que se ha puesto especial cuidado en destacar los senos de las mujeres, encontramos otra serie de figuras que también se ubican en el espacio 3. Así tenemos un grabado en la “pared C” (56), en el que se ha raspado parte del interior para destacar mejor la imagen, que nos muestra un vestido acampanado y melena al aire; En otro caso (57) en la “pared B” aparece un dibujo en el que la mujer porta una gargantilla y donde se ha destacado la trama que conforma el vestido. En la misma pared otro grabado (58) realizado con trazos muy simples nos ofrece una terminación confusa de la cabeza y el último ejemplo (59) es otro grabado en el que se combinan, amén de la representación de los senos, brazos en jarras, pendientes de aro y peineta, si bien en esta caso podría tratarse de una rodela usada para llevar cántaros u otros objetos sobre la cabeza ya que parece portar algo bajo el brazo en una pose muy típica. No nos sorprende la presencia de estas figuras en un espacio carcelario ocupado fundamentalmente por miembros de la tropa, tal y como se verá más adelante. Esta forma de representar a la mujer es muy común en *graffiti* de los siglos XVIII y XIX; así los encontramos por ejemplo en un cortijo de Lorca (Murcia)⁹⁶ y en la Casa de la Senyoria de Concentaina (Alicante)⁹⁷.

Muy distinta es la representación de una mujer de tamaño casi natural (60), 184 cm de altura, que aparece en el espacio 2, “pared L”. Esta figura ha sido grabada con esmero marcando perfectamente el contorno que define la silueta y después se ha esgrafiado el interior raspando las diferentes capas de cal hasta eliminar la pátina oscura. De esta manera se han trazado en el interior una serie de motivos geométricos, medias lunas, paralelepípedos y triángulos, cuyo significado, si es que lo tiene, se nos escapa (figura 43). No es muy frecuente esta técnica del esgrafiado encontrando algunos magníficos ejemplos en el Castillo de La Atalaya de Villena (Alicante)⁹⁸.

96.—Escalas Vallespir, M., Cerdán Beltrán, E. y Velasco Felipe, C., 2011, «Un grafito histórico antropomorfo del S.XVIII de Lorca (Murcia). Nuevas aportaciones a partir de su extracción, consolidación y Revisión», en *Alberca 9*, pp. 201-205, Lorca.

97.—Ferrer Marset, P. y Martí Soler, A., 2009, «La casa de la Senyoria» en V.V. A.A. 2009, *Graffiti, arte espontáneo...*, op. cit., p. 148.

98.—Hernández Alcaraz, L., 2009, «Castillo de La Atalaya», op. cit., pp. 296-315.



figura 43

los pies por otros grabados. Este tipo de vestuario corresponde a las clases más acomodadas de finales del s. XVIII, entre las que tuvo mucho éxito el *robe à la française* tal y como reflejan las ilustraciones de la época¹⁰⁰. Nos llama la atención que en una

Por otro lado en el espacio 1, “pared D” encontramos dos grabados que representan a sendas mujeres ricamente ataviadas. La primera aparece mal definida (61) destacando un vestido con un gran guardainfantes, el tronco representado por convencionalismo mediante un triángulo invertido que indicaría el corsé y la cabeza con algún tipo de tocado. El interior del vestido cuenta con una trama irregular a base de líneas oblicuas que se entrecruzan. Queremos hacer notar la coincidencia de esta forma de representar a la mujer en otros lugares, en contextos y cronología similares, como en las cárceles de Mazaleón (Teruel) (figura 44) y en contextos muy diferentes como por ejemplo en Cuzco (Perú)⁹⁹. La segunda (62), representada de perfil y a mayor tamaño, lleva un vestido similar pero más estilizado y un sombrero con velo del que se escapan algunos cabellos al viento (figura 45). En este caso la imagen está mutilada en la zona de



figura 44

99.—Hostnig, R., 2007, «Arte rupestre post-colombino en territorio Kana del Cusco, Perú» en rupestreweb, <http://rupestreweb.info.com/postcolom.htm>

100.—Fischel, O. y Von Boen, M., 1909, *Modes and Manners of the nineteenth century as represented in the pictures and engravings of the time*, vol I (1790-1817), pp. 68 y 80 para el vestido y pp. 74 y 86 para el sombrero, London-New York.



dependencia carcelaria dedicada principalmente al clero se represente la figura de la mujer, aun siendo de manera tan recatada como ocurre en estos ejemplos.

Para terminar con las representaciones femeninas tenemos una figura ubicada en el espacio 2 “pared L”, caracterizada por el esquematismo y la simplicidad de sus trazos de manera que podríamos decir que se trata de una imagen incompleta que podría querer representar a una niña (63). Y por último un dibujo a carboncillo del que no se distingue bien la cabeza (64), con un vestido acampanado profusamente decorado con una trama reticular que se encuentra en el espacio 3, “pared B”. En este caso la colocación de un riel metálico ha estropeado la parte superior impidiendo mayores consideraciones.

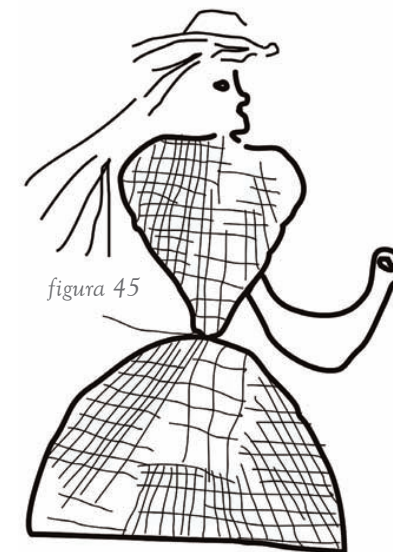


figura 45

GRUPO 4: SOLDADOS Y HOMBRES ARMADOS.

Todos ellos se encuentran en el espacio 3, en total aparecen dos figuras que parecen ser civiles y trece militares. El primero de los civiles aparece en la “pared B” y está dibujado a carboncillo en la parte superior del paramento (65). Podemos ver con claridad las piernas y pies, el tronco así como parte de la cabeza y un brazo que aparece estirado en posición de disparar con pistola, aunque esta se ha perdido. El tipo de indumentaria recuerda más a la vestimenta goyesca que a la militar: calzones con bandas borladas y medias, así como los zapatos y la camisola de doble abotonadura. La postura en la que aparece este personaje coincide con la postura de un duelista en el momento de disparar a su adversario, a pesar de que la indumenta-



figura 46

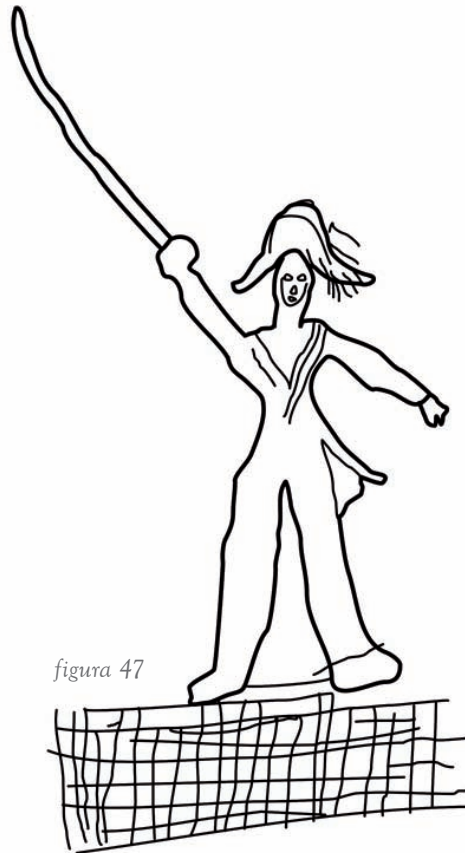


figura 47

ria no sería la apropiada para tal evento (figura 46)¹⁰¹. En la misma pared encontramos al segundo (66) con una indumentaria parecida pero carente de borlas y adornos. La postura de disparo es muy similar al anterior. No pensamos que se trate de la representación de un duelo entre ambos ya que se encuentran en extremos opuestos de la pared y los dos apuntan en la misma dirección. Los lances de honor fueron muy frecuentes durante el s.XIX bajo la sombra del romanticismo, sobre todo entre las clases altas, a pesar de las recurrentes condenas de las autoridades. Enfrentarse a un lance para salvaguardar el honor suponía el riesgo de perder la vida y el no hacerlo podía estigmatizar a la persona ante la sociedad¹⁰². Los duelos a pie firme se hacían a una distancia en torno a los 25 metros y la reglamentación de las condiciones podía llegar a extremos insospechados.

En cuanto a los militares hemos usado como criterio para establecer los agrupamientos el tipo de cubrecabezas que utilizan. En sintonía con esta afirmación comenzamos con cuatro que portan sable y bicornio. Aunque el sable lo encontramos ya en los llamados “húsares de la muerte” de Felipe V¹⁰³, los primeros bicornios no aparecen hasta el reinado de Carlos IV en soldados de infantería¹⁰⁴. Sin embargo para encontrar ambos elementos combinados en un

101.—“El traje usual para los duelos a pistola era la levita oscura o negra, sin forros especiales o algodónados que entorpecieran el paso de los proyectiles”, Barriuso Arreba, I., 2004, «La pistola de duelo I» en *Las armas: defensa, prestigio y poder, pieza del mes*, ciclo 2003-2004, Museo arqueológico Nacional, p. 10, Madrid.

102.—«El duelo era en realidad una extrema forma de coacción social: rechazar un duelo suponía enfrentarse al estigma de la deshonra social», *Ibidem*, p. 4.

103.—Bueno Carrera, J. M., 1998, *Soldados de España. El uniforme militar español...*, op. cit., p. 179, lámina VII, fig. O.

104.—*Ibidem*, p. 187, lámina XI, figs. L, S y U.



mismo uniforme tenemos que esperar hasta 1825, dentro del reinado de Fernando VII, en el uniforme de campaña de los oficiales del real cuerpo de ingenieros¹⁰⁵. El primer grabado nos muestra una figura que esgrime el sable en alto en actitud desafiante (67) y se encuentra en la “pared C”. Además de los elementos descritos se puede apreciar una casaca larga y lo que parecen ser correajes cruzados sobre el pecho, lo que no encajaría bien con el grado de oficial propio de alguien que porta un sable (figura 47). El segundo, en la misma pared, es similar al anterior aunque de mucho menor tamaño (68). Dada la proximidad de las dos imágenes no nos extrañaría que estuvieran hechas por el mismo autor. El grabado, como el anterior, ha sido rayado en su interior para reforzar la silueta. Sin embargo en este caso el sable sólo se puede intuir a través de un único trazo curvo. La expresión muestra una mueca burlona. Los otros dos, en la “pared B”, corresponden a figuras más descuidadas que las anteriores y no podemos decir que pretendan representar a oficiales de no ser con intención burlesca; de hecho podemos dudar incluso que se trate de militares dado que hay elementos inconvenientes como el tipo de pantalón y el calzado. En una (69) el bicornio se ha convertido en un sombrero triangular y en la segunda (70) lo han deformada hacia atrás. Este personaje lleva además del sable en la mano derecha un cuchillo en la izquierda. Ambos comparten una forma de representar la vestimenta similar a base de múltiples trazos grabados, paralelos o entrecruzados, en toda la figura. Pensamos que por las características estilísticas y por la proximidad física son obra del mismo autor. En la segunda imagen aparece otra figura en un segundo plano de un hombre con gorro y quizás una pipa. En esta misma pared encontramos un quinto grabado que representa a un personaje con bicornio (71), en este caso desarmado y con un trazo muy fino que dificulta su percepción.

Otras tres figuras llevan un gorro similar al quepis, que en realidad es un morrión con ros. Según los tratados de uniformología aparece por primera vez en el reinado de Isabel II, con un porte un poco más alto, aunque su mayor difusión corresponde al período de Alfonso XII¹⁰⁶. El primero es un grabado situado en la “pared D” de un personaje (72) del que no se puede

105.—*Ibidem*, p. 196, lámina XVI, fig. A.

106.—*Ibidem*, p. 207, lámina XXI, fig. F, G y T y p. 211, lámina XXIII, fig. C. H y N.



figura 48

distinguir ningún rasgo de la vestimenta ni tampoco aparecen armas aunque su postura invita a pensar que lleva una pistola; el único rasgo distintivo sería el quepis de porte alto. El segundo es un dibujo a carboncillo (73) que se encuentra en la “pared B” y también nos ofrece un gorro similar aunque en este caso parece que llevaría una borla. Lleva una pistola en su mano derecha y quizás otra en la izquierda. Va vestido con pantalón metido dentro de las botas y la forma de representar los rasgos faciales sugiere que pudiera llevar bigote (figura 48). El tercero, en la “pared D” es un grabado de gran tamaño (74) que representa a un personaje de perfil con un gorro más coherente con el período Alfonsino, portando una pistola en su mano derecha y un uniforme en el que se han querido destacar las hombreras. Nos llama la atención la postura corporal y la representación de las manos y pies en una posición claramente antinatural (figura 49).

Una nueva agrupación la forman tres figuras cuyo elemento definitorio es el uso del chacó, muy frecuente durante el reinado de Isabel II. La primera (75) es un grabado situado en la “pared B” en la que además del gorro parece que el soldado lleva un banderín. Los surcos de grabado se han hecho mucho más profundos para destacar la mano por contraste con la pátina de la pared. En la misma pared aparece un segundo personaje (76) similar al anterior aunque en este caso el individuo parece portar una antorcha y el gorro lleva en el centro una cruz inscrita en un círculo que no nos parece un escudo y quizás se trate simplemente de una escarapela (figura 50). No hemos encontrado ese emblema exactamente así en ninguno de los uniformes españoles, pero existe una cruz en el escudo correspondiente al uniforme de gala

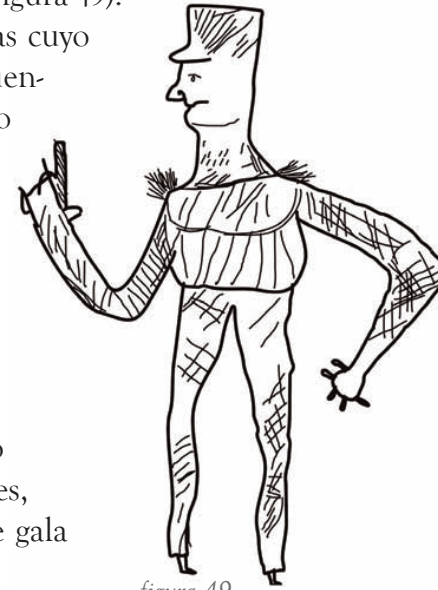


figura 49



de la infantería de línea del regimiento de granaderos de 1851¹⁰⁷. El tercero se encuentra en la “pared D” y es un grabado que nos presenta a un soldado (77) en posición de descanso, suponemos que con el gorro bajo el brazo, ataviado con un uniforme en el que se distinguen los correajes cruzados, una de las charreteras, así como las botas en cuyo interior se recoge el pantalón. Este elemento es significativo ya que nos acerca más a las tropas de la primera época fernandina; concretamente la apariencia es similar a la de los cazadores del regimiento de infantería de línea de 1815 a 1820 (figura 51)¹⁰⁸. Además este personaje lleva un fusil con la bayoneta calada cuyo sistema de disparo, con todas las dificultades que plantea su identificación, parece ser una llave española para pedernal que estuvo en uso hasta el primer tercio del s. XIX¹⁰⁹.

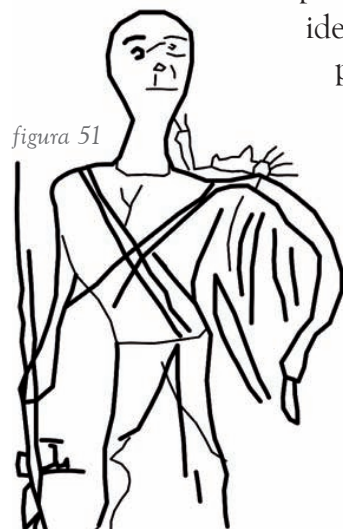


figura 51

Para cerrar este capítulo sólo nos resta referir dos figuras que se encuentran en la “pared B”. Una de ellas (78) es un dibujo a carboncillo que representa a un personaje ataviado a la manera popular con calzones, camisa con doble abotonadura y montera, que esgrime un cuchillo de grandes dimensiones en su mano derecha, mientras que en la cintura se puede observar la vaina del

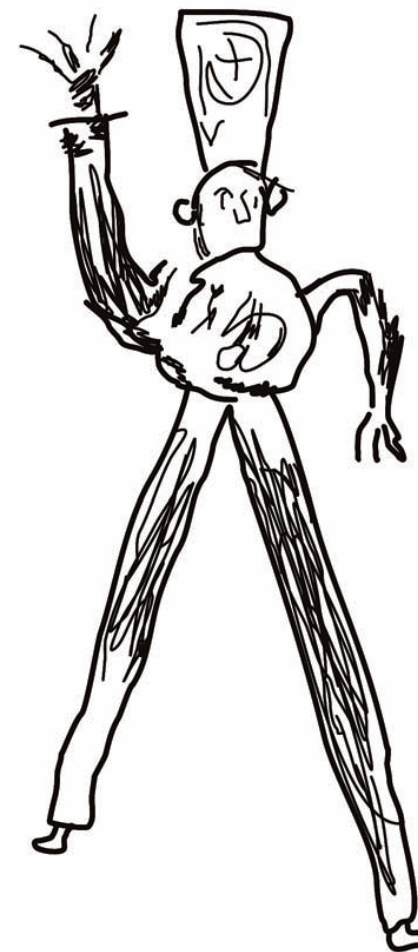


figura 50

107.—*Ibidem*, p. 205, lámina XX, fig. M y N.

108.—*Ibidem*, p. 197, lámina XVI, fig. F.

109.—Ocete Rubio, R., 2008, *Catálogo de armas*, p. 18, Sevilla.

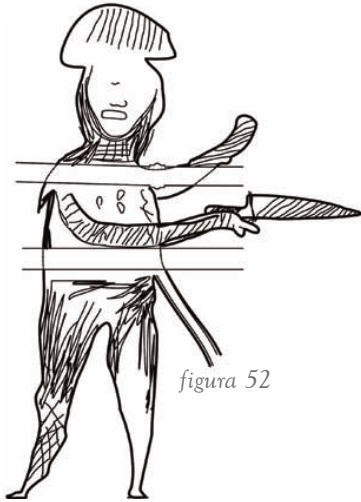


figura 52

arma blanca. Desgraciadamente la parte de la cabeza se encuentra muy deteriorada (figura 52). La otra, en esta misma pared, representa mediante grabado a un soldado con sable (79), casaca abotonada y lo que parece un gorro de pelo alto que encontramos por última vez en el uniforme de campaña de los granaderos de la guardia real de 1835¹¹⁰. La imagen es de factura muy mala y está en la parte inferior de la pared por lo que ha sido ocultada en parte por la pintura de la estancia, lo que no nos permite mayores consideraciones.

GRUPO 5: OTRAS FIGURAS.

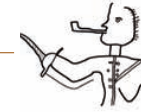
Contamos con tres grabados que se ubican en el espacio 3. El primero está formado por dos personajes (80) que lucen sendos sombreros de copa, aunque el que aparece en segundo plano apenas si es reconocible por una silueta entre una maraña de trazos. Durante el s.XIX el sombrero de copa se convierte en elemento distintivo de la burguesía adinerada por lo que no resulta difícil encontrarlo reproducciones de la época como en una vista del claustro de la catedral de Tarazona de 1844 (figura 53)¹¹¹. Los otros dos, también en la misma pared, reflejan dos figuras masculinas

figura 53



110.—Bueno Carrera, J. M., 1998, *Soldados de España. El uniforme militar español...*, op. cit., p. 203, lámina XIX, fig. O.

111.—Quadrado, J. M., 1844, *Recuerdos y bellezas de España, Aragón*, p. 322, Madrid.



ataviadas con lo que parece una capa corta de la destacan la piernas. La primera (81) destaca por presentar una nariz prominente y en la segunda (82) se han representado los zapatos lo que no es usual. En ambos casos se ha utilizado una trama para dar volumen a los ropajes. A pesar de las apariencias descartamos que se trate de representaciones femeninas ya que lucir falda corta es impensable para esta época. En cambio, es más probable que se trate de niños (figura 54). Encontramos una representación similar de 1879 en la Iglesia de San Bartolomé de Petrer (Alicante) correspondiente a un niño de 12 años tal y como reza la inscripción anexa¹¹².

Por otro lado en el espacio 2, “pared N” encontramos un interesante grabado que representa a un hombre subido a unos zancos (83) con un largo báculo en la mano derecha. Resulta inusual encontrar imágenes como esta que es una manifestación de la cultura popular de la época en su vertiente al aire libre (figura 55). Quizás en esta misma línea haya que interpretar otro grabado de esta misma pared que parece representar a un espantapájaros de gran tamaño (84) trazado con surcos anchos y ataviado con una vestimenta que nos puede recordar a un arlequín. También en esta pared otro grabado nos presenta a un personaje (85) que parece un sacerdote con la casulla y a su lado, ligeramente superpuesto, otra figura tiende el brazo en esa dirección (86). Debemos recordar que en este mismo espacio hemos descrito la figura de una niña (63) así como una enigmática silueta femenina cargada de símbolos (60); no sabemos si todas ellas pudieran estar vinculadas de alguna forma con la celebración de alguna fiesta popular.



112.—Navarro Poveda, C., 2009, «Iglesia de San Bartolomé», op. cit, p. 216.

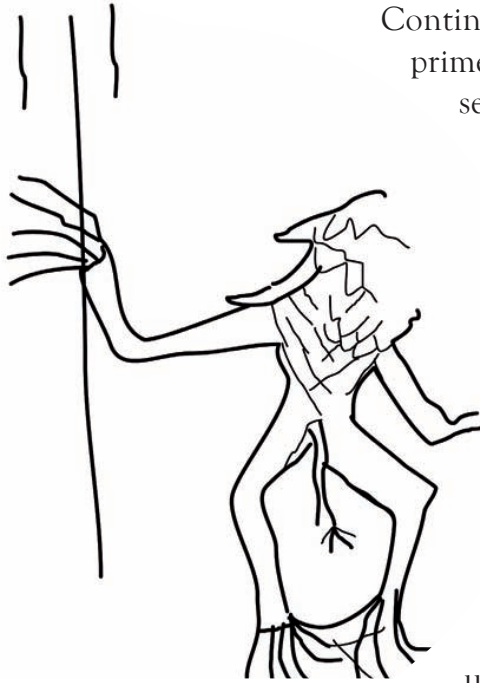


figura 56

Continuamos con dos grabados que se sitúan en el espacio 3, “pared D”. El primero nos parece la representación de una figura grotesca (87) que presenta una pose propia de la comedia del arte y parece vestir al modo de arlequín. En su mano derecha lleva un tridente y entre las piernas le cuelga una verga de grandes dimensiones caricaturizada como un vegetal. Tanto los pies como la mano se representan con largos surcos que, de manera descuidada, parecen sobresalir por debajo de la ropa, como si se tratara de hierbas o algo parecido para reforzar al personaje (figura 56). Este tipo de figuras debieron ser muy populares en los carnavales y otras festividades y todavía están presentes en muchos lugares de la geografía española¹¹³. No podemos resistir la tentación de sugerir una posible relación de este personaje con el cipotegato turiasonense cuyo traje arlequinado y la presencia fálica nos conectan con nuestro *graffito*¹¹⁴. El otro grabado presenta a un personaje con cuernos (88) representado en posición de tres cuartos. Lleva en la mano derecha un objeto difícil de identificar que pudiera ser una pistola, una espada o quizás un látigo. La indumentaria ha sido figurada mediante una trama cuadrículada y en la cintura le cuelga un elemento que pudiera ser un fajín o

113.—Por ejemplo los *Zahu Zaharrak* de Lesaka (Navarra) donde el relleno con hierba es fundamental, así como en los *Momotxorros* de Alsásua (Navarra), que además portan tridentes similares a nuestro grabado.

114.—El historiador Javier Bona López ha señalado en diversas conferencias que el origen del cipotegato está en un personaje llamado *pellexo* de gato que se documenta en 1706 en el archivo capitular de la Catedral de Tarazona y acompañaba los actos religiosos, como la procesión del Corpus, con el objetivo de abrir paso alejando a la chiquillería, blandiendo una verga (o cipote) de gato a modo de látigo. La tradición popular, sin embargo, nos trasmite la leyenda de un preso que habiendo obtenido la gracia debía salir vestido de arlequín mientras la gente le lanzaba piedras y todo tipo de vegetales. Esta segunda versión sería muy oportuna en el contexto carcelario en el que nos movemos, no obstante no hay documentación que sostenga esta teoría.



la vaina de la espada. La cabeza aparece silueteada y presenta una frente prominente de la que salen dos cuernecillos a modo de figura diabólica (figura 57)¹¹⁵.

Para terminar este bloque tenemos un personaje representado de perfil (89) ataviado con lo que parece una suerte de levita corta con abotonadura de la que sobresalen los calzones. La nariz es muy puntiaguda y presenta una perilla larga. En la mano derecha porta un objeto que pudiera ser una llave. La cabeza va cubierta con un bonete muy exagerado. El autor de este grabado ha esgrafiado parte de la pátina de la pared para destacar algunos de los detalles de la vestimenta así como el pelo.



GRUPO 6: ANTROPOMORFOS.

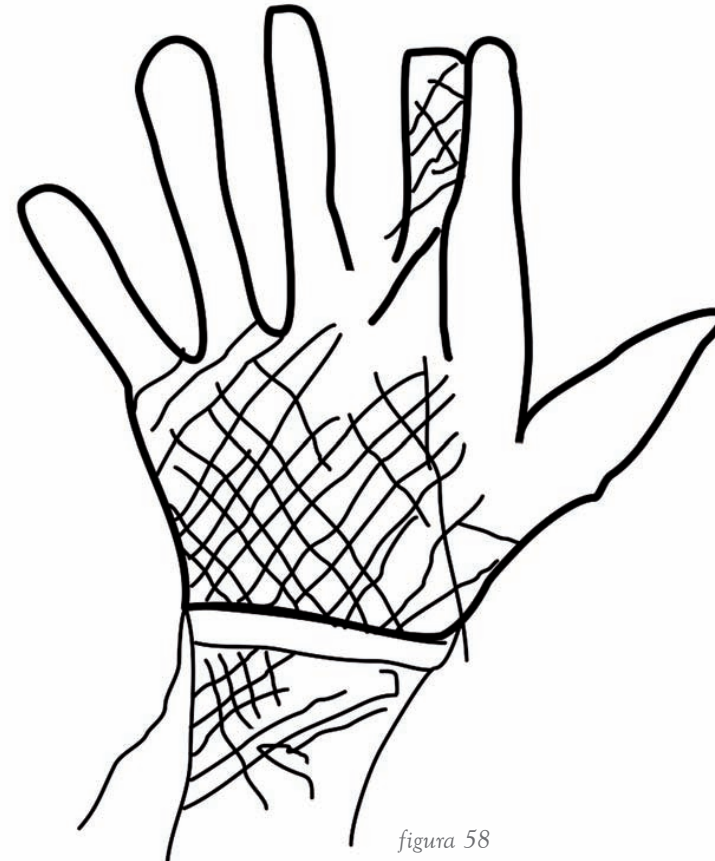
Las figuras (90) (91) (92) (93) (94) y (95) del catálogo final son grabados que representan vagamente figuras humanas o partes de ellas, ya sea por su mala ejecución o por haber sido mutilados por *graffiti* posteriores. La primera se encuentra en el espacio 2 “pared N” y las demás en el espacio 3, en este orden: dos en la “pared C”, otra en la “pared B” y las dos restantes en la “pared D”.

115.—En este caso también tenemos ejemplos cercanos como las *Trangas* de Bielsa.



GRUPO 7: PIE Y MANOS.

En realidad más que un pie se trata de un zapato (96) que se sitúa en el espacio 1, “pared B”. Se ha trazado el contorno de la suela y se ha señalado el detalle de un pequeño tacón. Por la factura es probable que se haya usado el propio zapato como plantilla. Los 25 cm que mide esta representación nos llevan a lo que sería una talla 40 en la actualidad. Nos llama la atención que en la parte del tacón se ha grabado la palabra (Z)APATO en minúsculas. En cuanto a las manos ambos ejemplos se ubican en el espacio 3, “paredes B y D” (97) y (98) respectivamente. En ambos casos se trata de grabados que representan la mano izquierda por lo que pensamos que esta se usó como plantilla mientras que con la derecha se trazaba el contorno. También las dos manos coinciden en que el interior presenta una trama romboidal que no llega a cubrir los dedos por lo que quizás quiera simular una especie de mitón. En el segundo grabado sin embargo hay dos detalles que lo hacen único: se representa una parte del antebrazo donde parece haber un brazalete y, lo que es más singular, se trata de una mano con seis dedos de manera que el dedo índice en realidad son dos dedos unidos pero claramente diferenciados, un accidente genético que se conoce como sindactilia (figura 58).





muy significativos en Mazaleón (Teruel), así como en una placa de yeso arrancada de la pared que se conserva en el Museo municipal de La Fresneda (Teruel) (figura 59).

La representación de manos la encontramos, como es bien conocido, desde el primer arte rupestre y se mantiene sin solución de continuidad hasta los *graffiti* callejeros actuales. A veces se han interpretado como símbolos apotropáicos o como exvotos¹¹⁶, sin embargo puede tratarse de un simple pasatiempo en el hastío de la prisión o una forma de dejar testimonio de haber estado en ese lugar en personas iletradas. En un contexto carcelario de cronología similar tenemos ejemplos

116.—Royo Guillén, J. I. y Gómez Lecumberri, F., 2002, «Panorama general de los *graffiti* murales...» op. cit., p. 78.

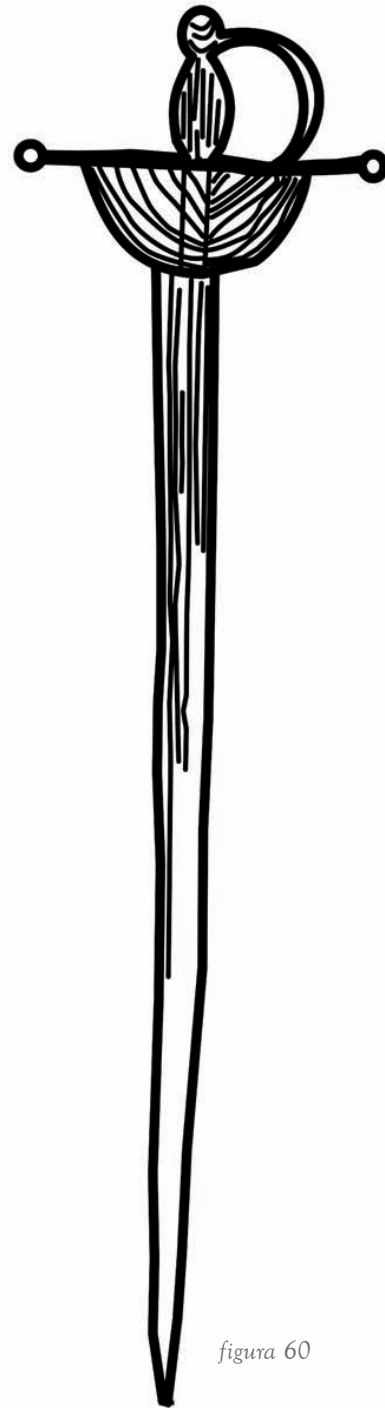


figura 60



ARMAS

Se trata del elemento más abundante en todo este conjunto que estamos estudiando, llegando a sumar un total de 70 sin contar las empuñadas por soldados que ya han sido descritas en el apartado anterior. Con el objetivo de hacer más liviano este capítulo las hemos dividido en armas blancas y armas de fuego.

ARMAS BLANCAS

Se ubican en el espacio 1 y en el espacio 3, siendo muy diferente el tipo de armas representadas en cada uno de ellos.

Espacio 1

En todos los casos son grabados. Para empezar contamos con una espada (99) que se ubica en la “pared B” en posición vertical, a tamaño real (figura 60). Se trata de una espada de taza



calada con rompepuntas, gavilanes pometeados rectos, puño alambrado y pomo esférico; también en parte se ha usado el esgrafiado. En el centro de la “pared A” destaca un sable (100) posiblemente representado a tamaño real (figura 61). La empuñadura tiene una guarnición valona con los gavilanes rectos y pometeados, unidos a través de un lazo en la parte del filo y con otro lazo hasta el pomo en el lado opuesto al guardamanos. El filo es del tipo alfanje y el puño alambrado. Se ha utilizado el esgrafiado para resaltar el filo. No hemos encontrado paralelos de un arma con tales características, sin embargo su buena factura y el detallismo invitan a pensar que no se trata de una recreación imaginaria. En la “pared D” tenemos otro sable (101) similar al anterior salvo por la guarnición que en este caso se limita al guardamanos y los gavilanes pometeados rectos; además se ha esgrafiado parte del filo. De similar factura tenemos dos empuñaduras (102) grabadas casi a ras del zócalo que corresponden a una espada de cazoleta con un gavilán recto y una daga de vela o mano izquierda. En este caso el autor se ha tomado la molestia de raspar la pátina circundante para que las armas sean más visibles. Encontramos este tipo de espadas en el s. XVII y la primera mitad del s. XVIII¹¹⁷. Pensamos que estas cinco figuras por el espacio que ocupan, su técnica, factura y composición han sido realizadas por la misma persona



figura 61

117.—Ocete Rubio, R., 2008, *Catálogo de armas*, op. cit., p. 89; y un ejemplo similar, p. 149, nº 75, referencia (DE112u).



en un momento en torno a la mitad del s. XVIII, de hecho en el segundo sable una inscripción posterior que invade en parte el filo, señala la fecha 1776. Parece como si el autor quisiera dejar su huella distintiva en cada una de las paredes principales con una representación a escala natural de las armas con las que está familiarizado. Siendo este espacio una celda dedicada básicamente al clero estas figuras nos hacen pensar en que un oficial del ejército, de forma excepcional, pudo cumplir condena en esta estancia, quizás como deferencia a su rango.

En este mismo espacio tenemos otras cuatro imágenes con *graffiti* que representan armas blancas (103 a 106). En todos los casos se trata de grabados de una factura mucho menos cuidada que los anteriores, representando dagas de cazoleta que en el número 104 podrían ser también dos espadas enfrentadas en miniatura y en el número 103 podría tratarse de una daga de vela. Nos llama la atención la forma de grabar el número 106, tan profunda que en realidad se trata más de un huecorrelieve. En ninguno de los casos la tipología nos invita a rebasar el s. XVIII y podemos pensar en la obra de imitadores que partiendo de las representaciones descritas anteriormente a escala natural fantasean con sus propias reproducciones.

Espacio 3

Tenemos un total de diecinueve cuchillos de doble filo, la mayoría de ellos con defensas (107 a 122). En algunos de los casos parece que están envainados o se representa la vaina junto al cuchillo. Se trata en todas las ocasiones de grabados realizados de una manera similar en los que muchas veces se usa una trama romboidal o cuadriculada para señalar el filo, mientras que la empuñadura lleva otra trama distinta. Sin embargo algunos no llevan ningún tipo de trama. Nos llama la atención que en casi todos se representan con la punta hacia arriba. En tres ocasiones aparecen por pares y en una en un grupo de tres (122), de los que el central posee un solo filo y una serie de remaches bien visibles en el mango que además presenta una X grabada en la virola (figura 62). Este tipo de

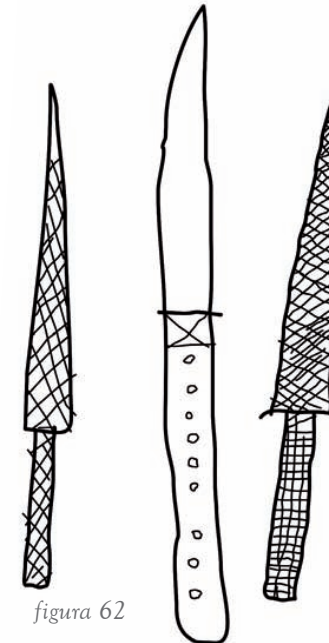


figura 62



figura 63

arma era la más cercana al soldado¹¹⁸, tanto en las operaciones militares como en su vida cotidiana, de manera que casi se convierte en una huella de identidad que deja plasmada por todas las paredes de la estancia. Encontramos representaciones similares, en contexto y cronología parecida, en el calabozo superior de Mazaleón (Teruel), donde curiosamente también se representan siempre con la punta hacia arriba (figura 63). Así como en el ayuntamiento de Concentaina (Alicante)¹¹⁹ y en el Castillo de Alaquás de Valencia¹²⁰. Así mismo el Museo de Andalucía conserva un ejemplar fechado en la primera mitad del s. XIX¹²¹, datación que no desentona en absoluto con la que nosotros barajamos para esta estancia.

En las “paredes B y D” encontramos dos grabados que representan sendas navajas (123 y 124). En el primer caso se trata de una navaja de punta cortada en la que predomina el filo mientras que el mango es cilíndrico y muy sencillo. El diseño es similar a las navajas de Tataramundi (Asturias), donde existe una tradición artesanal que se remonta al menos al s. XIX. La segunda tiene una línea similar a las navajas albaceteñas del tipo estilete. En este caso parece que pudiera llevar una anilla en la parte inferior del mango para poder llevarla colgando del cinturón (figura 64).

118.—A pesar de lo que señala Calvó, J. L., 2006, «Cutós y machetes de oficial» en <http://www.catalogacionarmas.com/public/18-cuto.pdf>, p. 1: “Por razones obvias en el Ejército y la Armada el porte de dagas o cuchillos en calidad de equipo personal estuvo siempre prohibido”.

119.—Ferrer Marset, P. y Martí Soler, A., 2009, «Ajuntament de Concentaina» en V.V. A.A., 2009, *Graffiti, arte espontáneo...*, op. cit., pp. 138-239.

120.—Algarra Pardo, V. y Berrocal Ruiz, P., 2010, «Los graffiti del castillo...», op. cit., planta baja, ficha nº 2 y torre 1H, ficha nº 3.

121.—Ocete Rubio, R., 2008, *Catálogo de armas*, op. cit., p. 109, nº 33, referencia (DE1152a).



figura 64

Para terminar el apartado de armas blancas debemos reseñar dos que se salen de toda la casuística anterior. Por un lado, en la “pared D” tenemos lo que podría ser un espontón (125) representado mediante un grabado que reproduce la punta así como parte del asta con la cruceta (figura 65). Este tipo de arma formó parte de las reglamentadas tanto en la armada¹²², como en la infantería¹²³. No obstante el uso del fusil con bayoneta se fue imponiendo frente al espontón y la alabarda¹²⁴. Y por otra parte lo que parece una herramienta de gastador, ubicada en la “pared B”, quizás un zapapico (126) que era empleado en tareas auxiliares. En la segunda mitad del s. XIX ya no se llevaban este tipo de herramientas en formación tal y como recoge el reglamento de uniformidad para Infantería de 18 de agosto de 1886¹²⁵. (Figura 66)¹²⁶.

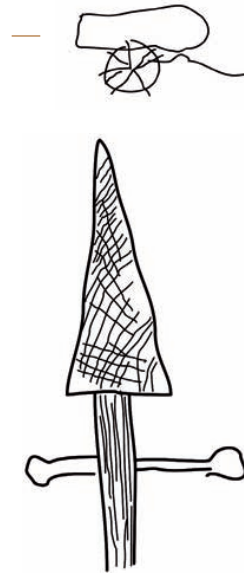


figura 65

ARMAS DE FUEGO

Todos los grabados se encuentran en el espacio 3, repartidos en las “paredes B, D, E y F”. Comenzaremos por las pistolas que componen el conjunto más representado. No resulta

122.—Así lo establecen para la oficialidad las ordenanzas de 12 de julio de 1728, tratado III, Título VIII, artículos VII-X, donde se establece que deberán tener “...siete pies y medio de a doce pulgadas”. Recogido por Alía Plana, M. y Alía Plana, J. M., 1996, *Historia de los uniformes...*, op. cit., p. 218.

123.—*Ibidem*, p. 219.

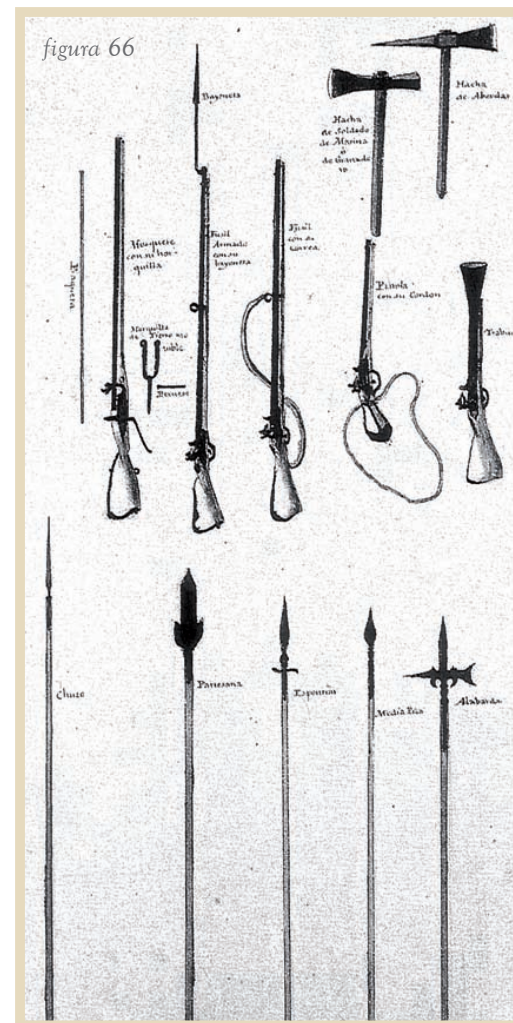
124.—Real orden de 29 de septiembre de 1766 aunque la Real Orden de 23 de junio de 1796 derogó el uso del fusil por parte de los oficiales. *Ibidem*, p. 220.

125.—En él se señala sobre estas herramientas: “No se usarán en ninguna formación, estando depositados en almacén, para poderlos utilizar en casos de incendios u obras en que hayan de emplearse”. Calvo, J. L., 2005, «Herramientas distintivo de gastador» en <http://www.catalogacionarmas.com/public/33-gastador.pdf>, p. 1.

126.—Navarro de Viana, J. J., Marqués de la Victoria, 1719-1756. *Diccionario demostrativo con la configuración o anatomía de toda la arquitectura naval moderna (1719-1756)*, Lam. 79.

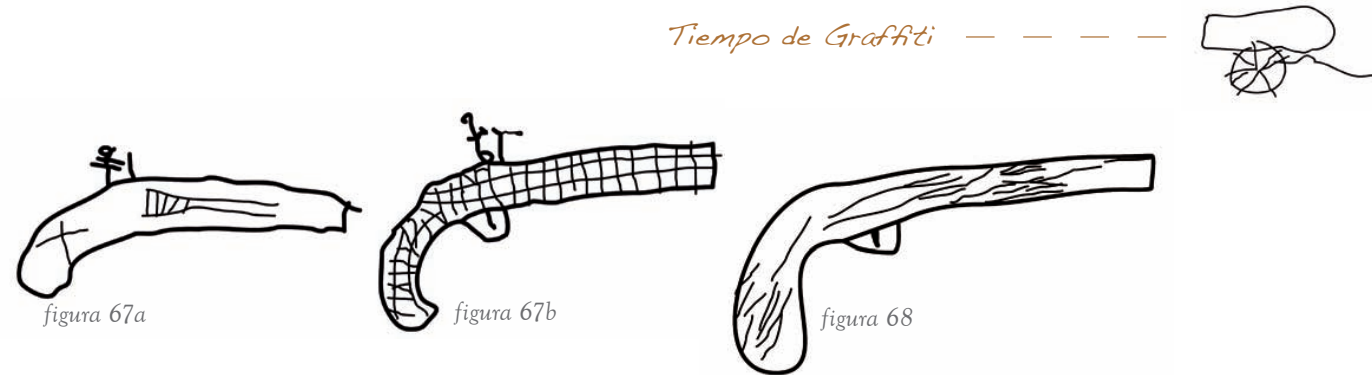


fácil clasificar estas armas en base a un simple grabado con las carencias que esto supone, por esta razón hemos adoptado el criterio morfológico en base a la empuñadura y el tipo de cañón. En esta línea hemos identificado de forma clara dos tipos de pistolas, las que tienen una morfología catalana y las que la tienen vasca. La pistola catalana se singulariza básicamente por su empuñadura (figura 67a), poco desarrollada y ligeramente destacada mediante una curvatura abierta suavemente que rompe la línea del arma, quedando rematada por una forma redondeada que a veces puede ser una bola¹²⁷. En cambio la empuñadura de la pistola vasca está mucho más destacada y presenta una curvatura más cerrada (figura 67b) llegando a formar un pico¹²⁸. Tenemos un grabado (127) en el que aparecen representadas las dos formas una junto a la otra lo que nos permite apreciar la diferencia. Contando las descritas tenemos un total de diecisiete pistolas (128 a 138) que corresponderían a al tipo catalán mientras que seis (139 a 143) serían armas del tipo vasco. Otros dos ejemplares (144 y 145) presentan una empuñadura destacada con una curva que forma un ángulo de 90 grados lo que nos aproxima



127.—Ocete Rubio, R., 2008. *Catálogo de armas*, op. cit., p. 21.

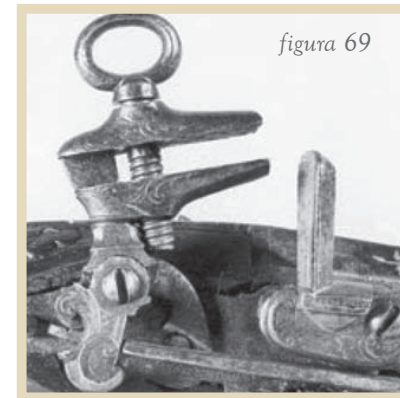
128.—*Ibidem*, p.22.



más a un tipo de arma de diseño francés (figura 68). Tres más no son identificables debido a la mala factura del grabado (146 a 148).

Atendiendo a los caños, sólo dos ejemplares (142b y 135b) presentan caño de boca ancha en lo que se llamó pistola-trabuco. Este tipo de arma permitiría una difusión de los plomos en un área más amplia por lo que eran especialmente indicadas para tiros a corta distancia, teniendo un alto poder de intimidación. Quizás por ello su uso era más común entre los civiles y tropas no regulares, no formando parte del armamento reglamentario del ejército¹²⁹.

En cuanto a las llaves generalmente solían ser de patilla o llave española, si bien la pistola vasca tenía un ángulo un poco más curvo. A pesar de los condicionantes que el tipo de representación conlleva, podemos distinguir los rasgos básicos que corresponderían a este sistema de ignición como son el tornillo pedrero y el rastrillo (figura 69). Con la difusión de las armas de pistón, generalizadas desde 1840¹³⁰, el disparo es mucho más rápido por lo que desde mitad del s. XIX las armas de chispa con piedra de sílex irán cayendo en desuso; ello nos puede dar una pista cronológica muy importante para la datación de estos paneles.



129.—El Museo del Ejército conserva un arma de este tipo que perteneció al general Caballero de Rodas. Fiestas, J. M^a., 1984, *Guía del Museo del ejército*, p. 51., Madrid.

130.—*Ibidem*, p. 24.



Nuevamente el paralelo más próximo en contexto y cronología lo encontramos en los calabozos de Mazaleón (Teruel) donde, sin ser las pistolas tan abundantes ni mucho menos, resulta llamativo que se han empleado los mismos convencionalismos para su representación, tanto en lo que concierne a la llave como a la trama (figura 70).

Categoría aparte merece la representación de un trabuco (149) que podemos identificar ya que sección del caño es mucho mayor y la culata se alarga de manera clara sin posibilidad de confundirlo con una pistola. No se distingue la llave ni ningún otro elemento destacable si bien se sugiere el baquetero. La trama se ha logrado a base de algunas líneas horizontales que refuerzan la idea de volumen (figura 71). Este tipo de arma se suele relacionar, bajo la influencia de los viajeros románticos¹³¹, con el bandolerismo ya que permite disparos certeros a corta distancia con un efecto devastador. Sin embargo es bien sabido que también fueron usados por tropas no regulares en un contexto de levantamientos y creación y disolución de milicias como fue la primera mitad del s. XIX. Así los encontramos por ejemplo entre las armas de las tropas carlistas durante las guerras epónimas, estando documentados incluso en la tercera¹³².



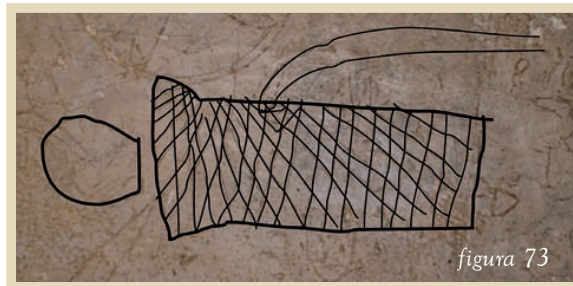
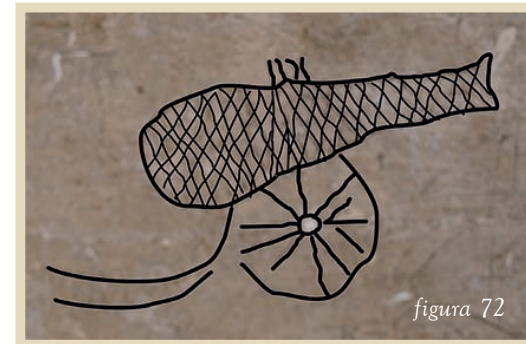
131.—“Los ladrones españoles van armados por lo general con un trabuco que cuelgan del arzón de la silla”, recogido de Richard Ford (1845) por Soler Pascual E., 2006, «El trabuco romántico. Viajeros franceses y bandoleros españoles en la Andalucía del s. XIX» en *La cultura del otro: español en Francia, francés en España.*, p. 696, Sevilla. Y también se reseña el hecho de que sean retratados como héroes populares: Gómez Robles, L., Fernández Ruiz, J. A., Toricos Abarca, N., 2008, *Tourist in Granada. La ciudad de 1830 vista por los viajeros*, p. 35., Granada.

132.—Grahit y Grau, J., 1949, *La última guerra carlista en Gerona y su provincia*, p. 82, Gerona.



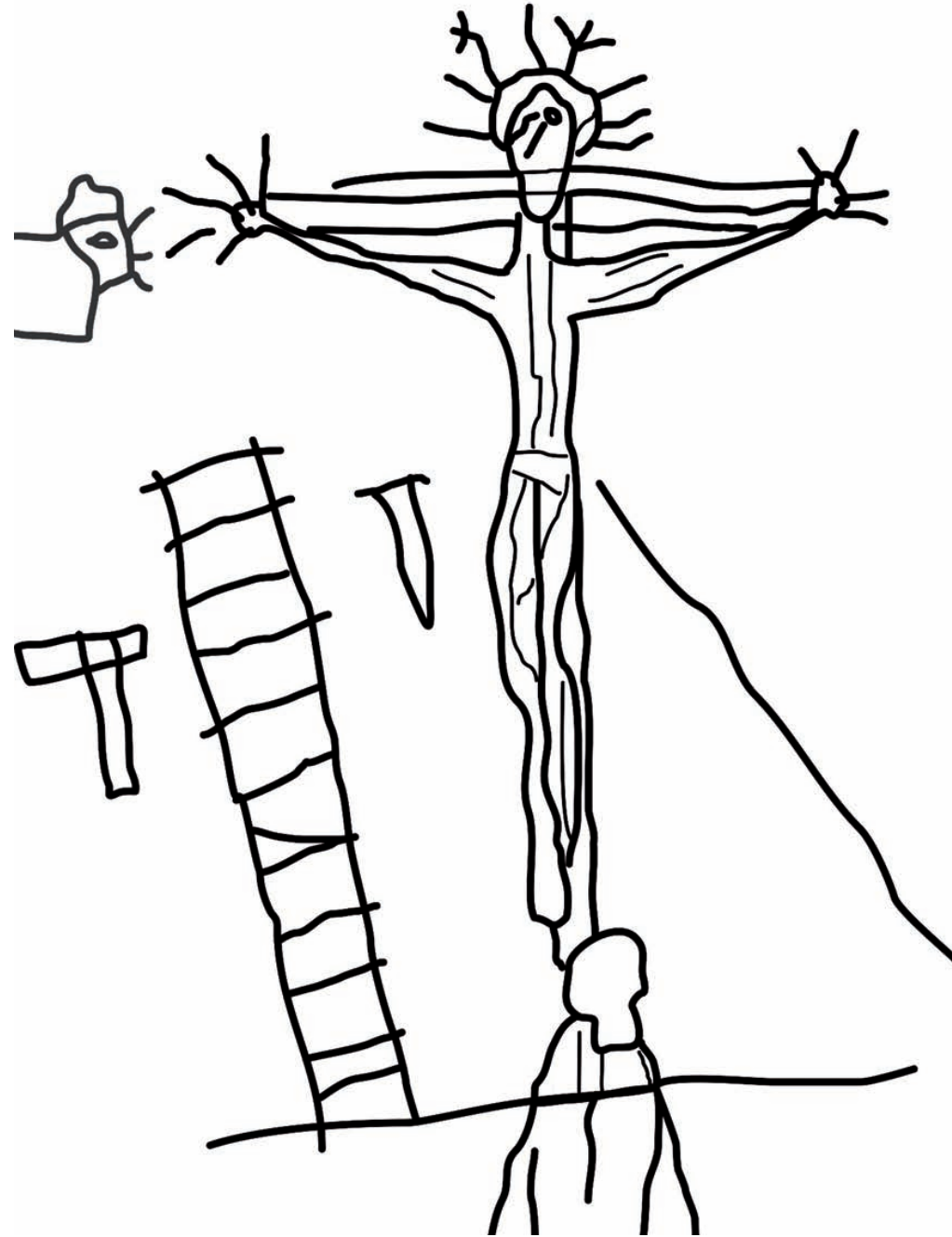
Cañones

Contamos con la representación de cuatro piezas de artillería, de las cuales dos (135a y 150) están montados sobre cureña de batalla (figura 72); otro se sostiene en un bípode (151), por lo que pertenecería a la llamada artillería menuda; de su boca salen restos del humo provocado por el disparo y el cuarto es un grabado parcial que sólo representa una boca de cañón de gran calibre disparando un gran bolaño (152), por sus características podría tratarse de un mortero (figura 73). De ellos dos están representados con una trama en retícula romboidal que los conecta estilísticamente, el del bípode tiene una trama mucho más ligera y el otro no contiene ninguna. Las figuras, a pesar de una cierta calidad gráfica, adolecen de falta de realismo, exagerando el volumen de la recámara. Además están representadas a una escala demasiado pequeña para poder apreciar otros detalles que pudieran ser significativos como el sistema de ignición.



La representación de este tipo de armas no es muy abundante en el mundo de los *graffiti*, destacando los del salón del trono de la Aljafería de Zaragoza que forman parte de una escena, cosa que no ocurre en nuestro caso, que representa un cerco militar naval¹³³.

133.—Martín Bueno, M. y Saez Preciado, C., 1998, «La actuación arqueológica...», op. cit.





MOTIVOS RELIGIOSOS

La mayor parte de ellos, hasta veinte, se encuentran en el espacio 1, repartidos por todos los paramentos. En el espacio 2 encontramos cinco y otros tantos en el espacio 3. No nos cabe duda de que existen más, sobre todo cruces o cruciformes, enmascarados entre el marasma de trazos. Sin embargo, dada la tentación de identificar una cruz cada vez que encontramos dos líneas perpendiculares, hemos optado por presentar sólo las figuras que no ofrecen ninguna duda.

CRUCES

Tenemos veintiuno grabados en esta categoría de los que diecisiete se ubican en el espacio 1 (153 a 165), tres en el espacio 3 (166 a 168) y uno en el espacio 2 (169). La tipología de las cruces representadas es muy variada. Comenzamos con dos figuras de similar factura que no dudamos que son producto de la misma mano. (160 y 161). En este caso la cruz del tipo cal-



figura 74

vario (161) se encuentra en lo alto de un podio formado por filas de cuadrados en cuyo interior se ha trazado una X y se ha representado un pequeño círculo junto a cada uno de sus cuatro vértices. La base contiene doce cuadrados, la siguiente fila diez y así disminuyendo dos en cada una hasta la última que tiene solamente dos cuadrados. La cruz está construida de la misma forma con una serie de ocho cuadrados hasta el patibulum, cuatro por encima de este y cuatro para cada brazo. La otra (160) presenta una variante y es que en la quinta fila se pasa de seis a cinco cuadros y en la última hay tres, mientras que la cruz presenta cinco cuadros hasta el travesaño, tres por encima de este y dos en cada brazo, si bien en el izquierdo se observa un arrepentimiento que nos muestra que la intención original era añadir uno más. En este caso la cruz culmina con una cartela formada por dos cuadros a cada lado. En ambos casos los brazos de la cruz están rematados con una línea, a modo de ápice, que sobresale un poco (figura 74). Considerando todo esto nos permitimos conjeturar sobre una cierta obsesión por buscar el canon más adecuado tal y como se manifiesta en la variación del módulo entre las dos figuras y los arrepentimientos. Esta manera de construir la figura es similar a la que hemos descrito para algunas de las torres (véase apartado 3). No estamos en condiciones de afirmar ni de negar que se trate del mismo autor, si bien en todo caso quien hizo estas cruces copió el estilo observado en las torres.

Una imitación la encontramos en otra cruz (164) en la que el podio está concebido de forma similar pero no se ha tenido en cuenta la proporción matemática sino que la división en cuadros se ha hecho a posteriori. La decoración con X y círculos se limita a la base del *stipes*, que es mucho más alto. Los brazos no están proporcionados y en la cartela se puede leer INRI escrito con carboncillo, quizás como residuo de otra cruz más antigua.



También concebida de la misma forma pero de una factura mucho peor tenemos otro ejemplo (153) en el que el podio es más pequeño e irregular y tanto el mástil como el travesaño contienen una doble fila de cuadros con una X trazada de manera burda en el interior. Si admitimos que estos casos son imitaciones evidentemente estamos apoyando una cronología posterior.

Hemos localizado hasta seis cruces que forman parte de un vía crucis, pudiéndose identificar las estaciones 4ª (154), 5ª (155), 6ª (156), 7ª (157) y 9ª (165). Las estaciones iniciales debieron desaparecer cuando se construyó el pilar de refuerzo, mientras que la 8ª sucumbió bajo uno de los graffiti grabados con agresividad sobre la pared. No sabemos si el resto llegaron a trazarse alguna vez, lo cierto es que no hay rastro de ellas. En este caso todas las estaciones están alineadas a la altura de la mitad de la pared de manera correlativa, manteniendo una distancia similar entre ellas. No ocurre lo mismo en el paralelo más cercano, en Ambel, donde el itinerario va de una pared a otra¹³⁴.

La cruz de Malta, muy común en otros ámbitos, también está representada en este espacio (159). En otra ocasión se ha representado una suerte de cruz patada rematada en cuatro triángulos invertidos que de manera tosca pueden recordar a la cruz de Malta o a las cruces templarias (162) si bien en este caso la longitud del *patibulum* no es igual al *stipes* que está más desarrollado.

Para terminar llamamos la atención sobre una cruz formada a base de círculos solapados (166) grabados utilizando un vaso u otro objeto similar como molde, de manera que de la repetición nace la imagen de una cruz de apariencia griega (figura 75).

Las cruces son uno de los motivos más repetidos en los graffiti antiguos de todo el mundo cristiano y encontramos paralelos por doquier en Europa y en América. En nuestro caso

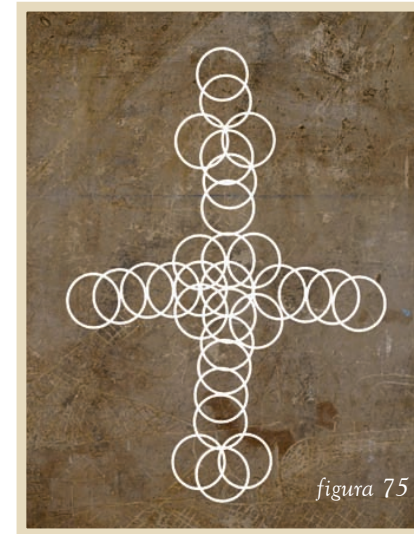


figura 75

134.—Gerrard, C., 2003, *Paisaje y señorío...*, op. cit., pp. 330-331.



figura 76

resulta muy significativo que la mayor parte de ellas se concentren en el espacio 1. Este dato se suma a los argumentos para afianzar la opinión de que esta celda debió de ser ocupada de manera mayoritaria por representantes del clero.

CRUCIFICADOS

Tenemos tres grabados que representan este tema situados todos ellos en el espacio 2, “pared N”. El primero (170) representa la figura de Cristo de una manera muy ingenua sobre una cruz patada. La cabeza perfectamente esférica contiene nariz y ojos sin rasgo alguno de expresión y el tronco es fusiforme hasta fundirse con las piernas. Los pies están separados en un gesto forzado muy poco convencional y los brazos se alinean perfectamente con el *patibulum*. Recordemos que en este espacio aparecían otros grabados con un estilo similar entre lo infantil y lo naif.

Los otros dos crucificados (171 y 172) comparten características estilísticas con una técnica que denota una mayor habilidad para el dibujo, jugando con los trazos para conseguir crear sombras y dar una apariencia de volumen y de mayor naturalismo. En ambos casos parece tratarse de un Cristo de tres clavos, con los brazos descolgados y la cabeza al frente. En el segundo grabado además se han representado junto a la imagen de Cristo en la cruz, posiblemente flanqueada por la cruces de los ladrones, los símbolos de la pasión: el *Arma Chisti*, siendo reconocibles el gallo, la escalera, la maza, un clavo, la lanza, la corona de espinas y a



los pies de la cruz lo que podría ser el lienzo de la verónica y la túnica inconsútil (figura 76)¹³⁵. Una representación similar la encontramos en el patio del Palacio del Infante Don Felipe de Alcañiz (Teruel) con una cronología del s. XVIII¹³⁶.

REPRESENTACIONES DE LA VIRGEN



figura 78

Tenemos dos grabados ubicados en la “pared B” del espacio 3 con unas características y una factura muy similar (173 y 174). En ambos casos se ha representado el cuerpo mediante un triángulo entramado que representaría el manto de la Virgen y encima la cabeza redonda de la que salen unos rayos a modo de corona. En un caso de han grabado los brazos de manera muy tosca y el otro presenta una especie de báculo que quizás sea tan sólo un accidente de la pared (figura 77). Una vez más resulta llamativa la coincidencia a la hora de representar las imágenes entre lugares distantes, encontrando una figura similar en la cárcel superior de La Fresneda (Teruel) (figura 78), así como en el castillo de La Atalaya de Villena (Alicante)¹³⁷.

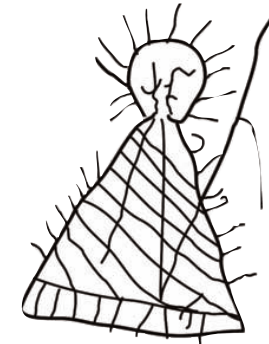


figura 77

135.—Ferrando Roig, J., 1958, *Simbología cristiana...*, op. cit., pp. 133 y 134.

136.—Casanovas i Romeu, A. y Rovira i Port, J., 2002, «Los graffiti medievales...», op. cit., p. 48, figura 10. Con una explicación sobre paralelos y significado de estos símbolos.

137.—Hernández Alcaraz, L., 2009, «Castillo de La Atalaya», op. cit., p. 301; si bien en este caso, que es un dibujo, se distinguen perfectamente los detalles del manto.



figura 79

Suele ser habitual relacionar estas imágenes con las Vírgenes con devoción popular local, si bien en nuestro caso ambas nos recuerdan a la Virgen del Pilar.

CORAZONES

Tenemos dos corazones (175) grabados en el espacio 2, cerca de las figuras anteriores. Aunque la factura es poco afortunada los incluimos en la temática religiosa por considerarlos representación del Sagrado Corazón tal y como suele aparecer en la iconografía cristiana, coronado en llamas con una cruz (figura 79). En nuestros grabados no se acaban de distinguir bien estos detalles por lo que mantene-mos la cautela sobre la interpretación.

Emblemas: Tenemos tres tipos distintos que en todos los casos se encuentran en el espacio 1 (figura 80) En primer lugar reseñamos el monograma AM (176 y 181b) formado por las letras “A M” entrelazadas. Se trata de un emblema de la Virgen María interpretado tradicionalmente como Ave María y de manera más correcta como Auspicio María o sea “bajo la protección de María”¹³⁸.

138.—<http://symboldictionary.net/?p=2255>.



Un segundo tipo lo constituye el monograma formado por las letras “VICTOR” del que hemos encontrado tres grabados (177 a 179). Este emblema, cuenta la tradición cristiana, nace con la victoria de Constantino en el puente Milvio como variante frente al crismón que simbolizó el famoso *in hoc signo vinces*. Sin embargo ha sido utilizado de manera profana a lo largo de la historia hasta etapas muy recientes como emblema de un logro o de una victoria¹³⁹.

El tercero está formado por las letras “I H S” (180) que en otro caso se ha quedado en la “H” (181a) y en un tercer ejemplo, que no está grabado sino que se trata de un dibujo a carboncillo, representa las tres letras “I H S” dentro de una rosa (182). Este dibujo es más antiguo que la mayoría de los grabados tal y como se desprende de la pátina de la capa sobre la que está hecho así como por el hecho de que se encuentra cortado en parte por los trazos de otras figuras.

De manera errónea se suele interpretar este emblema como las iniciales de “*Iesus Hominum Salvator*”, sin embargo, como señala la enciclopedia católica¹⁴⁰, lo correcto es considerar estas letras como la representación de las tres primeras letras del nombre de Jesús en griego: iota (I), eta (H) y sigma (S). Resulta habitual, como ocurre en nuestro caso, encontrar este emblema con la cruz en el centro de la “H”. Este símbolo se convirtió en el estandarte de la



139.—Valga la anécdota de los estudiantes de la Universidad de Salamanca que hasta el s. XIX solían pintar este monograma en las paredes en honor de los nuevos doctores. Como es sabido se convirtió también en un símbolo de la victoria franquista en la guerra civil española.

140.—<http://ec.aciprensa.com/i/ihs.htm>.

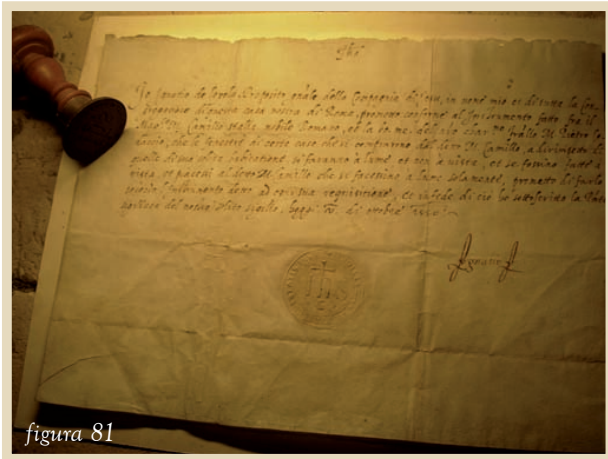


figura 81

Compañía de Jesús desde que San Ignacio de Loyola lo adoptó en el s. XVI, si bien se trata de un símbolo mucho más antiguo que ya se puede encontrar en las catacumbas de Roma en el s. III d. C. así como en la iconografía medieval. Durante el s. XV fue adoptado por San Bernardino de Siena que lo popularizó gracias a sus sermones, aunque luego decayó su uso hasta su recuperación con la fundación de los jesuitas (figura 81)¹⁴¹. En cuanto a la rosa es una lástima que no esté indicado el color ya que en la simbología cristiana si es roja simboliza el martirio de Cristo y si es blanca sería la representación de la rosa mística que es una de las advocaciones marianas¹⁴².

Resulta interesante pensar que la existencia de este símbolo en esta celda pueda estar vinculada a la presencia de algunos jesuitas. Ya hemos dicho que al menos hay dos cronologías, en un contexto como es el s. XVIII en el que se va a producir su expulsión decretada por Carlos III con la pragmática sanción del veintisiete de febrero de 1767. Si aceptamos que el emblema “IHS” en este período, sin ser exclusivo, era un símbolo propio de los miembros de la Compañía de Jesús, tendríamos una fecha *ante quem* para estos graffiti, la expulsión en 1767. Por otra parte sería la evidencia de que algunos jesuitas fueron encarcelados, al menos en dos momentos diferentes, en esta estancia, quien sabe si como parte del proceso de expulsión¹⁴³.

141.—Sello de la Compañía de Jesús en un documento manuscrito de San Ignacio de Loyola conservado en *Satanze di sant' Ignazio, Chiesa del Gesù*, en Roma.

142.—Ferrando Roig, J., 1958, *Simbología cristiana...*, op. cit., pp. 117 y 115 respectivamente.

143.—Existen innumerables documentos alusivos a la encarcelación de jesuitas tanto en España y Portugal como en Roma y a las duras condiciones que debieron padecer, especialmente en las cárceles portuguesas. Fernández Arrillaga, I., 2003, *El legado del P. Manuel Luengo S. I. (1767-1815), diario de la expulsión de los jesuitas de España. Colección de papeles curiosos y varios, Índices*, pp. 90, 113, 120, 130, Alicante.



Completamos esta serie con la representación de un ciprés (183) que aparece en la “pared B” del espacio 3, este motivo, muy frecuente en los calabozos de La Fresneda (Teruel), se identifica con la representación de la filosofía cristiana¹⁴⁴, hecho que encaja, a pesar de pertenecer al espacio 3, con el contexto inmediato ya que está inserto en un grabado que contiene una cruz.

OTROS

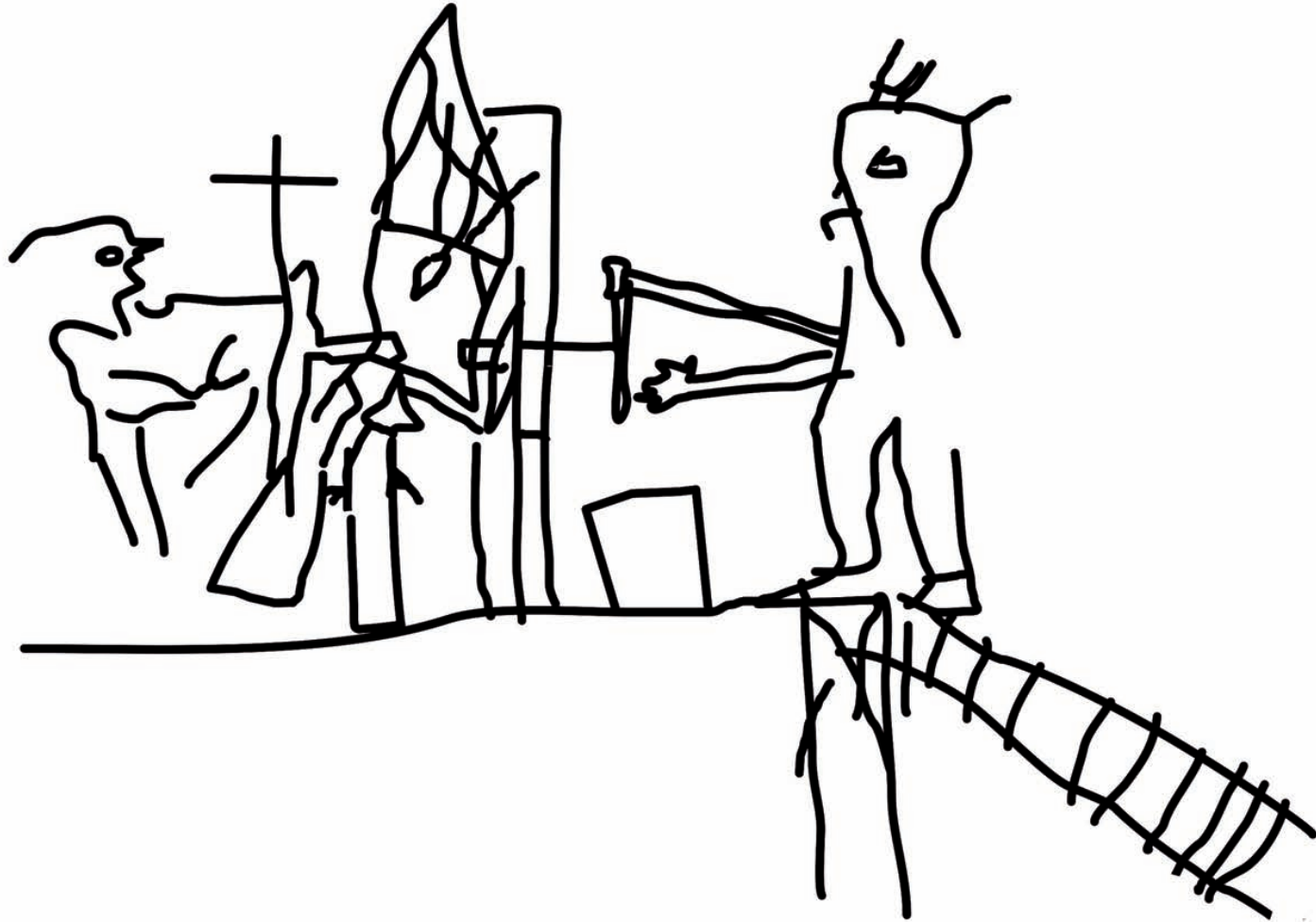
Para finalizar, tenemos una figura que representa una corona que adorna la cabeza de un pez (184), grabada, casi cincelada, profundamente en la pared. De ella podemos destacar un gran ojo con unas delicadas pestañas y el área branquial. Este grabado está bastante deteriorado por otros *graffiti* lo que dificulta su identificación¹⁴⁵. Pensamos que puede tratarse de un símbolo cabalístico: el *Kéter* o corona que forma la primera *sefirah* del árbol de la vida, como atributo masculino de la realeza¹⁴⁶. El pez simboliza al *Tzadik*, persona recta y justa, que no necesita párpados por no ser susceptible de un mal uso del don de la visión, aunque en este grabado se ha puesto mucho cuidado en señalar las pestañas. Por otro lado el pez aparece en el libro del *Zohar* aludiendo a la quincuagésima puerta¹⁴⁷. El contexto en el que nos movemos no parece ajeno a una interpretación de este tipo, además hay dos realidades que, aunque sea circunstancialmente, apoyan esta hipótesis: el hecho de que haya sido tratada con tanta agresividad por otros reclusos y la forma en que ha sido trazado con un surco mucho más profundo que el resto, como si se hubiera repasado el contorno de la figura una y otra vez.

144.—Ferrando Roig, J., 1958, *Simbología cristiana...*, op. cit., p. 89.

145.—Agradecemos la observación a Pilar López García que nos orientó en esta dirección.

146.—De Paz Blanco, M^a R., 2008. *Lenguaje y experiencia de la mística judía*, p. 162, Madrid.

147.—*Libro del Zohar*, 89. Según la interpretación del Bnei Baruj se trataría de un nexo de todas las *Bejinot* desde *Kéter* hasta *Maljut*. Se puede consultar online en: <http://www.kabbalah.info/es/el-libro-del-zohar/estudiar-el-libro-del-zohar/introducción-al-libro-del-zohar-items-74-124>.





CARCELARIOS

Como se ha venido diciendo desde el principio de este trabajo estamos ante un conjunto de *graffiti* carcelarios por lo que todos los descritos hasta aquí lo son. Sin embargo, hemos decidido incluir este apartado para singularizar una serie de manifestaciones que tienen como temática fundamental, ya sea de forma explícita o inducida, la cárcel y sus derivaciones. Decíamos más arriba que el estudio de los *graffiti* permite bucear, aunque sea someramente, en la psicología de quienes los realizaron (véase página 16). Esta afirmación cobra sentido pleno cuando afrontamos el mundo interior de los penados, con sus miedos y esperanzas representados gráficamente en las paredes de la celda en la que desgranar el paso del tiempo; manifestación del subconsciente a través de la imagen y de la palabra.

“CUENTAS DE PRESO”

Comenzamos con uno de los motivos más repetidos sobre todo en el espacio 1; las “cuentas de preso”. Ya hemos señalado cuando hablábamos de la arquitectura que es posible que algu-

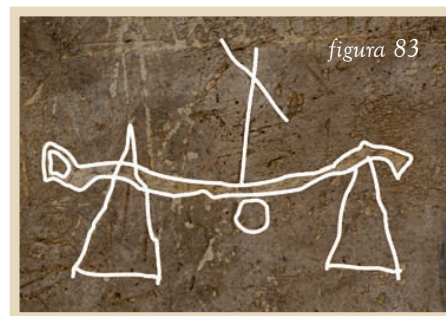


nas de las tramas que completan el interior de las figuras puedan ser el resultado del cómputo de los días que su autor va pasando en la prisión. Resulta imposible tipificar los miles de trazos que en distintos lugares podrían ser considerados como una forma de señalar el paso del tiempo. Por esta razón nos vamos a fijar solamente en algunos ejemplos representativos y muy claros que presentamos sólo en formato fotográfico (185). Por otra parte no resulta posible saber si un mismo penado pudo realizar distintas

series de cuentas buscando en la pared el hueco que más le convino. Nos llama la atención que en algunos casos la serie no se remarca, como podía ser de esperar, semanalmente sino que se hace cada 10 días, mediante un trazo un poco más alto rematado en forma de cruz (figura 82). Este tipo de manifestaciones, como no puede ser de otra manera, resulta omnipresente en los ámbitos carcelarios de todos los lugares y épocas. En Aragón tenemos diversos ejemplos de cronología similar a la nuestra, de los que destacan la cárcel de Broto (Huesca) y los calabozos de Mazaleón y La Fresneda (Teruel).

BALANZAS

La balanza es el símbolo universal de la justicia por lo que no nos debe extrañar su presencia en el ambiente carcelario. Tenemos dos ejemplos (186 y 187) ubicados ambos en la “pared D” del espacio 3. Su factura y estilo es prácticamente idéntica con la diferencia que en el primer caso en el lugar del fiel de la balanza aparece una cruz que en el segundo grabado no existe (figura 83). Es cierto que esta figura se puede explicar desde el ámbito agrario y también desde el religioso, donde la balanza, representada de esta





guisa, simboliza a “las virtudes” esto es, el primer coro de la tercera jerarquía de los ángeles¹⁴⁸. Sin embargo el hecho de que aparezcan en esta zona, donde la presencia de símbolos religiosos es casi nula nos ha inclinado a relacionarlo con la justicia.

SAMBENITOS, COROZAS Y OTRAS INDUMENTARIAS INFAMANTES¹⁴⁹

Hemos detectado tres grabados que pueden encajar en esta tipología situados en el espacio 3 “paredes B y C”. Los dos primeros casos representan sendas figuras con rasgos antropomorfos si bien tienen orejas de burro (188)



Francisco de Goya



Durer y Nar Meister



y en una de ellas (189) lo que parece ser una cola que sobresale del cuerpo cónico que representaría el sambenito (figura 84). Podría defenderse que se trata simplemente de la imagen de un animal, quizás un conejo o un asno. Sin embargo nos ha podido el recuerdo de algunas de las láminas de Durero y Nar Meister en las que las orejas de burro se convierten en el rasgo

148.—Ferrando Roig, J., 1958, *Simbología cristiana...*, op. cit., p. 38.

149.—El Sambenito era un saco que los penitenciados debían llevar como vestidura durante el tiempo de condena, la palabra surge de “saco bendito”. La corozca era el capirote.



figura 87

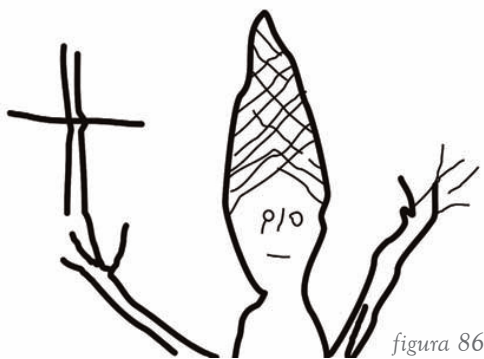


figura 86

definitorio del necio¹⁵⁰. Esta imagen la utilizó también el propio Goya en sus caprichos convirtiendo en pollinos a quienes no supieron liderar la convulsa sociedad de su época (figura 85). Por otro lado tenemos a nuestro favor el hecho de que no exista en este paramento ninguna representación de animales sino que, al contrario, el grabado se encuentra en una zona donde lo que predominan son las armas. Además es lógico pensar que en el ambiente cuartelero las novatadas y vejaciones a los reclutas debieron estar a la orden del día.

En el segundo caso se trata de un grabado que muestra lo que puede ser un personaje vestido con sambenito y coroz (190). Esta figura se encuentra en la parte más baja de la pared y ha sido cubierta en parte con pintura por lo que se han perdido algunos detalles, a pesar de ello se puede distinguir a un hombre coronado con el capirote, con los brazos abiertos y una cruz en la mano derecha (figura 86). Resulta inevitable relacionar este tipo de representaciones con el Santo Oficio que popularizó los hábitos infamantes así como la obligación de portar coroz y otros elementos alienantes, con el objetivo de someter al ridículo al reo. Ello constituyó una suerte de condena en sí misma, popularizada por las prácticas de la inquisición aunque con fuerte

150.—Brant, S., 1494, *Narrenschiff* (La nave de los necios) con ilustraciones de Durero y Haintz Nar Meister. Esta obra tuvo una gran difusión, no sólo en Alemania, desde su publicación a finales del s. XV. La obra satírica en verso narra la historia de un viaje en el que todas las clases sociales conviven juntas en una nave que les llevará a *Narragonien* (el reino de la locura).



repercusión en el ámbito civil.¹⁵¹. Nuevamente recurrimos a la obra de Goya para visualizar la trascendencia de este fenómeno (figura 87).

LA PENNA DE MUERTE

Para un imputado por un delito grave la pena capital debió de estar siempre presente como parte de ese subconsciente que florece en las pesadillas y sale a la luz a través de las manifestaciones de arte espontáneo. De 1783 a 1786 en Aragón el 50,2% de los delitos lo eran contra las personas y de ellos el 90% eran homicidios; el 40,5% eran delitos contra el orden público, un tercio de ellos por vagancia¹⁵². Sin embargo sólo el 2,9 % de las condenas tenían como destino la horca o el garrote. Aunque en Aragón no hubo ninguna en este periodo en Navarra hubo tres¹⁵³. En el s. XIX las penas no se suavizan tal y como nos muestra Pascual Madoz que recoge el dato correspondiente a Madrid en 1848 de ocho condenados a muerte por delitos contra las personas (0,33%) y el dieciséis por delitos contra las cosas (1,04%)¹⁵⁴. Los ajusticiamientos se convertían en espectáculos públicos que seguramente eran comentados y recordados en el ambiente carcelario.

151.—Un ejemplo de su popularidad en el s. XIX lo encontramos en el teatro, en Fernández de Moratín, L., 1840, «Auto de fe» en *Obras dramáticas y líricas, tomo IV*: “...luego se seguían otras veintiuna personas con sus sambenitos y grandes corozas con aspas reconciliados que también llevaban sus velas en la mano y algunos sogas en la garganta...” y “...las últimas iban seis personas con sambenitos y corozas de relajados y el otro por haber sido judaizante por tiempo de 25 años, y de haber pedido misericordia con lágrimas y demostración de arrepentimiento, fue admitido a reconciliación con sambenito y cárcel.”, p. 105 y 107 respectivamente, Madrid.

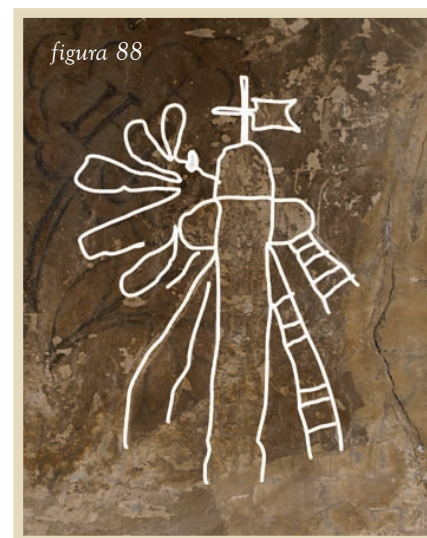
152.—Palop Ramos, J. M., «delitos y penas...», op. cit., p. 78, cuadro VIII.

153.—*Ibidem*, p. 98, cuadro XVI.

154.—Madoz, P., 1848, *Madrid: audiencia, provincia, vicaría, partido y villa*, p. 20, ed. Facsimil José Ramón Aguado Ediciones, 1981, Madrid.



Tenemos un grabado en el espacio 1 “pared N” que pensamos representa una picota o rollo (191). No podemos pensar en que se trate de un pilar votivo ya que no cumple con las características elementales de este tipo de manifestación, la primordial tener algún tipo de advocación y estar rematado por una cruz, ni tampoco se parece a ninguno de los próximos¹⁵⁵. Se trata de la representación de una columna cilíndrica, el rollo propiamente dicho, del que sobresalen dos brazos semiesféricos en la parte superior que dejan paso a otra pieza también semiesférica rematada por una veleta. En la parte derecha están apoyadas dos escaleras y en la izquierda aparece un elemento difícil de interpretar que podría ser la figura de un buitre picoteando los despojos del ajusticiado. Debajo cuelgan lo que podrían ser dos cuerdas (figura 88). Se ha



puesto empeño en que se distinga la veleta que quizás sirvió para que los viandantes identificaran la dirección del viento y así evitar el olor nauseabundo de la muerte. Esto, amén de las escaleras y las cuerdas son claros argumentos en defensa de nuestra propuesta. Rebeca Carretero identifica el rollo de Tarazona en la columna y actual basa, que otrora estuvo colocada en la parte superior, del humilladero de San Juan. Además apunta la posibilidad de que los brazos sirvieran como cadalso donde ahorcar a los condenados¹⁵⁶. Por otra parte podemos imaginar los temores del reo que grabó esta figura que seguro que presencié el espectáculo de la picota en pleno funcionamiento en más de una ocasión ya que tenemos que esperar hasta el Real

155.—Gracia Rivas, M. y Domínguez Barrios, P., 2011, *Pilares votivos*, pp. 22 y 23, Borja.

156.—Carretero Calvo, R., 2008-2009, «Renovación arquitectónica en Tarazona en el s. XVII: la ermita y el humilladero o crucifijo de San Juan» en *Turiaso XIX*, pp. 293-299, Tarazona.



decreto de 24 de enero de 1812 para su declive cuando las Cortes de Cádiz establecen que no se debe hacer ostentación de la pena capital y abolen la horca¹⁵⁷.

Precisamente como consecuencia de la supresión del ahorcamiento se establece legalmente el garrote como la única pena capital de la jurisdicción ordinaria, en la militar se mantuvo el fusilamiento, mediante un decreto firmado por Fernando VII de 24 de abril de 1832¹⁵⁸. De manera similar a lo que había hecho José Bonaparte durante su exiguo reinado y a lo que ocurrió durante la revolución francesa con la guillotina, el garrote pretendía evitar el sufrimiento al condenado al tratarse de un método mucho más eficaz a la hora de proporcionar una muerte rápida. Sin embargo no trataba a todos por igual ya que la consideración de la condición social del reo siguió pesando de manera que se establecieron tres tipos de garrote: el ordinario para personas del estado llano; el garrote vil para los delitos infamantes sin distinción de clase; y garrote noble para los que correspondiesen a esta clase¹⁵⁹. Este sistema estuvo vigente hasta la abolición total de la pena de muerte por la ley orgánica 11/95 de 27 de noviembre¹⁶⁰, siendo la última persona ejecutada por este medio Salvador Puig Antich el 2 de marzo de 1974.

157.—«Las Cortes generales extraordinarias, atendiendo a que ya tienen sancionado en la Constitución política de la Monarquía, que ninguna pena ha de ser trascendente a la familia del que la sufre; y queriendo al mismo tiempo que el suplicio de los delinquentes no ofrezca un espectáculo demasiado repugnante a la humanidad y al carácter generoso de la Nación Española, han venido en decretar, como por el presente decretan: Que desde ahora quede abolida la pena de horca, substituyéndose la de garrote para los reos que sean condenados a muerte. Dado en Cádiz a 24 de enero de 1812.»

158.—«Artículo 38: La pena de muerte se ejecutará siempre en garrote, en lugar público y de día, entre las diez de la mañana y las tres de la tarde. Un cartel fijado con anticipación en el mismo suplicio expresará el nombre, delito y condena del reo. El modo de la ejecución será el mismo en todos los reos con la única diferencia siguiente. El traidor parricida y asesino serán conducidos al suplicio con túnica encarnada y los pies descalzos, llevando en las espaldas y en el pecho un cartel con el rótulo de traidor, de parricida o de asesino, según fuere su delito. Los reos de otros de delitos llevarán la túnica negra, sin otro distintivo.»

159.—Puyol Montero, J. M., 2010, «La pena de garrote durante la Guerra de la Independencia: los decretos de José Bonaparte y de las Cortes de Cádiz» en *Cuadernos de Historia del Derecho*, vol. *Extraordinario*, p. 581. Madrid.

160.—BOE, num. 284 de 28 de noviembre de 1995, pp. 34269 y 34270, Madrid.

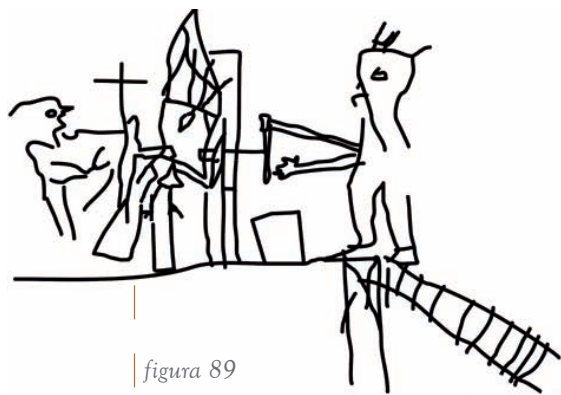
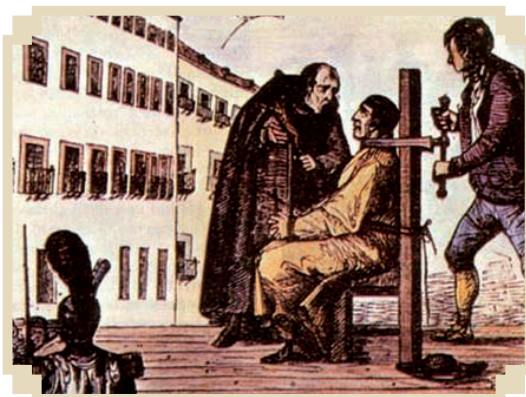


figura 89



En el espacio 3, “pared D” tenemos un grabado (192) que representa la aplicación de esta pena capital. De manera so-mera pero sugerente aparece trazado el cadalso con la escalera de acceso, el verdugo con una capucha sujetando el mecanis-mo para girar el garrote, el reo quizás portando coraza some-tido al tornillo y frente a él un sacerdote con la cruz pidiendo el arrepentimiento (figura 89). A pesar de lo dicho más arriba no podemos otorgar valor cronológico a esta representación ya que las ejecuciones con garrote se realizaban desde la edad media, donde, en lugar del tornillo, se empleaban cuerdas que eran retorcidas hasta el fallecimiento del individuo. En el siglo XVIII era un método habitual en todo el territorio español siendo el más adecuado para los hijosdalgo¹⁶¹.

INSCRIPCIONES CARCELARIAS

Para terminar este apartado queremos referirnos algu-nas inscripciones en las que de manera explícita se hace alusión a la función carcelaria de estas estancias contamos con diversos ejemplos; así en el espacio 1 “pared K” encon-tramos una de ellas redactada en minúsculas (ins. 1)¹⁶² en seis líneas enmarcadas en una cartela, cuya transcripción

161.—Puyol Montero, J. M., 2010. «La pena de garrote...», op. cit., p. 571.

162.—La numeración de las inscripciones va precedida de la abreviatura “ins.” y a continuación el número correspondiente comenzando por el 1. De esta forma evitamos confusiones con las figuras.



ins. 1



ins. 2

sería: D. JOSEPH LAP(...) / ESTUBO PRESO AÑO 1766 / EL RIGOR DE EL IBIER(NO) / POR ISIDRO IP(..)AI(...) / TIO MI P(AD)RE(.....) / QUE ESTA PRESO (???) y en el espacio 3 “pared D” se puede leer escrito en minúsculas LEONARD(O) RED(O)NDO / ESTUBO EN ESTA CARCEL / TRES MESES Y 8 DIAS / y más abajo a la izquierda



ins. 3

AÑO 1840 (ins. 2). Esto resulta muy interesante ya que de esta manera confirmamos que este espacio fue utilizado como prisión frente a la posibilidad que los graffiti fueran fruto del acuartelamiento de tropas. En otro caso, espacio 1 “pared D” se nos informa claramente de los días que estuvo el penado (ins.3) la transcripción sería: DYONYSYO ERBYTY / ESTUBO A 11 DE DBRE DE 1776 / 3 DIAS.



(POB)RE MORTAL ABRE LOS OJOS



Y ADVIERTE QUE QUIEN TE



ESPERA ES LA MVERTE



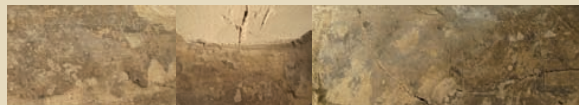
SIN PODER DE ELLA APELAR



Y LVE(GO) (SER)AS LLEVADO



ANTE EL JUEZ UNIBERSAL



QVE (...) ADE

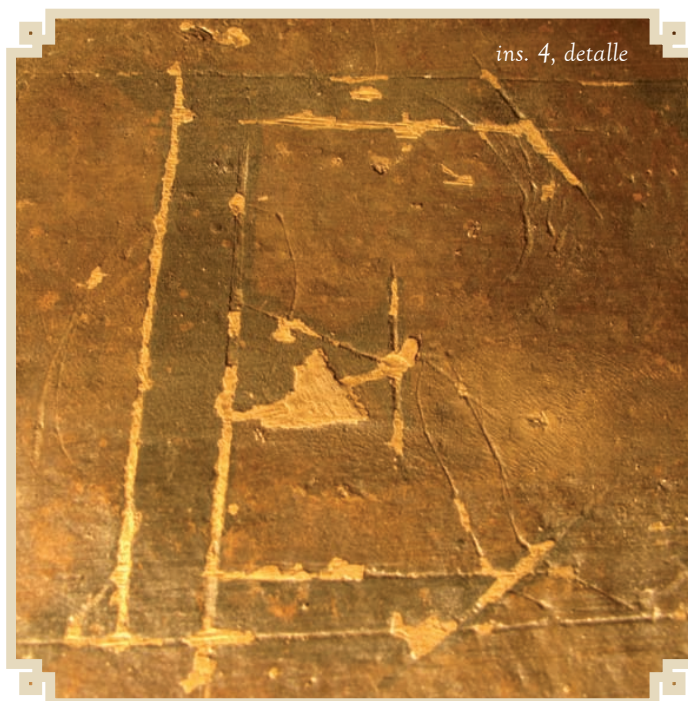


En otros casos aparece el nombre del preso seguido de la palabra “por” y suponemos que a continuación el delito, aunque nos ha resultado imposible descifrar ningún caso (véase el capítulo de las inscripciones).

Por último, tenemos una inscripción (ins.4)¹⁶³ que se encuentra en el espacio 1, ocupando varias paredes a modo de friso, que, por sus características, pensamos que no corresponde a ningún preso sino más bien al carcelero o mejor aún a la autoridad eclesiástica pertinente. Se trata de una frase probablemente extraída de alguna obra religiosa que no hemos sabido encontrar en la que se quiere transmitir un mensaje, a modo de sentencia, para los penados. Por lo tanto en sentido estricto no sería un *graffito* ya que no supone una apropiación indebida del espacio ni una forma no canónica de escritura¹⁶⁴. En este caso la inscripción ha sido grabada y además pintada con algún tipo de pigmento negro. Se ha cuidado de manera meticulosa la caja de las letras trazando dos líneas paralelas que se utilizan como guías; tan sólo los apéndices de las “Q” salen por debajo de esta trama, así como la “Y” que está trazada a mayor tamaño y destaca por encima y la “J” que sobresale por debajo. Todas las letras son mayúsculas y están realizadas con un esmero cartesiano, marcando de manera rigurosa los ápices, en los rasgos que no son curvos, en forma de diminutos triángulos de precisión matemática. Los trazos horizontales de las “E” las “T” y las “L” aparecen perfectamente biselados, si bien la distancia entre las letras no es del todo uniforme y se observa un cálculo incorrecto del espacio. Hemos observado una rectificación en la primera “E” correspondiente a la palabra “ADVIERTE” que inicialmente fue grabada como “R” pero luego el autor cayó en la cuenta de su error y modificó la hechura para trazar la “E” (ins.4, detalle). Da la sensación de que se midió el espacio a una altura en la “pared A” que al enlazar con la “pared B” no pudo mantenerse al entrar en conflicto con las maderas del forjado, de manera que se completa la palabra que se había empezado en el límite de la “pared A” “MVERTE” pero

163.—Montaje digital creado a partir de 32 fotografías.

164.—Gimeno Blay, F. M., 1997, «*Défense D`afficher...*», op. cit., p. 12.



las siguientes ya se escriben a una altura inferior donde no hay obstáculos¹⁶⁵. Esto supone por un lado, que una vez trazada la “M” se optó por no rectificar y completar la palabra aunque las siguientes ya se hacen en una línea distinta; y, por otra parte, que al final de la frase sobra un espacio que es el correspondiente a las cinco letras “VERTE” de la línea superior. Además las obras de refuerzo del pilar tuvieron como consecuencia la pérdida de las letras iniciales “PO” y parte de la “B”, según la lectura y reconstrucción que proponemos a continuación. Si consideramos que en este friso la media de la anchura de las letras son 6 cm, nos encontramos con que el total suma 18

cm de los que debemos descontar 3 cm de la letra “B” que se pueden ver parcialmente. Así tenemos 15 cm que sumados a 0,8cm como media del espacio entre caracteres, multiplicado por las letras perdidas nos darían los 22 cm que coinciden casi exactamente con los 26,5 cm del espacio total disponible medido en este refuerzo del pilar. La versión “pobre mortal” la encontramos en Las Confesiones de San Agustín en relación con la lujuria¹⁶⁶. Sin embargo, también cabe la posibilidad de que en lugar de dos letras aprovechando todo el sitio desde el inicio de la pared, fueran tres, en cuyo caso las letras podrían ser “H O M” y junto con la “B”

165.—Así pues la palabra presenta la “M” en una pared y el resto en la otra.

166.—García De La Fuente, O. (ed.), 2000, San Agustín, *Las Confesiones*, Lib. 1, cap. XVI, p. 52, Madrid.



que se ve parcialmente formarían la palabra “HOMBRE” en lugar de “POBRE”. Una vez dicho todo esto la frase tal y como la hemos leído dice:

(PO)BRE MORTAL ABRE LOS OJOS Y ADVIERTE, QUE
 QUIEN TE ESPERA ES LA M–VERTE / SIN PODER DE ELLA
 APELAR (espacio) Y LVE(GO) (SER)AS LLEVADO ANTE EL
 JUEZ UNIBERSAL QVE(...)ADE.

Hemos comprobado que la fórmula “abre los ojos y advierte” es común en obras religiosas del s. XVIII o ligeramente anteriores que pudieron ser conocidas por nuestro personaje. Por ejemplo en la obra de 1689 *Practica de el confessorario...* del capuchino Fray Jaime de Corella¹⁶⁷. Así también en la obra de Fray Pedro de Santa María y Ulloa¹⁶⁸, y utilizada en versión lírica en un verso de Luis Francisco Calderón¹⁶⁹, ambas del s. XVIII. En todas ellas destaca la carga moral en relación con diferentes pecados y el carácter ejemplarizante, lo cual parece muy apropiado en el contexto en el que nos movemos.

167.—Fray Jaime de Corella, 1689, *Practica de el confessorario y explicación de las 65 proposiciones condenadas por la santidad de N. SS. P. Inocencio XI. Sv materia los casos mas selectos de la theologia moral sv forma un diálogo entre el confessor y penitente*. 4ª impresión. *Lamentación contra la omisión de los confesores*, 22. Barcelona.

168.—Fray Pedro de Santa María y Ulloa, 1765, *Arco Iris de Paz, cuya cuerda es la consideración y meditación para rezar el santísimo rosario de nuestra señora*, pp. 470 y 521, Barcelona.

169.—Luis Francisco calderón, 1709. *Opusculos de oro, virtudes morales christianas que dedica a Maria Santissima Madre de Dios, sv mas indigno esclavo*. Opusculo XI, p. 290, Madrid.

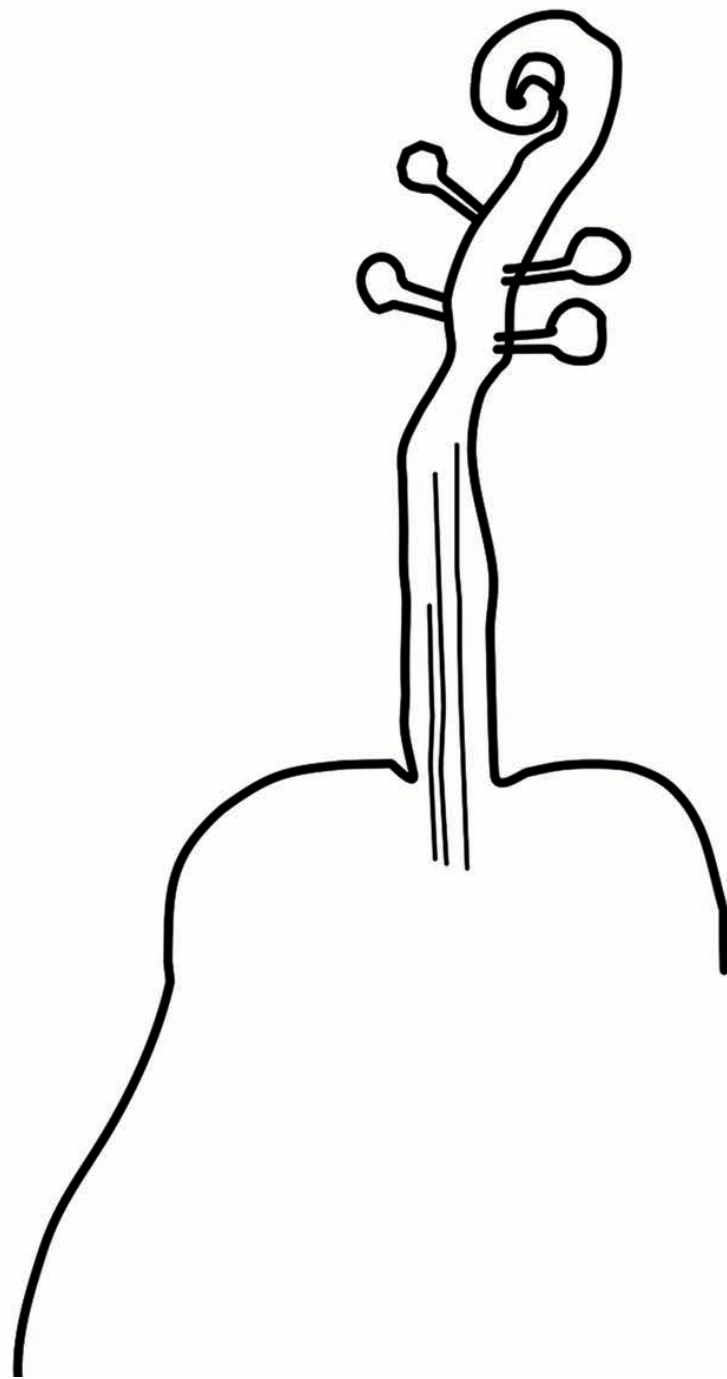


figura 90



MÚSICA

Tenemos un grabado en el espacio 1, “pared K” que representa un instrumento musical que pudiera ser un violín (193) o alguno de su misma familia. Aunque el grabado está destruido en parte por alguna obra posterior, se observa claramente la parte superior: voluta, clavijero con las cuatro clavijas, mango y parte del cuerpo (figura 90). En algunas zonas como la voluta y el clavijero se ha empleado el esgrafiado raspando la pátina antigua para destacar más la figura, no sabemos si en el cuerpo también ya que es la parte más deteriorada. En este mismo espacio, “paredes A y J” (194 y 195) respectivamente nos encontramos con algunas notas musicales, sin pentagrama, que parecen corcheas formando tresillos, grabadas con corrección probablemente por la misma mano.

Quizás el autor de estos grabados musicales sea uno de los dos personajes que aparecen en varias inscripciones en este mismo espacio. Para empezar con la “pared A” encontramos una inscripción en una sola línea en la que se hace alusión a un músico; la transcripción es: AÑO 1762 VICENTE SANMARTIN Y MONCAIO MUSICO DE BORJA (ins.5)¹⁷⁰.

170.—Montaje digital a partir de 4 fotografías.



ins. 5



ins. 5, detalle



ins. 6

Sabemos que este personaje fue bajonista con agregado de violín en Santa María La Mayor de Borja y que llegó a ordenarse en 1759 para lo que recibió una ayuda de 50 libras del cabildo¹⁷¹. Ejerció su oficio en diversas ciudades de Aragón y Navarra, sobre todo en su ciudad natal. En 1762 tuvo problemas con la justicia eclesiástica por haber pernoctado fuera de la ciudad sin permiso, la condena probablemente le llevó a pasar algunos días en esta celda, momento en el que realizó esta inscripción¹⁷²; falleció a principios de 1779¹⁷³. El bajón es un instrumento de viento cuya práctica es perfectamente compatible con el tipo de anotación musical presente en nuestras paredes, por otra parte el hecho de que también conociera el violín le convierte en un posible candidato para ser el autor del violín descrito

171.—Jiménez Aznar, E., 1994, *Documentación musicológica aragonesa III. Actos del cabildo de La Colegial y del capítulo parroquial de Santa María La Mayor de Borja (Zaragoza) 1546-1954*, p. 216, doc. 1.147 de 11 de agosto de 1759, Zaragoza.

172.—*Ibidem*, p. 221, doc. 1.492 de 15 de enero de 1762.

173.—*Ibidem*, p. 261, doc. 1.775 de 27 de enero de 1779.



más arriba; a este respecto le delata la propia forma de realizar la “Y” que aparece rematada en la parte inferior de su trazo principal por una voluta que recuerda la de estos instrumentos (ins. 5, detalle).

En la “pared C”, debajo del friso, aparece otro músico, ANTONIO ALONSO / ANO 1753 (ins. 6). La “pared B” presenta un grabado donde lo volvemos a encontrar en dos ocasiones; la primera en el centro del reloj donde se repite ANTONIO / ALONSO / CORELLA (ins.7), y la segunda en una inscripción compleja realizada en torno al reloj descrito en las páginas 74 y 75 (43) que hemos transcrito: VICTOR (Monograma) / A 24 / DE NOVIEMBRE / DE—1753 / ANTONIO ¹⁷⁴—ALONSO / DE—CORELLA./ MV—SICO. POR (ins. 8).



174.—En realidad la “A” está grabada de una manera distinta con el trazo central en forma de “V”, cosa que no ocurre en las demás ocasiones en que aparece la “A” mayúscula que siempre presentan el trazo central horizontal. Por eso pensamos que el autor ha reaprovechado una inscripción previa donde decía ANNO para, por medio de monogramas reconvertir la primera “N” con una “T” sobre el segundo trazo vertical y una “O” diminuta encima, y la segunda “N” con una “I” sobre el segundo trazo vertical señalada por medio del ápice. De esta forma ha conseguido ANTONIO sin tener que desaprovechar el espacio.

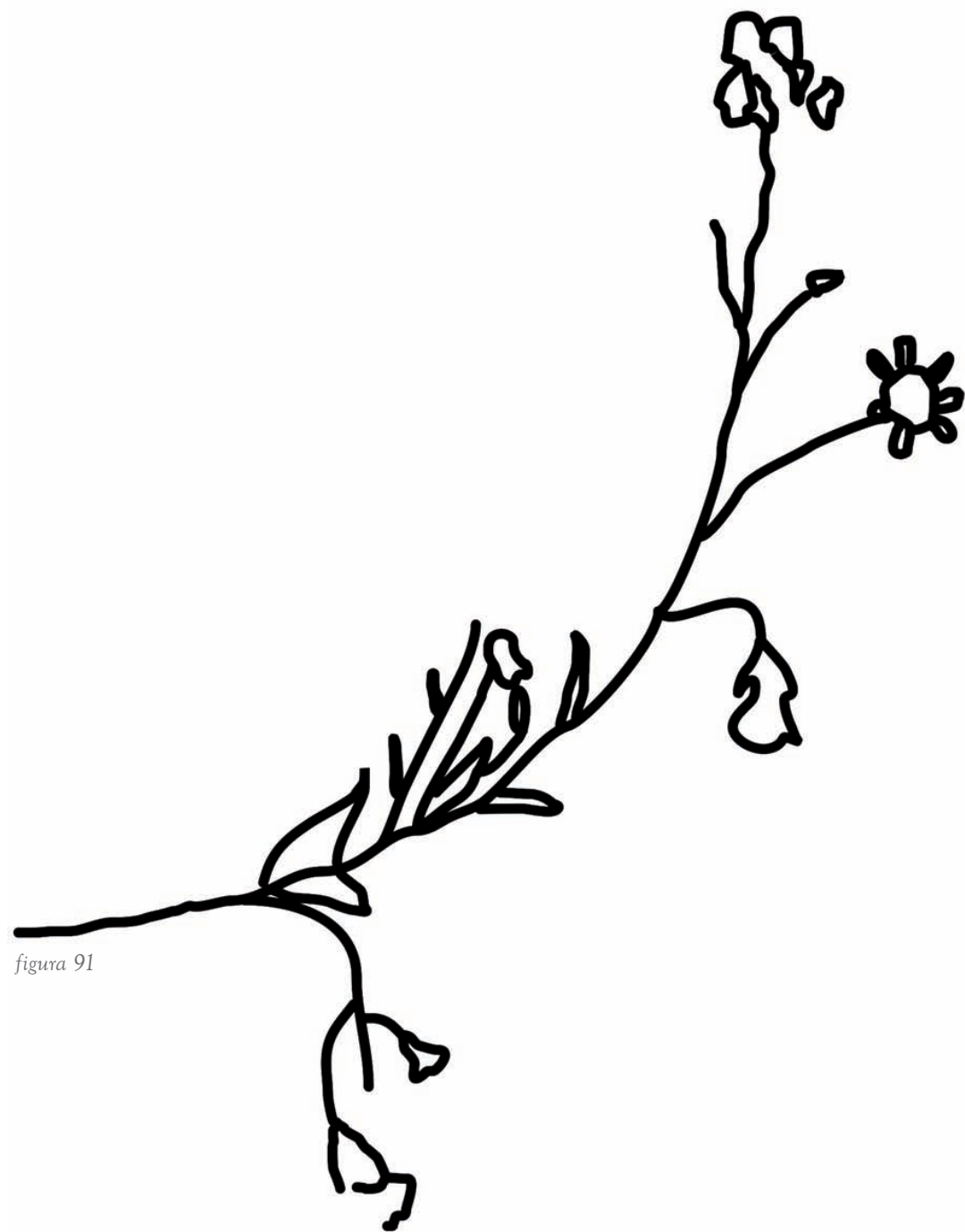


figura 91



AGRÍCOLAS

Por razones prácticas agrupamos en este apartado algunas figuras de naturaleza muy diferente. Comenzamos con algunos motivos vegetales, así destacamos un delicado grabado ubicado en el espacio 3, “pared B” (196) que representa un ramillete de una planta con al menos una flor que parece ser una actinomorfa (figura 91). La calidad de la figura y la delicadeza de los trazos nos pone ante la presencia de una persona avezada en este tipo de representaciones. En la “pared D” de esta misma sala nos encontramos con un grabado (197) que parece representar un gran rábano o quizás una remolacha azucarera. A favor de esta última posibilidad tenemos el impacto que la aparición de este tubérculo causó a principios del s. XIX cuando, como consecuencia de la imposibilidad de obtener azúcar de caña por el bloqueo del comercio francés a causa de las guerras napoleónicas, la remolacha se empezó a cultivar a gran escala en distintos países europeos¹⁷⁵. Aunque España tenía el abastecimiento de caña de azúcar garantizado en las colonias americanas

175.—La obtención de azúcar de la remolacha es obra del investigador germano A. Marggraf que en 1747 procesó los primeros cristales de este producto. La primera fábrica tiene que esperar hasta 1801 y su difusión corresponde al gobierno francés que vio una alternativa a la caña de azúcar. Cooke, D. y Scott, R., 1993, *The beet sugar crop*, pp.28-32. Londres.



quizás la novedad del producto llamó la atención de alguno de los presos y la hizo merecedora de un hueco entre nuestros grabados (figura 92).

En sintonía con la temática agrícola tenemos que centrar nuestra atención en un conjunto de trece grabados que representan arados (198 a 209). Todos ellos se encuentran en el espacio 3, ocupando las “paredes B, C y D” siendo más abundantes en esta última. Se trata en todos los casos del arado romano tradicional (figura 93)¹⁷⁶. No hemos encontrado nada similar en ninguna de las publicaciones al uso, ni tampoco en los lugares que hemos podido visitar personalmente. Aparentemente encontramos dos autores, uno mucho más cuidadoso y detallista y el otro más burdo que quizás podría ser un imitador (figura 94). Los que están reali-

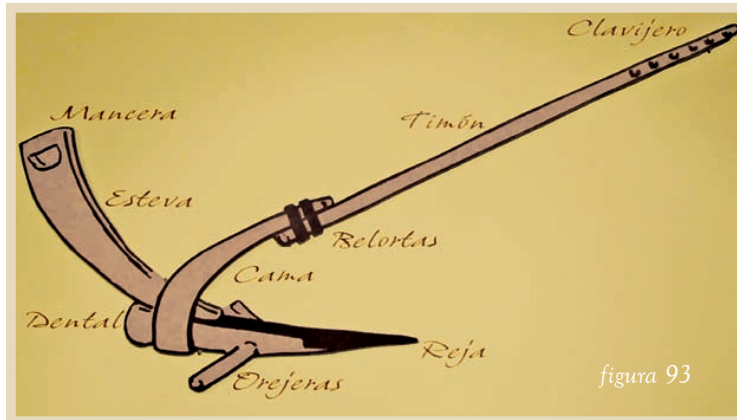


figura 93

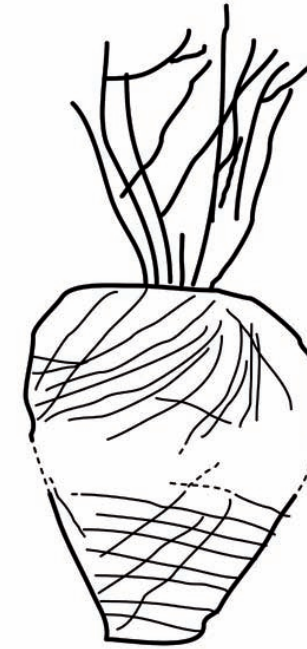


figura 92

zados con mayor precisión muestran con todo detalle cada una de las piezas que componen el artefacto que están presentadas mediante contornos cerrados, lo cual es un indicativo claro de su conocimiento del instrumento que está representando¹⁷⁷. Se nos ocurre que pudiera ser un campesino que añoraba la rutina de su vida o quizás el artesano que elaboraba los arados por lo que estaba familiarizado con los croquis de fabricación, si bien algunos presentan un timón muy desproporcionado que

176.—Museo de La Rioja, sección de Etnografía en el palacio del Marqués de San Nicolás de Briones (La Rioja), “Casa Encantada”.

177.—Agradecemos la observación a Emilio Pérez Blanco que desde su perspicacia de dibujante ha reparado en ello.



recorre el paramento entrecruzándose con otros graffiti de diversa índole. En otros lo que aparece exagerado es la reja (figura 95).

Para terminar encontramos un grabado en la pared B del espacio 3 que representa una azada (210) de hoja ancha enmangada con un palo en posición vertical.

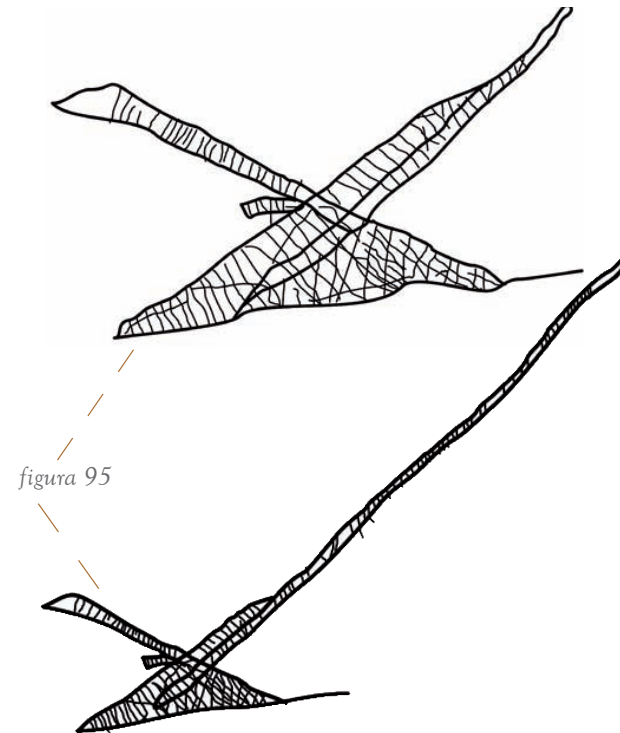
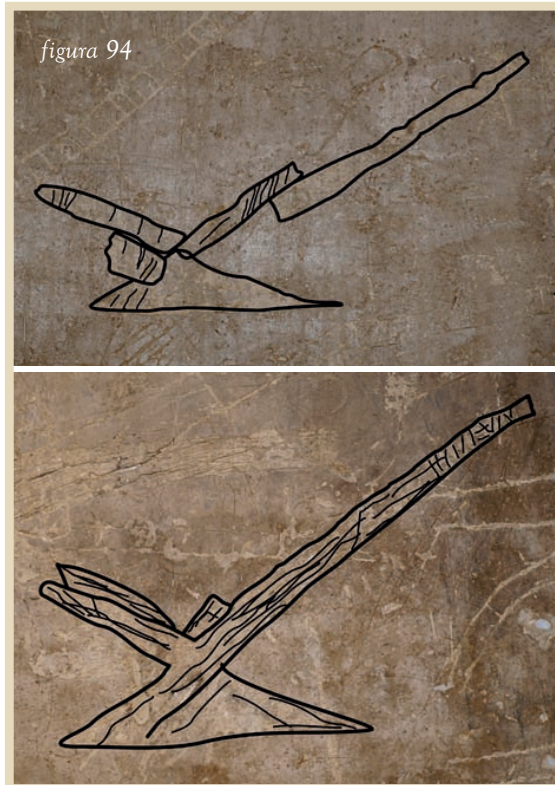




figura 96



GEOMETRICOS

Se trata del motivo más universal y lo podemos encontrar en todos los continentes y épocas. Generalmente se trata de variaciones en torno al círculo y las distintas posibilidades que el uso del compás, o el cordel con mayor probabilidad, ofrece. En ocasiones podemos pensar que son ejercicios de aplicación de las reglas básicas de la geometría aunque quizás se trate simplemente de un divertimento que permite al recluso paliar el hastío de la prisión. Resulta fácil invocar el simbolismo atávico de estas formas en relación a la rueda de la vida, al paso del tiempo, etc., pero pensamos que en este caso no hay que hacer elucubraciones banales dado que este tipo de formas se producen casi de forma automática como consecuencia de la combinación de cuatro elementos: tiempo, un instrumento aguzado para rayar la pared, un cordel o un compás y la propia pared.

Destacamos la presencia de un grupo de al menos trece rosetas de seis pétalos ubicadas en la “pared B” del espacio 3 (figura 96). En todas las ocasiones el diámetro de la figura es de 18 cm y con respecto a su situación no parece que sigan ninguna regla racional si bien ocho están escoradas hacia la zona noroeste de la pared y cinco hacia la suroeste. En la “pared D” aparecen dos más de las que una presenta 16 pétalos en lo que parece



un alarde de conocimientos (figura 97). El uso del compás es evidente en casi todos los casos ya que se pueden observar las marcas dejadas por el puntero. Aunque el motivo es mucho más antiguo y aparece por ejemplo en la cabeza de un torques de oro de la cultura castreña del Museo Provincial de Ourense, esta técnica está atestiguada al menos desde el s. IV d. C. en la cerámica *sigillata hispánica tardía* donde al igual que aquí las marcas del compás son perfectamente identificables¹⁷⁸. Nos llama la atención otra figura de 15,5 cm de diámetro realizada por alguien que no posee los conocimientos de geometría y dibujo necesarios y ha tratado de imitar la roseta de seis pétalos dibujando el círculo con ayuda del compás pero los pétalos a mano alzada (figura 98).



figura 97



figura 98

178.—Paz Peralta, J. A., 1991, *Cerámica de mesa romana de los siglos III al VI d. C. en la provincia de Zaragoza*, p. 106, fig. 30 y p. 107, Zaragoza.



En el espacio 1 lo que predominan son las variaciones en torno a la rueda de radios curvos. El uso del compás es así mismo una constante tal y como manifiestan las marcas de apoyo. En primer lugar encontramos lo que parece una roseta de cuatro pétalos muy deteriorada y una imitación de una rueda con un círculo hecho a mano alzada, con poco éxito hay que decir, y la estructura radial consiguiente (figura 99). Además, encontramos hasta siete ruedas con diámetros que oscilan entre los 85,5 cm de la más grande a los 13,4 cm de la más pequeña. El número de radios es variable siendo algunas una auténtica demostración de pericia en su trazado (figura 100).



— — — — — figura 99



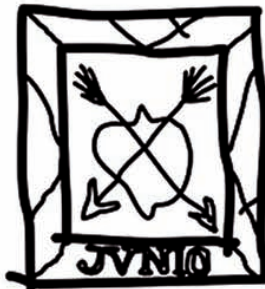
figura 100 |



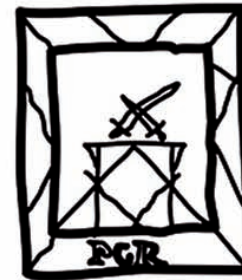


figura 100

Beremvndo



SIMON



AÑO 1748

de Corella





INSCRIPCIONES Y FECHAS

Queremos comenzar este apartado reiterando la dificultad que entraña desenmascarar los *graffiti* correspondientes a inscripciones, dado que, muchas veces, la imposibilidad de leer varias letras seguidas hace inviable la transcripción del texto al resultar ininteligible. Por esta razón hemos optado por la presentación fotográfica sin intervención por nuestra parte, mientras que la lectura la presentamos en el texto siguiendo los criterios metodológicos anunciados en el correspondiente apartado¹⁷⁹.

Queremos empezar precisamente con algunas inscripciones que, aunque en principio probablemente eran perfectamente legibles, a posteriori han sido mutadas deliberadamente para ocultar su significado. Aquí caben dos posibilidades, la primera que el propio autor se haya

179.—Como criterio general y para evitar confusiones, las transcripciones se realizan siempre en mayúsculas; ya se dirá qué tipo de letra es en realidad si hay dudas y sus características. En caso de haber reconstruido una letra no legible, esta se pone en mayúscula entre paréntesis y en caso de no haber podido hacer la lectura se ponen tantos puntos entre paréntesis como letras no identificadas. Cuando no sabemos cuántas letras pueden faltar hemos puesto interrogantes. La diferenciación de las líneas de un texto viene marcada por una barra oblicua “/”. Cuando el texto o la palabra aparecen cortados por una figura lo señalamos con un guión “—”.



ins. 9



ins. 10



ins. 11



ins.12

arrepentido de dejar memoria de su deshonra al entrar en prisión y antes de salir haya decidido borrar este testimonio; la segunda que se trate de episodios de *damnatio memoriae* o sea que un recluso llegado más tarde se ensañe con el nombre de una persona como resultado manifiesto de la hostilidad que siente hacia esa persona.

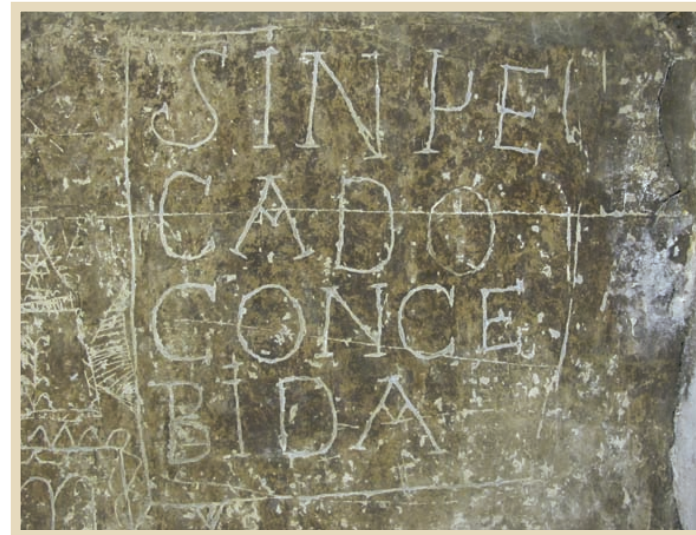


En esta órbita se puede entender una inscripción del espacio 1 en la que el nombre MANVEL se ha escrito invertido de manera que su lectura queda enmascarada por este ardid (ins. 13).

En apoyo de esta hipótesis contamos con el hecho de que las inscripciones de carácter religioso son perfectamente legibles y no se han visto cercenadas por ese tipo de accidentes. Así en el espacio 1 tenemos una inscripción (ins.14) en la que se lee perfectamente SINPE / CADO / CONCE / BIDA, enmarcada en una rudimentaria cartela cuadrada.

En el “espacio 1” tenemos la inscripción nueve (ins.9) que es un claro ejemplo, también la inscripción diez (ins.10) que nos muestra en la primera línea BIBA ESPAÑA / LOS(.)DSOMCLOA / línea ilegible / (...) ?? VEZ. Quizás en este caso se pudiera tratar de una suerte de censura política. También en el espacio 3 tenemos otros dos posibles casos si bien es difícil determinar si el daño causado es intencionado o casual (ins. 11 y 12).

ins. 14



Tampoco ofrece dudas el AVEM / ARIA (ins. 15) que está rodeada de una cenefa romboi-
dal que forma un rectángulo con cuatro cruces, una en el centro de cada lado.

Capítulo preferente merecen las inscripciones que recogen nombres propios por el valor
histórico que pueden tener al documentar la estancia en prisión de personajes que pueden
ser del interés de los historiadores. Debemos dejar constancia, aunque no nos sorprende,
de que la mayor parte de las inscripciones, entre ellas todas las de calidad en el fondo y en
la forma, se encuentran en el espacio 1 que, recordemos, fue ocupado por reclusos letra-
dos procedentes sobre todo del ámbito eclesiástico. El espacio 2 no es representativo por
tratarse de una parte pequeña del total. El espacio 3 en cambio tiene muy pocas inscrip-
ciones y las que hay están escritas en



ins. 15

una cursiva endiablada, ocultas entre
otros *graffiti*, por lo que resultan muy
difíciles de descifrar. No obstante he-
mos podido corroborar la percepción
que teníamos de que este espacio fue
empleado fundamentalmente en el s.
XIX como prisión civil y en algunos
momentos militar, donde los presos
presentarían una tasa de analfabetis-
mo muy alta. Además resulta revela-
dora la forma de escribir el nombre
“José” que en las cinco ocasiones en
que aparece el espacio 1 siempre lo
hace como “Ioseph” mientras que en
el espacio 3 lo encontramos dos ve-
ces, ambas como “José”. Hemos podi-

do comprobar cómo la bibliografía del s. XVIII mantiene la fórmula “Ioseph” mientras que un siglo más tarde ya es común “José”¹⁸⁰.

ESPACIO I

En este ámbito destacamos una inscripción (ins. 16) planteada a modo de lápida monumental en ella se puede leer BEREMVND0 / SIMON / AÑO 1748 / DE CORELLA, esta última línea en minúsculas; a la izquierda en un cuadro con un corazón atravesado por dos flechas se lee JVNIO y a la derecha, en un cuadro con dos espadas cruzadas sobre un pedestal, aparece la palabra POR. Llama la atención la meticulosidad y el estilo de esta inscripción que ha sabido jugar con el tipo y tamaño de letra empleando la capitular “B” para su nombre y grabando con esmero las letras llegando al esgrafiado. Así mismo el diseño de la inscripción implica un refinamiento completamente inusual. Este personaje está documentado en bautismo en la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario en Corella (Navarra) con fecha 24 de junio de 1748 como Juan Antonio Simón. En 1802 aparece el segundo



ins. 16

180.—Así ocurre por ejemplo en la *España Sagrada*, cuya publicación recordemos es de 1865, De La Fuente, V., 1865. *España sagrada...*, op. cit., p. 287, en referencia a un personaje de 1704, José Martínez Rubio. En cambio, en una obra de una fecha equivalente a la de este, aparece la grafía Joseph: Anónimo, 1708, *Gloria de Tarazona, merecida en los siglos pasados, de la antigua naturaleza de sus hazañas, aumentada en la edad presente, de la nueva gracia, valor y fidelidad de sus naturales*, Madrid, p. 372 y otras.



ins. 17



ins. 18

en antigüedad entre los presbíteros de la Parroquia de San Miguel de Corella como “D. Veremundo Antonio Simón”¹⁸¹. El nombre de Beremundo lo debió tomar al ordenarse seguramente en recuerdo de su hermano fallecido Manuel Beremundo Joaquín bautizado el 1 de junio de 1750 también en la Iglesia del Rosario. El hecho de que haya querido dejar constancia en una inscripción que tiene forma de lápida del año y mes de nacimiento nos lleva a pensar que la intención de este personaje era grabar su propia lápida funeraria.

Otro nombre identificado es el de Ángel Antonio Ramón Ausejo con bautismo en la Iglesia del Rosario de Corella (Navarra) el 2 de marzo de 1743. En la inscripción se puede leer RAMON AVSEJO / ESTUBO POR/ Línea cortada por el zócalo de baldosas (ins. 17). De la misma Iglesia es Joseph Thimoteo María Luna bautizado el 25 de enero de 1735 (ins. 18). La inscripción reza IOSEPH LVNA ??? / CAPELLAN DE.

181.—Anónimo, 1802, *Guía del estado eclesiástico seglar y regular de España en particular y de toda la Iglesia católica en general, para el año 1802*, p. 275, Madrid.

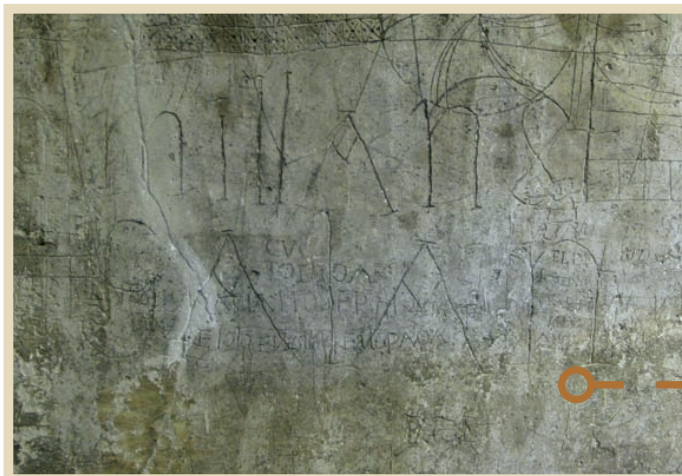
Si bien esta segunda línea presenta un tipo de letra en minúsculas y podría no formar parte de la inscripción.

Inscrita dentro de un tríptico descrito más arriba como número 32 leemos A(L)FARO (en el frontón) / AN(tonio) / MARTI / NEZ / AZNAR (ins. 19). Las palabras han tenido que ser segmentadas para que cupieran en este espacio que seguramente ya estaba con anterioridad.

Una gran inscripción grabada en minúsculas salvo las letras “A” que están en mayúsculas reza MILLAN / GALAN (ins. 20). Aprovechando la forma en la que ha sido realizada la “N” final, similar a una lápida, otro recluso con el rango de doctor, grabó su nombre en su interior (ins. 21). EL D / IOSEPH / MARTI / NEZ / ANO 17(¿52?) lo que fecha necesariamente la inscripción de Millán Galán antes de este momento.



ins. 19



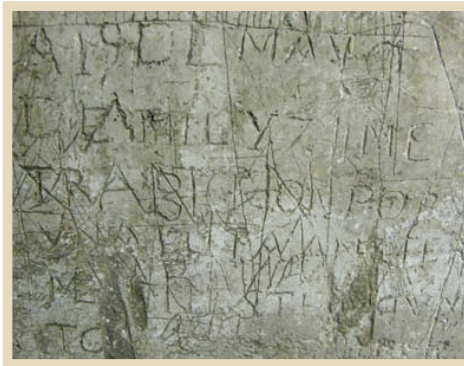
ins. 20



ins. 21



ins. 22



ins. 23

Otra inscripción de difícil lectura debido a la poca profundidad del trazo la interpretamos como DIEGO CRESPO / PRESO POR / ??? CON SU AMA (ins. 22). Resulta curioso que no acaba de especificar el delito cometido que queda a la imaginación del lector.

Más complicada resulta esta otra ya que se solapan dos textos cuya característica diferenciadora es la forma de hacer la “A” que en el caso que recogemos lleva el trazo intermedio en forma de ángulo frente a la segunda inscripción mucho más tosca e ilegible con el trazo de la “A” horizontal. Además algunas palabras se han podido contraer. Nuestra lectura es (ins. 23): A 19 DE MAYO / DE MIL Y 7(7) II ME / TR(A)BN(.)RON POR / VNA (.)L(.)TA(.) (...)TE /ME(..)TN ESTE ? QVXR / TO.

En la “pared J” tenemos una gran inscripción a carboncillo que ocupa casi todo el espacio en tres líneas aunque sólo podemos reconocer algunas letras sueltas. Calculamos que puede haber al menos veintidós letras de gran formato, quedando la segunda línea menos ocupada al contar con un dibujo también en carboncillo de un personaje con bonete (ins. 24).



ins. 24

OTRAS INSCRIPCIONES¹⁸²

ESPACIO 1

JVAN BCRAN / ES AÑO / 1762 M (pared A, 44/210)

FRAN DE SOLDEBILLA (pared A, 220/84)

MILAGRO MORCILLO (pared A, 220/80)

JESVS A(T)ARE(S) (pared A, 220/77)

JOSEHB REMIREZ / Y (BI)EZ (pared B, 280/132)

JESVS (pared B, 93/149)

CVS / TODIO APER(TE) (pared B, 60/63)

CN/ APERTE / CVSTO /DIO y al lado AÑO / 1756 (pared K, 44/197)

AÑO 1756 CVSTO DIO APERTE (pared A, 318/129)

EN EL AÑO /1760 ESTUBO / MA(..)N RUBIO (pared K, 2/180)

ALFONS(.) REJ (pared K, 3/108)

En carboncillo y minúsculas: IOSEPH AÑO / ??? ESTUBO / línea ilegible (pared K, 42/190)

ENTRO EN ESTA CA(..)EL / ANTONIO IA(.....) SOME(.) / 1778 (pared K, 57/164)

LORENZO M / LORENZO / MAGALLON/ DE CORELLA/ ENTRO DIA 20 (pared D, 160/220)

E BERNARDO / BER (pared D, 160/172)

182.—No incluimos letras sueltas que a veces aparecen por doquier. Tampoco hemos incluido los casos totalmente ilegibles. Somos conscientes de que, tal y como se ha señalado más arriba, hay otras muchas inscripciones, sobre todo las realizadas con carboncillo en la capa profunda, que no hemos sabido identificar. Señalamos entre paréntesis las coordenadas en centímetros que permiten localizar la inscripción en la pared, comenzando por la cota horizontal medida desde el inicio de la pared a la izquierda y la cota vertical medida desde el suelo.

MANVEL A / RAMON / (AVSE)JO ESTV/ VNA (.)U / ANATON (pared D, 160/55)
FLORES en minúsculas (pared D, 63/145)
JESVS MARIA Y IOSEPH (pared B, 60/62)
E(L)O(L)A DE NOLLA(.)EALLOPAOA combinando mayúsculas y minúsculas (pared B, 60/55)
DN JVACHIN RUBIO/ DN AGVSTIN OLABE en minúsculas (pared D, 35/208)
AQUI PAGO CON / EL (..)AG(...).ES / MAI GU(...).MENGAÑA/ Y (..) A DIOS / 1706 (pared D, 0/135)
ACOSTAS DE / FRANCHº / VN CAPOTE (pared J, 70/10)
PEREZ DE AT(E)CA (pared J, 0/24)
CALLE / MAYOR / MENOR en minúsculas (pared J, 0/27)
AÑO / 1741 (pared J, 0/100)
(ANT)ONIO PEREZ en minúsculas (pared J, 79/18)
ZARAGOZA (pared A, 275/123)
AGVSTIN / línea ilegible / 1753 (pared G, 2,5/165)
UG(...) en minúsculas, inscripción realizada con almagre rojo (pared K, 43/165)
17(0)6 a carboncillo (pared A, 50/110)
1706 (pared D, 4/130)
1735 a carboncillo (pared G, 12/158)

ESPACIO 2

Tan sólo tenemos dos, la primera está realizada en minúsculas con letras de gran formato en almagre rojo y mientras que en el segundo caso es un grabado.

(TARA)ZONA (pared Ñ, 30/165)

CRISTOBAL (pared Ñ, 20/112)

ESPACIO 3

Tenemos algunas inscripciones, casi siempre incompletas.
Destacamos las fechas localizadas que nos certifican la filiación cronológica de este ámbito.

JOSE (.)ANCHA en minúsculas (pared B, 133/305)

1870 (pared B, 345/82)

ARA –JOSE (.)A(.)??? /46 (pared B, 329/136) en minúsculas, creemos que se trata
de distintas inscripciones que se cruzan.

AÑO 1840 (pared B, 64/122)

JUAN ??? (...) en minúsculas (pared D, 110/169)

GRARIN(.)ÑEZ en minúsculas (pared D, 56/112)

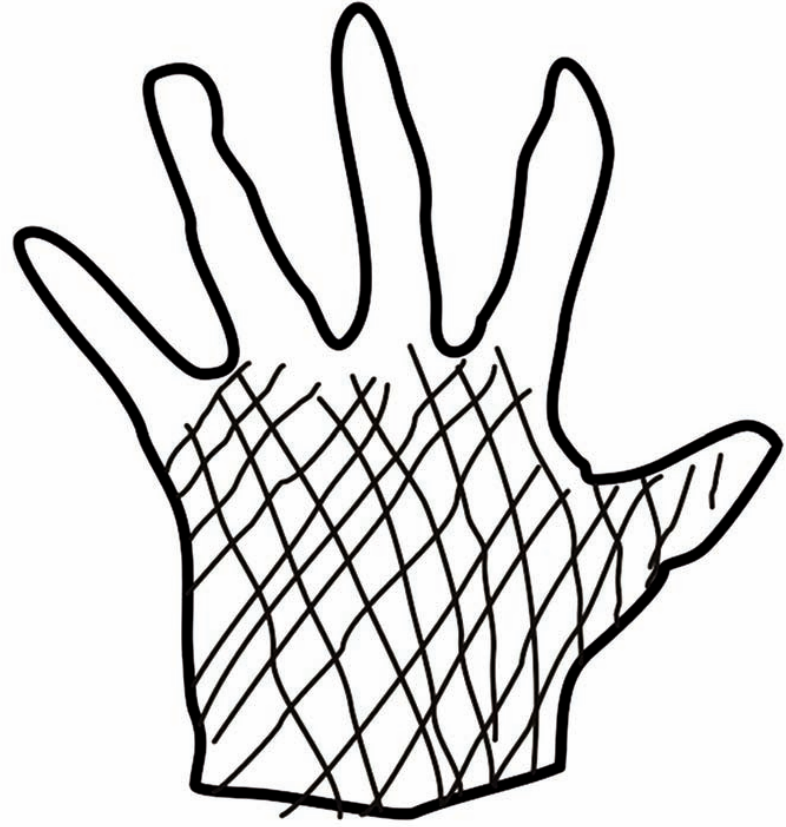
18(6)2 (pared D, 110/125)



sello inscrito (pared B, 313/101)



sello inscrito (pared B, 349/103)



CONCLUSIONES

La gran conclusión de este trabajo es que la importancia cualitativa y cuantitativa de este conjunto patrimonial es mucho mayor de lo que suponíamos y resulta necesaria una inversión acorde con su valor para garantizar su conservación y su adecuada presentación al público. Si se llegara a realizar una limpieza exhaustiva de los paramentos estamos seguros de que aflorarían nuevos e interesantes *graffiti* que en algunos casos ya se pueden intuir bajo la pátina actual. Además en el momento en que se puedan recuperar los paramentos inaccesibles en la actualidad por el mobiliario o por los paneles de cartón piedra de la exposición sobre los judíos, merecerá la pena acometer un nuevo estudio que presente al gran público las novedades.

Por otra parte hemos constatado el uso carcelario de esta parte del edificio al menos desde 1706, para el espacio 1, si bien la mayor parte de los *graffiti* que mejor se ven se realizaron en



la segunda mitad del siglo XVIII. El espacio 2 puede ser también de finales del s. XVIII. En cambio no tenemos dudas con respecto al espacio 3 que claramente se ubica en el s. XIX, siendo la fecha más antigua que hemos encontrado 1840.

Con respecto a la condición social de las personas encarceladas, debemos concluir que en el espacio 1 la mayoría debieron pertenecer al ámbito eclesiástico; la temática, preferentemente religiosa, la calidad y cantidad de las inscripciones, la precisión y el esmero con que se han realizado, así como la información que aporta la documentación, sostienen esta afirmación. En cambio el espacio 3 presenta una temática laica, con dominio de las armas y los soldados, así como los motivos de la vida cotidiana. A esto se añade que el número de inscripciones es mucho menor, como es de esperar en un ambiente donde el analfabetismo era la tónica dominante.

Las limitaciones descritas al inicio de este libro nos han obligado a postergar para un futuro, que esperamos no sea muy lejano, aspectos tan importantes como el estudio documental que exigirá que nuestra vertiente de historiador se posicione por encima de la de arqueólogo.

175

150

125

100

75

50

25

Mapa de Figuras

25

50

75

100

125

150

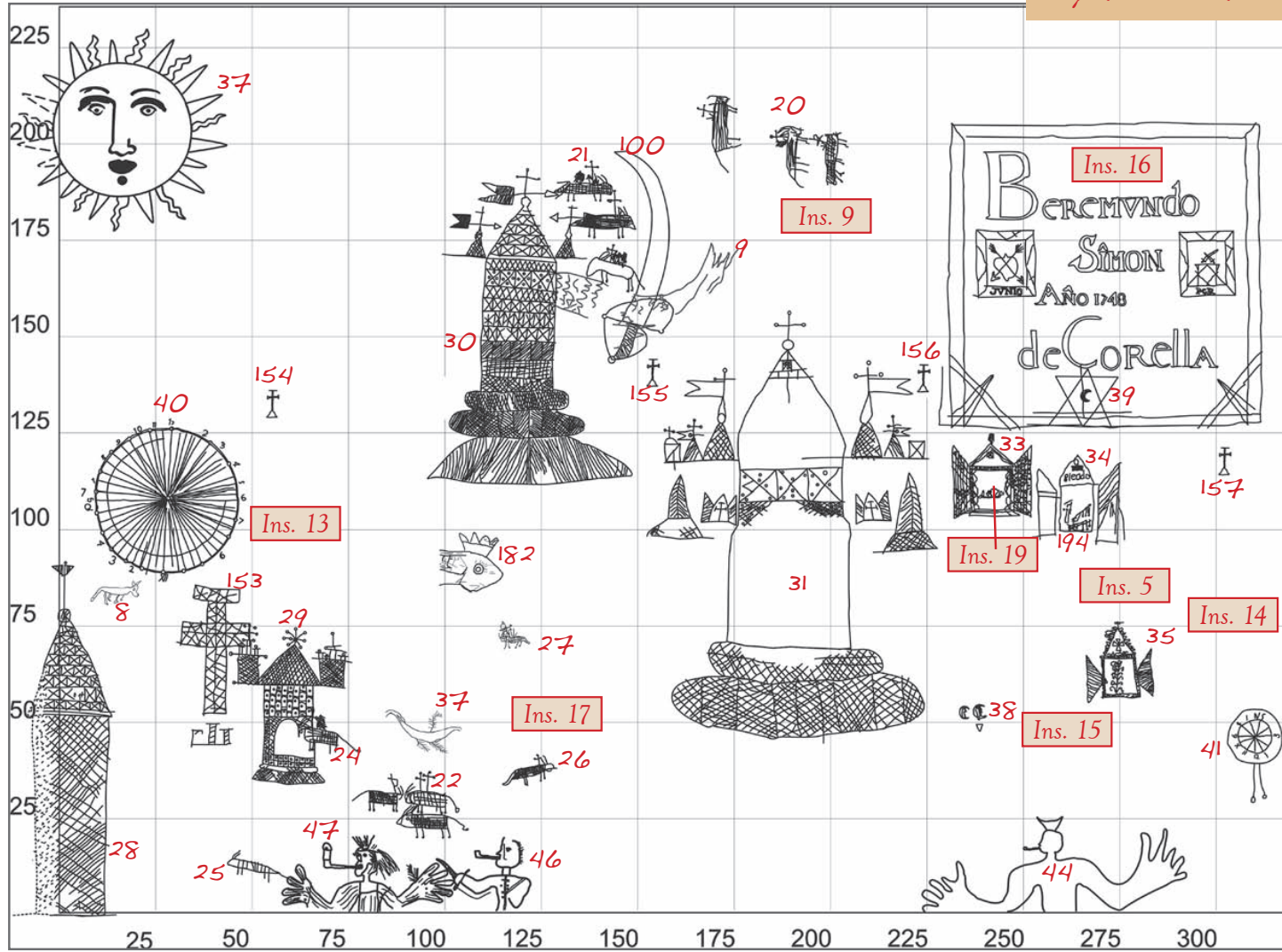
175

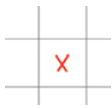
200

225

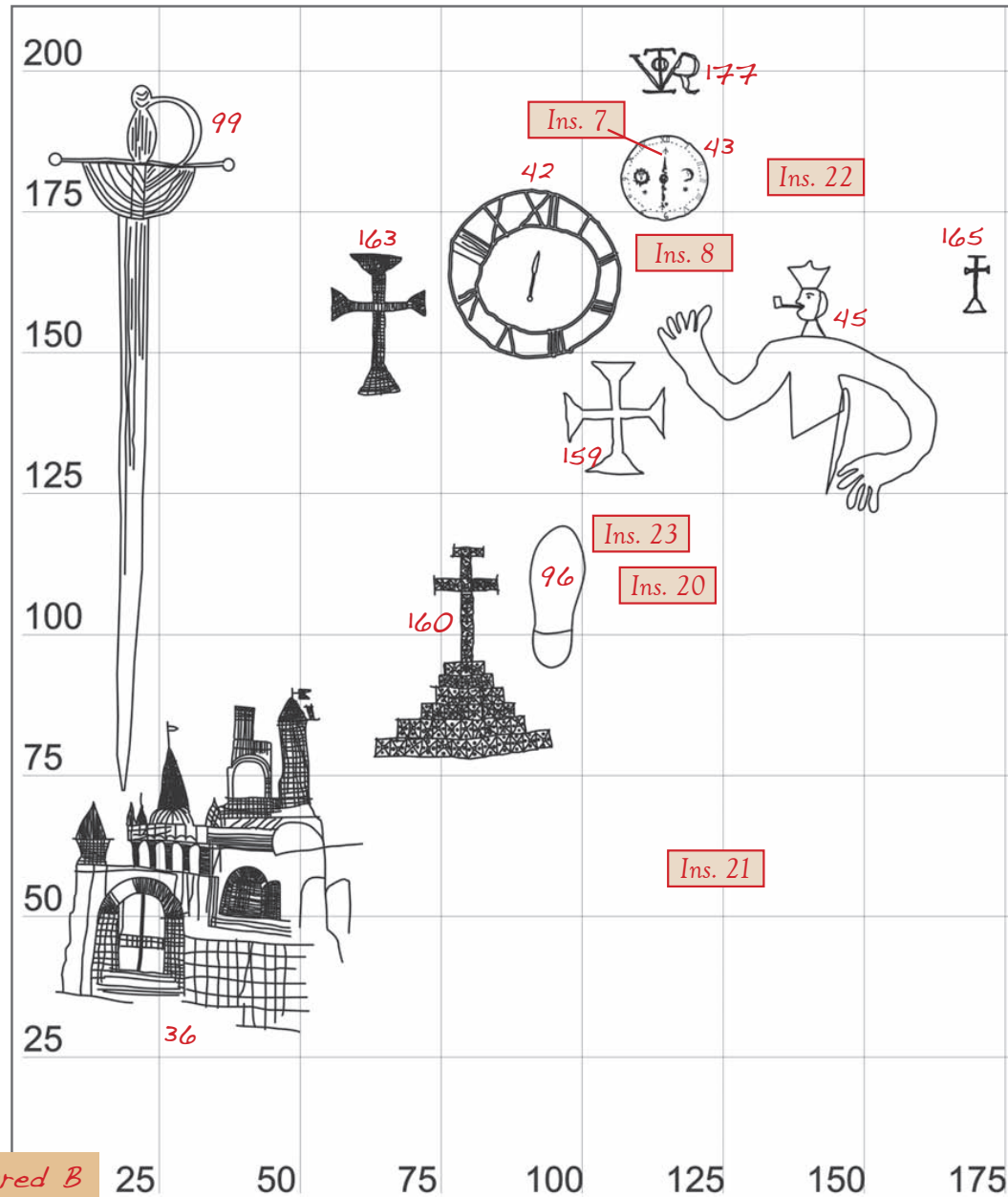
Nota. A continuación presentamos la ubicación de los graffiti figurativos y las principales inscripciones en cada una de las paredes (véase croquis en páginas 31, 34 y 36). Cada figura tiene un número en rojo que corresponde tanto a su número en el catálogo final como a la referencia en el texto. En aras de la claridad no hemos representado los trazos no figurativos ni el desarrollo de las inscripciones, cuya situación queda delimitada por su número en el texto, inscrito en una pequeña cartela. Para no enrevesar el dibujo las figuras están a una escala aproximada.

Espacio 1. Pared A

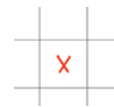




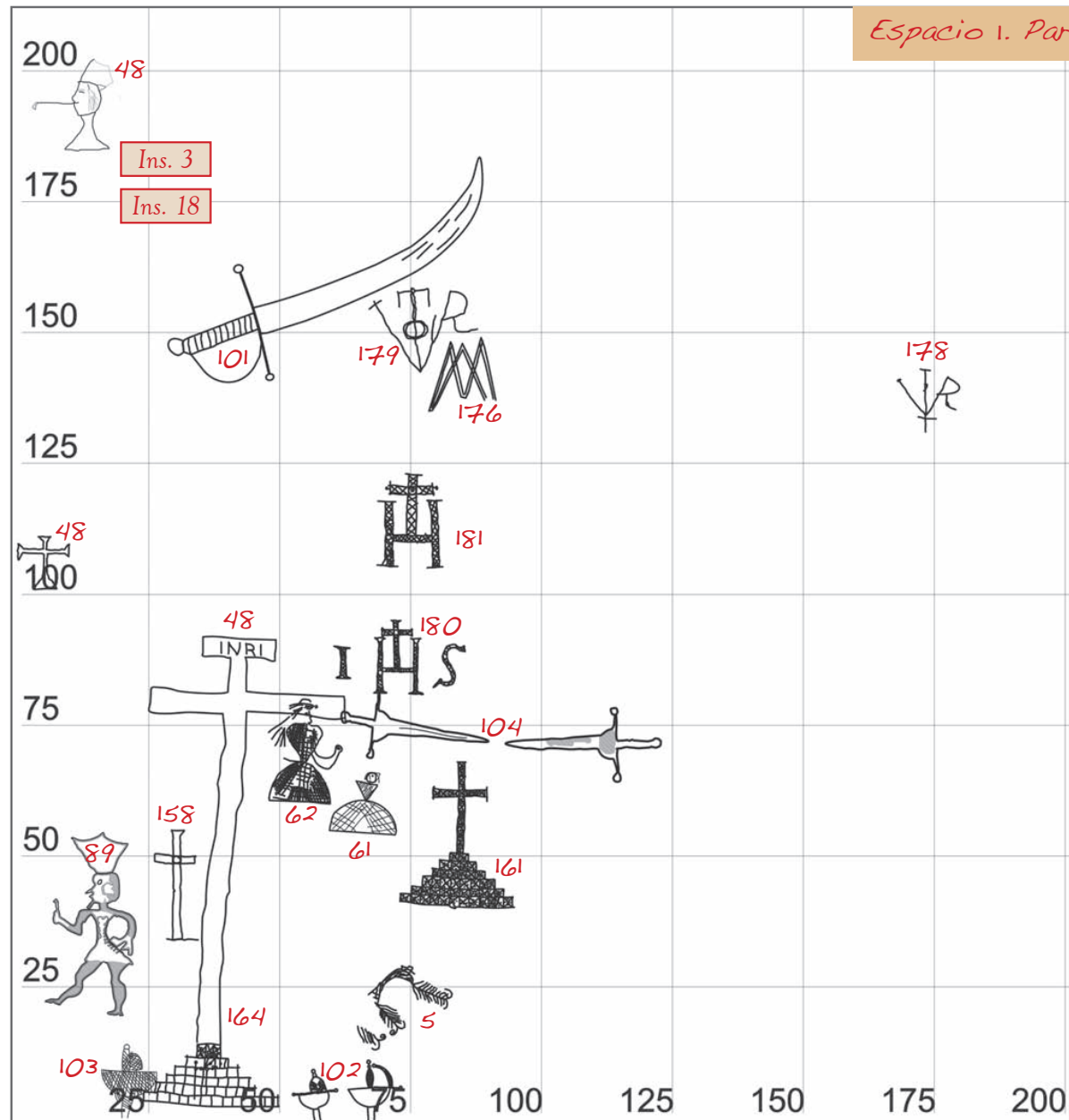
Tiempo de Graffiti

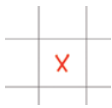


Espacio 1. Pared B

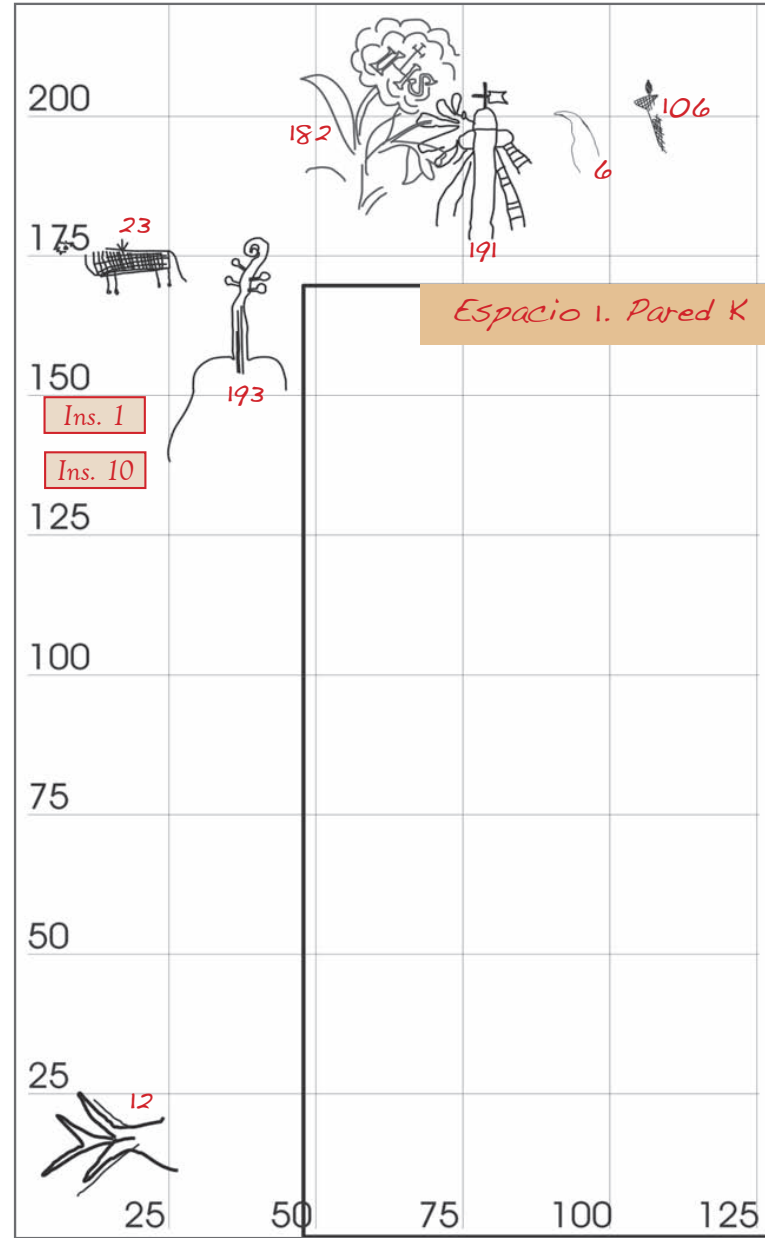
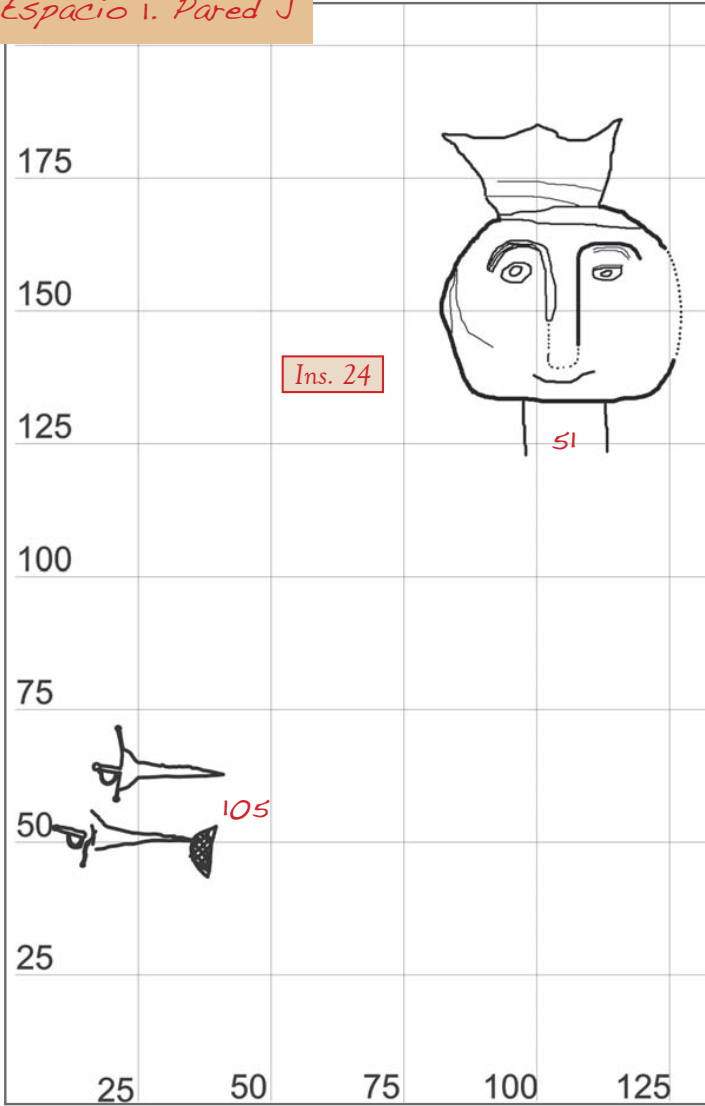


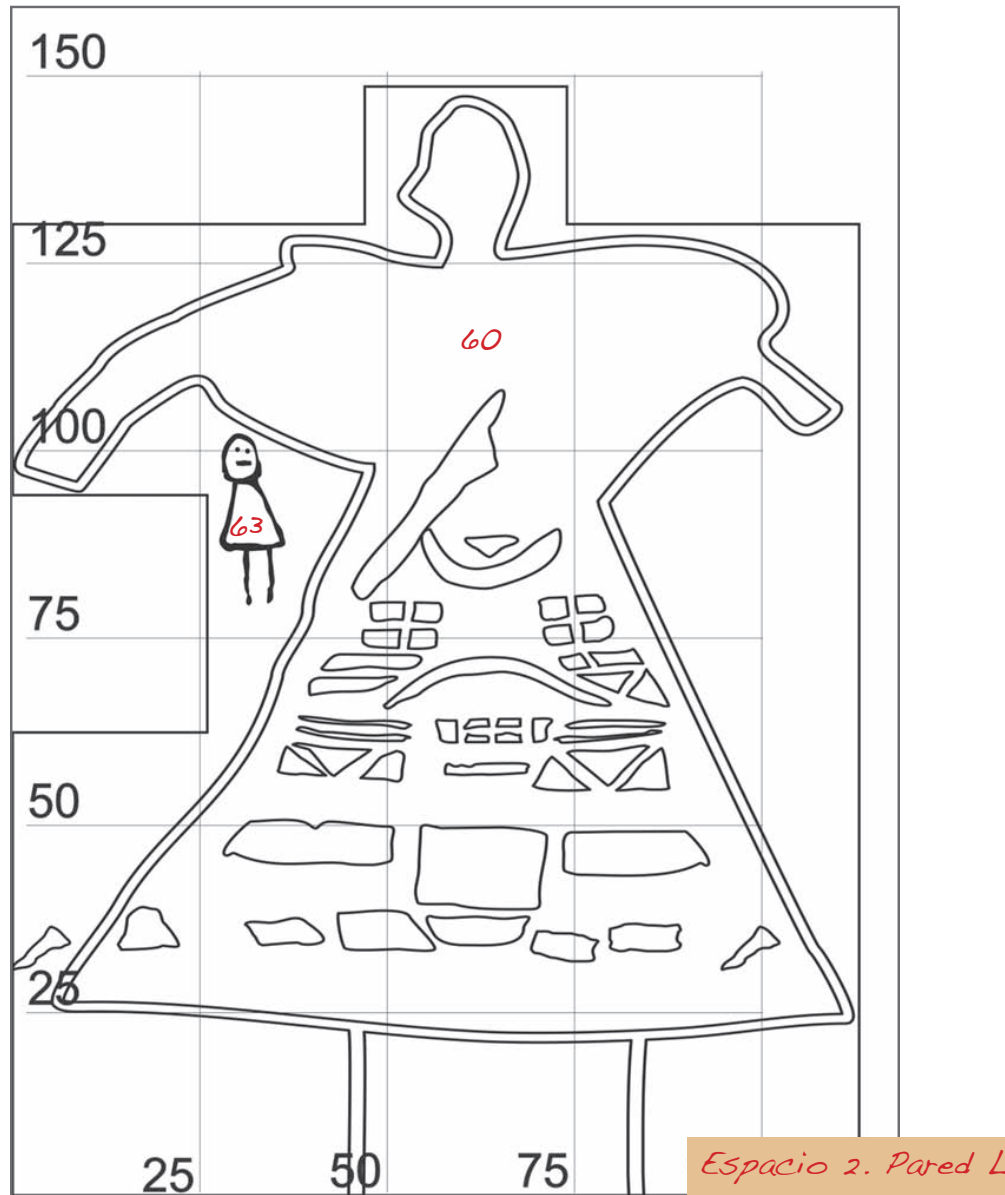
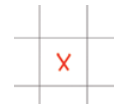
Espacio 1. Pared D

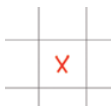




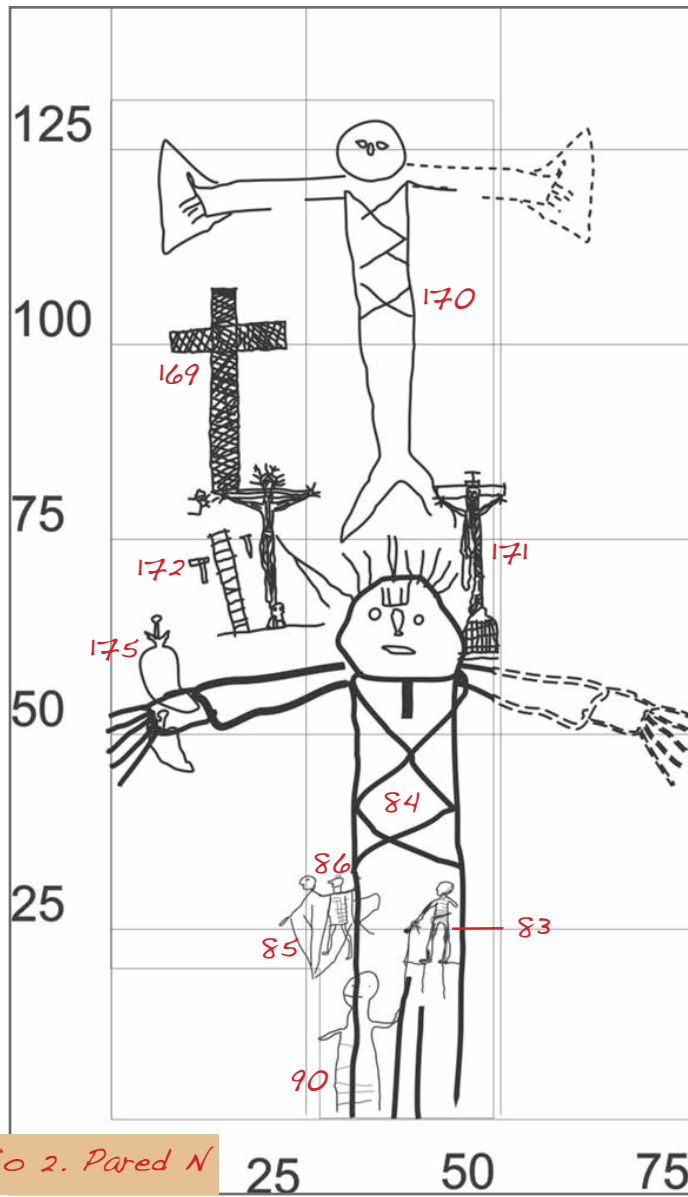
Espacio 1. Pared J





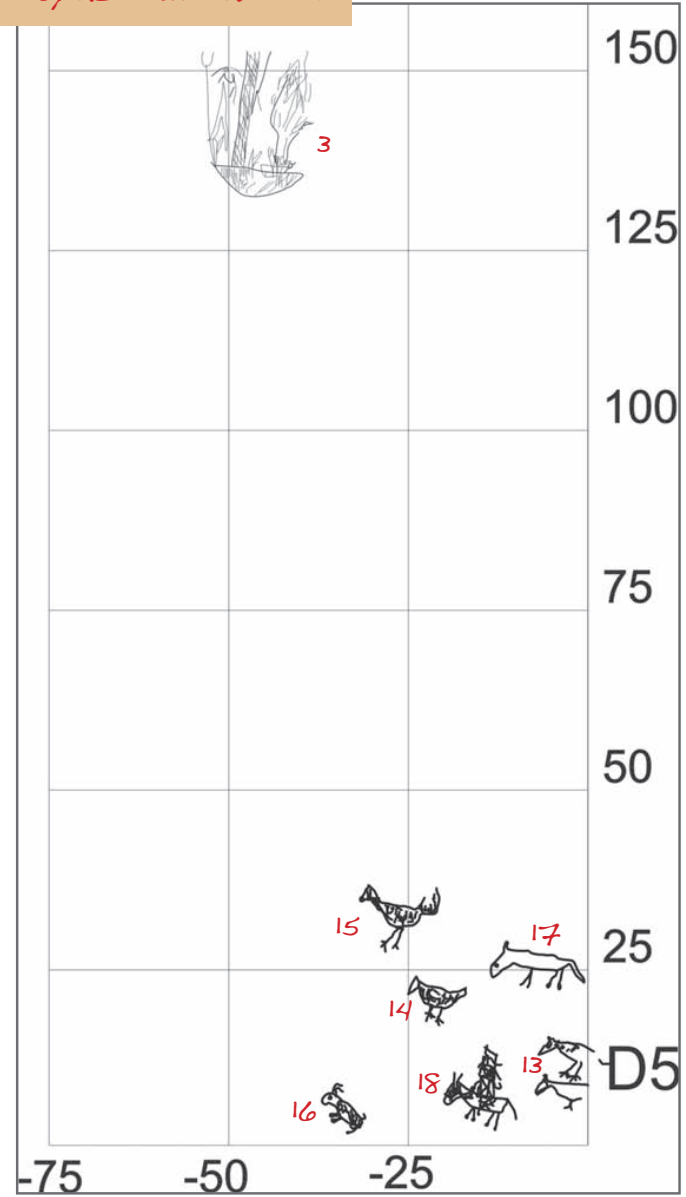


----- Tiempo de Graffiti



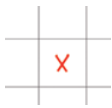
Espacio 2. Pared N

Espacio 2. Pared N̄



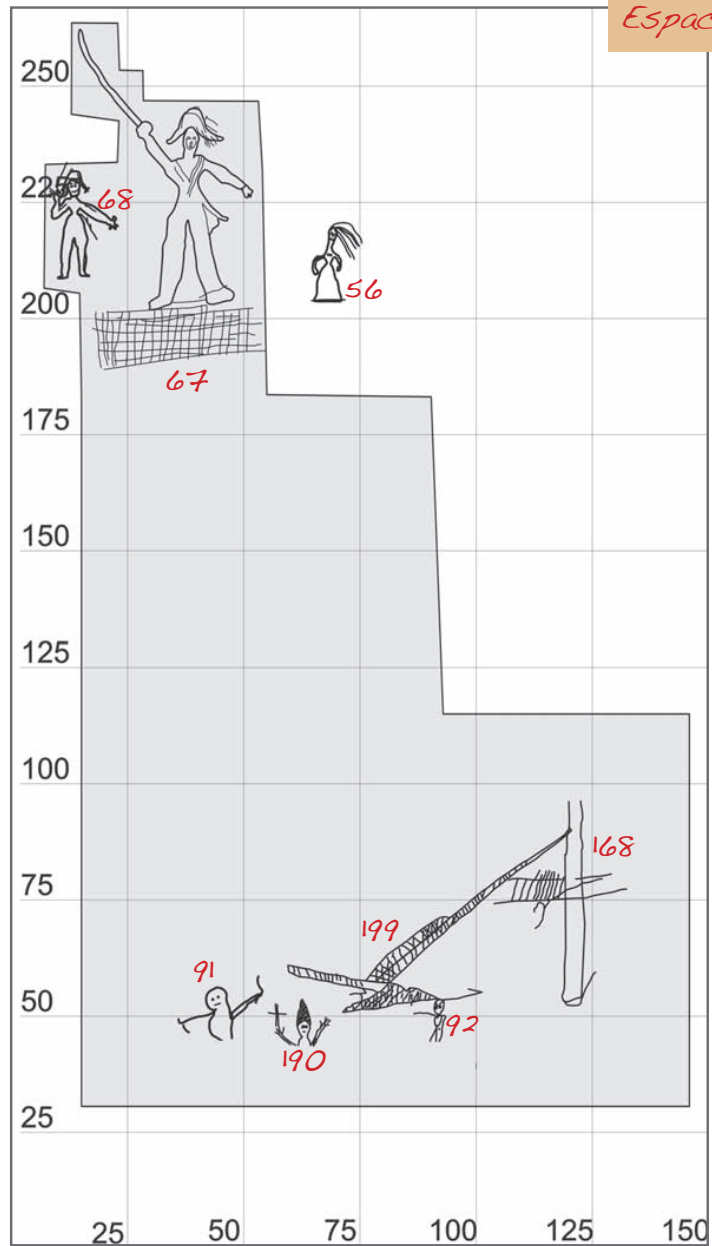
Espacio 3. Pared B

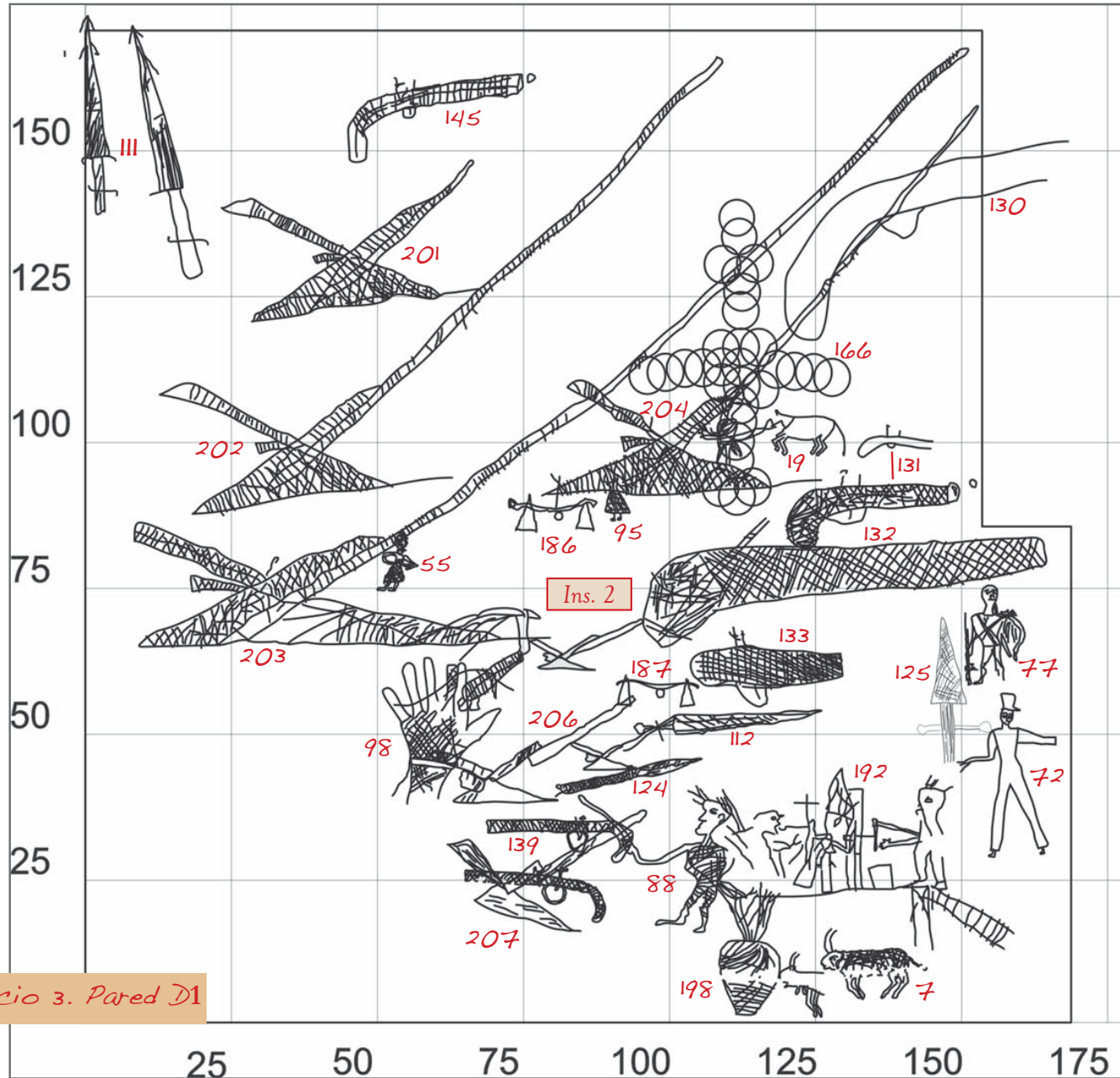


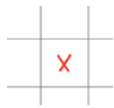


----- Tiempo de Graffiti

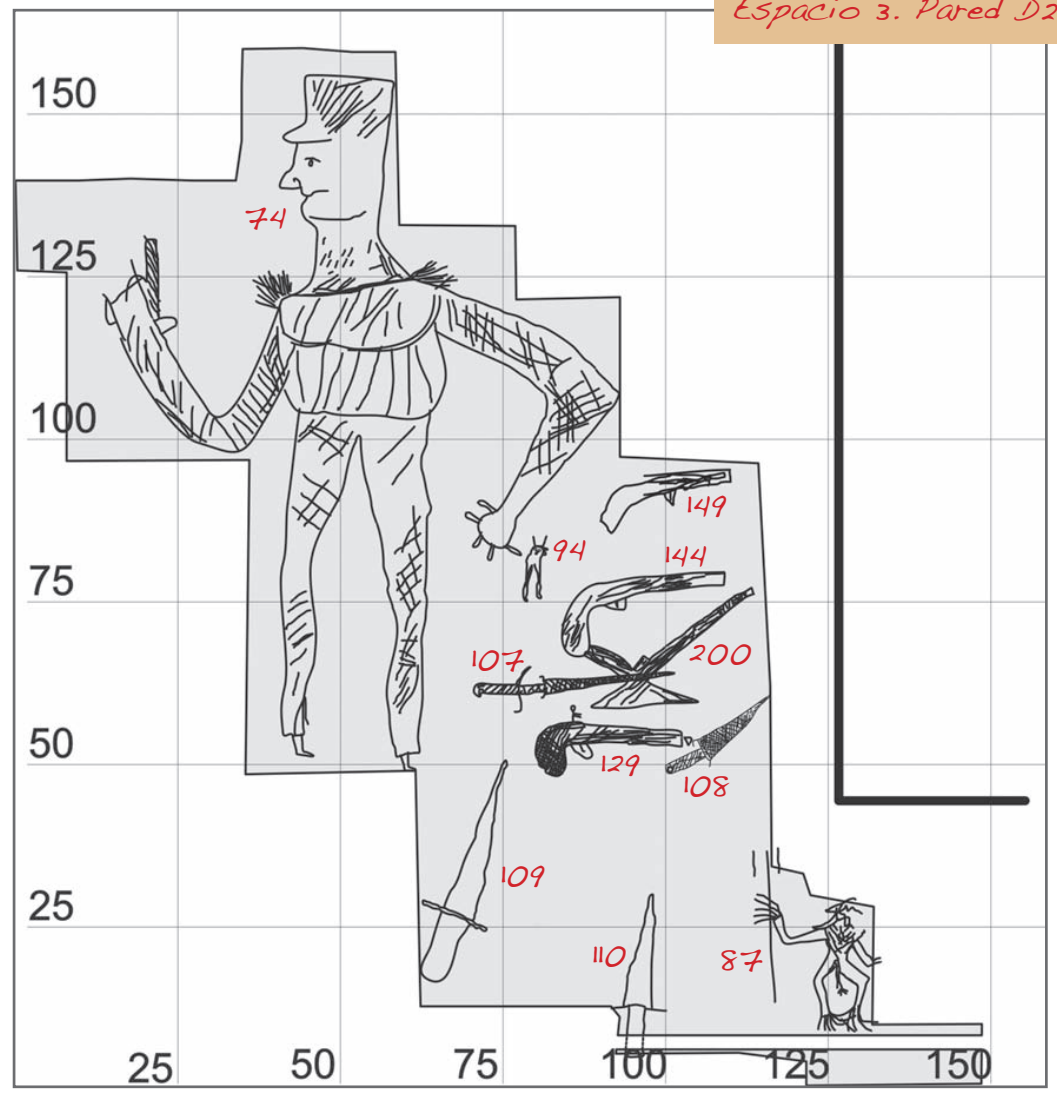
Espacio 3. Pared C



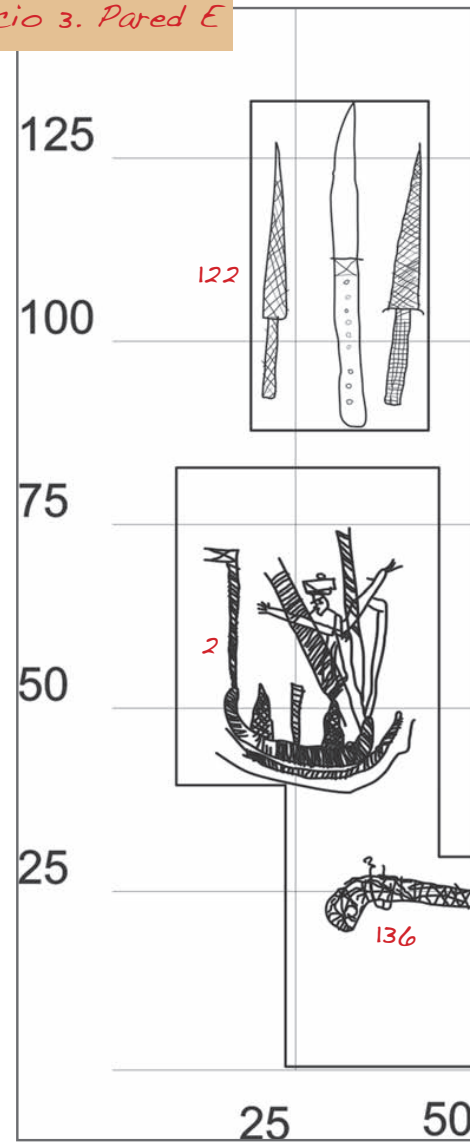




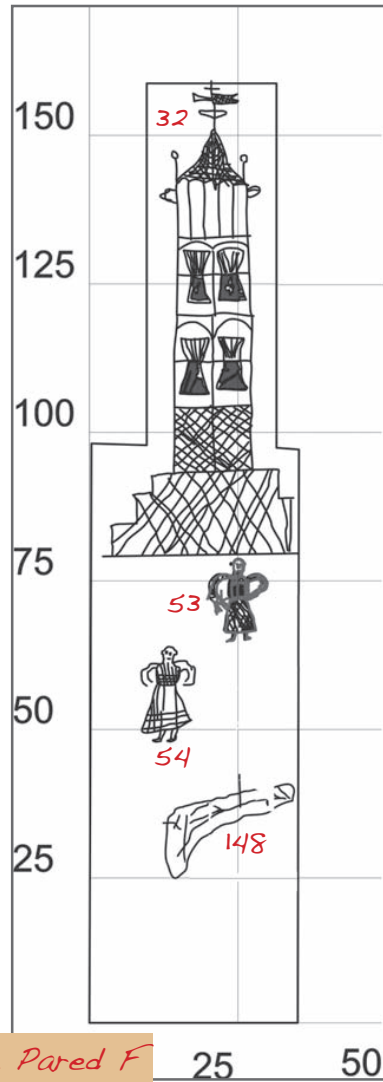
Espacio 3. Pared D2




Espacio 3. Pared E

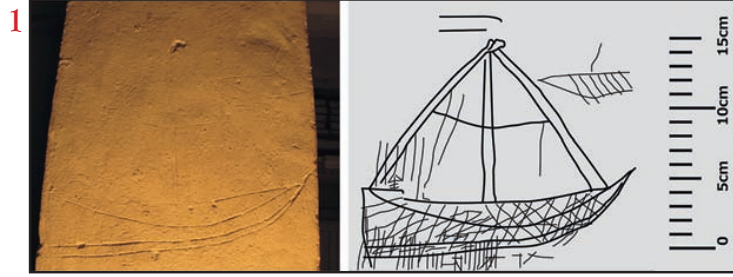


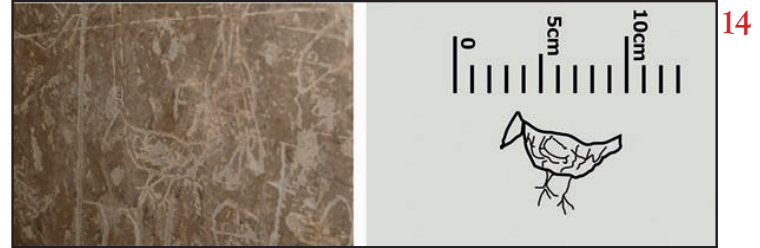
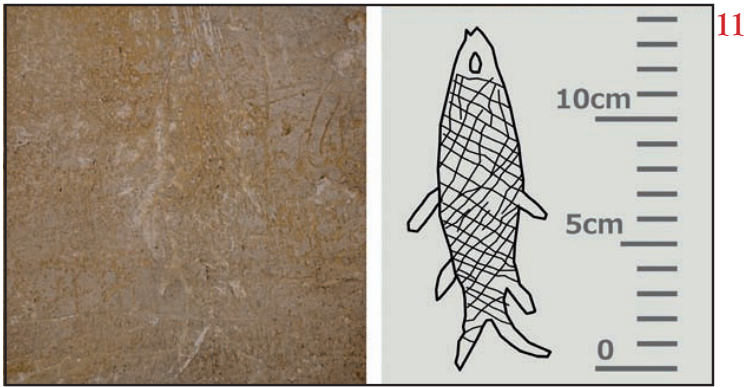
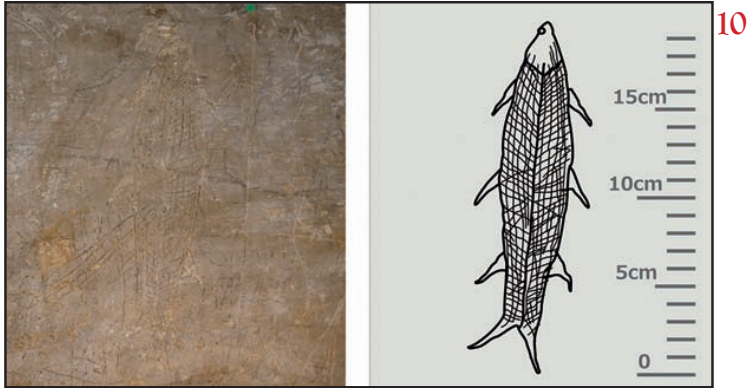
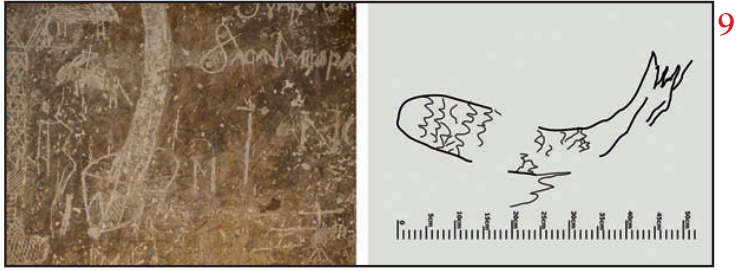
Espacio 3. Pared F



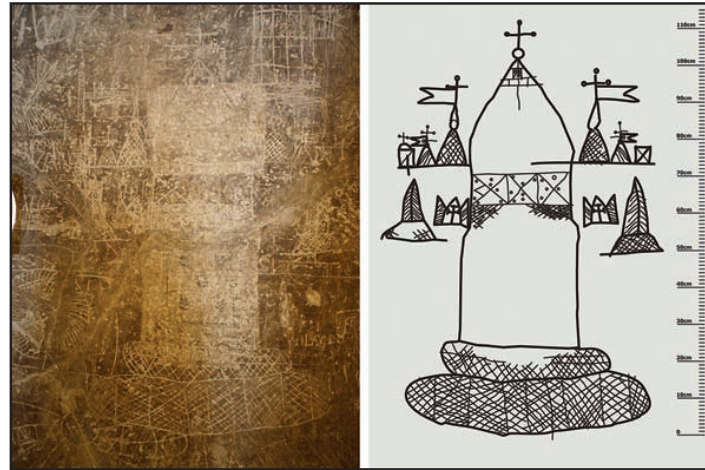
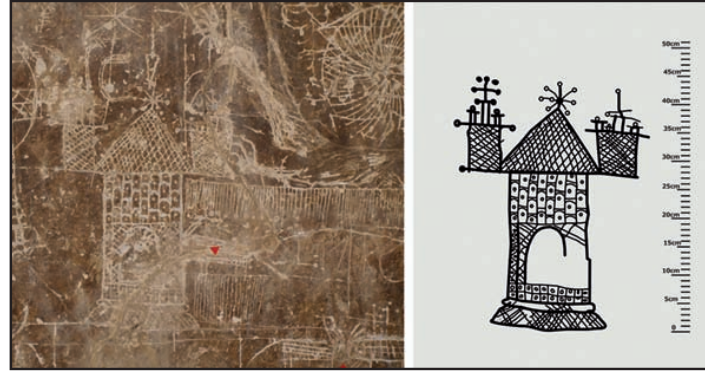
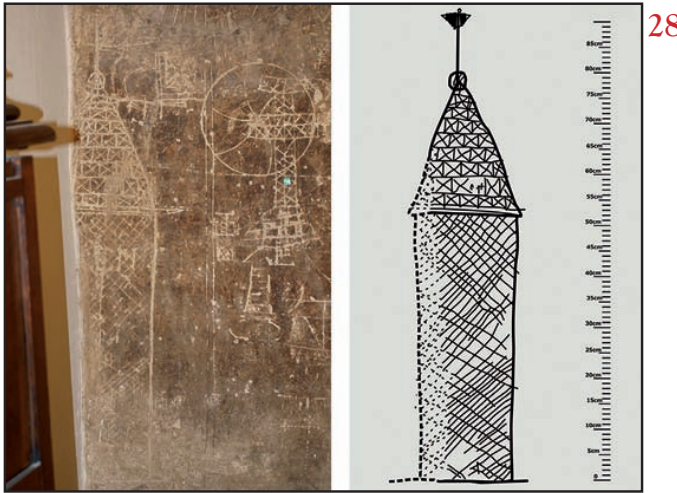


*Catálogo de graffiti
figurativos*









32



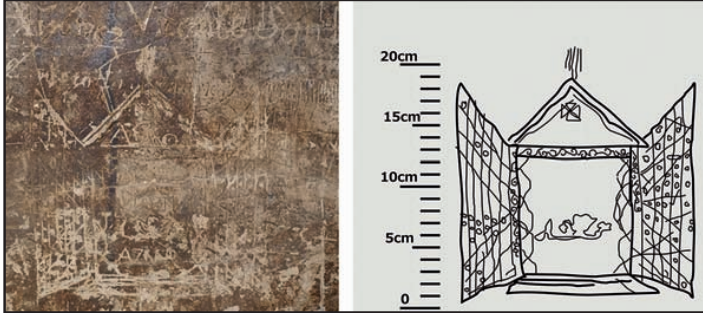
35



36



33



37



34



38

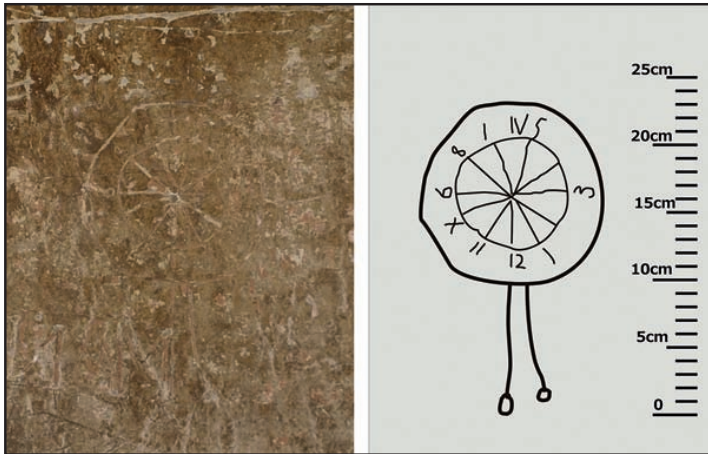




39



40



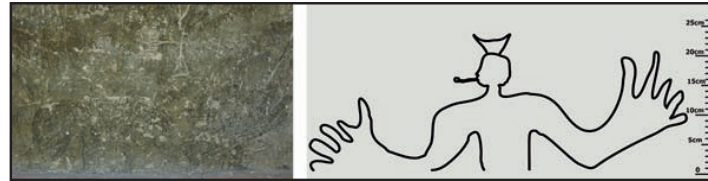
41



42



43



44



45



46

47



48



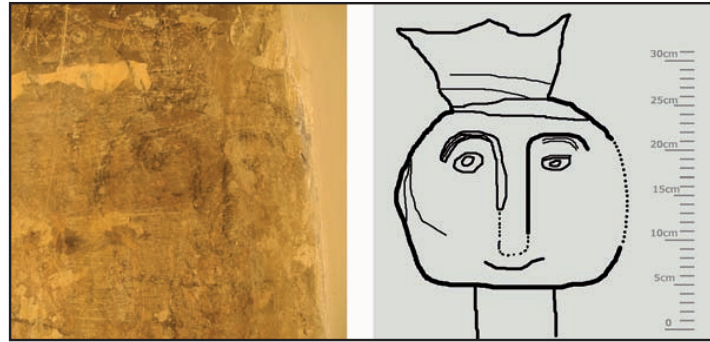
49



50



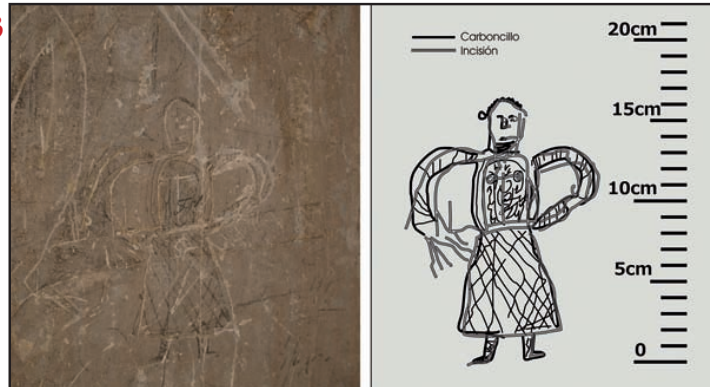
51

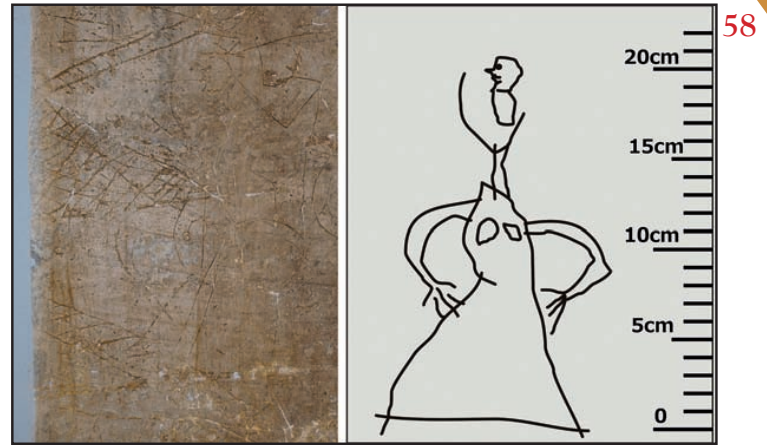
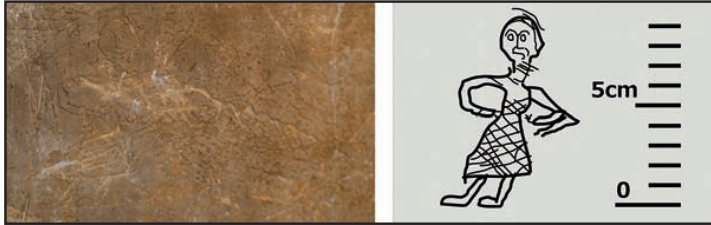
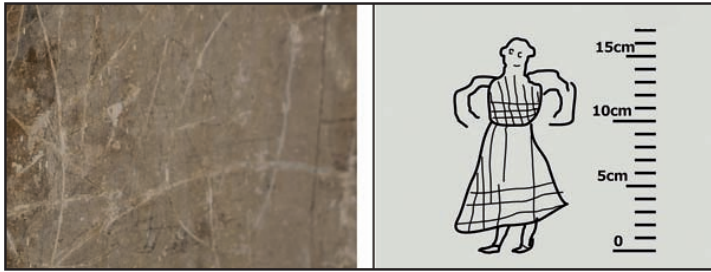


52

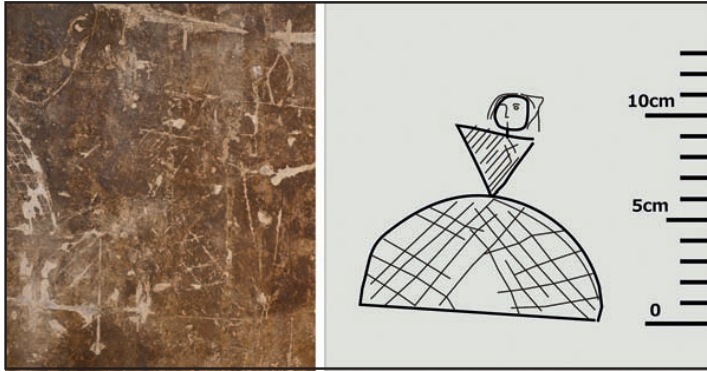


53





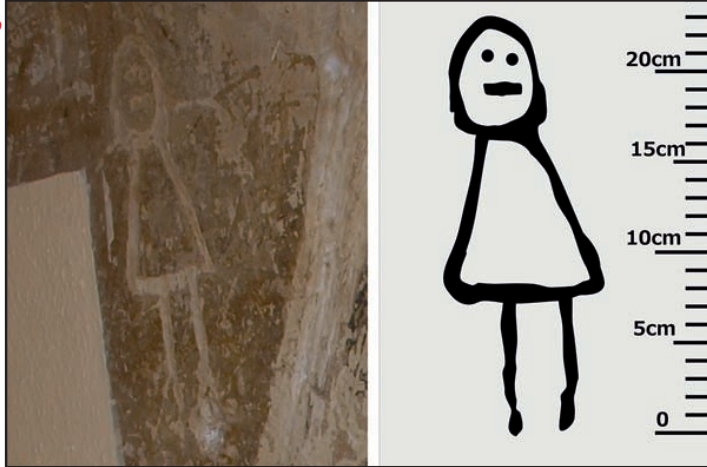
61



62



63



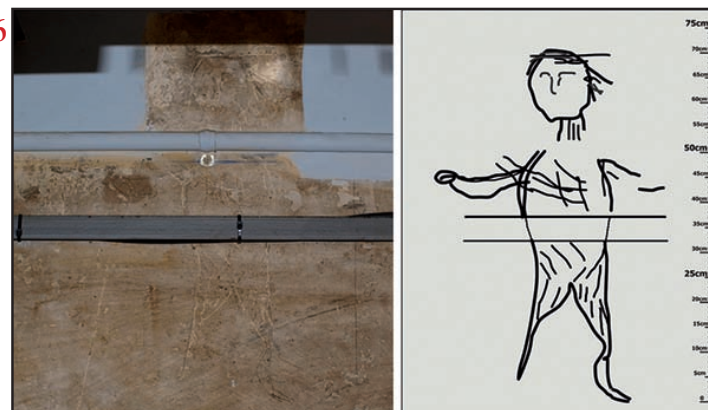
64

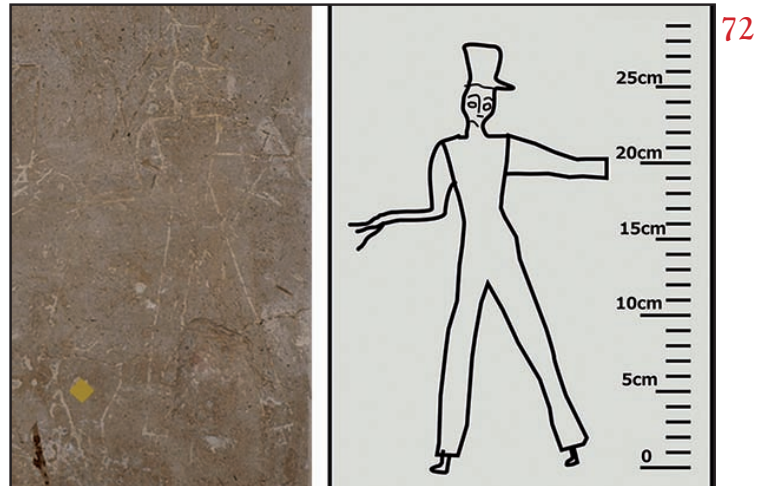
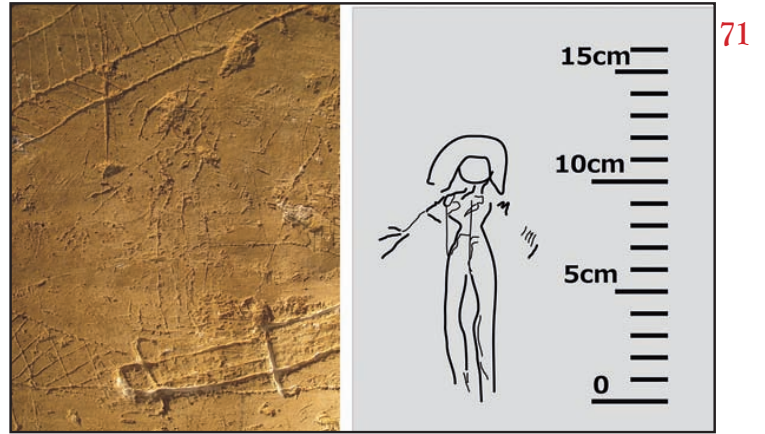
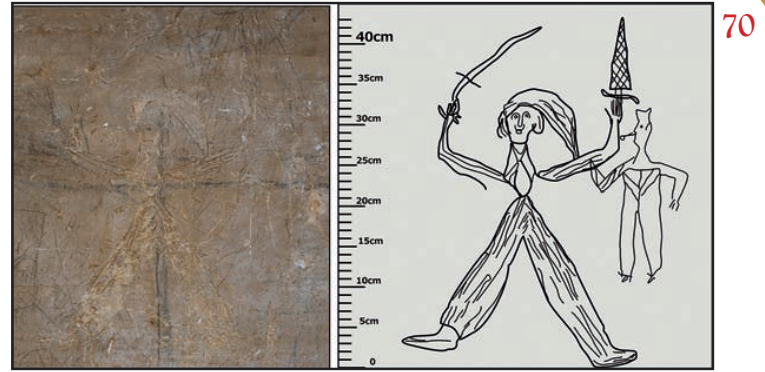


65



66





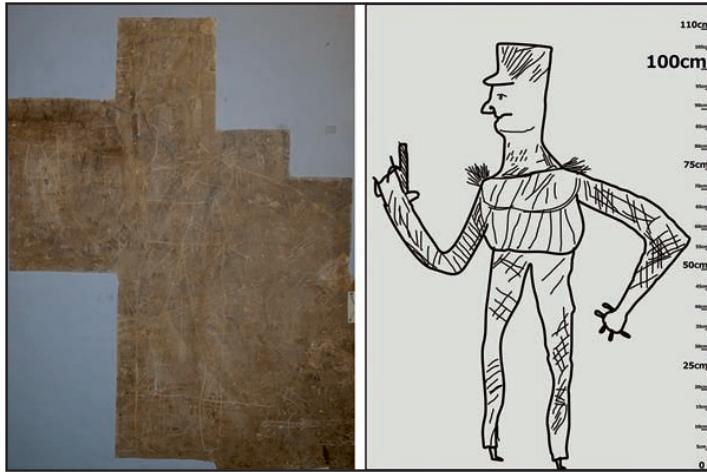
73



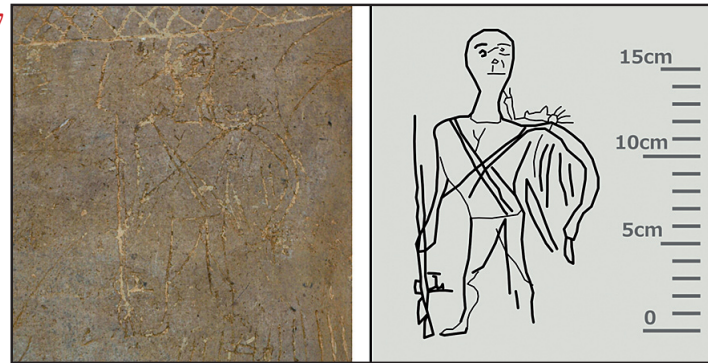
76



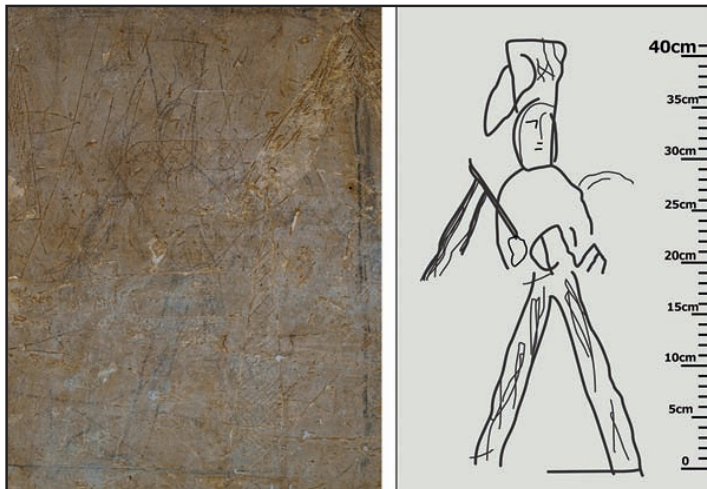
74



77

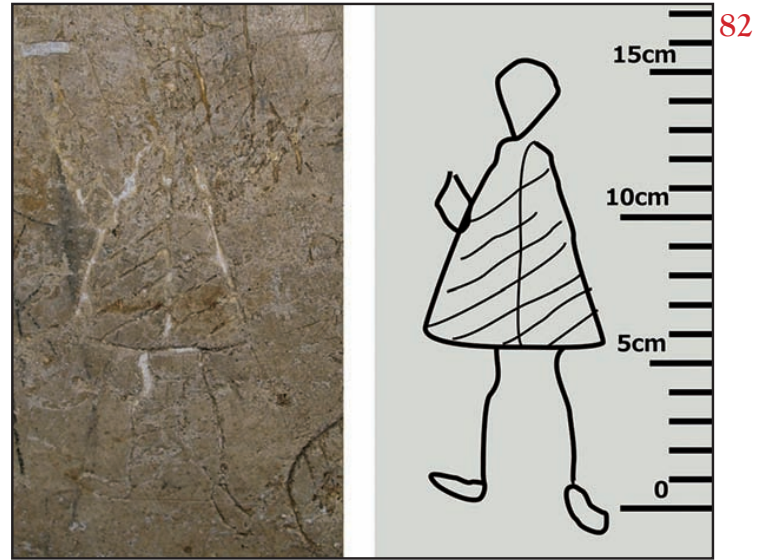


75



78





84



88



85



89



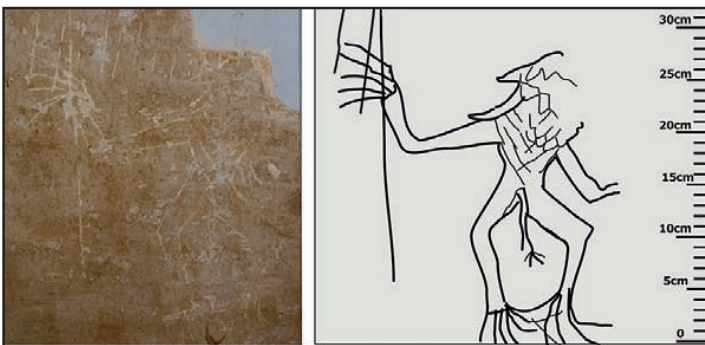
86

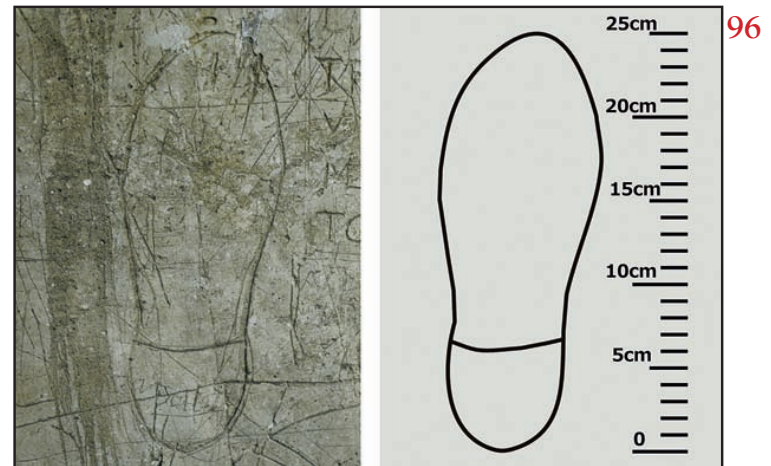
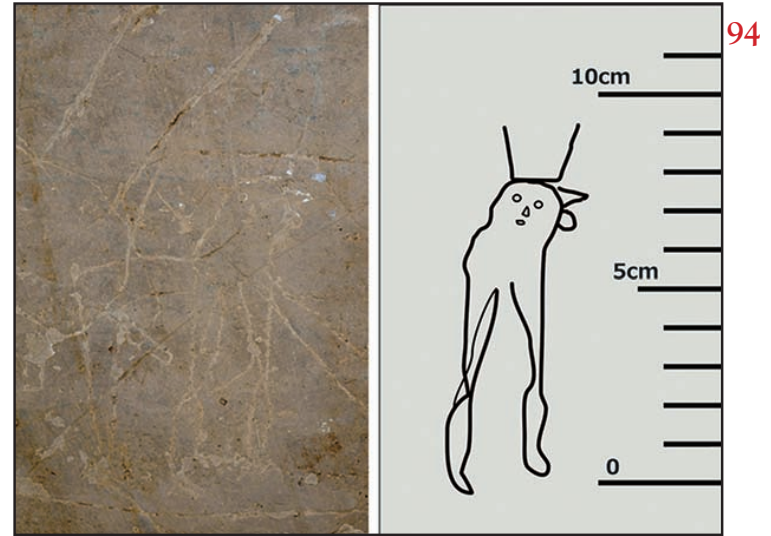


90

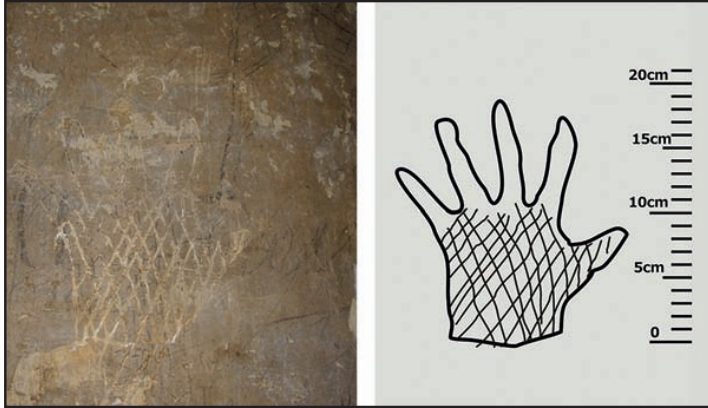


87





97



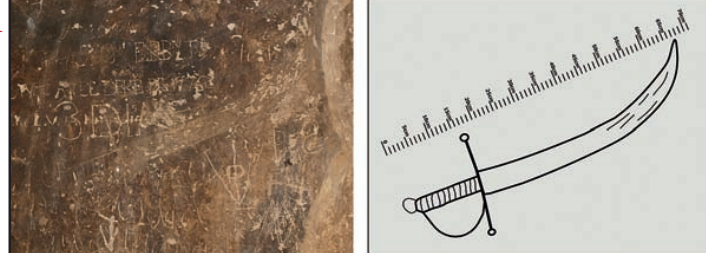
100



98



101



99



102



103

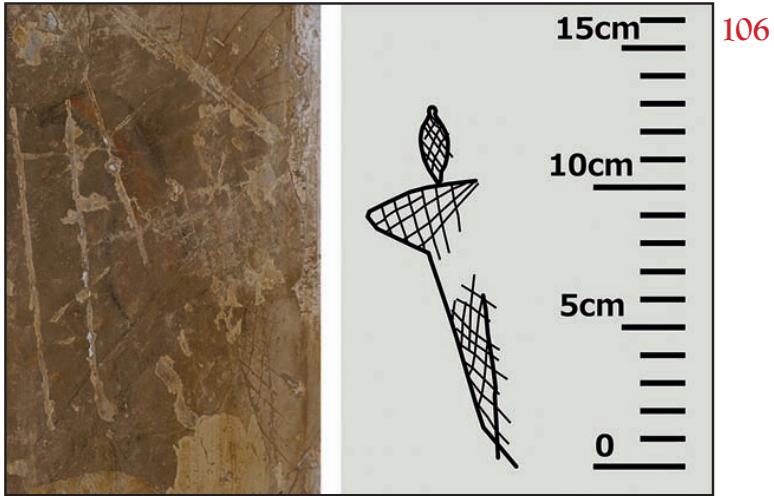




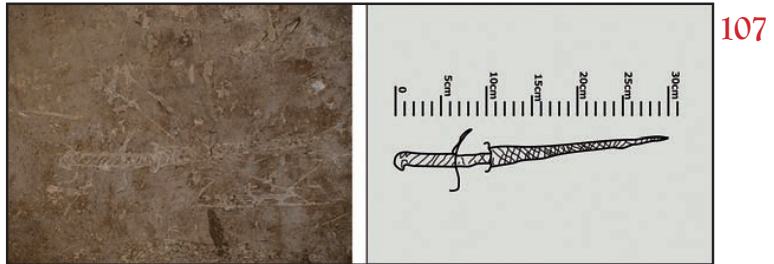
104



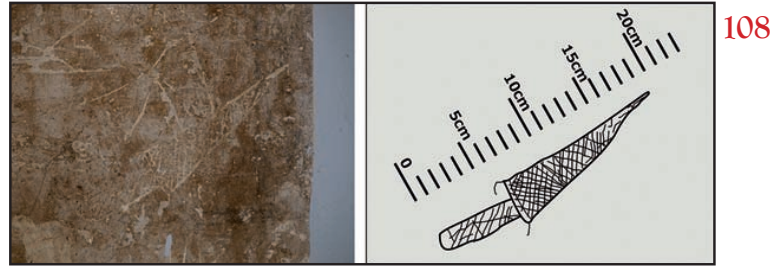
105



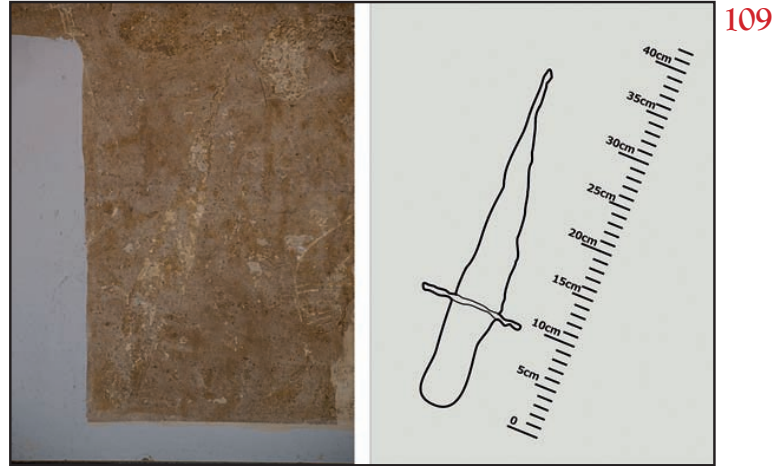
106



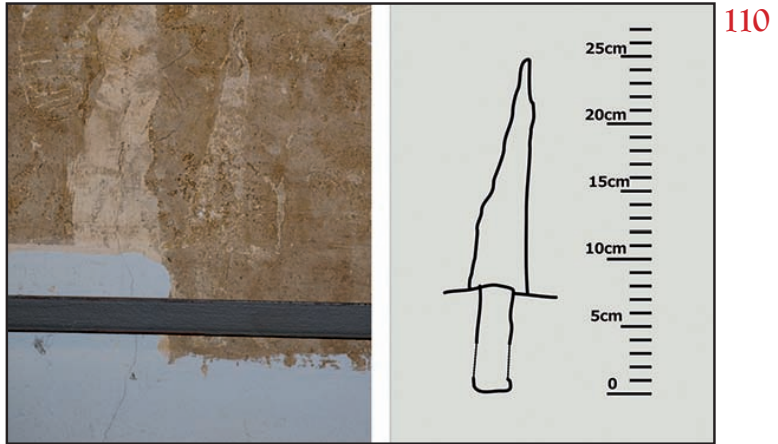
107



108

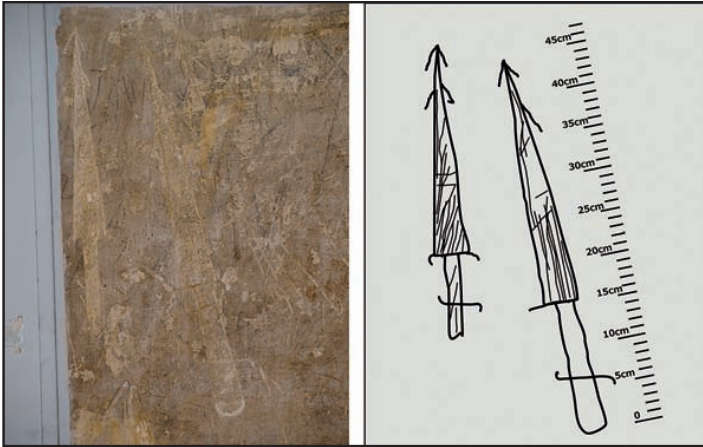


109

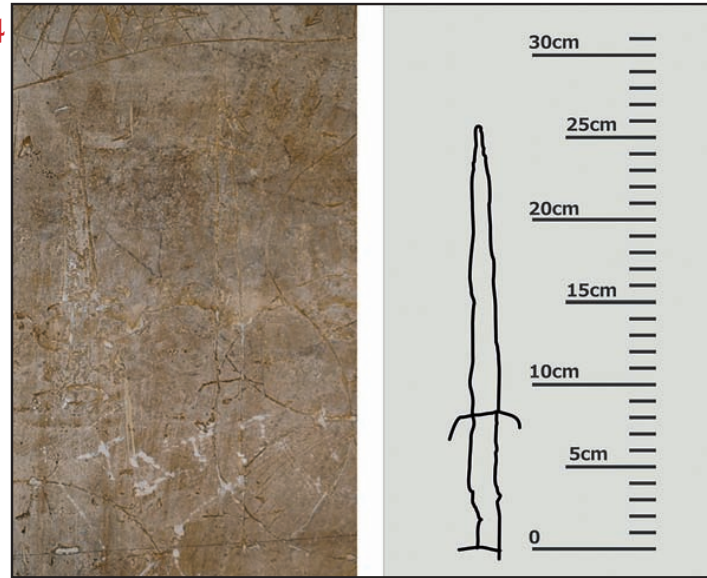


110

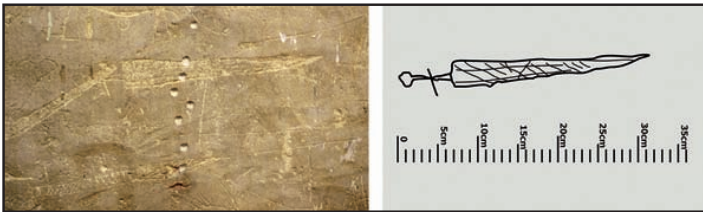
111



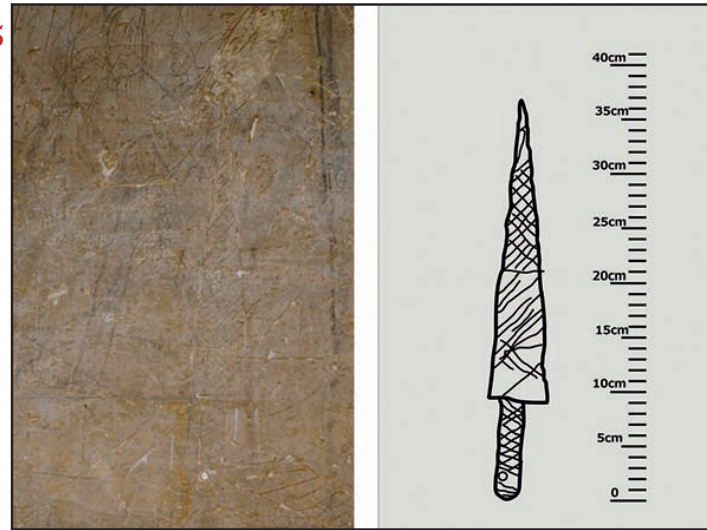
114



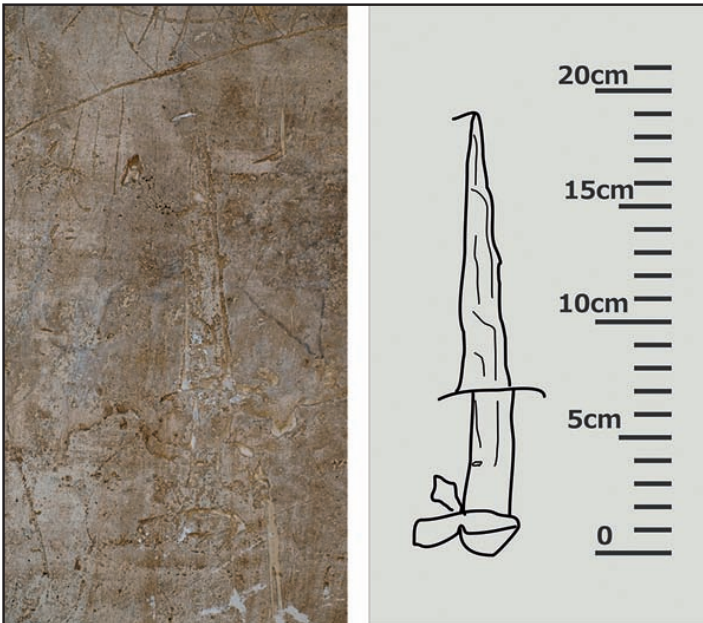
112

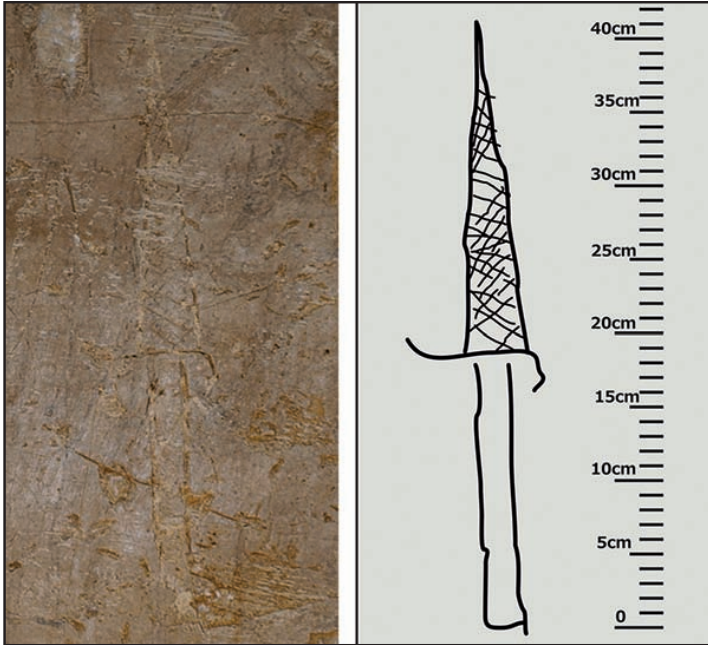


115

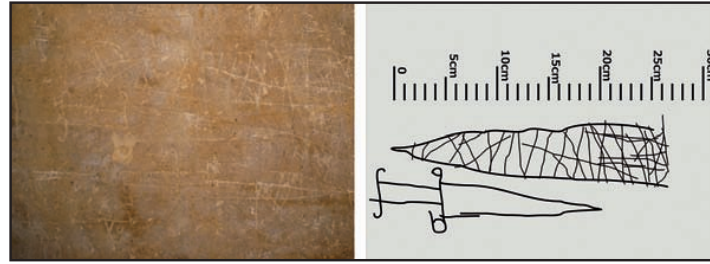


113

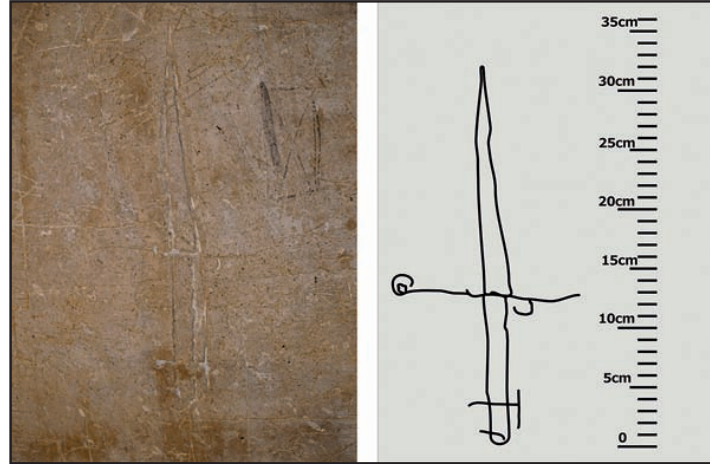




116



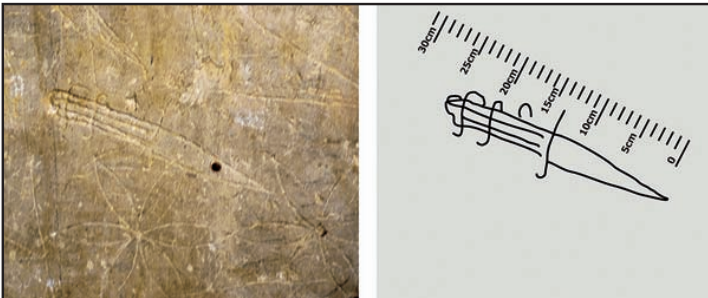
119



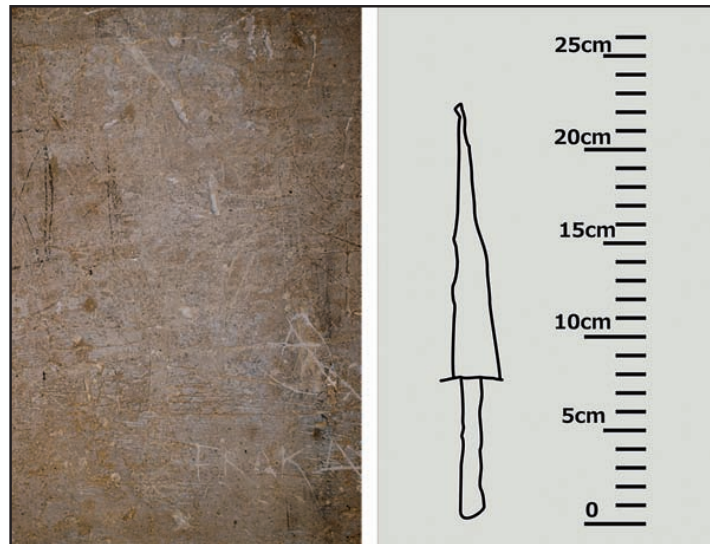
120



117

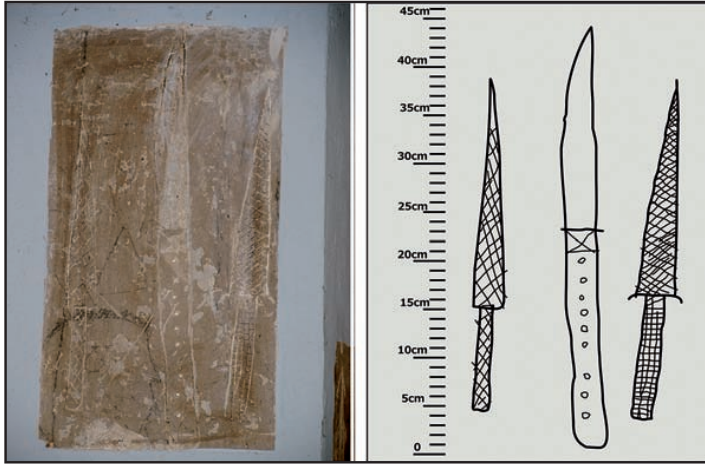


118

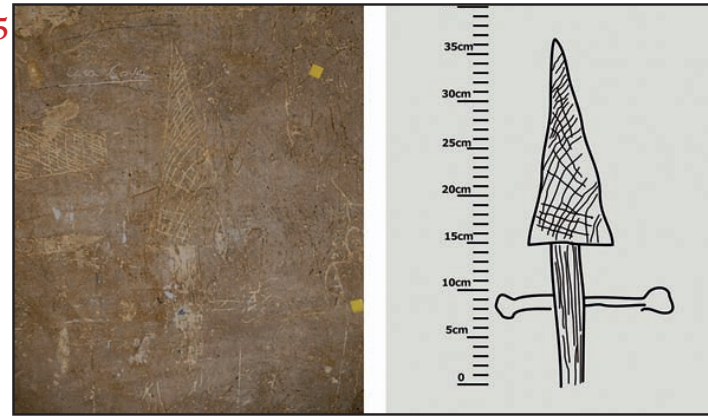


121

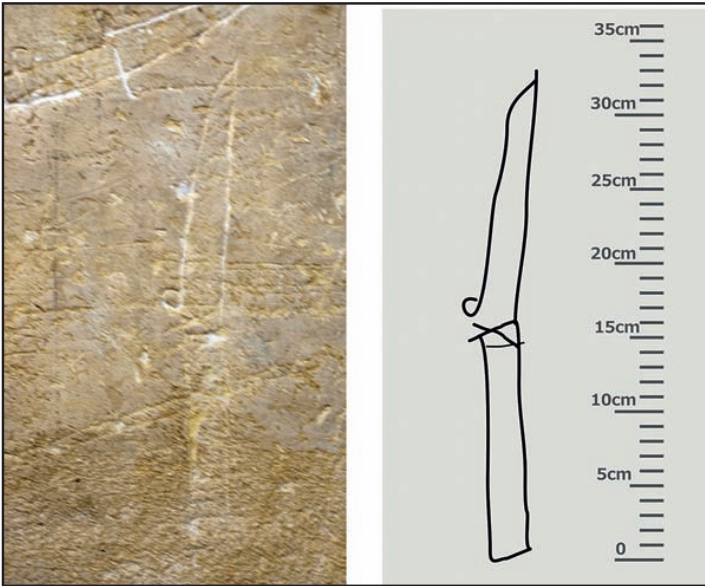
122



125



123



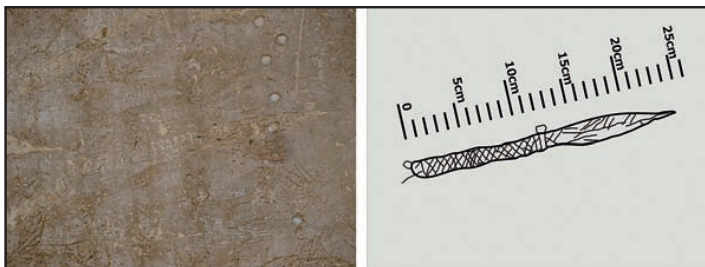
126



127

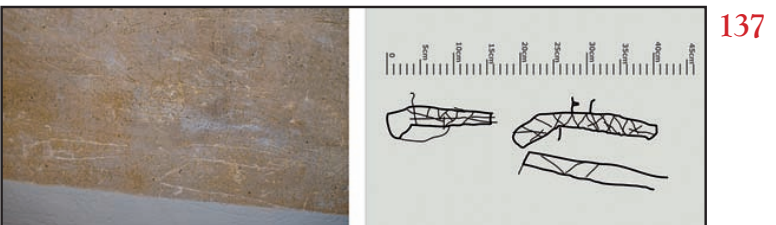
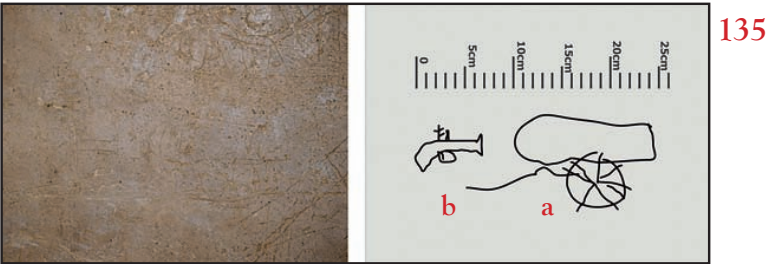
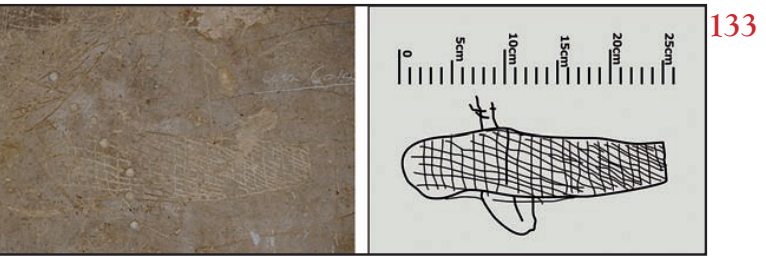
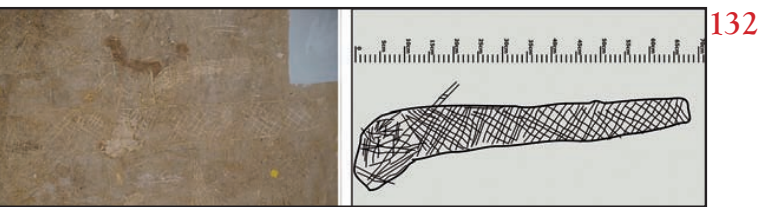
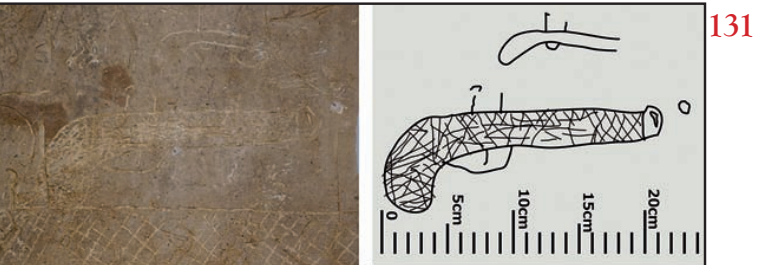
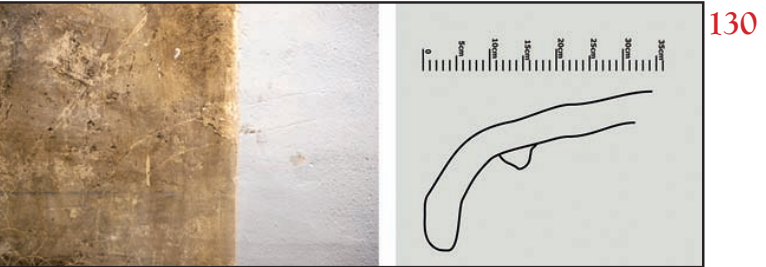
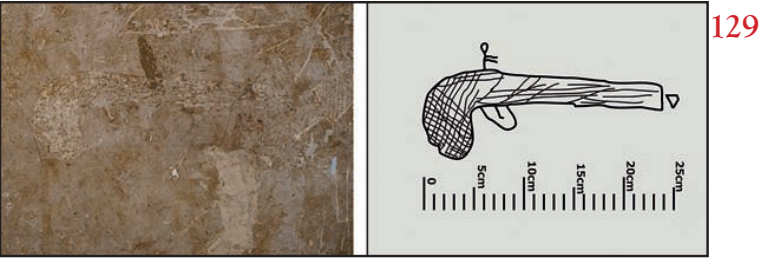


124

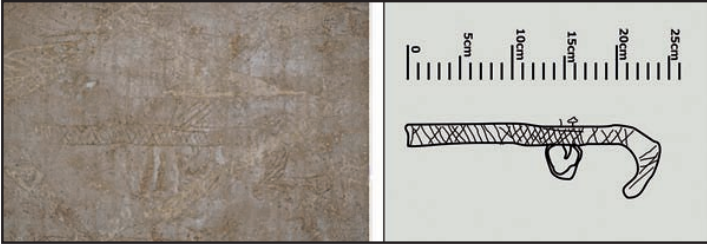


128





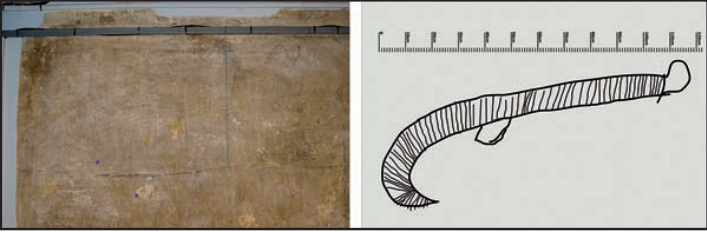
139



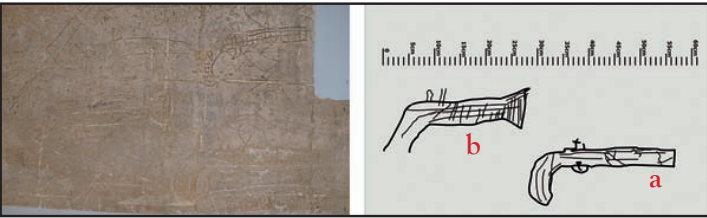
140



141



142



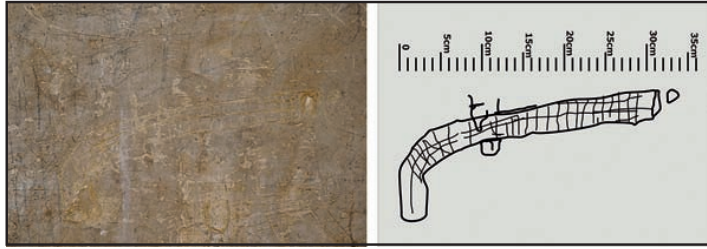
143



144



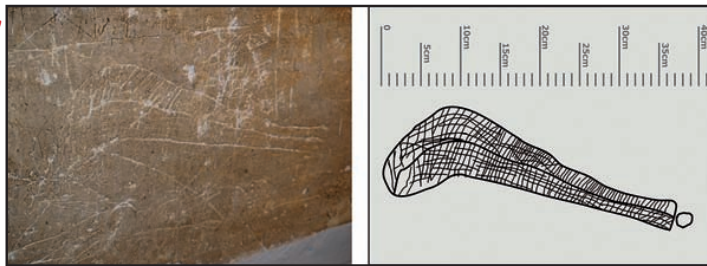
145



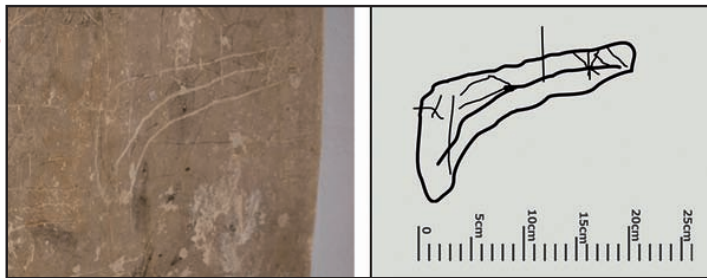
146

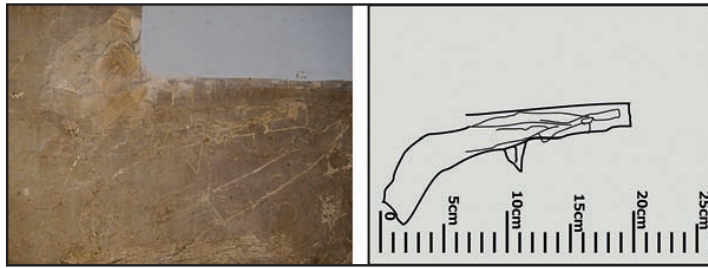


147

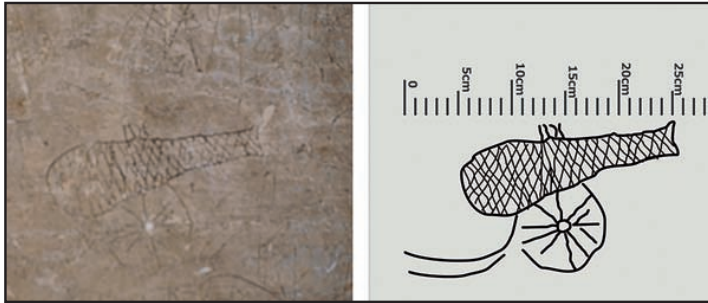


148





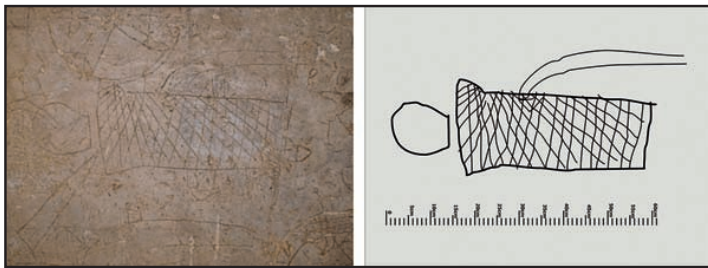
149



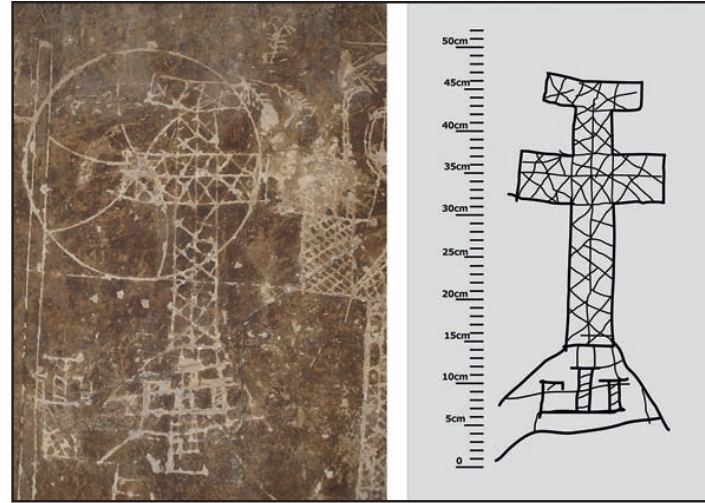
150



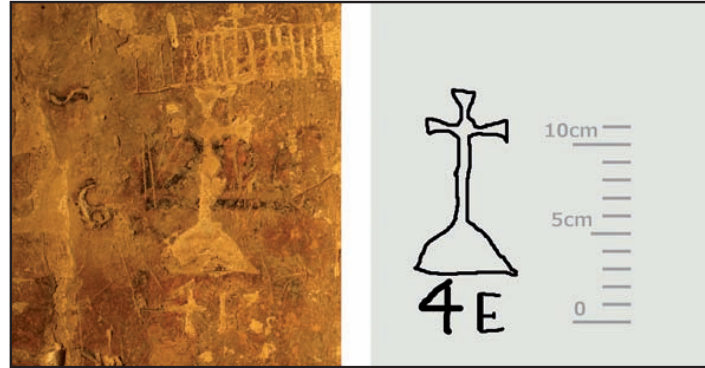
151



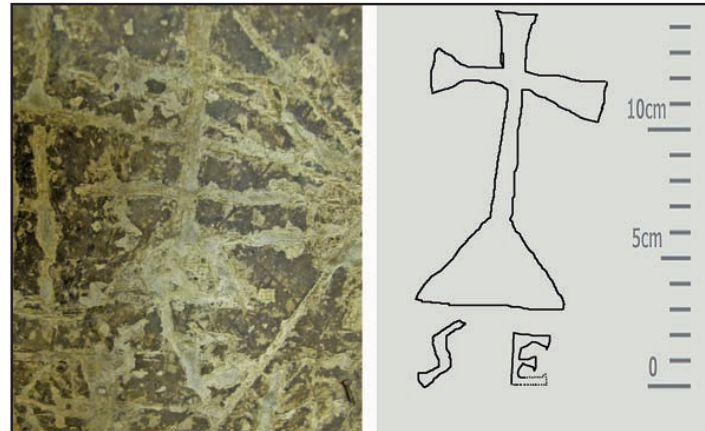
152



153



154

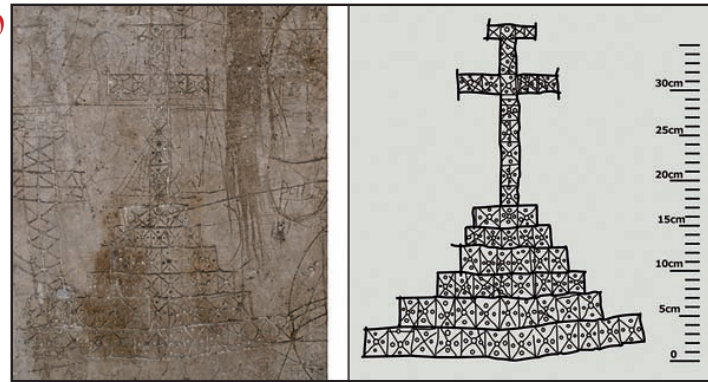


155

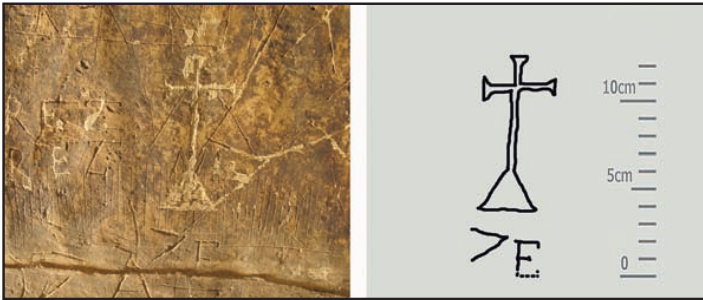
156



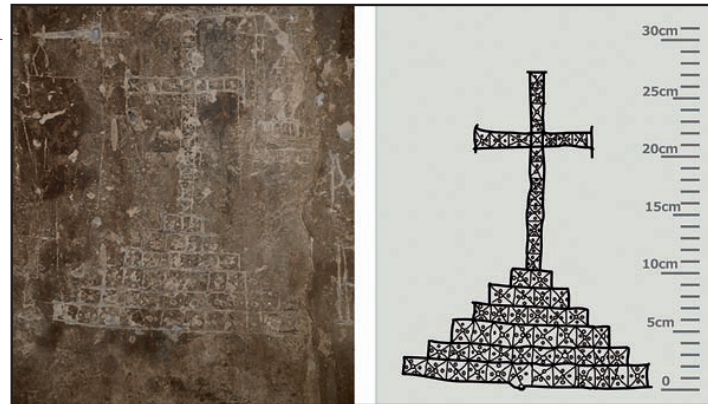
160



157



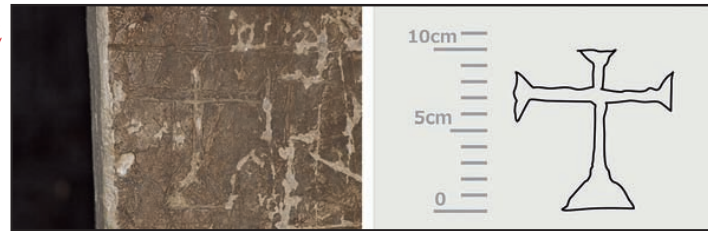
161



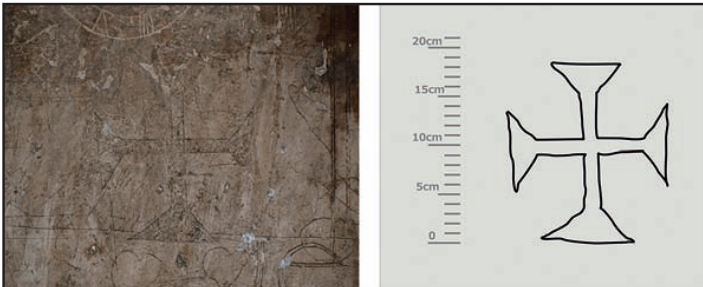
158



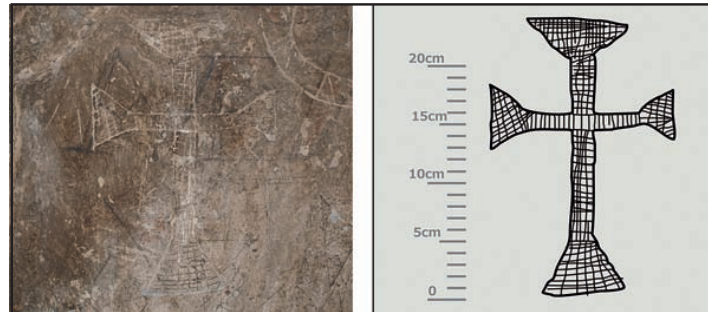
162



159

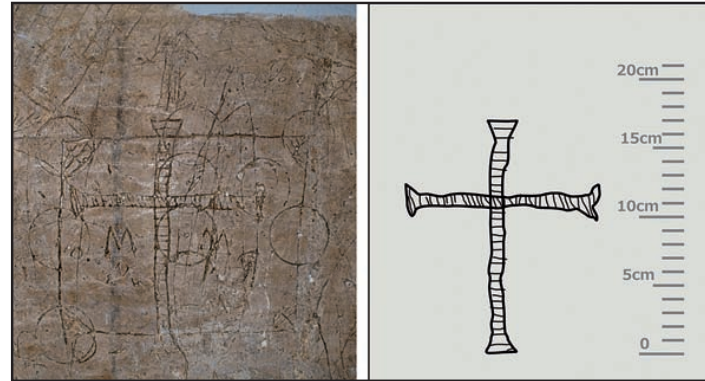


163

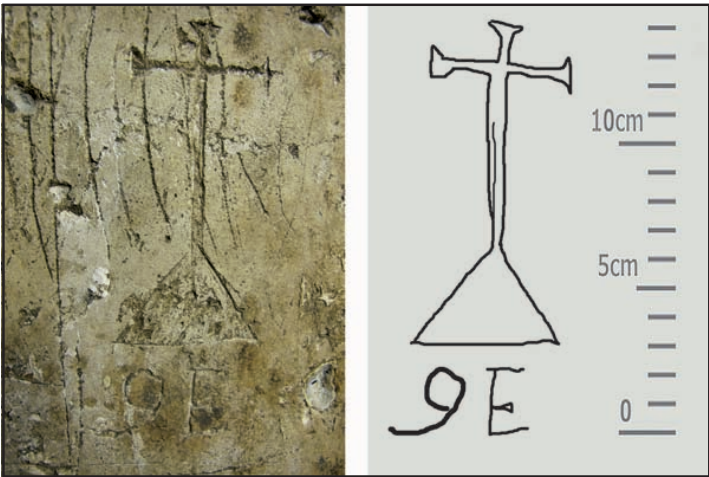




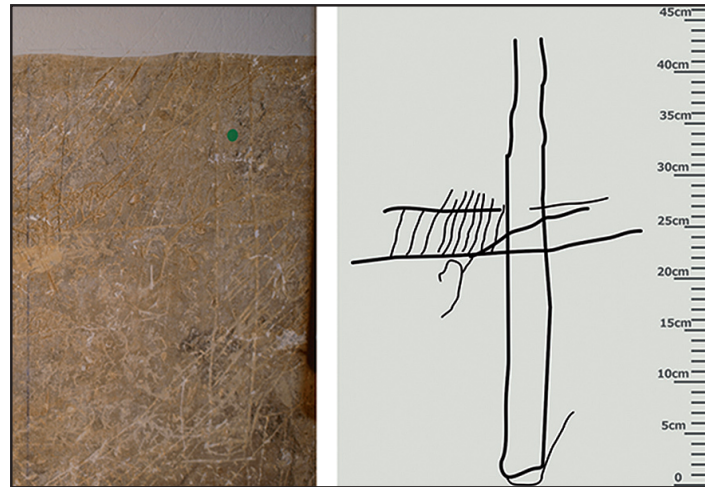
164



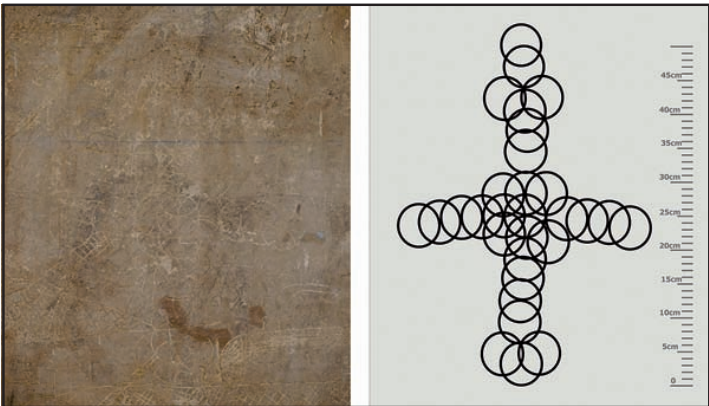
167



165



168



166

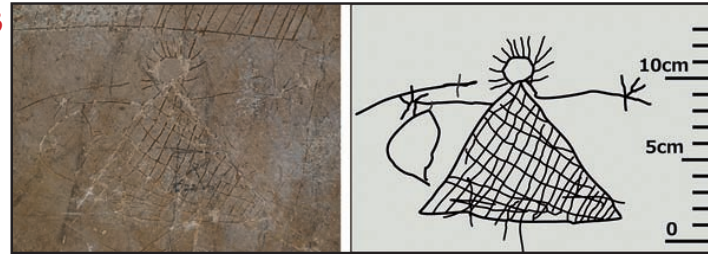


169

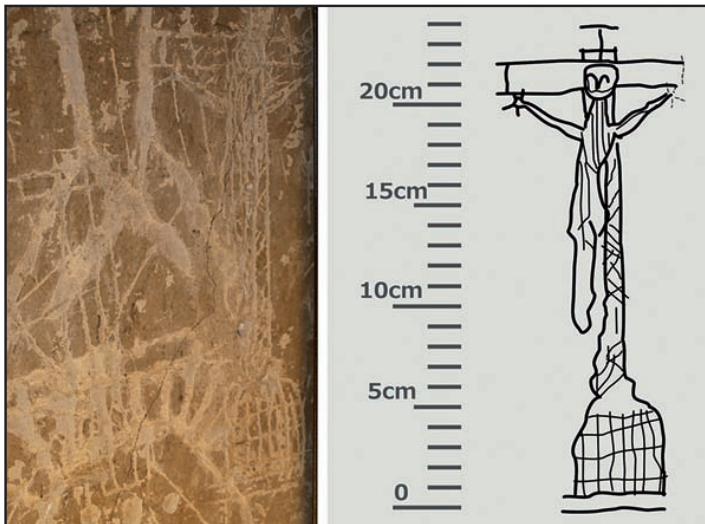
170



173



171



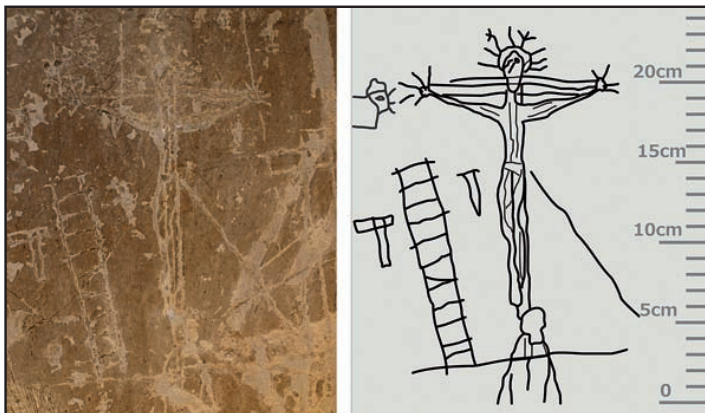
174



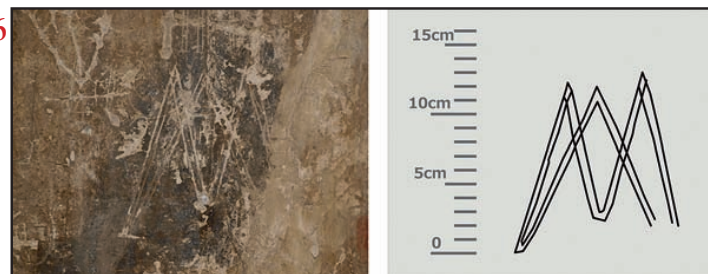
175

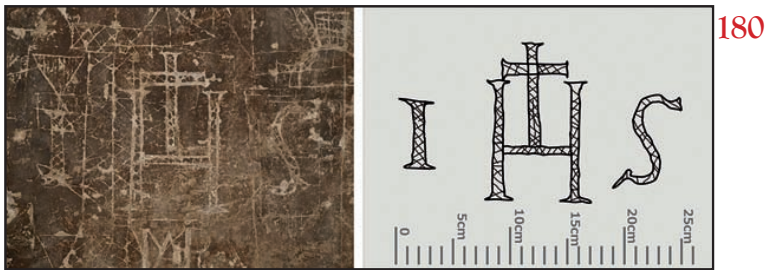
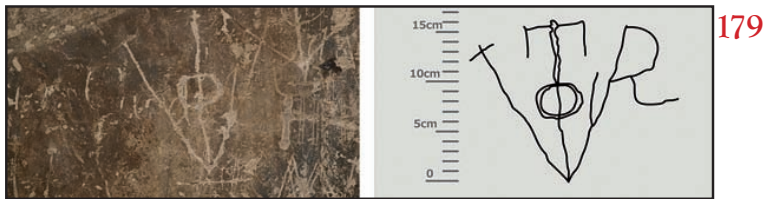


172



176

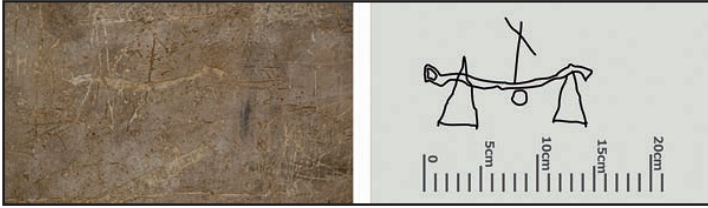




185



186



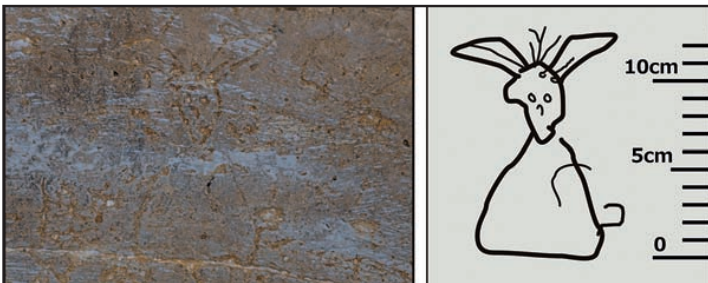
187



188



189



190



191



192

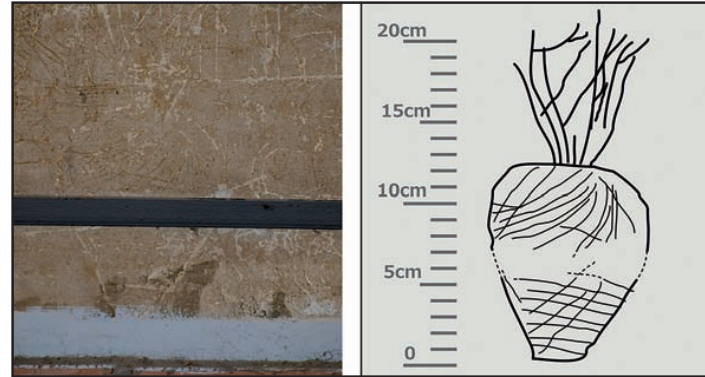


193





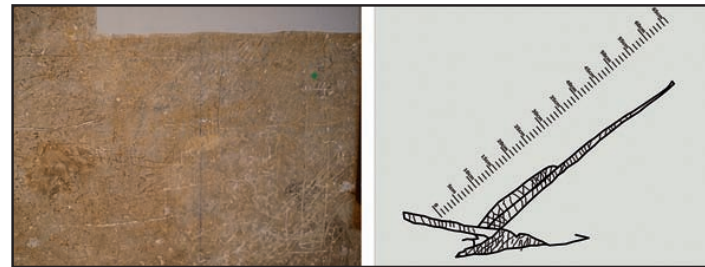
194



197



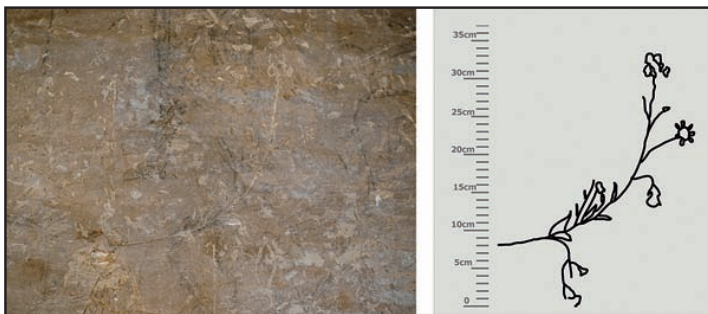
195



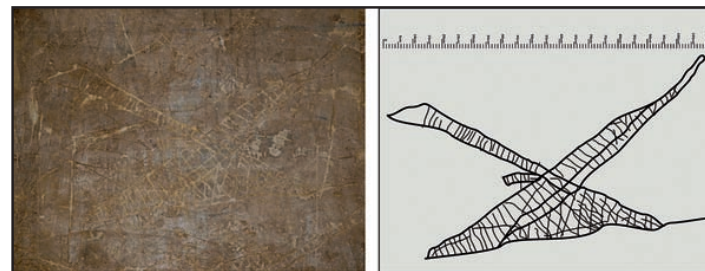
198



199

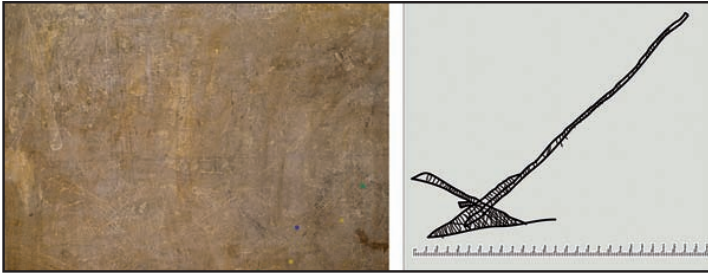


196

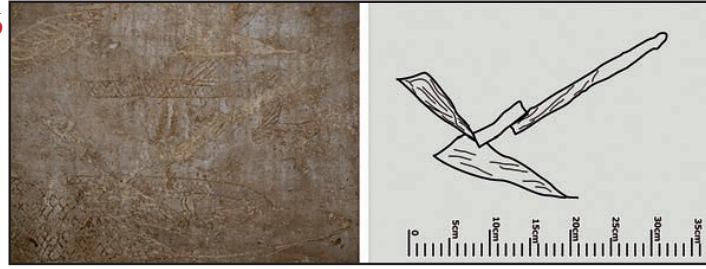


200

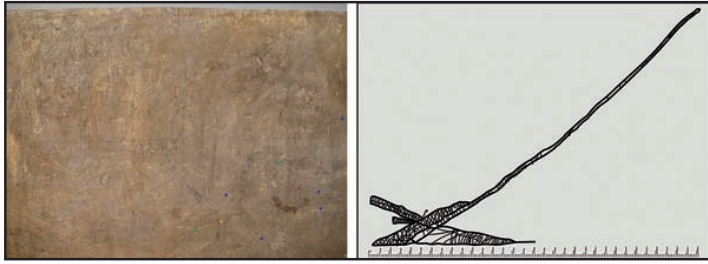
201



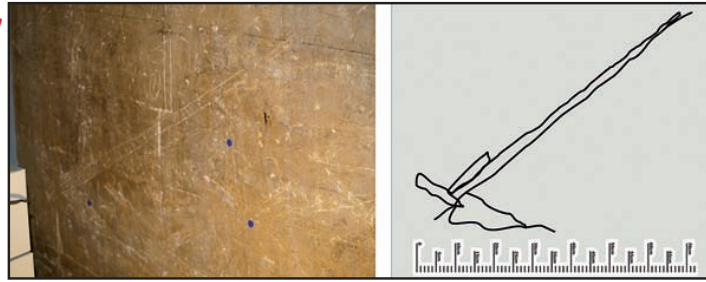
206



202



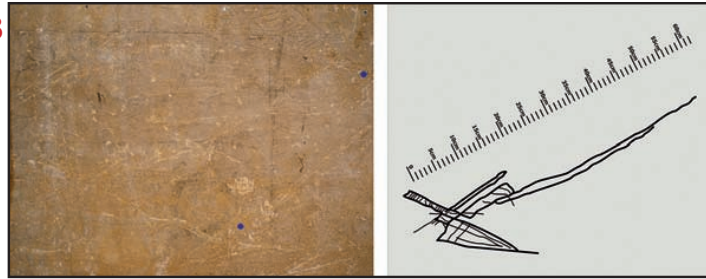
207



203



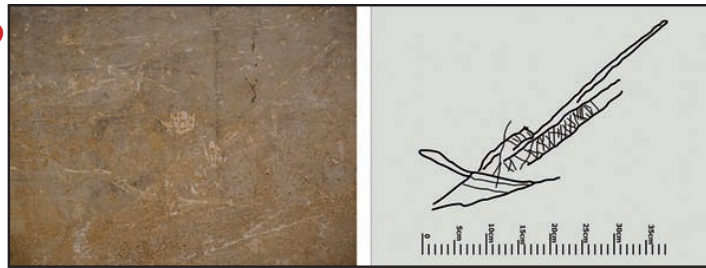
208



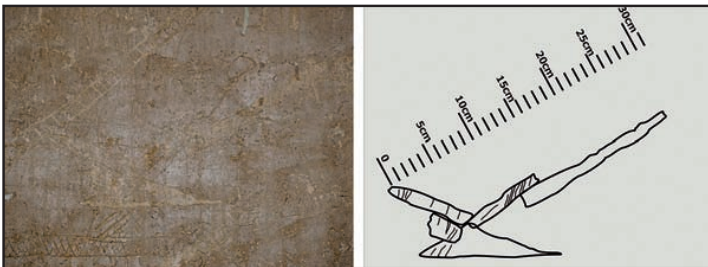
204



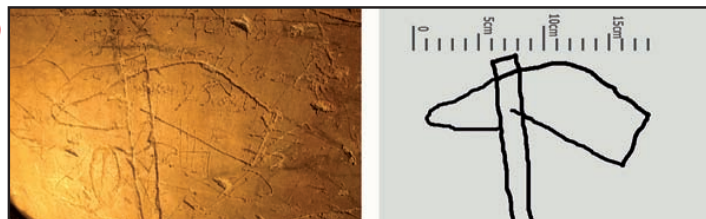
209



205



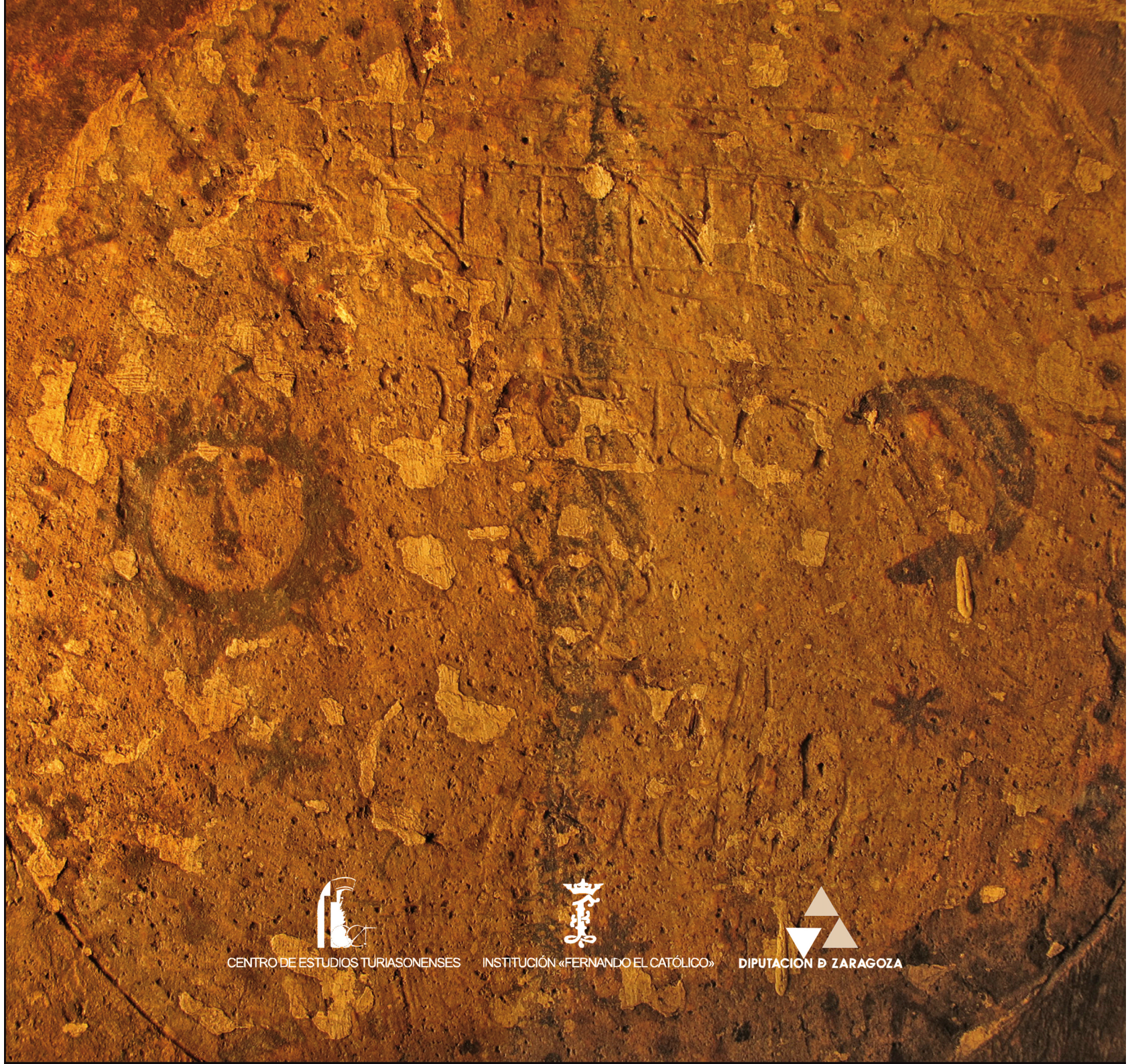
210



*Este libro se terminó de
imprimir el 30 de noviembre
de 2012, 184 días después
del septuagésimo séptimo
aniversario del nacimiento de
Martín García Silva*







CENTRO DE ESTUDIOS TURIASONENSES



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»



DIPUTACION D ZARAGOZA