

VESTIGIVM 4

Monografías del Museo de Villena



Grafitis históricos en Villena (Alicante)

Análisis y documentación integral

Laura Hernández Alcaraz

Laura Hernández Alcaraz

GRAFITIS HISTÓRICOS EN VILLENA (ALICANTE)
ANÁLISIS Y DOCUMENTACIÓN INTEGRAL

VESTIGIUM. Es una publicación que divulga los estudios de investigación histórica y arqueológica de Villena y su comarca, así como de los fondos del Museo Arqueológico José M.^º Soler y su ámbito de competencia. Se intercambia con todas las publicaciones similares, con el objeto de incrementar los fondos bibliográficos del Museo de Villena. *Vestigium* no se identifica con el contenido de los trabajos publicados.

Consejo asesor:

Rafael Azuar Ruiz (Museo Arqueológico de Alicante)
Mauro S. Hernández Pérez (Universidad de Alicante)
Feliciano Sala Sellés (Universidad de Alicante)
Palmira Torregrosa Giménez (Museu Arqueològic Camilo Visedo Moltó. Alcoi)
Gabriel García Atiénzar (Universidad de Alicante)

Consejo de redacción:

Directora: Laura Hernández Alcaraz (Museo de Villena)
Vocales: Francisco Javier Jover Maestre (Universidad de Alicante)
Jesús García Guardiola (Museo de Villena)
Virginia Barciela González (Universidad de Alicante)
Fernando Tendero Fernández (Museo Dámaso Navarro. Petrer)

Información e intercambio:

Museo de Villena
C/ Madrid, 1
03400 Villena (Alicante)
Tel. 96 580 11 50
museo@villena.es
www.museovillena.com

Proyecto y publicación autorizados por la Dirección General de Patrimonio de la Generalitat Valenciana

Título original: Grafitis históricos en Villena (Alicante). Análisis y documentación integral

© Autora

© Edita: M. I. Ayuntamiento de Villena - Museo de Villena

Diseño portada: Juan Antonio López Padilla y M.^º Dolores Martínez Francés

Maquetación: M.^º Dolores Martínez Francés

Impresión: Quinta Impresión S.L.

ISBN: 978-84-95112-25-5

Depósito Legal: A 296-2022

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutivo de delito contra la propiedad intelectual (Arts. 270 y siguientes del Código Penal). Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopias o escanear algún fragmento o ilustración de esta obra:

www.conlicencia.com

917 021 970 / 932 720 447

Las múltiples expresiones inscritas en los muros de un templo (en su fábrica o en los enlucidos) suponen la constatación material de hechos puntuales, registros únicos, sin intención publicitaria la mayor parte de las veces, pero no clandestinos.

Cruces, estrellas, alquerques, entrelazos, nudos, laberintos... suponen la plasmación de un imaginario ancestral que va más allá de la iconografía. Por lo general, no los miramos, pero ahí están. Estos grafitos refuerzan el aspecto documental de los muros, les aportan su dimensión diacrónica y nos acercan de manera privilegiada a la cultura popular, viva. Por esta vía tales muros conectan con los estudios etnográficos, antropológicos, culturales, y dejan de ser predio exclusivo de la historia de la construcción, de la historia del Arte o, más recientemente, de la arqueología de la arquitectura, pero tales testimonios permiten otra lectura de paramentos, riquísima en clave cultural.

Hora es de acostumbrarnos a mirar de otra manera los edificios históricos e integrar en nuestro escrutinio estas manifestaciones para las que no tenemos textos escritos que nos sirvan de referencia interpretativa.

Josemi Lorenzo Arribas

Rayajos trascendentes. Imaginario románico en los muros, más allá de la iconografía

2021

*A la memoria de mis padres,
a Fede y a Fran*

ÍNDICE

| | | |
|--------------|--|------------|
| | PRÓLOGO | 9 |
| I. | INTRODUCCIÓN | 13 |
| II. | LOS ESTUDIOS SOBRE GRAFITIS HISTÓRICOS EN LA HISTORIOGRAFÍA ESPAÑOLA. ESTADO DE LA CUESTIÓN | 21 |
| III. | METODOLOGÍA. PREMISAS Y CONCEPTOS | 37 |
| IV. | ESTUDIO DE LOS GRAFITIS HISTÓRICOS EN VILLENA | 43 |
| | IV.1. Castillo de la Atalaya | 43 |
| | IV.2. Electro Harinera Villenense | 113 |
| | IV.3. Iglesia de Santa María | 118 |
| | IV.4. Iglesia de Santiago | 152 |
| | IV.5. Palacio de la familia Mergelina | 234 |
| | IV.6. Palacio municipal | 248 |
| | IV.7. Puente del Salero | 256 |
| | IV.8. Santuario de Nuestra Señora de las Virtudes | 278 |
| V. | REPERTORIO ICONOGRÁFICO DE LOS GRAFITIS VILLENENSES. GRUPOS TEMÁTICOS | 323 |
| VI. | REFLEXIONES FINALES | 395 |
| VII. | BIBLIOGRAFÍA | 401 |
| VIII. | ÍNDICE TOPONÍMICO | 415 |

PRÓLOGO

La exposición *Graffiti. Arte esquemático en Alicante* puso al descubierto un excepcional conjunto de manifestaciones pintadas y grabadas en las paredes de diferentes edificios civiles, religiosos y privados. Aquella exposición, organizada por el MARQ –Museo Arqueológico de Alicante– recorrió entre 2009 y 2010 varias localidades, sorprendiendo a todos por la calidad, belleza e interés de las imágenes conservadas en las paredes de 22 monumentos distribuidos por los términos municipales de Alicante, L'Atzúvia, Biar, Cocentaina, Denia, Elche, Novelda, Petrer, Sax, Vila Joiosa y Villena. En la introducción a su catálogo señalé que los *grafitis*, denominación que aquí se propone sustituir acertadamente a los de *graffitti*, *graffiti*, *grafito* o *pintada*, zanjando una larga discusión terminológica, aportan una extraordinaria información –y en ocasiones única– para reconstruir aspectos desconocidos de nuestro pasado. Su iconografía, más allá de su incuestionable interés histórico, tiene un notable valor estético y patrimonial, a pesar de que durante mucho tiempo –y todavía hoy– se considera una manifestación marginal por su difícil encuadre cronológico y la escasa calidad artística de muchas de sus imágenes.

Las paredes interiores y exteriores de un número elevado de los edificios históricos públicos –y algunos privados– alicantinos conservan numerosas grafitis, aunque muchos otros han desaparecido en sus remodelaciones, limpieza de paredes y restauraciones, ignorando el extraordinario interés de estas imágenes. En 1964 V. Martínez Morella da a conocer los signos lapidarios en los edificios medievales de la ciudad de Alicante. Veinte años después un equipo hispano-francés, bajo la dirección de A. Bazzana, publica los grafitis del castillo de Dénia, lo que estimuló en las dos últimas décadas del pasado siglo el surgimiento de otras iniciativas en diferentes localidades alicantinas. Previamente José María Soler había identificado el grabado de una Mano de Fátima en el enlucido ennegrecido de una de las salas del castillo de la Atalaya, en Villena, que en 1994 tras una lamentable mutilación el Museo promueve la retirada de su ubicación originaria, la restauración y consolidación del soporte y organiza una exposición en la Casa de Cultura de Villena, antes de integrarse en el discurso expositivo de las salas del Museo. A lo largo de estas últimas décadas se detecta una mayor sensibilidad en la conservación de estos grafitis en los proyectos de restauración de los edificios. Al mismo tiempo se incorporan nuevos profesionales a la catalogación y estudio de una manifestación que en su momento consideré el testimonio de unas “gentes que no tienen historia”. Son los protagonistas anónimos del pasado que dejaron en las paredes de los edificios testimonios de sus creencias, de sus circunstancias personales, de las construcciones que les rodeaban o de otras que recordaban vagamente de su origen o de algunos de sus viajes, de los barcos que cruzaban nuestras aguas, de sus juegos, de su propia imagen o la de algunos de sus contemporáneos, de su

profesión, de cuentas y calendarios o, simplemente, de su presencia en el edificio, mediante un nombre, a menudo acompañado de una fecha.

Desde su incorporación al Museo de Villena, siguiendo el ejemplo de José María Soler en el estudio, conservación y difusión de patrimonio de su término municipal, Laura Hernández Alcaraz mostró un gran interés en el estudio de los grafitis, muchos de los cuales tienen un extraordinario interés histórico, estético y patrimonial al tiempo que acrecientan el valor de los edificios donde se ubican, algunos de ellos incluidos en el catálogo de BIC -Bienes de Interés Cultural. Pronto puso en marcha un ambicioso proyecto de investigación que incluía el registro, descripción y calco directo de los grafitis de ocho edificios con unos resultados que no dudo en calificar de modélico. Ante su incuestionable interés, le recomendé que transformara aquella documentación inicial en un proyecto de Tesis doctoral que sería presentada en el Universidad de Alicante por la que obtendría el título de Doctora en noviembre de 2015. Ahora ha realizado un notable esfuerzo para elaborar esta monografía que se publica como número 4 de la serie *Vestigium* que edita el Museo de Villena. Como buena profesional también se ha preocupado de su conservación, siguiendo atentamente las labores de restauración de estos edificios para evitar, como lamentablemente ocurrió en un pasado no muy lejano, que los grafitis desaparecieran bajo nuevos enlucidos o se perdieron al picar las paredes.

Laura Hernández realiza aquí una rigurosa recuperación de todas y cada una de las imágenes, que describe con precisión al igual que las diferentes técnicas utilizadas en su ejecución, para luego abordar su análisis iconográfico estableciendo grupos tipológicos bien definidos. Son ocho los monumentos analizados –castillo de La Atalaya, Electro Harinera Villenense, iglesia de Santa María, iglesia de Santiago, palacio de la familia Mergelina, palacio Municipal, puente del Salero y santuario de Nuestra Señora de las Virtudes–, sobre los que ofrece un documentado análisis de su evolución histórica y arquitectónica, ubicando con precisión cada imagen en su lugar. El resultado final es una monografía que puede –y debe– servir de modelo en el estudio de los grafitis de otras localidades.

Reproducir una imagen o escribir un texto en las paredes de un edificio es una costumbre que se registra en muchos lugares, como señala la autora en el capítulo II donde realiza una ajustada relación de similares iniciativas en otras localidades y territorios. La iconografía de estos grafitis remite, por lo general, a temas comunes y su semejanza o reinterpretación del objeto representado depende de la pericia del autor e, incluso, de su formación. Los temas epigráficos, ya sean los nombres y apellidos de personas, su origen o procedencia inmediata o las fechas de su ejecución, están presentes en todos los edificios. Lo mismo ocurre con la cruz, que adopta diferentes formas. Completan el registro común otros temas que varían

según la ubicación del monumento o de su propio uso. Otros son exclusivos de una localidad o de un edificio. Entre estos últimos destacan la imagen de la Virgen de las Virtudes, patrona de Villena, para las que la autora identifica el origen de la representación a partir de una estampa o de un estandarte.

Este catálogo es un extraordinario documento para reconstruir la historia de los principales edificios históricos de Villena al reflejar en ocasiones los nombres de quienes trabajaron en ellos, los visitaron ocasionalmente o sufrieron prisión. Las imágenes más abundantes y comunes a todos los edificios corresponden a textos epigráficos que reflejan en castellano –y excepcionalmente en latín y árabe– los nombres y apodos de personas y algunas frases tanto cotidianas como cultas, que la autora ha identificado con precisión. Son, asimismo, muy abundantes las fechas que se convierten en un precioso documento para reconstruir la historia del monumento como se refleja en la torre de la iglesia de Santa María o las relacionadas con las guerras de Sucesión y de la Independencia, partir los presos en el castillo de la Atalaya, o de la Guerra Civil, cuando desde el campanario de la iglesia de Santiago se vigilaba el cielo de Villena. En relación con estos textos epigráficos destacan por su curiosidad los ladrillos que dan cuenta de la remodelación del palacio municipal. En este mismo ámbito conviene señalar la relación de quienes participaron en la remodelación de algunos edificios en diferentes épocas, o de monaguillos y relojeros en las torres de Santa María y Santiago. En este repertorio de grafitis destaca el reducido número de navíos, que la autora llega a identificar con rigor, en monumentos alejados del mar, y el amplio repertorio de imágenes de armas e instrumentos cortantes, entre los que destacan los grabados de cuchillos en el puente del Salero. Por último cabría llamar la atención sobre los grafitis arquitectónicos, tanto los relacionados con elementos constructivos como de los propios edificios. En este sentido destacan los extraordinarios grafitis de la segunda planta de la torre del castillo de la Atalaya que, acertadamente, la autora relaciona con edificios italianos.

Todos y cada uno de estos grafitis, aquí excelentemente reproducidos, sugieren múltiples reflexiones sobre su autoría y significado que Laura Hernández Alcaraz va señalando a lo largo de las páginas de esta monografía convertida en un valioso documento para reconstruir nuestra historia que no duda en defender y vigilar para que se conserven en las mejores condiciones.

He seguido con atención las iniciativas en la recuperación de los grafitis en muchas localidades alicantinas y este sentido deseo felicitar –y agradecer– el trabajo realizado por Laura Hernández Alcaraz, del que esta monografía es un excepcional testimonio, y por su preocupación en la defensa y conservación de los grafitis de Villena, cuyo estudio continua en la actualidad incorporando nuevas imágenes y

monumentos aquí no recogidos, y por su reivindicación en el ámbito académico sobre el interés histórico, estético y patrimonial de una manifestación cultural infravalorada, a la que ha dedicado la primera tesis doctoral defendida en las universidades valencianas.

Mauro S. Hernández Pérez
Cabezo Redondo (Villena), julio de 2021

I.- INTRODUCCIÓN

El punto de partida del trabajo de catalogación y estudio de los grafitis de Villena tuvo lugar en 1994, con motivo de la destrucción parcial del extraordinario grabado de la Mano de Fátima, situado en el castillo de la Atalaya. El hecho de que un grafiti tan significativo corriera serio peligro de destrucción llamó nuestra atención sobre la necesidad de proteger y valorar en su justa medida estas manifestaciones. En el caso de la actuación de protección del símbolo islámico, se consolidó el soporte, optando por trasladar el original al Museo de Villena y colocar en su lugar una copia, con el fin preservar lo que quedaba de él. El proceso se completó con una exposición, donde se dio a conocer el trabajo realizado¹ (Fig. 1).

La existencia del grafiti había sido revelada por don José María Soler veinte años antes, en un artículo publicado en la revista editada por el Ayuntamiento de Villena. El fundador y director del museo arqueológico municipal que lleva su nombre, valoraba en esas breves páginas la importancia del grabado, atribuyéndole una cronología islámica y aportando las únicas fotografías que se conservan del grafiti completo (Soler, 1974).

Las circunstancias descritas, junto al hecho de que las paredes de la torre del castillo contenían numerosos grafitis que podrían correr la misma suerte, motivaron que en 1996 iniciáramos el proyecto de reproducción y estudio de los grafitis del castillo de la Atalaya de Villena, con la financiación de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia y del Ayuntamiento de Villena. Inicialmente, la actuación se llevó a cabo bajo la dirección

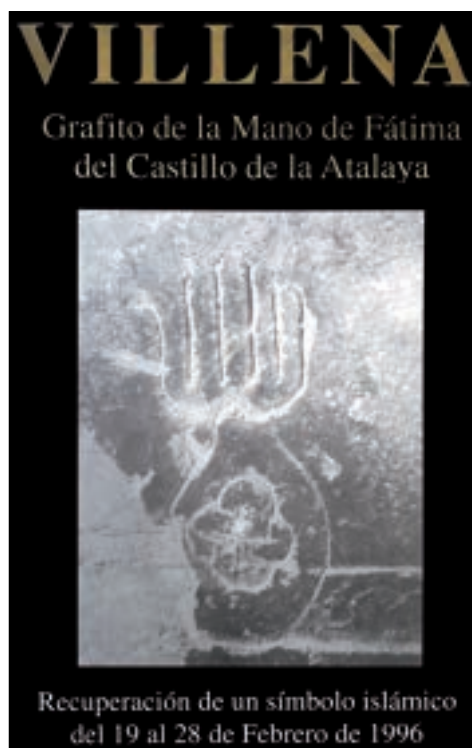


Fig. 1. Cartel de la exposición celebrada en la Casa de la Cultura de Villena

¹ Del 19 al 28 de febrero estuvo expuesta la muestra «*Grafito de la Mano de Fátima del Castillo de la Atalaya*», organizada por el Ayuntamiento de Villena y la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Conselleria de Cultura, en ese momento bajo la dirección de Carmen Pérez.

de José María Soler, Concepción Navarro y Laura Hernández. Sin embargo poco después de comenzar, en agosto de 1996, falleció el insigne arqueólogo villenense.

A pesar de esta fatalidad, el buen resultado del trabajo lo facilitó el hecho de contar en el equipo con la experiencia de Concepción Navarro, quien ya había llevado a cabo un proyecto similar en los castillos de la Mola (Novelda) y de Petrer. El trabajo de campo en el castillo de Villena se efectuó en dos campañas durante 1995 y 1996, cuyos resultados han sido dados a conocer parcialmente, junto con otros estudiados en Villena, en distintos artículos (Hernández y Navarro, 1997 y 2007; Navarro y Hernández, 1999; Hernández, 2009, 2010, 2012, 2015 y 2016), congresos y reuniones científicas².

Después de una prospección detenida, se constató la existencia de este tipo de manifestaciones en otros monumentos de Villena que merecían asimismo una investigación específica. Con ese fin, ampliamos el estudio para incluir los graffitis de las iglesias de Santiago y de Santa María, del santuario de Nuestra Señora de las Virtudes, del palacio municipal, del puente del Salero, y una aportación testimonial de la Electro Harinera Villenense (Hernández, 2010). Fruto de ese trabajo es el *corpus* de más de medio millar de grabados, fechados entre los siglos XIV al XX, cuyo estudio se aborda en esta monografía.

Como punto de partida podríamos intentar precisar el sentido que tiene la antigua costumbre de escribir espontáneamente sobre los muros. El grafiti viene definido por la Real Academia Española como *Firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente*. A ello, en nuestra opinión, habría que matizar que la técnica no solo es la pintura, sino que en muchas ocasiones aparecen grabados sobre los soportes duros.

Las principales características que presentan los graffitis es que son manifestaciones espontáneas, es decir, no son testimonios canónicos, escritos o plásticos preparados con antelación. Esto es lo que diferencia una obra de arte callejero de un grafiti, lo que no es óbice para que se encuentren testimonios de calidad entre los repertorios estudiados.

Por lo tanto, un grafiti es un acto social que trasluce un impulso, cuyo resultado suele estar destinado a ser visto por el mayor número posible de gente. En ocasiones, refleja una identidad, pero la mayoría de las veces es una producción individual de personas anónimas. También puede apuntar a la simple diversión o llevar un mensaje político, poético, voluntariamente absurdo, religioso, amoroso, erótico, estético, etc.

² *IV Workshop on Historical Graffiti-IV Seminario Internacional sobre Graffitos Histórico*. Universidad Rey Juan Carlos I, 16/11/16 y *De Artis Rupestris. Proto-Historical And Historic Rock Art In The Iberian Peninsula*. Universidad Jaime I de Castellón, el 3 y 4/11/14.

Otro aspecto que es preciso abordar es la terminología empleada en este trabajo. Como afirma el investigador José Miguel Lorenzo en una monografía sobre grafitis de reciente aparición, el léxico es una de las cuestiones interesantes que surgen de una disciplina incipiente, como es esta (Lorenzo, 2016: 43). En la defensa de nuestra tesis doctoral planteamos como denominación más adecuada para aplicar a la ciencia que estudia los grafitis el término de *Gliptografía*. Podría definirse como la disciplina dedicada al estudio de los signos grabados sobre materiales duros, principalmente sobre piedra, y entre los que destacan, las marcas de cantero, también conocidas genéricamente como signos lapidarios. El vocablo no se encuentra recogido en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, pues, procedente del francés, comenzó a difundirse a partir de la celebración de los Coloquios Internacionales de Gliptografía³. Sin embargo, a la vista de la significación que está adquiriendo esta materia, me inclino a considerar la propuesta planteada por algún colega acerca del término *Grafitología*, como más específico de la ciencia que estudia los grafitis (Ozcáriz, 2007: 17). No obstante, sería conveniente adoptar cuanto antes una expresión consensuada por la literatura especializada para denominar este tipo de estudios.

Por otra parte, en la historiografía consultada no existe un término unánime para designar estas manifestaciones (Méndez y Velasco, 2010: 293). Incluso nosotros hemos usado la expresión «grafito» en trabajos anteriores. Sin embargo, en tanto se establezca una locución aceptada por todos (Ozcáriz, 2012: 11), adoptamos la denominación más usual en la historiografía de esta materia, recomendada por la Real Academia Española, expresando en singular *grafiti* –adaptación del plural italiano *graffiti*– cuyo plural es *grafitis*, evitando provocar la confusión entre el *grafito* o dibujo en las paredes, con el mineral del mismo nombre, tal y como apuntaba el profesor Mauro Hernández (2009: 10).

Entre los motivos que nos ha llevado a abordar el estudio de los grafitis de Villena, está el convencimiento de que un inventario exhaustivo, puede ser el primer paso para su conservación. Conocerlos es una forma de tenerlos en cuenta en futuras intervenciones que se puedan desarrollaran en los monumentos donde se sitúan, como ocurrió en el castillo de la Atalaya cuando en 1999 se puso en marcha la Fase I del proyecto de restauración, a cargo del Ministerio de Cultura y de la Generalitat Valenciana. La documentación que teníamos de los grabados de la torre del homenaje, obtenida en el estudio iniciado en 1996, nos permitió llamar la atención de los arquitectos con el fin de que se incluyera la restauración de los grafitis en el proceso de rehabilitación iniciado. La actuación del restaurador consistió en la limpieza de los enlucidos, su fijación a los soportes y la consolidación final, con

3 Organizados por el Centre International de Recherches Glyptographiques, fundado en 1979 en Braine-le-Château (Bélgica).



Fig. 2. Aspecto de los grafitis de la pared C de la primera sala de la torre del homenaje del castillo de Villena, después de su restauración

resultados excelentes, hasta el punto de que los grafitis se han convertido en uno de los principales atractivos de la visita al monumento y se han musealizado para su mejor comprensión⁴ (Fig. 2).

Estos proyectos son un ejemplo de la necesaria colaboración entre arquitectos, arqueólogos e historiadores con el objeto de conservar un patrimonio histórico digno de salvaguardar, por la información directa que ofrece sobre un momento histórico concreto, así como de las personas que lo habitaron (Hernández, 2000).

A pesar de que actualmente la sociedad está más concienciada, los grafitis todavía constituyen un patrimonio seriamente amenazado al ser menospreciados como documento iconográfico e histórico y, desde luego, ignorado en muchos proyectos de rehabilitación. En ocasiones, se pican enlucidos originales sin que se realice un examen previo. En otros casos, el abandono de los monumentos incita a que los visitantes sin escrúpulos rayen los revestimientos originales, como hemos comprobado que ocurre en muchas zonas del castillo de la Atalaya de Villena. Todo lo cual, sin duda, ha supuesto la pérdida de muchas de estas importantes manifestaciones.

Afortunadamente, cada vez es más frecuente encontrar en la bibliografía especializada o leer en la prensa noticias acerca de la existencia de proyectos de restauración ejecutados teniendo en cuenta la conservación de las expresiones gráficas existentes en los muros, tanto grabados como pinturas, entendidas como un atributo más de la historia del edificio. De hecho, los grafitis, lejos de ser marginales, entran de lleno en la categoría de cultura popular, a la que ningún historiador debe ser ajeno (Talens, 1997: 8). Los estudios realizados sobre grafitis de épocas protohistóricas y hasta

4 Bajo la dirección de los arquitectos Santiago Varela y Marius Bebiá. La restauración la realizó el técnico Mohamed Mahrous Moselhy.

la Edad Contemporánea han revelado que este medio de expresión no ocupa una posición secundaria, sino que tienen la misma función que otros letreros trazados sobre soportes «oficiales» (Oliver, 1997: 40). Es lo que muchos autores comparan con la intrahistoria de Unamuno, protagonizada por la vida silenciosa de los millones de personas sin historia conocida.

Otro aspecto a tener en cuenta a la hora de abordar la conservación de grafitos históricos, es que se trata de un patrimonio que pasa desapercibido en muchas ocasiones. Para evitarlo, las actividades de difusión son, a mi juicio, fundamentales. Por lo que respecta a Villena, citaremos la exposición itinerante organizada por el Museo Arqueológico de Alicante en 2009, en colaboración con el Museo de Villena inaugurada en dos sedes simultáneamente, una en el castillo de la Atalaya donde se mostraban los grabados de la fortaleza, y la otra en la ermita de San Antón, que ofrecía un panorama de los grafitos más importantes de la provincia. La exposición, comisariada por Mauro Hernández y Pere Ferrer, se complementaba con un excelente catálogo, que se ha convertido en referencia para el conocimiento reciente de esta especialidad en la zona (Hernández y Ferrer, 2009).

Sin duda, ello propició la difusión de los grafitos de la provincia y, concretamente de Villena, puesto que a raíz de ello se nos invitó a participar en el *Seminario de trabajo sobre grafitos históricos hispánicos*, que tuvo lugar en noviembre de 2009 en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid y donde tuvimos la oportunidad de mostrar a los asistentes el trabajo desarrollado en Villena en el campo de la grafitología⁵.

Además de complementar las rutas culturales, la puesta en valor de los grafitos contribuye a dignificarlos, a ampliar nuestro conocimiento histórico y a enriquecer la contemplación del monumento a los visitantes.

Durante el desarrollo de este trabajo hemos sido conscientes del mal estado de conservación de muchos paramentos, o de sus revocos en los monumentos estudiados. Sería el caso, por suerte resuelto, de permitir la apertura libre y sin control a sitios como el castillo de la Atalaya. Otro ejemplo es el del puente del Salero, que como consecuencia de la restauración promovida por el Ayuntamiento de Villena, se ha reconstruido parte de la estructura y frenado el desprendimiento de los soportes donde se situaban los grafitos.

También afectan negativamente a la adecuada conservación las rehabilitaciones desafortunadas, en la mayoría de las ocasiones debidas a la ignorancia y la errónea costumbre de no incluir en los proyectos al técnico en restauración y al arqueólogo.

5 II *Workshop on Historical Graffiti-IV Seminario Internacional sobre Grafitos Histórico*. Universidad Rey Juan Carlos I, 16-11-2009.

Se evitaría el picado de paredes, enlucidas o con sillares, como sucedió en 2007 durante las obras de la sacristía de la iglesia de Santiago, cuya lectura muraria se ha perdido para siempre como consecuencia del uso indiscriminado del martillo eléctrico. En la intervención efectuada en verano de 2018 en el campanario se han demolido algunos grafitis⁶ y otros se han arrancado junto con el soporte para que puedan conservarse para poder exhibirlos en la propia iglesia o en el museo. Al menos en este caso se ha llevado a cabo bajo la supervisión de un técnico en restauración que ha documentado todo el proceso⁷.

Más justificado, por la época en la que se hizo, es la remoción de las paredes interiores de la torre de Santa María. A la vista de los grafitis existentes en la planta baja que se libraron de ser cubiertos por un nuevo enlucido, hay que suponer que la pérdida ha sido considerable. Algo similar ocurrió en el palacio municipal villenense, donde hoy en día no existen grafitis visibles en los paramentos.

Por lo que respecta al santuario de Nuestra Señora de las Virtudes de Villena, el estado de conservación de los grafitis está en relación con el espacio donde se ubican. Los del interior del claustro y los existentes en las celdas del antiguo convento presentan un aceptable estado porque el revoco que los cubre, a su vez, les sirve de protección. Eso se observa en la serie de catas practicadas en la celda del conserje, en el primer piso del claustro y en la sacristía, donde se adivina, además, una decoración pictórica de calidad digna de descubrirse y restaurarse en su totalidad.

Por otra parte, los grafitis de la cripta corren serio peligro de destrucción debido al mal estado de un enlucido en proceso de desprendimiento, muy afectado por la humedad. También está pendiente su rehabilitación como espacio histórico de primer orden al ser la construcción más antigua de todo el conjunto religioso.

El grueso de este libro ha sido mi tesis doctoral, defendida el 15 de noviembre de 2015 en la Universidad de Alicante bajo la dirección del profesor Mauro Hernández Pérez. El trabajo inicial se ha adaptado –reducido en unos casos y ampliado o corregido, en otros, siguiendo los consejos del tribunal– para adaptarlo a las características de *Vestigium*, la serie de monografías del Museo de Villena.

En el tiempo transcurrido desde entonces algunas cosas han cambiado, entre otras, el estado de conservación de una decena de motivos existentes en la torre de la iglesia de Santiago. Concretamente, los grafitis que aparecen en este trabajo con los códigos IS.21;

6 En el capítulo dedicado a la iglesia de Santiago se detallan los grafitis que se han demolido y los que se han conservado. En cualquier caso, consta el calco de todos ellos en el Museo de Villena.

7 El trabajo de arranque ha sido supervisado por el técnico en restauración José Luis Sáez Íñiguez, a quien agradecemos la información ofrecida al respecto.

IS.43 (excepto una franja de 30 cm en el extremo derecho), situados en el campanario y los denominados IS.150 a IS.153 y IS.157, de la sala del reloj, que han sido destruidos durante las obras efectuadas en verano de 2018. El grafiti IS.24 se ha arrancado de su lugar original, aunque se conservará en otro lugar de la iglesia. Todo el proceso de eliminación de los grafitis fue documentado mediante ortoimagen por el restaurador José Luis Sáez Íñiguez, de forma que, aunque ya no existan los originales, se custodia una reproducción fotográfica de los mismos en tres dimensiones. También se custodia en el Museo el calco a escala 1:1 obtenido en 2006, en el marco del proyecto de estudio de los grafitis de Villena.

No sería justo que olvidara mencionar en estas líneas el apoyo y esfuerzo de tantas personas, que han contribuido de distinta manera al desarrollo de este trabajo.

En primer lugar el de mi director de tesis el profesor Mauro Hernández Pérez, no sólo por ofrecerme sus valiosos conocimientos y experiencia profesional, sino también por su apoyo constante. Al margen de ello, ha sido una de las personas más importantes en mi formación investigadora y profesional.

Hago extensivo este agradecimiento al profesor Lorenzo Abad Casal, con quien hace muchos años me comprometí a desarrollar una tesis que no hice. Siento que estoy en deuda con él por mi falta de persistencia en ese momento, que justifico por mi juventud e inexperiencia para llevar a cabo la difícil tarea que es empezar, perseverar y terminar una tesis doctoral.

A José María Soler García, pionero en los estudios grafitológicos en Villena junto a tantas otras disciplinas. A día de hoy es nuestro referente en el trabajo diario del Museo que lleva su nombre.

Debo expresar mi más sincero agradecimiento a mi colega y amiga Concepción Navarro Poveda, por aceptar poner en marcha el proyecto en el castillo de la Atalaya, que fue el germen de este trabajo, aportando su gran experiencia y su amplio conocimiento bibliográfico del tema.

Quiero reconocer el apoyo de las instituciones que han respaldado este proyecto: Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana y Ayuntamiento de Villena por el soporte económico y humano con el cual se ha podido desarrollar parte del trabajo.

Son muchas las personas que han colaborado en las distintas campañas del trabajo de campo, necesario para localizar y calcar los grafitis de esta tesis. Se encuentran en este magnífico grupo Lucía Abellán Milán, Pablo Amorós Hernández, ARPA Patrimonio, Patricia Ayelo Henares, M.ª Virtudes Amorós Carpena, María José Brotons, Ana Esperanza Carcelén Martínez, Yolanda Carrasco, Manuel Carrascosa Pérez, Manuel

Catalán Hernández, Irene Domene García, Pablo Domene García, Candelaria Escribá Pérez, Dolores Fenor Miñarro, Ramona García Laguna, Francisco García Guardiola, Jesús García Guardiola, M^a Carmen García Martínez, M^a Dolores Hernández Moreno, César López Hurtado, Ginés Martínez Costa, Isidro Martínez Costa, José Menargues Giménez, Francisca Molina Pardo, Francisco Muñoz Seva, Amaya Navarro Muñoz, Luz Pérez Amorós, Pascual Ribera Hurtado, Cristina Rizo Antón, Virtudes Rosillo García, Jorge Rubio Reig, Arturo San José, Consuelo Soria Espinosa, Fernando E. Tendero Fernández y Esther Tomás Fernández. Este libro también es fruto de su colaboración.

Para las traducciones de los textos latinos y árabes he contado con la inestimable ayuda de las profesoras Ramona García y Carolina Doménech y del arqueólogo Kamel Larabi.

Ha sido también inestimable el trabajo de documentación aportado por el restaurador, investigador y amigo José Luis Sáez Íñiguez. Y a mi gran amiga Lola Milán Ugeda debo agradecerle su disposición para echar una mano siempre que la he necesitado. Igualmente debo mencionar la disposición a ayudarme con algunos datos del castillo de mi colega Daniel Andrés Díaz y, sobre todo, de Francisco José Carpena Chinchilla.

Las excelentes fotografías de los grafitis obtenidas en el castillo fueron tomadas por Francisco Muñoz Abarca; las planimetrías, cedidas por los aparejadores José Luis Martínez Aguilar, Jesús Trigueros Monreal y Cartodalia Arquitectos. Mención especial merece el trabajo del delineante municipal Vicente Sanjuán Amorós. Asimismo, la sistematización de todos los datos fue posible gracias a la ayuda prestada por José Miró Segura, José Antonio García y, especialmente, a mi compañera en el Museo Virtudes Pi Tomás.

Desde estas páginas un recuerdo muy especial para todas y todos ¡Gracias!

II.- LOS ESTUDIOS SOBRE GRAFITIS HISTÓRICOS EN LA HISTORIOGRAFÍA ESPAÑOLA. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La tradición gliptológica europea

La conservación, el estudio y la revalorización de los grafitis históricos es una disciplina que desde los años 60 del siglo XX comenzó a suscitar el interés de los historiadores y, preferentemente, de los arqueólogos españoles. Desde el descubrimiento de los grafitis de Pompeya y Herculano, han sido numerosos los estudios sobre estas manifestaciones epigráficas desarrollados en el ámbito europeo, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando comienzan a identificarse correctamente algunos grabados localizados sobre todo en edificios medievales. Estos estudios, junto con los de marcas de cantería, son el germen de esta disciplina, según queda patente en la historiografía especializada.

Al contrario de lo que ocurre con las creaciones parietales prehistóricas o con las inscripciones sobre las cerámicas, todavía no existe consenso entre los historiadores acerca del interés científico de estas manifestaciones de épocas medieval y moderna. Es cierto que, incluso actualmente, hay investigadores que no la consideran como una fuente histórica de primer orden, a pesar del ejemplo de los grafitis localizados en Pompeya y Herculano que contaron ya en el siglo XIX con una enorme importancia para el estudio de la vida cotidiana en época romana. Otro caso más cercano y reciente es el de la iglesia de San Miguel en San Esteban de Gormaz (Soria), donde se ha hallado, restaurado, estudiado y publicado un interesante y variado conjunto de grafitis que ha ayudado a interpretar la arquitectura del templo, aportando incluso novedades constructivas para este tipo de edificios sin precedentes en Castilla (Esteras *et al.*, 2012: 89). Éstos son ejemplos contrastados de la importancia de los grafitis históricos como fuentes documentales paralelas a las escritas o las orales.

En esos momentos iniciales los estudios de grafitis no se planteaban como un trabajo arqueológico necesario en sí mismo sino que, si se estudiaban, era como consecuencia de la puesta en marcha de otros proyectos, como por ejemplo los de restauración. Si acaso se citaban era por el interés que encierran en sí mismos, pero no hay estudios arqueológicos específicamente dedicados a ellos.

Hay que esperar hasta el último cuarto del siglo pasado para que comiencen a aparecer artículos y noticias relacionados con los grabados de época histórica, fecha a partir de la cual se han ido generalizando hasta contar actualmente con numerosos congresos, exposiciones y conferencias que han generado abundante literatura científica, lo que sin duda nos ha permitido abordar nuestro trabajo desde nuevas perspectivas.



Fig. 3. Congreso del CIRG en Valencia. Año 2012

de Glyptographie de Valence. Autour de l'architecture gothique méditerranéenne, celebrado del 22 al 27 de julio de 2012 en la capital valenciana. Sin duda, estos centros de estudios han desempeñado un papel fundamental en la consolidación del estudio de los graffitis como disciplina histórica (Fig. 3).

En Francia los primeros trabajos se remontan a mediados del siglo XIX, cuando se publican ciertos estudios sobre signos lapidarios en la revista *Annales Archeologiques*, fundamentalmente firmados por arquitectos. A partir de entonces comienzan a estudiarse los signos de cantería de los monumentos, dando como resultado la publicación de repertorios muy completos (Martínez Prades, 2013: 58 y ss).

Esta tradición gala ha propiciado la creación en aquel país de asociaciones e instituciones especializadas en la cuestión, como *Amis des Graffiti*, aparecida en 1991 en Calvados (Normandía), el *Musée de la Memoire des Murs*, abierto en Verneuil en Halatte, cerca de París en 2000: el *Musée des Graffiti Anciens*, en Marsilly (Charente-Maritime), fundado en 1992 y considerado el museo de graffitis históricos más antiguo de Europa.

Más recientemente, han aparecido una serie de importantes proyectos cuyo objeto es el estudio de los graffitis de una zona concreta. Entre ellos se encuentra el *Norfolk*

A pesar de estos precedentes, todavía estamos en España lejos de alcanzar el nivel de otros países europeos. En muchos de ellos los graffitis históricos son considerados, desde el siglo XIX, como otra fuente más en la investigación. Es el caso de Italia, Inglaterra o Francia, donde la Gliptografía es una ciencia muy consolidada como prueban algunas instituciones dedicadas a esta materia, entre las que cabe destacar el *Centre International de Recherches Glyptographiques* (CIRG) fundado en 1979 en Braine-le-Château (Bélgica) inicialmente para el estudio de signos lapidarios, aunque paulatinamente han incluido todo tipo de motivos grabados, alcanzando repercusión internacional a través de una serie de congresos, organizados desde esa fecha en distintas sedes europeas. Uno de los últimos corresponde al *XVIIIe Colloque International*

Medieval Graffiti Survey, surgido en 2010 con el fin de investigar los ejemplares de Reino Unido, o el *The Ancient Graffiti Project* para los de Pompeya y Herculano. También creadas en la última década son la asociación internacional *SIGNUM*, que agrupa a un elenco de profesionales de distintos países que desde 2011 se unieron con el fin de estudiar las marcas históricas y *Europeana Eagle Project*, desde abril de 2013, un sitio web con una base de datos de inscripciones, sobre todo de epigrafías griegas y latinas⁸.

Junto a todo ello, los grafitis aparecidos en casas medievales han sido tema de estudio en toda Europa. Algunos de los ejemplos mejor conocidos se han convertido en verdaderas atracciones turísticas, como los de la torre Beauchamp de Londres o los de la Westgate de Winchester. En Portugal hay que mencionar, entre otros, los hallazgos de Mértola (Amato, 2012); del castillo de Arriaolos (Branco y Bilou, 2011), Alcácer do Sal (Cottart y Carvalho, 2010), Olivença (Marquez, 2000) o Montemor (Penajoia, 2014).

Los estudios sobre grafitis en España

Una de las primeras menciones sobre grafitis que hemos localizado en la bibliografía española, se encuentra en la Historia de España de Menéndez Pidal. El autor ilustra el reinado de Sancho III con la imagen de un muro del santuario segoviano de San Frutos, repleto de nombres incisos de sus vasallos castellanos y navarros. Este acto de homenaje al monarca, se fecha a principios del siglo XI (Menéndez Pidal, 1956: 333).

Al margen de estos sutiles testimonios, los primeros estudios específicos en nuestro país surgen a partir de la década de los setenta del siglo XX en Cataluña, con la recogida sistemática de los grafitis históricos, fundamentalmente desde el Centro de Documentación de Arte Medieval, al amparo del proyecto *Recopilación y Estudio del Corpus de grafitos medievales de Catalunya* a cargo de la Diputación de Barcelona, bajo la dirección de Eduard Carbonell de la Universidad Autónoma de Barcelona y de Àngels Casanova, del Museo Arqueológico de Catalunya (Carbonell *et al.*, 1981). La aportación de este grupo de investigadores



Fig. 4. Catálogo de la exposición *Grafitis, 6000 anys de llenguatge marginal*

⁸ <http://markstudies.org/>

catalanes llevó a la toma de conciencia inicial del valor de los grafitis a partir de un importante trabajo de campo, junto con la divulgación de los resultados; es el caso del estudio de los grabados descubiertos en el Castell de Castellfolit (Anoia) (Carbonell *et al.*, 1981). Ello propició que en 1983 se celebrara la *I Mostra de grafitis medievals de Catalunya* en el Museu d'Art de Catalunya y, posteriormente en 1999 la exposición *Grafitis, 6000 anys de llenguatge marginal* (Casanovas y Rovira, 1999) (Fig. 4).

Junto a la catalana, otra área destacada por sus trabajos en esta década es la aragonesa, donde cuentan con equipos de investigadores que desarrollan interesantes trabajos sobre grafitis, marcas de cantero y grabados históricos. No en vano, la ciudad de Zaragoza fue en 1982 la primera sede española de los congresos internacionales de gliptología, organizados por el CIRG⁹. También fue en Aragón donde se celebró el I Congreso de Arqueología Medieval Española (Zaragoza, 1985), que incluía novedosos trabajos que apuntaban ya la relevancia que iba adquiriendo esta disciplina, destacando los dedicados a la metodología (Ferrán y Roig, 1986), junto a los problemas de interpretación que se suscitaban (Carbonell *et al.*, 1986). En las actas de este congreso, se publican los primeros *corpus* de zonas andaluzas (Ventura y Moreno, 1986; Cressier, 1986).

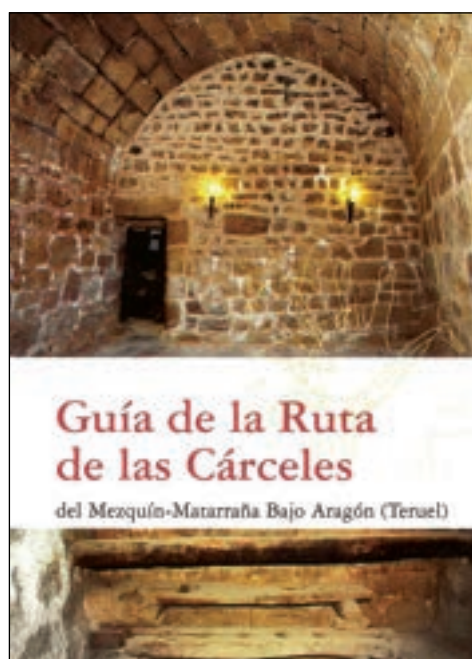


Fig. 5 y 6. Publicaciones sobre grafitis de la zona aragonesa

9 Centre International de Recherches Glyptographiques. Actes du Colloque International de Glyptographie de Saragosse (7 au 11 juillet 1982).

Esa tradición ha llevado a contar actualmente con trabajos de investigación y puesta en valor centrados en el Bajo Aragón, a cargo de un equipo de investigación catalán y aragonés, que publicó una interesante monografía dedicada a los grafitis de la citada región (Casanovas *et al.*, 2002). En la obra se ofrece una visión de conjunto con exhaustivas relaciones bibliográficas, que junto con otros artículos sobre los grafitis aragoneses publicados en ese mismo período, muestran un acentuado conocimiento del tema (Royo y Andrés, 2000; Royo y Gómez, 2002; Benavente, 2002). Ellos han puesto en marcha uno de los proyectos más interesantes de revalorización del patrimonio turolense, como es la ruta de grafitis carcelarios, excelentemente conservados al igual que los edificios donde se ubican (Benavente *et al.*, 2001) (Figs. 5 y 6).

Poco después de la celebración del citado CAM de Zaragoza se publica un excelente conjunto de grafitis de Lleida (Bertrán y Llevot, 1984), mientras en Andalucía oriental los trabajos de la Casa de Velázquez a cargo de P. Cressier se centran en el estudio sistemático de los grafitis existentes en distintos yacimientos de las Alpujarras (Cressier, 1986: 276). Precursores trabajos todos ellos que, junto a otros desarrollados en diversas regiones españolas a lo largo de la década, dieron pie a la celebración en noviembre de 1992 del *I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals*, en Lleida, donde se dedicó un apartado a los grabados postpaleolíticos (González, 2003). Con el bagaje historiográfico existente en ese momento, A. Beltrán ya indicaba en una de las sesiones la necesidad de abordar los estudios de grabados históricos con metodología arqueológica para poder establecer cronologías relativas lo más aproximadas posible, es decir, ordenar los repertorios tipológicamente, estudiar las pátinas y las superposiciones y tener en cuenta la aparición de objetos identificables que enmarquen el objeto en su contexto (Beltrán, 2003: 59). Además, se dieron a conocer interesantes trabajos de las regiones catalanas del Alt Empordà (Badia *et al.*, 2003), del Bages (Bolòs y Sánchez, 2003) y de Banyoles (Lluch, 2003) (Fig. 7). Como conclusión a todo ello se establecieron unos principios generales que consideramos fundamentales para posteriores trabajos de esta especialidad, como son:

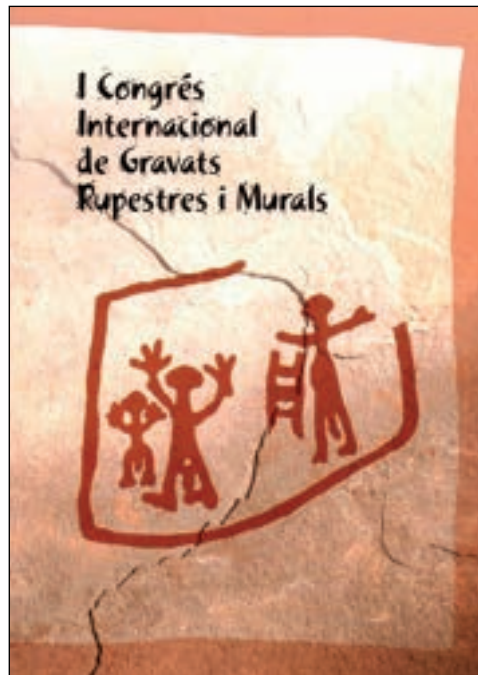


Fig. 7. Congreso sobre grabados rupestres y murales, celebrado en Lleida en 1992

- La reivindicación de grabados en paredes rocosas o muros de edificios como documentos históricos dignos de estudiar y conservar, con un mismo método, independientemente de su cronología, de su técnica y de su tipología.
- La necesidad de elaborar un inventario exhaustivo y una completa documentación de todo lo conocido, seguido de la protección legal y de la conservación física que asegure su perduración.
- La publicación científica y la divulgación de este específico patrimonio histórico debe tener como objetivo final permitir su conocimiento y valoración general. Simultáneamente, en otras regiones españolas comienzan a surgir estudios sobre grafitis medievales y posteriores, para luego ir extendiéndose a lo largo de una buena parte de la geografía nacional, hasta el punto de que actualmente son habituales en la mayoría de las regiones. En el caso de Andalucía son pioneros los de Vejer de la Frontera (Abellán, 1982), más tarde ampliados a la zona oriental de Andalucía (Cressier, 1986). En el I Congreso de Arqueología Medieval, celebrado en Huesca en el año 1985, ya aparece un trabajo sobre los grafitis medievales de la cueva de los Cholones, de Priego de Córdoba (Ventura y Moreno, 1986). Sin embargo, es necesario destacar los precursoros trabajos de J.A. Souto sobre marcas de cantería y los llamados por él «signos mágicos» referidos a motivos iconográficos del arte hispano-musulmán de simbología religiosa o cósmica (Souto, 1982 y 1988).

Por lo que respecta al tercio septentrional peninsular, como en la mayoría de los territorios donde han surgido estudios gliptológicos, estos tienen como precedentes los repertorios sobre marcas de canteros, afirmación que queda patente en el V Coloquio del CIRG celebrado en Pontevedra en el verano de 1986¹⁰, donde la gran mayoría de los artículos presentados se refieren a signos de cantería, como los de A. Taboada (1986a y b). Por lo demás, en Galicia sólo nos consta la existencia de algunos estudios sobre tableros de juego (Costas y Fernández, 1985: 127).

La aportación de los estudios sobre grafitis de las Islas Baleares la ha hecho posicionarse desde principios de los años 80 como una de las regiones españolas mejor conocidas, hasta el punto de que la influencia de esos primeros trabajos baleáricos fue decisiva para los estudios posteriores desarrollados en otras zonas españolas.

En Mallorca, las investigaciones de grafitis e inscripciones históricas se realizan de manera sistemática desde hace más de treinta años en todos sus monumentos y desde 2011 el gobierno autónomo obliga a incluir el estudio de los grafitis en las intervenciones patrimoniales (González, 2013: 7). Todo ello ha sido posible gracias al

¹⁰ CIRG. Actes del V coloquio internacional de gliptografía de Pontevedra (julio 1986).

trabajo de investigadores como M. Bernat, J. Serra y E. González que han conseguido una *corpus* de más de 5.000 representaciones entre las islas de Mallorca y Menorca. En consecuencia, el conocimiento de grafitis históricos baleáricos va unido a una tradición investigadora que, ya en 1992, fue objeto de una tesis doctoral presentada en la Universidad de las Islas Baleares¹¹. El panorama actual es fruto de un profundo conocimiento de las representaciones históricas de los principales monumentos de la isla de Mallorca, como la iglesia de Sant Miquel (Bernat *et al.*, 1982; 1985-87); la Torre dels Enagistes de Manacor (Alberti *et al.*, 1986), la catedral (Bernat *et al.*, 1987; Bernat y Serra, 1986); castillos como el de Bellver (González, 1995; González y Pastor, 1993; González y Roselló, 2006; González y Oliver, 2007) y el de Santueri en Felanitx (Gozalo *et al.*, 2000) o la Lonja (González, 1986 y 1988). Los estudios se han extendido a otras ciudades de Mallorca, como Manacor (Alberti *et al.*, 1986), de Menorca, como Mahón y Ciudadela (González y Bucherie, 2001) y de Ibiza (Algarra, 1997).

El trabajo desarrollado ha proporcionado también a los investigadores mallorquines una experiencia metodológica que han dado a conocer en algunos artículos dedicados al estudio y la conservación de los grafitis históricos (Bernat y Serra, 1987; González, 1990).

A pesar de que tardó más de diez años en publicarse, se puede concebir el congreso de Lleida como un punto de inflexión a partir del cual se aprecia un cambio de mentalidad, tomándose conciencia de la importancia de los grafitis, a la par que surgía en el país una cada vez mayor preocupación por la restauración y conservación del patrimonio. Poco a poco entre los trabajos arqueológicos a desarrollar en los proyectos de restauración, se integran los estudios de grafitis. Se puede considerar la década de los noventa como una etapa de consolidación para este tipo de trabajos, donde los estudios de grafitis comienzan a ser habituales en los proyectos de conservación del patrimonio.

Es también en esa época –a principios de los noventa del siglo pasado–, cuando algunos investigadores llaman la atención sobre las atribuciones cronológicas de los grabados rupestres, ante la evidencia de que se estaban asignando [*sic*] *cronologías prehistóricas a grabados de claro universo medieval* (Martínez, 1995: 15).

Por su parte, la historiografía demuestra que paulatinamente el panorama se va completando con estudios, en la mayoría de las regiones españolas, sobre grafitis descubiertos en actuaciones arqueológicas o restauraciones de edificios. El caso andaluz parte de los trabajos realizados en Almería, ampliados posteriormente por otros investigadores en importantes yacimientos y monumentos andaluces, como los estudios llevados a cabo en la Mezquita de Córdoba y otras zonas sevillanas y cordobesas como Écija y Pedroche,

11 Nos referimos a la tesis de la Dra. Elvira González Gozalo titulada «El lenguaje convencional del graffiti parietal mallorquín (ss. XIV-XIX)», que permanece inédita, aunque puede consultarse una síntesis en González Gozalo, E., 2013.



Fig. 8. Monografía de los grafitis del Palacio Episcopal de Tarazona

con interesantes conclusiones (Souto, 2001, 2002a; 2002b; 2002c; 2003a; 2003b; 2004; 2005a; 2005b; 2006; 2007; 2008a; 2008b; 2010a; 2010b; 2010c; Rodríguez y Souto, 2000)¹² y en Madinat Al-Zahra (Barrera y Cressier, 1995; Barrera *et al.*, 1999).

También hay que considerar excepcional la zona granadina, donde se centran los estudios de J.I. Barrera sobre grafitis medievales (2008b y 2014), con extraordinarios repertorios sobre la Alhambra y el Generalife (2006; 2012), así como en el castillo de Almuñécar (2011), las murallas de Granada (2002; 2003; 2004) y casas nazaríes y moriscas del Albaicín (2007; 2008c; 2008d). Los grafitis de época moderna en arquitectura doméstica granadina ha sido el tema de estudio de su tesis doctoral. Fuera de la provincia ha realizado conjuntamente con otros autores investigaciones en la provincia de Almería (Barrera *et al.*, 1993; Barrera y Cressier, 2003). Sin duda, se trata de un investigador de referencia muy implicado en la recuperación de los grafitis de época Medieval, Moderna y Contemporánea¹³.

¹² Para obtener mayor información al respecto se pueden consultar los artículos completos en: <https://emui.academia.edu/JuanAntonioSoutoLasala>

¹³ Es fundador de diversas asociaciones sobre la especialidad y responsable del blog: <http://elgrafitohistorico.wordpress.com>, donde se puede consultar un gran listado bibliográfico.

El tema marítimo es recurrente en todos los monumentos donde aparecen grafitis. En Andalucía también es el caso de Sevilla (Cervera, 2008) y el del Puerto de Santa María, en Cádiz, donde además hay arquitectónicos y simbólicos (Pérez *et al.*, 1987). También hay interesantes ejemplares en los conjuntos descubiertos en el palacio de Ambel (Zaragoza), donde se localiza un conjunto de grafitis navales que muestran algunos paralelismos con un raro ejemplar de Villena (Gracia, 1994; Gerrard, 2003; Fondevila, 2009) y del palacio Episcopal de Tarazona con curiosas representaciones relacionadas con la tauromaquia fechadas entre mediados y el último cuarto del siglo XVIII (García, 2008). Un *corpus* que se ha completado recientemente por el mismo autor con la publicación de todos los grabados descubiertos en los calabozos del mencionado palacio (García, 2012) (Fig. 8).

En La Rioja tan sólo tenemos referencias de hallazgos en el castillo de Jubera (Fernández *et al.*, 1987) y en el Monasterio de San Millán de Suso, a través de una monografía publicada en los años ochenta con los grabados de época mozárabe y románica representando numerosos motivos (Ibáñez y Lejarraga, 1988). Por su parte, en el castillo de Jubera hay un pequeño repertorio de finales de la Edad Media (Fernández *et al.*, 1987) y varios motivos de gran interés en el Monasterio de Suso que algunos autores sitúan en el siglo X (Monreal, 1988: 80).

Por el contrario, Navarra es un área en la que existe recientemente un extenso repertorio conocido gracias a los trabajos desarrollados por P. Ozcáriz en La Oliva, en la catedral de Pamplona y, posteriormente, en Estella (Ozcáriz, 2002; 2007; 2008a; 2008b; Ozcáriz y Gordejuela, 2006).

A pesar de los abundantes conjuntos histórico-artísticos conservados en la zona de Castilla y León no han proliferado los estudios de los grafitis que, con casi toda seguridad, deben de conservarse en sus muros. Ese era el caso de la iglesia de Santiago de Peñalba, situada en Ponferrada (León), donde se ha podido recuperar un espléndido elenco de grabados medievales incisos en los muros interiores, entre los que destacamos por sus similitudes con algunos de Villena, un nudo de Salomón, figuras antropomorfas, zoomorfos e inscripciones alusivas a la consagración de la iglesia (Guardia, 2008; Lorenzo, 2019; Jimeno, 2015), que han sido objeto de un cuidado proyecto de restauración (Suárez-Inclán, 2006). Por su parte, en la fortaleza soriana de San Esteban de Gormaz existen varios sillares con bajorrelieves islámicos de carácter profiláctico, como una estrella de seis puntas y flores hexapétalas (Valdés, 1977). También de Soria son los conjuntos descubiertos en dos ermitas y en un despoblado, formados por motivos cruciformes, cuadrúpedos y arqueros de cronología medieval (Gómez y De la Casa, 2003). Remitimos a las numerosas referencias sobre grafitis sorianos publicados en la sección de Patrimonio Histórico del Rinconete de la Biblioteca Virtual Cervantes.

Menos fecundas son las investigaciones sobre el tema en el tercio central de la Península Ibérica, cuyo conocimiento se limita a unas pocas zonas, como veremos a continuación. En la provincia de Madrid, tan sólo se conoce un lote de curiosos textos dejados en las paredes de la Basílica y del Convento de El Escorial por visitantes de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX, en algún caso sobre los frescos del pintor napolitano Luca Giordano (Campos, 2010).

En una casa hispanomusulmana de Toledo se localizó un notable elenco de motivos de muy diversa tipología, arquitectónicos, zoomorfos, navales, alquerques, estrellas e inscripciones en árabe que abarcan desde el siglo XI al XIV. La similitud entre ellos hace que se equiparen con los grabados procedentes del Albaicín, en Granada (Fernández, 2007). Estos, junto con un curioso conjunto de juegos medievales musulmanes localizados en el yacimiento arqueológico de Ciudad de Vascos (Navalmorejo) (Cosin y García, 1998), integran el escueto acervo gliptológico toledano.

En Extremadura la historiografía sobre grafitis cuenta con el repertorio localizado en los aljibes del castillo de Monsalud (Nogales, Badajoz) que ha proporcionado una información muy valiosa para profundizar en el conocimiento de la fortaleza. El variado catálogo de figuras antropomorfas, zoomorfas, simbólicas de armamento, etcétera, se fecha desde el final de la Edad Media hasta la actualidad (Gilotte y González, 2002). La zona extremeña posee un notable conjunto de inscripciones latinas y árabes en el puente de Alcántara (Cáceres) (Gilotte, 2006) y con otro de de carácter apotropaico fechado en época medieval, inciso en la torre de la Solana del castillo de Alange (Badajoz) (Calero y Carmona, 2011).

Recientemente la investigación arqueológica de la región de Murcia ha puesto especial atención en la recuperación de todo tipo de grabados históricos, como reflejan varios artículos que dan a conocer los interesantes grafitis descubiertos en unas casas rurales de Lorca (Celdrán y Velasco, 2010; Velasco *et al.*, 2011) y en el palacio del antiguo Concejo de Jumilla (Hernández y Gil, 2002).

A lo anteriormente citado hay que añadir el creciente protagonismo que está adquiriendo Internet como plataforma de difusión de artículos y noticias sobre grafitis históricos. El que nos interesa destacar en primer lugar es el blog titulado *El grafito histórico: un patrimonio digno de salvaguardar* a cargo del arqueólogo José Ignacio Barrera Maturana que, entre otras cosas relacionadas con la materia, incluye artículos, noticias y bibliografía sobre grafitis históricos¹⁴. Por su parte, *El Rinconete* del Centro Virtual Miguel de Cervantes tiene un apartado, dirigido por el historiador José Miguel Lorenzo Arribas, dedicado exclusivamente a difundir las novedades sobre los grafitis hispanos¹⁵.

14 <http://elgrafitohistorico.wordpress.com/>

15 http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/diciembre_11/19122011_02.htm

También en otros países del entorno utilizan plataformas digitales para difundir sus trabajos. El proyecto que se ha puesto en marcha en el condado de Norfolk (Inglaterra) por un grupo de arqueólogos con el nombre *Medieval Graffiti Survey*, cuenta para su difusión con una página web muy completa donde pone a disposición de los internautas gran parte de las investigaciones realizadas entre 2010 y 2012¹⁶.

Por otra parte, y como prueba de que esta nueva disciplina se abre paso poco a poco junto a otras fuentes históricas, las universidades españolas comienzan a introducir asignaturas en sus programas formativos de grado, como ocurre en la Universidad de Alcalá de Henares (Fig. 9). Otro departamento que ha potenciado el estudio de grafitis es el de Historia Antigua de la madrileña Universidad Rey Juan Carlos, donde se ha constituido el Grupo de Investigación «Historical Graffiti» dedicado al estudio y difusión de estas manifestaciones artísticas (Ozcáriz, 2012; Reyes y Viñuales, 2016).

La tradición y consolidación de la gliptología en la Comunidad Valenciana

Llegados a este punto sólo queda referirnos a los estudios dedicados a la Comunidad Valenciana, uno de los territorios de nuestro país donde existe un considerable número de trabajos dirigidos al inventario y estudio de los grafitis históricos, aunque en grado desigual en cada una de las tres provincias.

En la de Castellón los precedentes se encuentran en un estudio sobre los grabados medievales del Racó Molero, un interesante conjunto de figuras medievales situadas junto a unos abrigos con Arte Levantino al que se le atribuye un carácter «sagrado» desde la prehistoria (Viñas y Sarriá, 1981). Al final de esa misma década se estudia un conjunto de figuras esquemáticas de época reciente, descritas como letras 'A' capitales que aparecen incisas en distintos monumentos dispersos por lugares de la provincia de Castellón, como iglesias, puentes, masías, cuevas, murallas, etcétera (Blanes *et al.*, 1989-90).



Fig. 9. Seminario sobre gliptografía convocado en 2015 por la Universidad de Alcalá de Henares

¹⁶ <http://www.medieval-graffiti.co.uk/>

En el año 1991 se publica un interesante artículo sobre unas inscripciones incisas en monumentos generalmente situados en zonas de paso, como puentes, ermitas, iglesias o cruces de término, entre otros, dispersos por una amplia zona de las comarcas al sur de Castellón. Se trata de letras A y V rematadas por cruces incisas, que se interpretan como marcas de un itinerario realizado por un pastor (Iguual y Navarro, 1991).

En la zona costera castellonense hay dos áreas que cuentan con destacados conjuntos navales. Una de ellas es el castillo de Peñíscola, con más de setenta barcos, descubiertos en el año 1993 en la cara exterior de una de las murallas fechada a finales del siglo XVII o mediados del siglo XVIII (Gusi y Oliver, 1996). La otra zona donde aparecen figuras de barcos incisos es Oropesa del Mar, concretamente en la Torre del Rei, donde se descubrieron unos ejemplares muy esquemáticos (Llorens *et al.*, 2003). También, son dignos de mención los grafitis realizados durante la guerra civil española en la casa conocida como Xalet d'en Gil y su entorno, situado en la Vall d'Uixó (Vicent y Lengua, 2007).

El desarrollo adquirido por esta disciplina ha propiciado que la Universidad de Castellón organizara el congreso internacional *De Artis Rupestris* el 3 y 4 de noviembre de 2014, donde se presentaron las últimas investigaciones en grabados prehistóricos, protohistóricos e históricos (Ferrer *et al.*, 2015) (Fig. 10).

En la provincia de Valencia son escasos los trabajos dedicados a los grabados históricos, a pesar de la temprana aparición de los primeros artículos que sobre el tema publica Vicente Sebastián, concretamente acerca de los ejemplares documentados



Fig. 10. Congreso *De Artis Rupestris* celebrado en Castellón en 2014

en los castillos de Gestalgar y de Chulilla (Sebastián, 1989 y 1991). A ellos hay que añadir el *corpus* de cascos de barco, ataques al castillo e inscripciones en hebreo del castillo de Moixent, datados entre los siglos XII y XVI (Martínez y Cháfer, 1999); un conjunto interesante de barcos del Monasterio de Santa María de la Murta de Alzira (Ferrer y Galán, 2004) y el del castillo de Alaquás (Valencia), cuyo estudio de paramentos de cada una de sus salas ha dado como resultado un variado conjunto de epigrafías, barcos, antropomorfos, zoomorfos, bocetos arquitectónicos, cuchillos, etcétera, fechados entre el siglo XVI el siglo XX (Algarra y Berrocal, 2010).

Recientemente ha aparecido un artículo periodístico sobre las visitas al aljibe, organizadas por el actual propietario del convento de Montsant, donde se ha descubierto un conjunto de grafitis realizados entre época medieval y la guerra civil española. Al parecer, el aljibe ya despertaba la atención de viajeros y setabenses, como demuestra el hecho de que el antiguo cronista de Xátiva Carlos Sarthou escribió en su día que los monjes que limpiaban el aljibe localizaron una imagen de la Virgen¹⁷.

En las comarcas alicantinas contamos con abundantes estudios que parten de la experiencia alcanzada en un interesante proyecto, desarrollado entre 1982 y 1984, en torno a los grafitis del castillo de Denia. El trabajo realizado por un equipo de investigadores de tres instituciones: la Casa de Velázquez de Madrid, la Maison de l’Orient Méditerranéen, de Lyon y del Museo Arqueológico de Denia se plasmó en una exposición con su catálogo correspondiente, en campañas de difusión del estudio y de la relevancia de los grafitis de la ciudad así como en una serie de actividades didácticas dirigidas al público infantil y al turismo cultural (Bazzana *et al.*, 1984; Gisbert, 1984 y 2009) (Fig. 11).

Otro estudio de referencia, tanto provincial como nacional es el de Concepción Navarro Poveda sobre los grafitis y signos lapidarios de los castillos de Petrer y Novelda, publicado en una monografía de obligada consulta (Navarro,



Fig. 11. Catálogo de la exposición sobre los grafitis del castillo de Denia

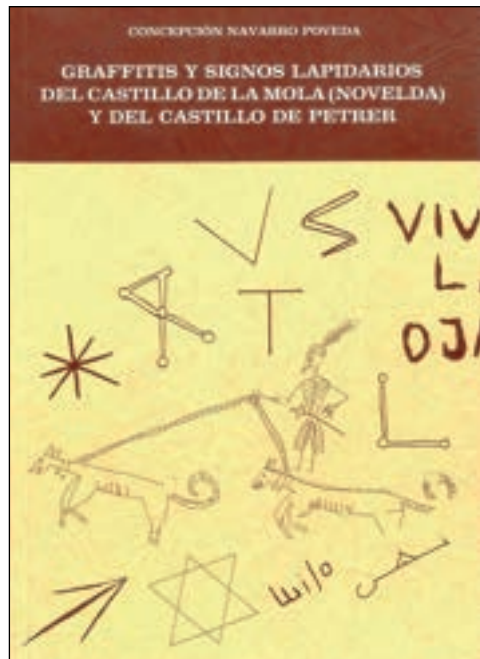


Fig. 12. Estudio de los grafitis de los castillos de Petrer y Novelda, publicado en 1993. Trabajo pionero en el ámbito del Vinalopó

17 <http://www.abc.es/comunidad-valencia/20130427/abcp-hallan-conjunto-grafitis-medievales-20130427.html>

1993) y ampliado en otros trabajos posteriores desarrollados tanto en Novelda (Navarro, 2003 y 2009a) como en Petrer (Navarro, 2009 b y c). El trabajo llevado a cabo por Concepción Navarro en el Medio Vinalopó ha servido de modelo para iniciar otros muchos, entre ellos el nuestro, para el que contamos con el valor añadido de su experiencia al aceptar la codirección de las dos campañas del castillo de la Atalaya (Fig. 12).

La influencia de estos primeros trabajos fue decisiva en la mentalidad de los historiadores locales, puesto que aquellas primeras publicaciones incentivaron el interés, sobre todo de los arqueólogos, al tener en cuenta las advertencias de ciertos especialistas que reivindicaban para los grabados medievales y modernos, estudios similares a los que se efectuaban sobre arte rupestre prehistórico (Hernández Pérez, 1995: 34). En este contexto comenzaron a incluirse los estudios de este tipo de representaciones en los proyectos de restauración de edificios históricos, como fue el caso de la casa del gobernador de Tabarca (Bernat *et al.*, 1985), posteriormente ampliado por el servicio de Arqueología municipal de Alicante (Rosser, 2009b: 39). El equipo de trabajo mallorquín que estudió los graffitis de Tabarca también realizó un estudio sobre las excepcionales inscripciones epigráficas califales aparecidas en el yacimiento arqueológico de la Rábida de Guardamar del Segura (Bernat *et al.*, 1989).

En la década de 1980 se iniciaron distintos trabajos de prospección en paredes de diferentes edificios, militares, religiosos o civiles, gracias a los cuales se han localizado nuevos graffitis. Valga como ejemplo el trabajo desarrollado en el castillo de Forná (Alicante), donde se descubrió una amplia representación pictórica de naves, cruces, guerreros, armamento y cartelas de epigrafía árabe, entre otros motivos. Son también numerosos los graffitis de calendarios, escudos heráldicos, estrellas de David, reticulados, círculos, flores góticas, etc. (Ferrer y Martí, 2009a: 67). Durante los noventa destacan las prospecciones efectuadas por el Ayuntamiento de Alicante en varios edificios que dieron como resultado el hallazgo de magníficos graffitis, como los de la



Fig. 13 y 14. Exposición «Graffiti», arte espontáneo en Alicante, en la primera sala de la torre del homenaje del castillo de Villena y portada del catálogo de la misma muestra. Año 2009

Casa Capiscol, uno de los más espectaculares de la provincia (Beviá *et al.*, 1993; Rosser, 1994 y 2009a). También son dignas de mención las epigrafías y grabados religiosos de temática mariana y arquitectónica de Crevillente (Más, 1999: 104).

Los estudios sobre grafitis desarrollados en distintas poblaciones de la provincia de Alicante a lo largo de varias décadas, hacen que actualmente sea una de las mejor conocidas en lo que a estas representaciones históricas se refiere. El repertorio estudiado hasta aquel momento permitió al Museo Arqueológico de Alicante (MARQ), dependiente de la Diputación alicantina, llevar a cabo la puesta en valor de todos ellos mediante una exposición itinerante inaugurada en Villena en marzo de 2009. Comisariada por el catedrático de Prehistoria de la Universidad de Alicante, el profesor Mauro Hernández y Pere Ferrer, presidente del Centre d'Estudis Contestans, estuvo dedicada a ofrecer al gran público una visión de conjunto acerca de los principales grafitis de once poblaciones alicantinas: Alicante, L'Atzúvia, Biar, Cocentaina; Denia, Elche, Novelda, Petrer, Sax, Vila Joiosa y Villena. Sin duda, uno de los principales atractivos de este proyecto fue el catálogo, realizado por varios autores, donde quedaron reflejados los estudios de grafitis de cada una de las localidades representadas. El libro es una de las más recientes visiones de conjunto a nivel nacional, fruto del esfuerzo de muchos años de trabajo, que ofrece un repertorio bibliográfico actualizado al que remitimos para ampliar lo expuesto en estas líneas (Hernández y Ferrer, 2009). Del citado trabajo se desprende que hay tres zonas profusamente estudiadas en la provincia, como la ciudad de Alicante, El Comtat y el Vinalopó, frente a otras cuya presencia es testimonial como Elche o las Marinas (Fig. 13 y 14).

Hay en la provincia ausencias notables como las de la Vega Baja del Segura, en donde no consta la existencia de ningún estudio al día de hoy. Al margen de esto, en general se ofrece un espléndido panorama de los grabados históricos alicantinos en las zonas indicadas, pudiéndose apreciar que existen figuras que se representan indistintamente en momentos y lugares distintos, interiores o costeros de culto, palaciegos o rurales como son barcos, cuchillos, juegos, bocetos arquitectónicos, jinetes a caballo, cruces, aves, peces, campanas y un largo etcétera.

De interés también son las numerosas representaciones del castillo de Castalla (Alicante), recientemente estudiadas con motivo del proyecto de restauración desarrollado en la fortaleza, compuesto de motivos que abarcan desde el siglo XIV, hasta el XIX (Menéndez *et al.*, 2010).

También en la provincia de Alicante, existen grafitis en el castillo de Forna donde se ha documentado, en palabras del director de la actuación arqueológica «uno de los mejores conjuntos de grafitis de cronología bajomedieval y renacentista de los que dispone la provincia de Alicante», compuesto por barcos, zoomorfos y guerreros

(García Chocano, 2012). Por su parte, los grafitis de las construcciones rurales de Monóvar son objeto de estudio de uno de los últimos trabajos aparecidos en la provincia (Molina, *et.al.*, 2017).

Por último, cabe citar los hallazgos del yacimiento conocido como la Pobra de Ifach, bajo la dirección de José Luis Menéndez Fueyo. Se trata de un caballero con escudo inciso en el Edificio VI¹⁸. Completan el panorama los artículos sobre grabados en diferentes lugares de la montaña alicantina (Barciela y Molina, 2015).

En el caso de Villena, fue José María Soler García quien, igual que en otras disciplinas como la historia y la arqueología, llamó la atención sobre la necesidad de documentar y estudiar los grafitis históricos. Soler publicó las primeras noticias sobre esta materia, no solo en Villena, sino en la provincia de Alicante. El primer artículo sobre el tema apareció en el año 1974, cuando descubrió el grabado de la Mano de Fátima en la torre del homenaje del castillo de la Atalaya. Dos años más tarde publicó la noticia describiendo con detalle el motivo y su simbología (Soler, 1974 y 1976). Ello motivó que otros autores, especializados en representaciones islámicas, citaran la existencia de este grabado ya en la década de los ochenta del pasado siglo (Souto, 1988: 471).

Soler deja constancia una vez más de su adelanto respecto a las líneas de investigación del momento sentando las bases para trabajos posteriores, como nuestras dos campañas de prospección de 1995 y 1996, cuyos resultados se presentan en estas páginas y otros artículos anteriores donde hemos ido dando a conocer paulatinamente algunos de los más representativos (Hernández y Navarro, 1997 y 2007; Hernández, 2009, 2010, 2012 y 2015).

Además de los citados, se han publicado algunos grafitis localizados durante el trabajo de investigación llevado a cabo en antiguas explotaciones de yeso de Villena (Rizo, García y Navas, 2001: 72; García y Rizo, 2011: 55). En relación con estos hallazgos hay que decir que la prospección de las edificaciones rurales de Villena con el fin de localizar los posibles grafitis está pendiente, tal y como sugieren algunos hallazgos de los que hemos tenido noticia después de finalizar este trabajo.

18 <http://proyectoifach.blogspot.com.es/2014/09/presentamos-en-sociedad-al-caballero-de.html>

III.- METODOLOGÍA. PREMISAS Y CONCEPTOS

El conjunto de grafitis históricos descubierto en Villena cuenta con una serie de particularidades comunes a la mayoría de las representaciones conocidas de este tipo, es decir, aparecen sobre distintos soportes como piedra, yeso o ladrillo, y están realizados con distintas técnicas, como la incisión –mayoritariamente–, la pintura y el grafito. Esas singularidades han llevado a los estudiosos de esta disciplina –muy abundantes ya en nuestro país– a la conclusión de que sería necesaria la aplicación de una metodología específica que fijara criterios comunes para su investigación, clasificación, cronología, etcétera. Ante la actual ausencia de esa sistematización, nosotros hemos optado por apoyarnos básicamente en la metodología empleada en los trabajos sobre arte rupestre prehistórico para el proceso de reproducción, registro y sistematización.

Una vez obtenido el permiso de la Dirección General de Patrimonio Cultural Valenciano, definimos el calendario de trabajo, el personal disponible y los materiales necesarios para desarrollar los objetivos del proyecto. Comenzamos el trabajo atendiendo a los cuatro grandes ámbitos de actuación que describimos a continuación.

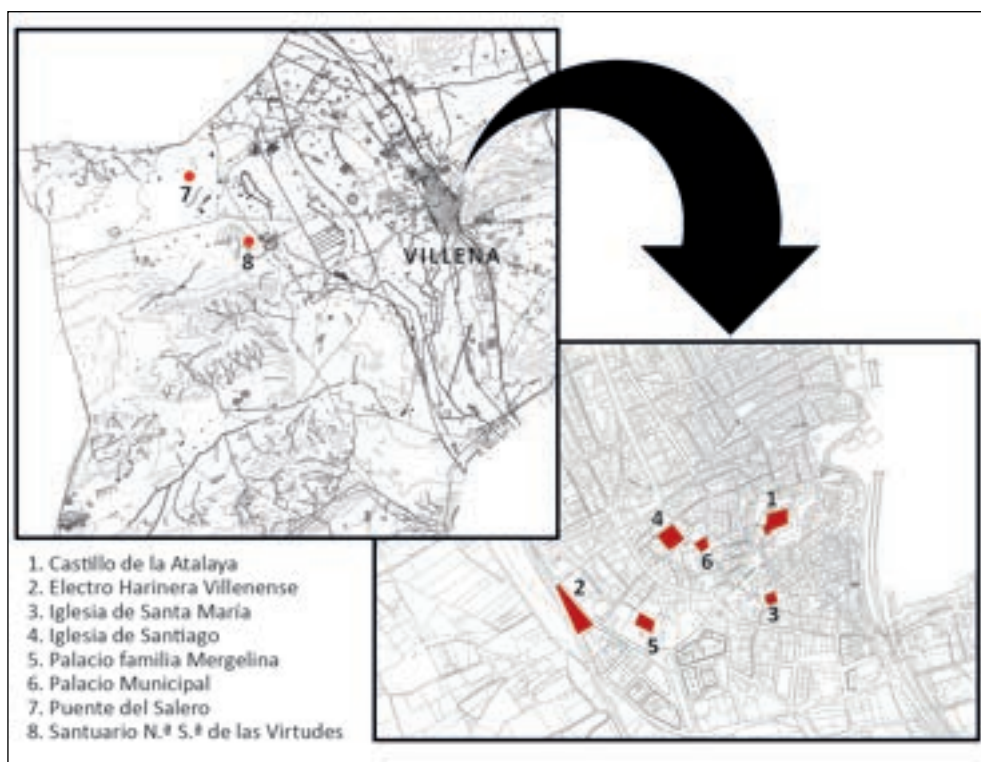
Localización

El proyecto se ha iniciado con la prospección sistemática de los soportes, al objeto de localizar la existencia de grafitis. Para ello ha sido de gran utilidad, en la mayoría de los casos, la Iluminación halógena rasante que resaltaba los trazos incisos en el enlucido. Las dificultades se han presentado en el momento de discernir las líneas originales, de otras yuxtapuestas en época actual, sobre todo en las paredes del castillo de la Atalaya, el monumento donde el estado de conservación de los grabados era muy deficiente por esa circunstancia.

En este proceso de localización también se han ido seleccionado los grafitis históricos, diferenciándolos de otros muchos realizados en épocas más recientes, menos trascendentes para la historia del edificio. No obstante, muchos de ellos se han calcado y se custodian en el archivo del Museo de Villena.

Se atribuyeron las siglas siguientes a cada uno de los monumentos estudiados:

| | |
|----------------------------------|---|
| CA: Castillo de la Atalaya | PFM: Palacio Familia Mergelina |
| EHV: Electro Harinera Villenense | PM: Palacio Municipal |
| IS: Iglesia de Santiago | PS: Puente del Salero |
| ISM: Iglesia de Santa María | SV: Santuario de Nuestra Señora de las Virtudes |



Término municipal de Villena y detalle de la ciudad con los monumentos citados en el texto

Reproducción y documentación

Una vez localizados los grafitis, se limpiaron los soportes superficialmente y en seco con un cepillo de cerdas blandas. Se realizó el calco directo sobre el soporte (enlucido, piedra, roca o ladrillo) (Fig. 15). En el presente trabajo se reproducen todos los calcos en blanco y negro, sin embargo existen figuras realizadas en distintos colores (rojo, lápiz de grafito, negro) y técnicas (incisión, lápiz y pintura), cuyos originales originales se han depositado en el Museo de Villena.

Antes de retirar el calco se cumplimentó una ficha descriptiva, a partir de las cuales se ha basado el estudio analítico, que contiene todas las características de cada uno de los grafitis. La documentación obtenida en el trabajo de campo se completó con el fotografiado de todos y cada uno de los motivos. Con el fin de contextualizar adecuadamente el grafiti es necesario conocer a fondo la historia del edificio y su evolución, como las fases constructivas, reformas efectuadas, etc. En este sentido, se ha requerido un conocimiento exhaustivo de la bibliografía existente expuesta en los capítulos II y VII.



Fig. 15. De izquierda a derecha: Lola Milán, Laura Hernández y Concepción Navarro durante el proceso de calco directo de los grafitis del castillo de la Atalaya. Año 1997

Registro

La ficha de registro se cumplimentó *in situ*, delante del grafiti. Posteriormente, en el laboratorio se informatizó en una base de datos con idéntico diseño, lo que nos ha permitido ordenar, sistematizar y clasificar todos los registros¹⁹. La información que contiene cada campo se explica a continuación (Fig. 16).

- **Nº Inventario.** Formado por las siglas del monumento y un número correlativo. En los pocos casos en los que se ha distinguido un panel, es decir un conjunto de motivos que forman una escena, se ha numerado con las siglas del monumento, el número de inventario y el número del motivo dentro del conjunto.
- **Monumento/Yacimiento.** Identifica el edificio o el espacio arqueológico donde se ubica el grafiti.

19 Para el desarrollo y la puesta en marcha de esta base de datos, he contado con la inestimable ayuda de Josep Miró y de Virtudes Pi.

- Ubicación. Indica el espacio del edificio donde se encuentra el motivo.
- Ubicación 2. En los casos en los que se hace preciso, concreta más el lugar donde aparece el grabado dentro del espacio anterior.
- Motivo. Se señala la tipología del grafiti, si es antropomorfo, arquitectónico, armamento, naval, religioso, epigráfico, etc. Se han distinguido hasta catorce tipos distintos en el estudio realizado en Villena.
- Soporte. Se indica si el motivo está sobre piedra, enlucido o ladrillo.
- Descripción. Se definen las principales características del grafiti y, si se trata de una epigrafía, se transcribe tal y como nosotros la hemos interpretado. Para estos últimos casos, se han utilizado una serie de símbolos epigráficos con el fin de facilitar la comprensión de la lectura:
 - (¿) Con un interrogante entre paréntesis las transcripciones dudosas
 - () Entre paréntesis se indican las letras o palabras propuestas por la autora.
 - [...] Con tres puntos suspensivos entre corchetes se marcan las letras faltantes.
- Técnica. Si la figura está incisa, pintada o trazada a lápiz.
- Color. En los casos en los que el motivo está pintado o trazado a lápiz, se indica si es negro, rojo o de grafito.
- Dimensiones. Se especifican siempre del mismo modo: alto por ancho y en centímetros. Y, en todos los casos, se indican las medidas máximas del grafiti. Si el motivo es circular, se mide el diámetro.
- Cronología. Solo se ha indicado en este campo en los casos en los que se ha tenido la certeza de la fecha en la que se realizó el grafiti. El resto se trata con detalle en el estudio general.
- Observaciones. Se introducen aspectos que no pueden especificarse en los campos anteriores, así como cualquier dato aclaratorio complementario.
- Croquis de Situación. Es un dibujo, trazado en planta o alzado, donde se indica la ubicación exacta del grafiti en cada espacio.
- Imagen. Se incluye la imagen del grafiti.



| | | | |
|---|--|---|--|
| N° Inventario | | Monumento/Edificio | |
| CA_003 | | Castillo de la Alaya | |
| Ubicación | | | |
| Primer tramo de escalera, pared izquierda, 13º escalón | | | |
| Tipología | | Soporte | |
| Naval | | Entucido | |
| Dimensiones | | | |
| 45 cm alto x 64 cm ancho | | | |
| Técnica | | Color | |
| Incisión | | | |
| Descripción | | | |
| Barco redondo | | | |
| Cronología | | Observaciones | |
| | | | |
| Cropped de situación | | Detalle | |
|  | |  | |

Fig. 16. Modelo de ficha utilizado en el trabajo para la toma de datos

Estudio Analítico

Es el último paso del trabajo y se desarrolla en el laboratorio, aunque hemos tenido que acudir en varias ocasiones a los monumentos para completar o ampliar la información.

Los calcos se trasladan a papel vegetal, con el fin de que puedan vectorizarse mediante el proceso de escaneado. Ello permite, en caso de que proceda, limpiar los grabados originales de trazos superpuestos pertenecientes a otros grafitis modernos. Siempre consta en el laboratorio, el calco original a escala 1:1 (Fig. 17).

Para la interpretación y descripción de los motivos epigráficos nos ha sido de gran utilidad la ciencia paleográfica. Por su parte, la epigráfica ayuda en la interpretación y descripción de los grabados que contenían algún tipo de grafías. Otras

disciplinas válidas para este estudio han sido la heráldica y el análisis iconográfico comparado con representaciones pintadas, esculpidas o representadas en obras de arte. Para el análisis de la mayoría de los grabados, incluida la datación relativa de muchos de ellos, también se ha empleado el sistema estratigráfico propio de la Arqueología –para los casos en los que las superposiciones lo han permitido–, así como el estudio comparativo mediante la localización de paralelos con objetos procedentes de excavaciones y museos arqueológicos. Por último, hemos recurrido a la ciencia histórica para los casos en los que se debían cotejar los datos proporcionados por los grafitis, con los documentos procedentes de los archivos históricos. *La Relación de Villena de 1575* publicada por José M.^º Soler García con un apéndice compuesto por 172 documentos que abarcan desde el 13 de noviembre de 1276 hasta el 7 de mayo de 1775, nos ha sido de especial interés y utilidad para la composición del presente estudio. Asimismo se han cotejado los datos aportados por ciertos grafitis, con, diferentes documentos custodiados en el Archivo Histórico de Villena.

La autoría de los calcos, planos e ilustraciones que figuran en este trabajo corresponde a la autora, cuando no se indique lo contrario.



Fig. 17. Traslado a papel vegetal mediante calco

IV.- ESTUDIO DE LOS GRAFITIS HISTÓRICOS DE VILLENA

IV.1.- CASTILLO DE LA ATALAYA

Origen y evolución histórica de la fortaleza

La situación del castillo de la Atalaya, en el extremo suroeste de la sierra de San Cristóbal o de la Villa resulta, esencialmente, estratégica. La zona es un cruce de caminos que comunican el interior meseteño con el mar, y el área levantina con Andalucía a través de Murcia²⁰. La suave elevación donde se levanta la fortaleza domina la llanura de Villena, lo que supone controlar parte del territorio por donde discurre el río Vinalopó, en su curso alto (Fig. 18).

La fortaleza ejerció un papel defensivo a partir del siglo XII, fecha de la construcción establecida por José María Soler después de realizar excavaciones arqueológicas entre 1975 y 1976, y corroborada en la última campaña efectuada por nosotros entre 2012 y 2013 (Roselló y Hernández, 2013). De esa primera época, además de algunas estructuras de tapial localizadas en el patio, se conservan las dos primeras plantas de la torre del homenaje, cubiertas con dos magníficas bóvedas de arcos entrecruzados.

Conquistada para Castilla por el rey aragonés Jaime I en 1240, la fortaleza pasó a formar parte de las posesiones del rey Alfonso X, quien creó el Señorío de Villena para su hermano pequeño, el infante don Manuel. A principios del siglo XIV Villena y su castillo pasan a manos de su hijo el noble castellano don Juan Manuel, uno de sus más ilustres propietarios, convertido en señor, príncipe y duque de Villena. En 1308, el escritor efectuó importantes reformas para dotarlo de mayor seguridad cuando tuvo que alojar a su prometida la hija de Jaime II doña Constanza, Infanta de Aragón, hasta la fecha de su matrimonio. En esta época se construyó la Ermita de *Nuestra Señora de las Nieves o del Castillo*, cuyo culto se documenta hasta el siglo XVIII y que fue localizada en las excavaciones arqueológicas efectuadas durante las obras de restauración de 2003 en la barbacana (Hernández Alcaraz, 2004). Durante esa campaña también se pudo fechar la demolición de la capilla en el siglo XIX²¹.

En 1266, como consecuencia de la invasión del Reino de Murcia por Jaime II, Villena pasó a jurisdicción aragonesa, aunque se respetó la propiedad a don Juan Manuel. Tras la muerte del insigne escritor, el Señorío revirtió a la corona de Castilla como consecuencia del matrimonio de su nieta doña Juana Manuel con Enrique II de Tras-

20 Coord. ETRS89: 38°37'54.96" N 0°51'39,57" W.

21 Informe preliminar inédito depositado en el Museo Arqueológico José María Soler, redactado por el arqueólogo Francisco Blay García.



Fig. 18. Castillo de la Atalaya (Villena, Alicante)

támara, quien convirtió el Señorío en Marquesado para entregarlo en 1366 a uno de sus más fieles servidores: Alfonso de Aragón.

Villena pasó después a manos de Juan Pacheco, II marqués de Villena en 1445, quien levantó las dos segundas plantas de la torre del homenaje y cercó todo el perímetro de la fortaleza con un potente antemural. A él siguió su hijo, el último Marqués, don Diego López desde 1467 hasta 1476, fecha en la que tuvo lugar la sublevación de sus vasallos contra él, cuya consecuencia fue que Villena se integró de nuevo en la Corona de Castilla en 1480.

Además de residencia señorial esporádica para los nobles de la llamada *Casa de Villena* hasta 1476, el castillo de Villena también ha tenido otros usos. Fundamentalmente, para la instalación de tropas en distintos conflictos bélicos y como recinto carcelario, desde la época de don Juan Manuel en 1314 hasta 1813, fecha en la que las tropas francesas volaron el interior de la torre²². En 1520 sirvió como refugio de las milicias leales al emperador don Carlos al mando del virrey de Valencia tras su derrota en Gandía, en el contexto de la Primera Germanía valenciana. Entre el último cuarto del siglo XVI y el primero de XVII, cuando se recrudeció el conflicto sobre los Alhorines con Caudete, fueron apresados algunos cargos municipales de la vecina localidad y llevados al castillo²³.

22 Giménez Soler, A. 1932. *Op. Cit.* Doc. CCLXXXVIII, CCLXXXIX y CCXCII.

23 AMV. Actas Capitulares de 1575 a 1710.

Posteriormente, durante la de Sucesión el castillo fue utilizado y defendido por las tropas borbónicas y usado como prisión para los partidarios de los Austrias capturados en distintas incursiones de Jijona y Caudete en 1706²⁴. El Regimiento francés de Blesois, acantonado en el castillo al mando del capitán de la Grossetête, tuvo que repeler un duro asedio del ejército austracista durante la semana del 17 al 24 de abril de 1707. Un día después, tras la conocida Batalla de Almansa, se apresaron en la fortaleza otros rehenes austracistas, tal y como reflejan algunos documentos del Archivo Municipal de Villena y corroboran varias inscripciones epigráficas de la tercera sala de la torre del homenaje, fechadas en 1707 que se estudian en las páginas siguientes²⁵.

Asimismo, durante la guerra de la Independencia, las salas de la torre fueron utilizadas temporalmente como cárceles de los detenidos del ejército francés. A lo largo del año y medio de ocupación francesa de esta zona por las tropas del general Delort, entre enero de 1812 y abril de 1813, se fechan algunos de los grabados que se han localizado en el castillo de Villena (Vázquez, 2017: 98). Existe constancia de que este general, que residía en Villena, exigía víveres e importantes pagos de dinero a la población para mantenimiento de su ejército, acantonado en Fuente la Higuera —a menos de 20 km de Villena— y compuesto por dos o tres mil soldados (Vázquez, 2017: 109). Para asegurarse estos suministros, que resultaban agobiantes para la ciudad, el 3 de septiembre de 1812 Delort apresó a varios principales de Villena como rehenes, entre los que se encuentran: [...] *don Alonso Rodríguez, don Pedro Oliver, presbítero, don Juan Josef Bellod, don Gerónimo Menor, síndico del común, don Antonio Losada y a don Pedro Amorós y están presos en concepto de rehenes, hasta que se les envíe a las tropas francesas cuanto han pedido* (López Hurtado, 2017: 291). Es muy posible que antes de llevarlos a Fuente la Higuera, los retuviera en el castillo de Villena y a ellos se deban parte de los grafitis fechados en torno a ese momento.

Algunas dependencias de la torre también se destinaron a prisión y guarnición de las tropas francesas durante la ocupación de Villena en la guerra de la Independencia. También de este conflicto quedan rastros en la fortaleza, a través de varias inscripciones fechadas en 1812 y 1813, localizadas en la segunda sala.

Poco antes de abandonar el castillo en abril de 1813, el mariscal del ejército galo Suchet, ordenó estallar una voladura con pólvora en el interior de la torre, provocando irreversibles daños en las dos espléndidas bóvedas almohades y en el forjado de la tercera planta. Estas destrucciones llevaron a un estado de ruina y abandono de la fortaleza (Fig. 19).

24 AMV. Actas de Pleno del 23 de enero de 1706.

25 AMV. 8/42. *Memorial, que la muy Noble y muy Leal Ciudad de Villena presentó al Rey nuestro Señor (que Dios guarde) de los Servicios que le tiene hechos, desde el principio de su Reinado: Y extorsiones, y daños que ha padecido por el Exército, y Tropas enemigas.* Año 1707. Página 7.



Fig. 19. Forjado de la tercera planta volado en 1813 (Foto: Diputación de Alicante)

Arquitectónicamente, el castillo presenta doble cercado que configura una planta tendente a rectangular. En el centro del tramo del antemural orientado al norte, está el acceso, defendido por dos de los doce torreones que surcan todo su perímetro. La muralla, propiamente dicha, tiene cubos circulares en tres de sus esquinas y una gran torre del homenaje de cuatro pisos: los dos primeros musulmanes y los dos superiores construidos por el segundo marqués de Villena, don Juan Pacheco a mediados del siglo XV.

El buen estado de conservación que ofrece el castillo se debe a las continuas obras de mejora realizadas a lo largo de la historia, prácticamente desde que fue edificado. A las efectuadas por don Juan Manuel, antes citadas, hay que añadir las que sufragó Carlos I en el siglo XVI; otras dos más documentadas en el siglo XVII, varias tras la guerra de Sucesión y

otras también en el XIX para tapan un pozo, cegar la puerta de entrada y derribar almenas en peligro de ruina.

Pero no es hasta mediados del siglo XX cuando comienzan las obras de conservación con el fin de mantener y mejorar los valores históricos del monumento. En este sentido, uno de los principales proyectos fue el efectuado en el año 1999 que, entre otras zonas, se centró en la rehabilitación del interior de la torre del homenaje y en la restauración de los principales grafitis de la segunda y tercera sala. La recuperación de estos grabados comenzó por la limpieza en profundidad de la superficie, la fijación del enlucido al soporte original—que en muchos casos o ya se había caído o presentaba riesgo de desprendimiento— y la aplicación final de una capa de protección. Con ello se consiguió frenar el deterioro que venía afectando a estas expresiones culturales, tan representativas del desarrollo histórico de la Atalaya.

El castillo fue declarado Monumento Histórico Artístico en 1931, la máxima categoría legal de protección monumental en aquel momento, y que actualmente se denomina Bien de Interés Cultural.

Inventario de grafitis del castillo de la Atalaya

Esta fortaleza conserva un acervo de grafitis excepcional, de gran valor histórico y artístico. El mayor y más notable conjunto se localiza en el interior de la torre del homenaje, principalmente en las zonas donde se ha conservado el enlucido original, como son el acceso de la primera sala, las escaleras, la segunda sala y la ventana de la tercera sala. El resto, o no conserva revoco alguno –como ocurre en la cuarta sala– o se enlució en época moderna perdiéndose así los posibles grabados existentes. No es de extrañar a la vista del estado de conservación que presentaba el interior de la torre en 1957, poco antes de que se iniciaran las distintas fases de restauración del siglo XX.

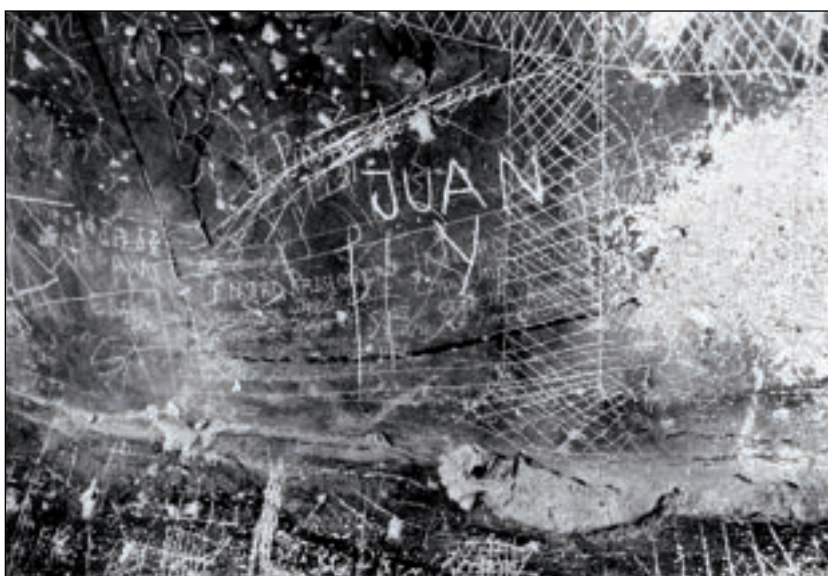


Fig. 20. Aspecto de las incisiones contemporáneas superpuestas a los grafitis antiguos (Foto: Francisco Muñoz Abarca. 1996)

La reproducción de los grafitis realizada en el marco del proyecto dirigido por el Museo Arqueológico José María Soler no ha resultado fácil en el castillo, puesto que en muchas zonas se distinguen trazos incisos pertenecientes sin duda a grafitis históricos a los que se superponen marañas de líneas realizadas en época reciente, por visitantes sin escrúpulos, que lamentablemente impiden identificar los motivos antiguos (Fig. 20). También han sido dañinas para la conservación de los grafitis algunas restauraciones antiguas que, siguiendo los criterios técnicos de la época, aplicaron acabados de cemento –en ocasiones excesivos–, cubriendo total o parcialmente algunos grabados.

En el resto de las estructuras de la fortaleza no hemos documentado grafitis, tan solo una serie de cuentas muy simples, incisas en la cara norte del antemural frente a la puerta de acceso principal del castillo.

Aunque en la mayoría de los muros se aprecian grabados aislados, también se han registrado varios paneles de motivos relacionados entre sí. En esos casos se adjudica un número de inventario al panel y otro que hace referencia al número del grabado (Ej.: CA.40.1). Para ubicar con mayor exactitud los grafitis aparecidos en las escaleras, utilizamos como referencia el escalón donde está situado. En el primer tramo, hemos comenzado a contar desde los escalones de madera que hay en la primera sala, tal y como se refleja en los croquis de situación. Para la ubicación de los grafitis nos han sido de gran utilidad las planimetrías elaboradas por los técnicos José Luis Martínez Aguilar y Jesús Trigueros Monreal, como trabajo fin de carrera de Arquitectura Técnica de la Universidad de Alicante, en el año 1995.

Respecto a la técnica de ejecución, todos los grafitis documentados en el castillo de la Atalaya hasta la actualidad están realizados mediante incisión sobre el enlucido. Para evitar repeticiones en el inventario, no se menciona la técnica de ejecución en cada uno de los motivos, como sí hemos hecho en otros edificios de este mismo trabajo. La situación de los grafitis, salvo excepciones como los de las ventanas de las salas o de las escaleras, oscila entre los 90 cm y los 1,20 m de altura.

Somos conscientes de la dificultad de transliterar los grafitis escritos en árabe, puesto que la mayoría de estas grafías son arcaicas, o están parcialmente perdidas. Por ello, se ha optado por traducir directamente al castellano, cuando así nos ha sido posible²⁶.

Muralla norte

Los únicos grafitis localizados en el exterior del castillo están situados en la muralla norte, frente a la puerta de acceso principal (Fig. 21). Todos son series de cuentas de similar tamaño, incisas sobre los escasos restos de enlucido que han resistido el paso del tiempo.

- Grafiti CA.74 (Fig. 21). Contabilidad consistente en dos líneas horizontales, de la que cuelgan siete líneas cortas perpendiculares. Dimensiones: 8 cm de alto por 19 cm de ancho.

²⁶ Para ello hemos contado con la inestimable ayuda de la profesora Carolina Domenech y del arqueólogo Kamel Larabi.

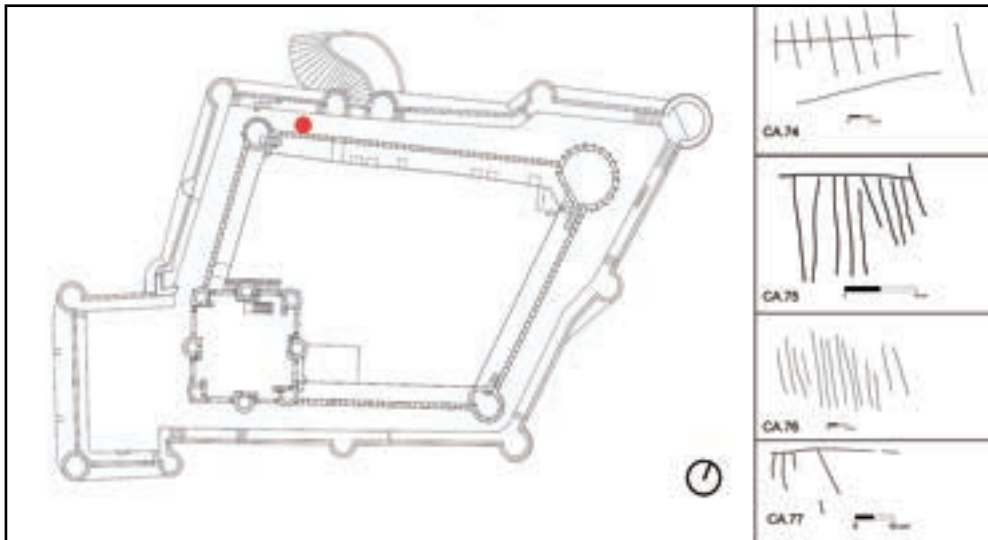


Fig. 21. Planta del castillo de la Atalaya. El punto rojo señala el lugar del antemural donde se sitúan los grafitis 74 a 77

- Grafiti CA.75 (Fig. 21). Contabilidad consistente en una línea superior horizontal de la que parten diez líneas perpendiculares. Dimensiones: 16 cm de alto por 20 cm de ancho.
- Grafiti CA.76 (Fig. 21). Serie de catorce líneas verticales. Dimensiones: 9 cm de alto por 14 cm de ancho.
- Grafiti CA.77 (Fig. 21). Contabilidad erosionada en la que se distingue la línea superior horizontal y cinco trazos colgantes de diferente tamaño. Dimensiones: 15 cm de alto por 34 cm de ancho.

Torre del Homenaje

Primera Sala

A esta sala situada en la planta baja de la torre se accede por un pasillo, de 3,75 cm de anchura, abierto en el muro de tapial. En la pared de la izquierda, próxima a la puerta existen varios trazos incisos, entre los que tan solo hemos podido descifrar la cuenta que se describe a continuación (Fig. 22).

- Grafiti CA.78 (Fig. 22). Contabilidad consistente en una línea horizontal en la parte superior de la que cuelgan doce trazos más cortos. Dimensiones: 14,5 cm de alto por 13 cm de ancho.

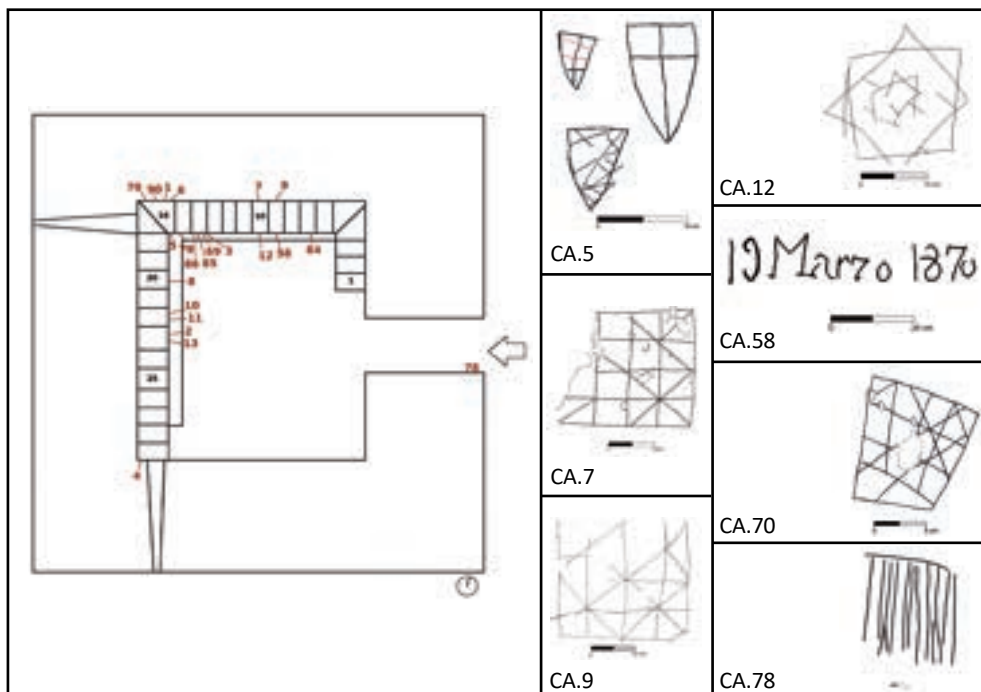


Fig. 22. Grafitis de la primera sala; primer tramo y segundo de escaleras

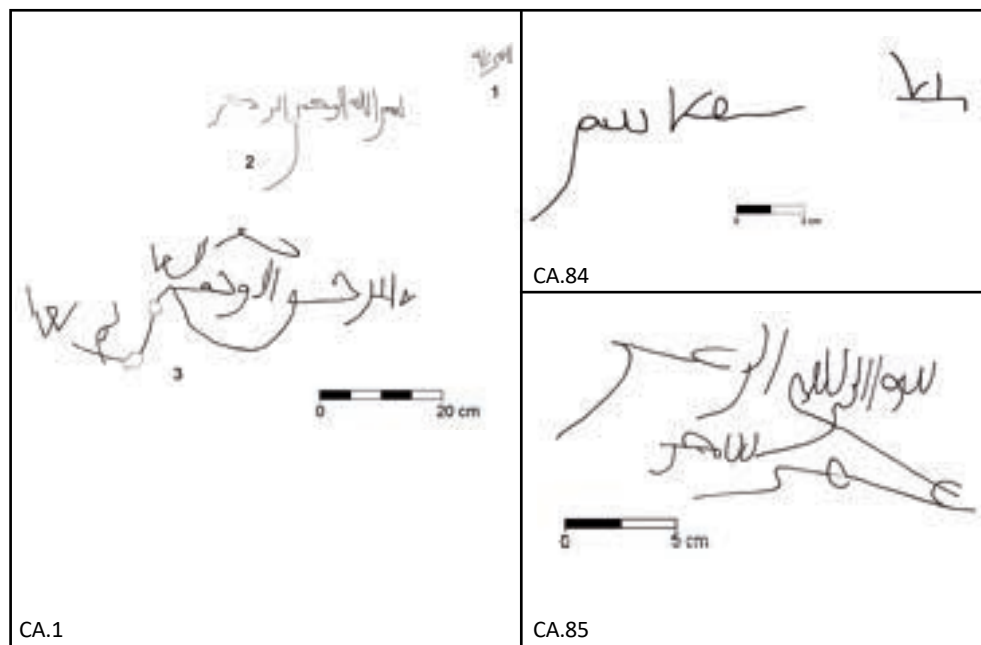


Fig. 23. Grafitis del primer tramo de escaleras

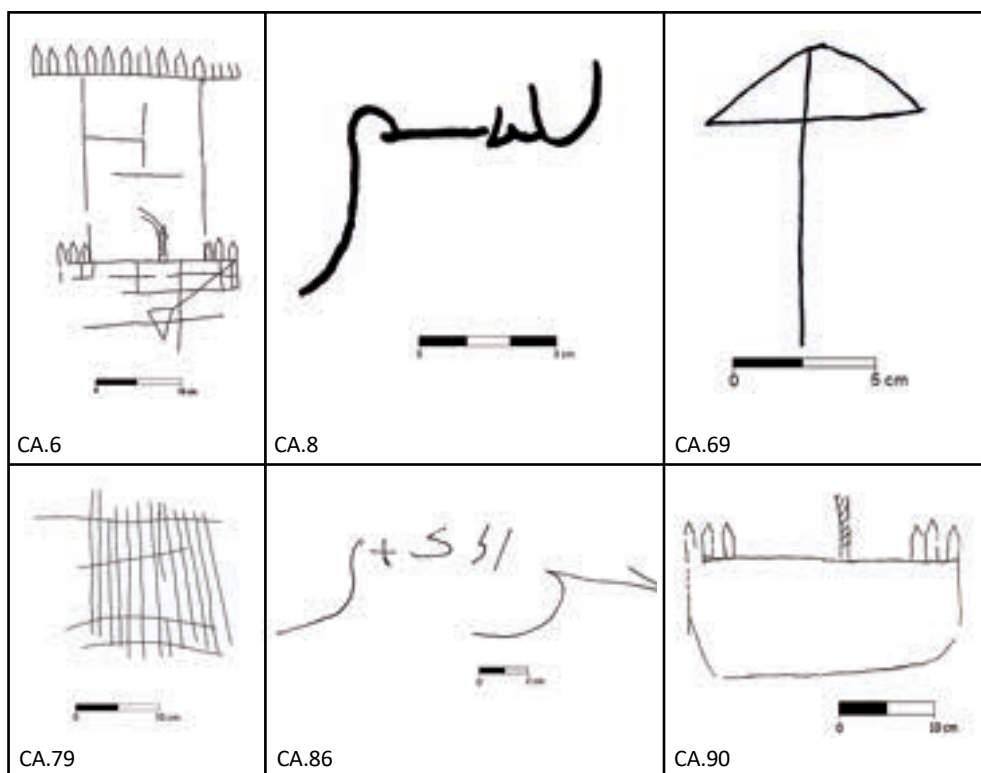


Fig. 24. Grafiti del primer y segundo tramo de escaleras

Primer tramo de escaleras

Se trata del trecho de escaleras situados entre la planta primera, que llamamos Sala 1 y la planta segunda, o Sala 2 (Fig. 22). En el recuento de escalones se han incluido los tres peldaños de madera situados en la esquina norte de esta sala, con los que se inicia la escalera de ascenso a las plantas superiores. La descripción de los grafitis existentes en este tramo de escaleras se hace en el sentido ascendente.

- Pared izquierda:

- Grafiti CA.84 (Fig. 23). A la altura del 7º escalón aparece una inscripción con letra árabe. Dimensiones: 5 cm de alto por 13,5 cm de ancho:

[...]La paz sea sobre vosotros

- Grafiti CA.58 (Fig. 22). Con la misma técnica que el anterior, en el 9º escalón, aparece otro motivo epigráfico. Dimensiones: 11 cm de de alto por 60 cm de ancho:

19 Marzo de 187(?)

- Grafiti CA.12 (Fig. 22). A la altura del 10º escalón se encuentra inciso un rombo insertado en un cuadro, formando un octograma. Dimensiones: 23 cm de alto por 23 cm de ancho.
- Grafiti CA.69 (Fig. 24). Algo más arriba, sobre el 13º escalón aparece una ballesta muy esquemática. Dimensiones: 15 cm de alto por 10 cm de ancho.
- Grafiti CA.3 (Fig. 25). En el 13º escalón, cerca de la esquina e iluminado por la primera tronera de este tramo, se encuentra un barco redondo. Se distinguen perfectamente el entablamento del casco, así como buena parte del aparejo, como los tres mástiles —el central con cofa—, las jarcias, las velas latinas y el timón. Dimensiones: 45 cm de alto por 64 cm de ancho.
- Grafiti CA.85 (Fig. 23). A la altura del 13º escalón se encuentra otra inscripción en árabe. Dimensiones: 8 cm de alto por 19 cm de ancho:
No hay Dios sino Allah el Misericordioso
- Grafiti CA.86 (Fig. 24). Junto al anterior, en el 13º escalón, se encuentra otra inscripción incompleta en árabe, que entraña dificultades para su correcta transcripción. Dimensiones: 5 cm de alto por 16 cm de ancho.
- Grafiti CA.79 (Fig. 24). En el 15º escalón hay un motivo con forma de parrilla que podría corresponder a una cuenta. Dimensiones: 20 cm de alto por 22 cm de ancho.
- Grafiti CA.5 (Fig. 22). En el 16º escalón, hay tres motivos triangulares. Dos de ellos con divisiones internas, a modo de cuarterones. Dimensiones: 20 cm de alto por 15 cm de ancho.
- Pared derecha:
 - Grafiti CA.9 (Fig. 22). En el 9º escalón aparece un tablero de juego o alquerque del 12. Dimensiones: 31,5 cm de alto por 33 cm de ancho.
 - Grafiti CA.7 (Fig. 22). Un poco más arriba del anterior, en el 10º escalón, figura otro alquerque del 12. Dimensiones: 31 cm de alto por 31 cm de ancho.
 - Grafiti CA.6 (Fig. 24). Quizás debido a la proximidad de la ventana, en el ángulo que forman los dos trechos de escaleras, en el escalón 16º, hay un conjunto de grafitis que, aparentemente no presentan relación entre sí. Uno de ellos es una estructura fortificada compuesta por una torre rematada por almenas apuntadas

- y con una puerta de acceso de medio punto. En la base aparece una muralla con almenas del mismo tipo. Dimensiones: 52 cm de alto por 35 cm de ancho.
- Grafiti CA.70 (Fig. 22). En ese mismo paño, situado a la altura del 16º escalón, hay otro tablero de juego, posiblemente un alquerque del 12. Dimensiones: 15 cm de alto por 15 cm de ancho.
 - Panel CA.1 (Fig. 23). Junto a los anteriores se encuentra un panel formado por varias inscripciones en árabe. Dimensiones: 50 cm de alto por 60 cm de ancho. La traducción de cada una de ellas es:
 - Grafiti CA.1.1. *En el nombre de Dios*. Dimensiones: 3,5 cm de alto por 5 cm de ancho.
 - Grafiti CA.1.2. *En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso*. Dimensiones: 13 cm de alto por 24 cm de ancho.
 - Grafiti CA.1.3. *En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso*. Dimensiones: 11 cm de alto por 34 cm de ancho.
 - Grafiti CA.90 (Fig. 24). Junto a los anteriores hay otra estructura fortificada con almenas apuntadas y posible arco de medio punto que aparece situado detrás. Dimensiones: 16,5 cm de alto por 30 cm de ancho.

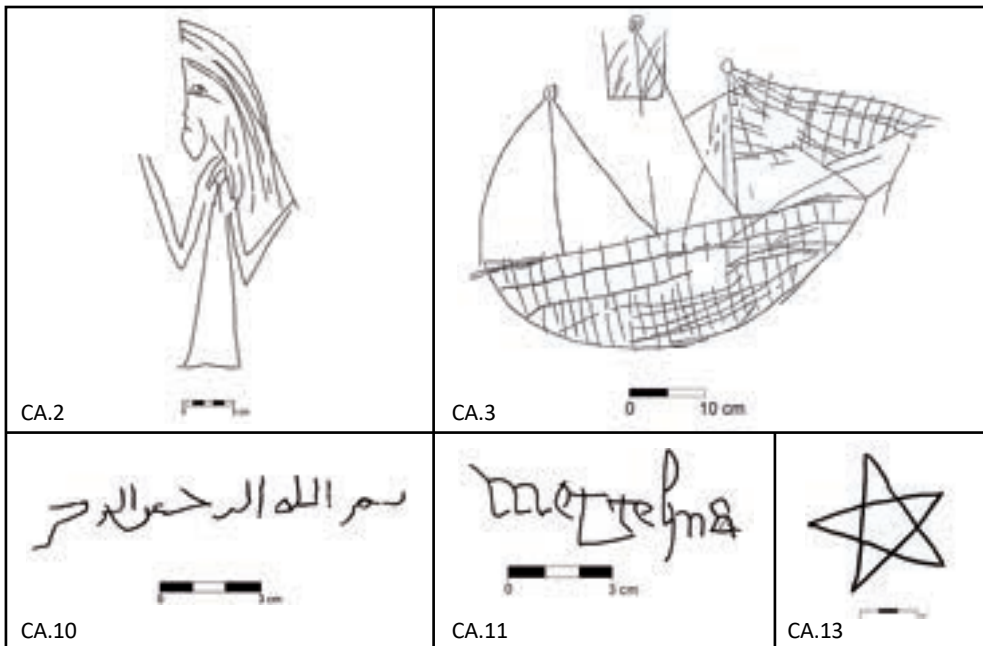


Fig. 25. Grafitis del primer y segundo tramo de escaleras

Segundo tramo de escaleras

- Pared izquierda (Fig. 22):

- Grafiti CA.8 (Fig. 24). A la altura del 20º escalón aparece una inscripción en árabe que está incompleta, lo que impide la transcripción. Dimensiones: 5,5 cm de alto por 7 cm de ancho.
- Grafiti CA.10 (Fig. 25). Dos escalones más hacia arriba, el que hace el número 22º, se sitúa otra frase en árabe. Dimensiones: 2 cm de alto por 11 cm de ancho:
En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso
- Grafiti CA.11 (Fig. 25). En la misma zona que el anterior, el 22º escalón, se lee un patronímico. Dimensiones: 3,5 cm de alto por 8 cm de ancho:
mergelina
- Grafiti CA.2 (Fig. 25). A la altura del 23º escalón aparece la representación de un antropomorfo de perfil izquierdo, con la frente plana, nariz respingona y grueso mentón. Tiene larga cabellera hacia la espalda. Está cubierto por una túnica que le cubre hasta los pies. Los brazos los lleva levantados en posición de orante. Dimensiones: 37 cm de alto por 14 cm de ancho.
- Grafiti CA.13 (Fig. 25). En el mismo 23º escalón se encuentra una estrella de cinco puntas. Dimensiones: 7 cm de alto por 8 cm de ancho.

Segunda aspillera

Este segundo tramo de ascenso termina en un rellano iluminado por una aspillera orientada al sur, cuyo frente está completamente decorado con uno de los grafitis más importantes que se han estudiado hasta el momento. Junto a la ventana, a la izquierda, se abre la puerta por la que se accede a la segunda sala del castillo (Fig. 22).

- Panel CA.4 (Fig. 26). El frente de la segunda aspillera está decorado casi en su totalidad por un grafiti realizado mediante trazo grueso con el enlucido tierno. Se trata de un arco de herradura formado por dovelas incisas, de las que sólo quedan nueve, afectadas por la pérdida parcial del soporte. La incisión tiene de tres a cinco milímetros de profundidad, según las zonas y se aprecia una gruesa rebaba en la línea del grabado, producida al realizarlo sobre el yeso blando. La amplitud máxima del arco es de 66 cm con unas dimensiones en la clave de 16 cm. A la derecha del arco aparecen una serie de líneas verticales y horizontales formando rectángulos.

Debajo del motivo anterior se encuentra una *hamça*, parcialmente conservada y un nudo de Salomón en el centro de un óvalo. De este último parte un friso con decoración de series de «eses» verticales que está grabado como el anterior y parcialmente desaparecido por el deterioro del enlucido. Dimensiones: 90 cm de alto por 83 cm de ancho.

- Grafiti CA.4.1. Arco de herradura apuntado con siete dovelas que decora el hueco de la aspillera. Dimensiones: 31 cm de alto por 62 cm de ancho.
- Grafiti CA.4.2. Forma geométrica formada por un cuadrado dividido en tres partes iguales. La central tiene, a su vez dos pequeños rectángulos en la parte superior y, la situada a la derecha una en la parte inferior de forma cuadrada. Dimensiones: 16 cm de alto por 20 cm de ancho.
- Grafiti CA.4.3. Mano de Fátima situada a la derecha del arco y debajo del motivo geométrico descrito con anterioridad. Dimensiones: 8,3 cm de alto por 4,5 cm de ancho.
- Grafiti CA.4.4. Nudo de Salomón dentro de un óvalo con banda decorada con «eses». Dimensiones: 10,4 cm de alto por 22 cm de ancho.

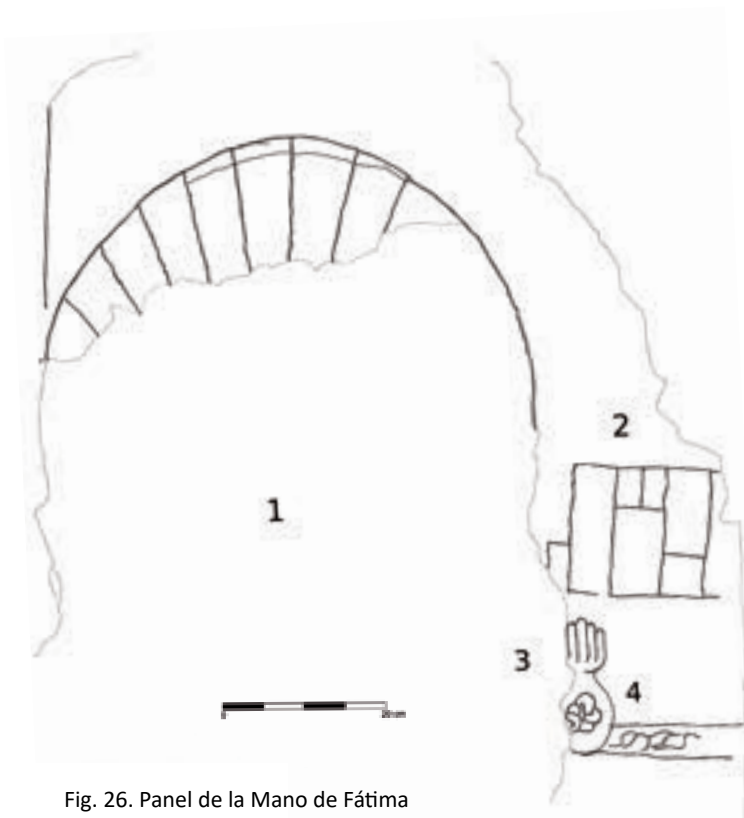


Fig. 26. Panel de la Mano de Fátima

Segunda sala

Para la descripción de los grafitis estudiados en esta sala se ha establecido una letra a cada una de las cuatro paredes, comenzando por el paño derecho, según se accede, al que se ha dado la letra A. Continúa después en sentido antihorario, con las letras B, C y D. Se dejan para el final del apartado los grafitis de la ventana (Fig. 27).

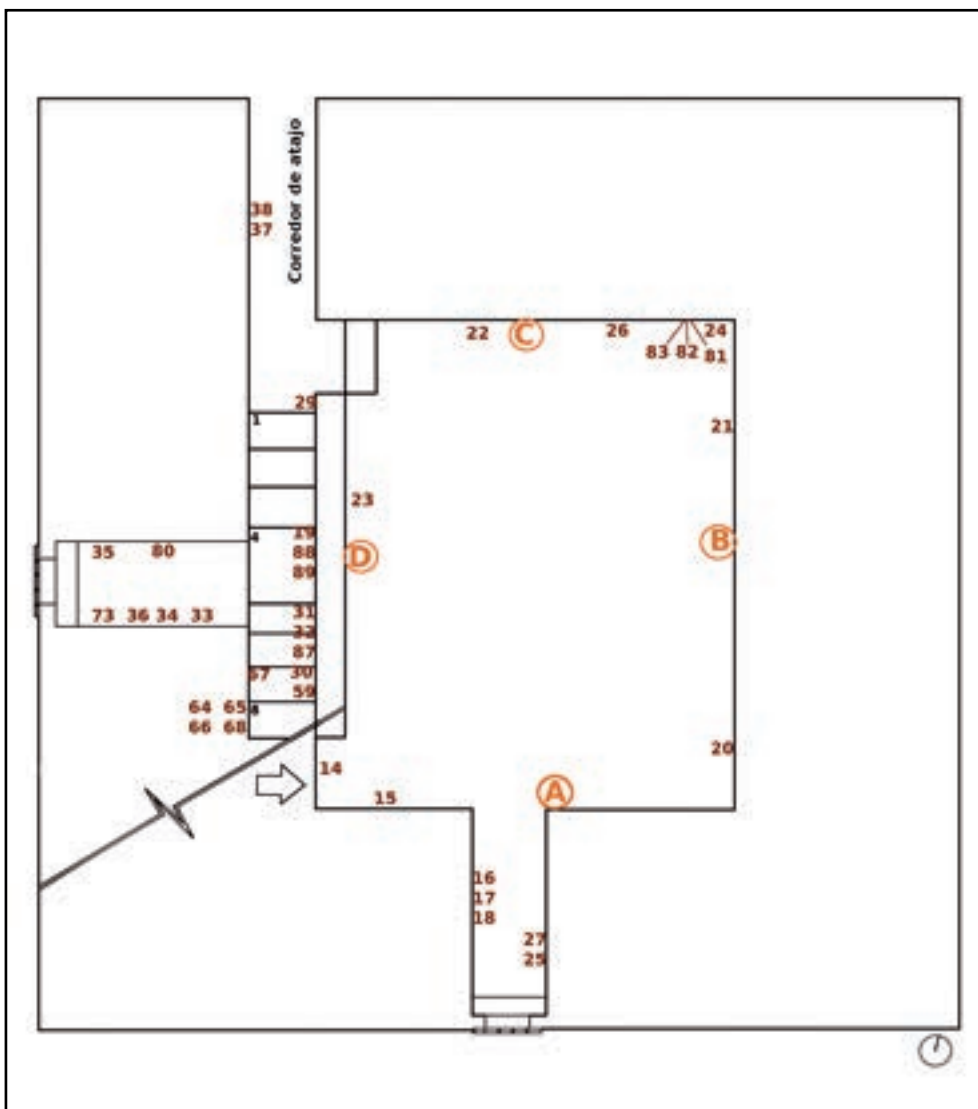


Fig. 27. Planta de la segunda sala con la ubicación de los grafitis estudiados

- Pared A (Fig. 28):

- Panel CA.15. Panel compuesto por dos cruces latinas reticuladas. Dimensiones: 70 cm de alto por 43 cm de ancho.

- Grafiti CA.15.1. Cruz latina reticulada. Dimensiones: 32 cm de alto por 18 cm de ancho.

- Grafiti CA.15.2. Cruz latina reticulada. Dimensiones: Dimensiones: 31 cm de alto por 23 cm de ancho.

- Pared B (Fig. 27):

- Grafiti CA.20 (Fig. 28). Figura femenina fragmentada por la parte superior derecha, a la que le falta la cabeza, parte del tronco y el brazo izquierdo. Presenta el derecho en jarra, con manga corta abullonada. Se aprecia el antebrazo con la mano sujetando un bolso de forma redondeada. La falda del vestido, que le llega hasta la rodilla, es de forma acampanada y con decoración ajedrezada. Se aprecian los zapatos de tacón. Dimensiones: 30 cm de alto por 30 cm de ancho.

- Panel CA.21 (Fig. 29). Grafiti realizado con la técnica del esgrafiado, que cuenta con un edificio religioso junto a inscripciones epigráficas incisas a su izquierda, en latín y castellano. Dimensiones: 100 cm de alto por 227 cm de ancho:

- Grafiti CA.21.1. Una inscripción latina encabeza el conjunto. Dimensiones: 18 cm de alto por 93 cm de ancho:

Quia fecisti nos [...]

- Grafiti CA.21.2. Debajo de la inscripción anterior hay otras frases, que están incompletas. Dimensiones: 21,5 cm de alto por 66 cm de ancho:

es un [...]/Francis de [...]/ Vega rey Espa

- Grafiti CA.21.3. La tercera y última frase de este panel es la que se sitúa más abajo. Dimensiones: 20 cm de alto por 68 cm de ancho:

Entro en este castillo obispo preso el 7 de octub[...]/ de 1812

- Grafiti CA.21.4. El edificio también se encuentra incompleto, al haberse desprendido parte del enlucido que la soportaba. A ello hay que unir una capa de cemento superpuesta en alguna de las restauraciones antiguas efectuadas en la sala.

Se representa, en alzado, la fachada de un edificio religioso compuesto de tres tramos y una torre con campanario adosada, que viene a ser el elemento más completo. De derecha a izquierda encontramos: parte superior de un vano de medio punto, coronado en el centro por una espadaña y cuatro pináculos, de forma piramidal en los extremos y prismáticos en la parte

central. Del tramo central sólo se ha conservado el perfil de un elemento de forma piramidal adornado con cuatro pináculos rectangulares rematados con bolas. En la parte central se conserva el inicio de lo que podría ser una linterna rematada con una veleta en forma de flecha de la que únicamente se conserva la parte superior. El tercer tramo representa un gran vano de medio punto con cúpula de tendencia esférica coronada por una linterna. A sus lados aparecen dos pináculos de forma rectangular rematados con elementos circulares. A este tercer tramo se le adosa una torre de base cuadrangular formada por tres cuerpos, de los cuales los dos últimos corresponden al campanario. La cubierta, volada a dos aguas, se adorna con dos pequeños pináculos con remates también esféricos; de su parte final sale un esbelto cupulino sobre el que se sujeta una veleta en forma de doble flecha. En el campanario penden tres campanas: en el cuerpo inferior la de mayor tamaño, en la que existe una maza para tocarla, sujeta a una larga cuerda que llega a la parte inferior de la torre. En el segundo cuerpo del campanario se representan dos campanas de mediano tamaño. En la parte inferior de la torre y en el tercer tramo del edificio religioso aparece un elemento rectangular en forma de damero con casillas blancas y negras. Dimensiones: 1,54 m de longitud, por una altura máxima de 109 cm, con una mínima representada de 10 cm.

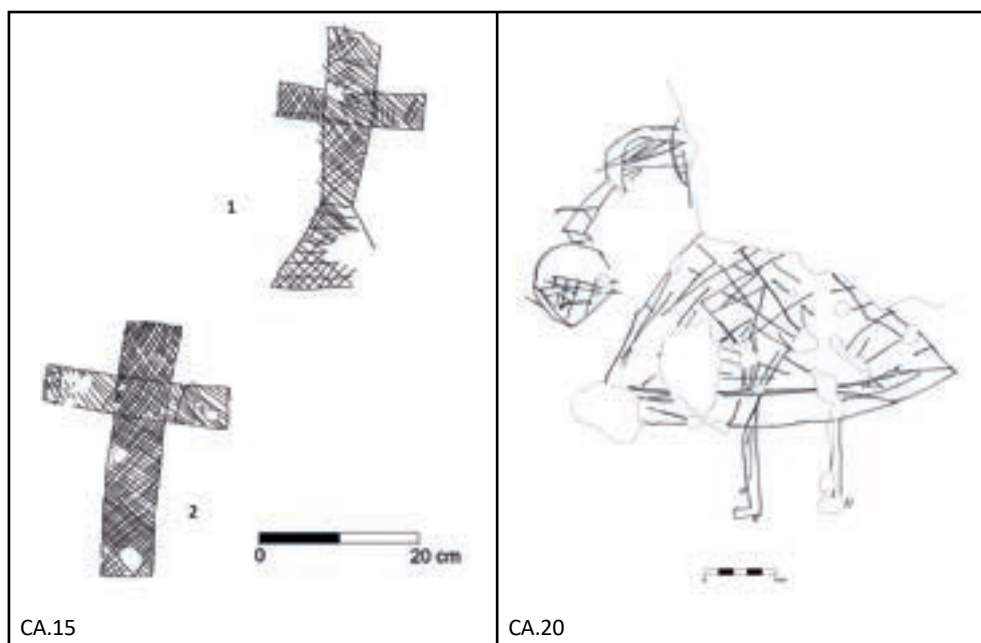


Fig. 28. Grafitis localizados en la segunda sala. Castillo de la Atalaya

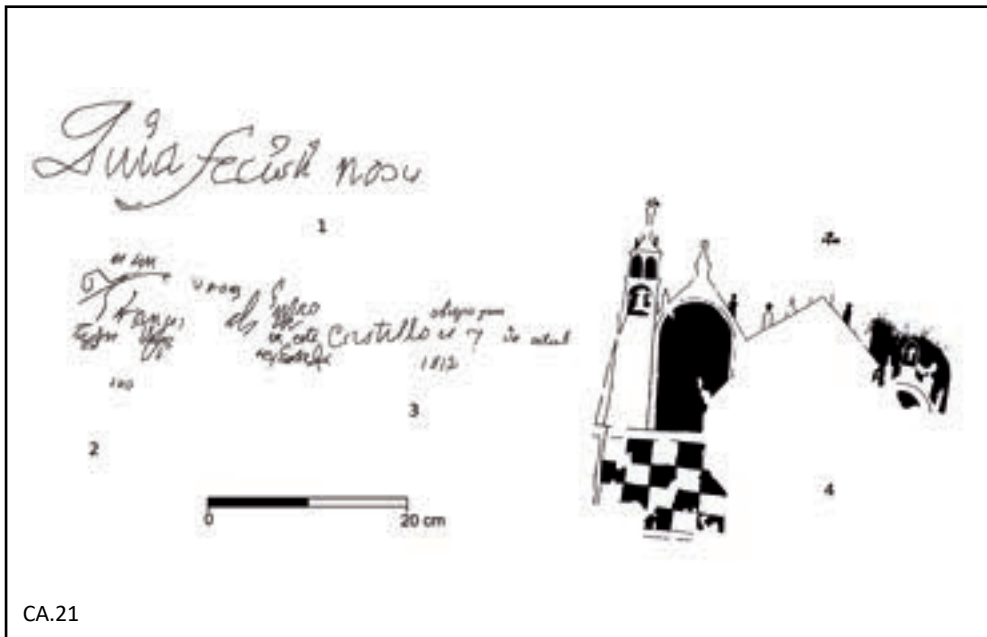


Fig. 29. Grafiti situado en la segunda sala. Castillo de la Atalaya

- Pared C (Fig. 27):

- Panel CA.22 (Fig. 30). El grafiti ocupa una faja central que abarca la práctica totalidad del paño. Dimensiones: 50 cm de alto por 272 cm de ancho. Contiene varios elementos de gran complejidad y simbolismo, que se describen por separado a continuación:

- Grafiti CA.22.1. En el centro se conservan cuatro recuadros rectangulares incompletos, tres de ellos subdivididos por la mitad por otra línea más fina. El grabado está incompleto debido a la pérdida parcial del revoco que lo soporta. Dimensiones: 30 cm de alto por 115 cm de ancho.

- Grafiti CA.22.2. Debajo de los cuadros antes descritos hay un jinete a caballo, con los brazos en cruz. La cabeza, representada de perfil, está tocada con un sombrero de ala. Ambas figuras están completamente reticuladas. Dimensiones: 23 cm de alto por 30 cm de ancho.

- Grafiti CA.22.3. En los extremos de ambos lados, una serie de ondas representan las olas del mar. A la derecha, hay un casco de barco chocando con ellas. El dibujo es esquemático, ya que no se ha representado nada más de la arboladura y del aparejo. Tan solo un apéndice que podría corresponder a la popa. Dimensiones: 35 cm de alto por 53 cm de ancho.



Fig. 30. Grafiti de la segunda sala. Castillo de la Atalaya

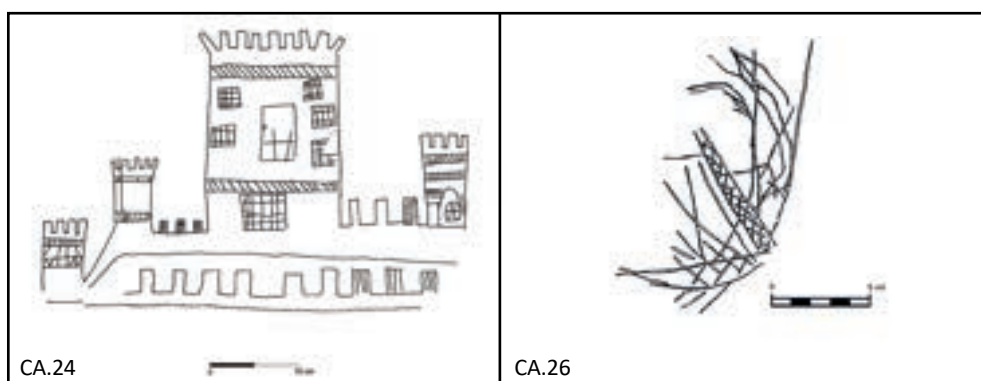


Fig. 31. Grafitis de la segunda sala. Castillo de la Atalaya

- Grafiti CA.24 (Fig. 31). En el extremo derecho del muro hay un castillo con doble muralla almenada, torreones en las esquinas y gran torre central. Dimensiones: 37,5 cm de alto por 52,5 cm de ancho.
- Grafiti CA.26 (Fig. 31). A la izquierda del castillo y del grabado 22.3 hay un grafiti que creemos interpretar como un barco pequeño, tipo tartana. Se puede apreciar el casco, los posibles remos que parten de él y algunas jarcias y, quizás, escalas. Dimensiones: 13 cm de alto por 9 cm de ancho.
- Grafiti CA.81 (Fig. 32). Contabilidad formada por una línea horizontal de la que cuelgan 9 verticales, más cortas. Dimensiones: 16 cm de alto por 30 cm de ancho.
- Grafiti CA.82 (Fig. 32). Inscripción situada en la parte superior derecha. Dimensiones: 22 cm de alto por 57 cm de ancho:

Martínez
Á 19 de Mayo de 1803

- Grafiti CA.83 (Fig. 32). En la misma zona que la anterior hay una frase en latín. Dimensiones: 16 cm de alto por 77 cm de ancho:

multorum soli tibi notus amicus
 [...]silere Sile tu

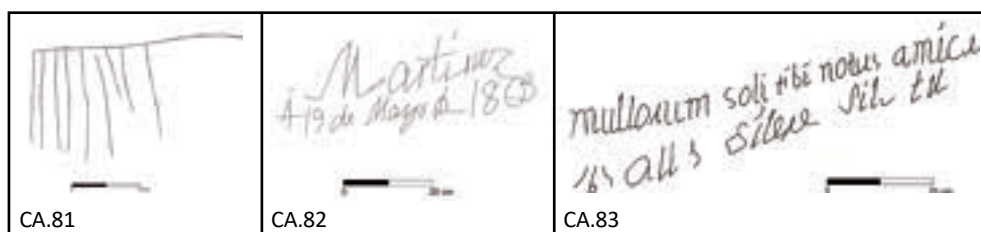


Fig. 32. Grafitis situados en la segunda sala. Castillo de la Atalaya

- Pared D (Fig. 27):

- Panel CA.23 (Fig. 33). Panel que ocupa toda la pared, con diversos motivos y una fecha en la parte superior. Dimensiones: 170 cm de alto por 390 cm de ancho. Los diferentes grafitis que lo conforman son:

- Grafiti CA.23.1. Gran edificio que ocupa casi la totalidad del paño. Se conserva muy fragmentado y erosionado, debido al mal estado del revoco donde está situado. Está realizado mediante la técnica del esgrafiado. Comenzando la descripción por la derecha se aprecia, en alzado, una estructura fragmentada de tres alturas, con dos arcos de medio punto en las plantas baja y segunda, y tan solo una en la central, aunque la abertura es más grande que las otras dos. Los huecos de la planta baja y superior se cubren con dos arcos de medio punto que apoyan en columnas. Estas dos plantas tienen barandillas. A su izquierda, tres pináculos separan este cuerpo de otro edificio del que se conserva también un fragmento. Aparece el dibujo del alzado de una fachada de dos cuerpos horizontales y tres verticales. El central es de mayor altura, con cubierta a dos aguas rematada por pináculos, el central de mayor tamaño. En la base presenta una gran puerta centrada, de medio punto, sobre la que se levantan seis plantas con filas de balcones. La primera tiene seis aberturas cubiertas por arcos de medio punto. La segunda, presenta ocho balcones adintelados; la tercera y cuarta también tienen ocho, pero de medio punto; la cuarta tiene diez de medio punto y a quinta y última uno solo, centrado y cubierto con arco de medio punto. En la zona conservada del cuerpo inferior, donde se sitúa la puerta, hay un ajedrezado que cubre toda la fachada, desde el suelo hasta la terraza de la nave lateral.

Los otros dos cuerpos laterales están situados a menor altura que el central y cubiertos cada uno con un tejado a un agua, rematado con pináculos. Se han representado los arbotantes en el remate de las cubiertas de ambas naves, aunque los de la izquierda tan solo se intuye por su deficiente conservación.

A partir de este punto el edificio prácticamente ha desaparecido, a excepción de unos trazos que indican que en su día el grafiti se extendía por toda esta superficie. En el extremo izquierdo se distingue otro fragmento de alzado de edificio de similar tipología. Está dividido en dos cuerpos. El inferior tiene una gran puerta de medio punto desplazada a la izquierda. Rodeada de cuadros ajedrezados, a la derecha y sobre ella. Los de la parte superior, separan la puerta de una fila de tres balcones, de medio punto con barandillas, como los anteriores. Sobre ellos se alza la parte superior del edificio, de la que se conserva una nave central más elevada, con varias aberturas de medio punto y adornos circulares y cruciformes, y otra adosada con tejado a un agua.

En la parte superior central del gran edificio hay una fecha incisa, apenas visible:

1812

Dimensiones: 170 cm de alto por 330 cm de ancho

- Grafiti CA.23.2. En el extremo izquierdo de la pared hay un jarrón con azucenas, realizado con incisión. Dimensiones: 54 cm de alto por 30 cm de ancho.

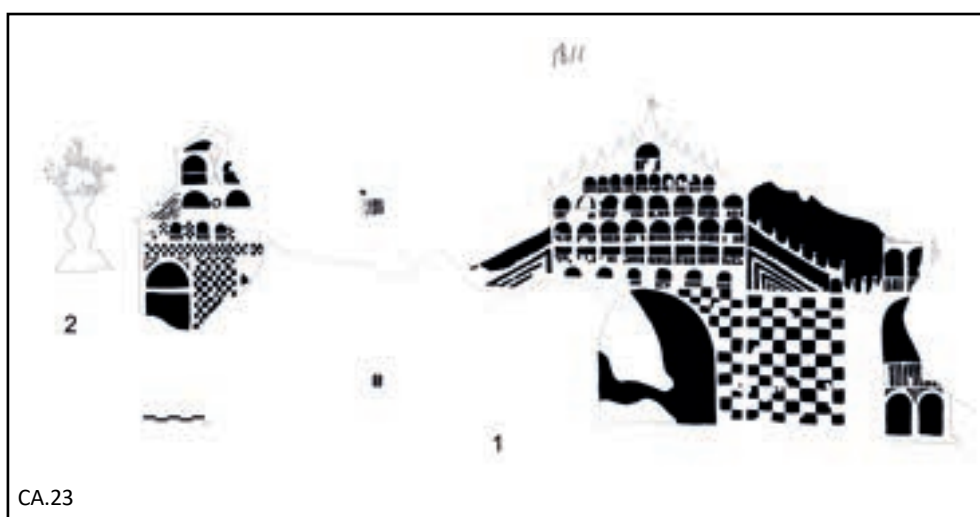


Fig. 33. Grafiti situado en la segunda sala. Castillo de la Atalaya

- Grafiti CA.14 (Fig. 34). Sobre el dintel de la puerta de acceso hay una inscripción muy erosionada, de la que se pueden entresacar tan solo algunas letras sueltas, que se reproducen a continuación. Dimensiones: de 3 cm de alto por 42 cm de ancho:
[...]a i e [...] [...]e pue[...]cela [...]

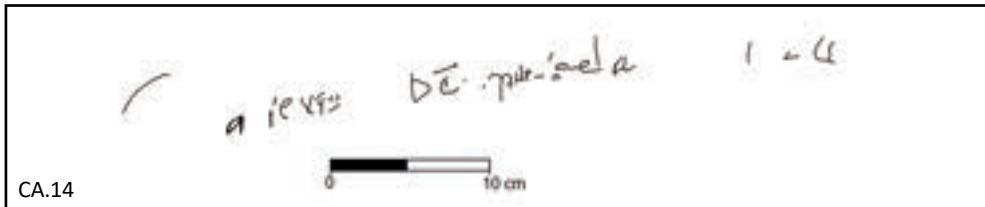


Fig. 34. Grafiti sobre la puerta de la segunda sala. Castillo de la Atalaya

- Ventana (Fig. 27):
- Grafiti CA.16 (Fig. 35). En la pared derecha de la ventana se encuentra este boceto arquitectónico, realizado con compás, compuesto por una serie de círculos secantes. Dimensiones: 59 cm de alto por 55 cm de ancho.
- Grafiti CA.17 (Fig. 35). Un poco más arriba que el anterior, cerca de la bóveda, se aprecia la existencia de una estructura fortificada de la que tan solo se han conservado tres almenas. El grabado está realizado con la técnica del esgrafiado. El autor ha pintado primero un recuadro negro, posiblemente con negro humo, para contrastar mejor la incisión del yeso con la que traza el dibujo. Dimensiones: 14 cm de alto por 18 cm de ancho.
- Grafiti CA.18 (Fig. 35). Cerca de los anteriores, en la misma pared, aparece una cuenta compuesta de una línea horizontal y de la que cuelgan, al menos, 18 líneas perpendiculares. Dimensiones: 18 cm de alto por 40 cm de ancho.
- Grafiti CA.25 (Fig. 36). En la bóveda, previamente ennegrecida con negro de humo para resaltar el dibujo mediante el esgrafiado de la superficie, aparece un buque mercante, cuya descripción, de derecha a izquierda es: espolón y caperol de proa redondo, árboles de trinquete y mayor con caída a proa, mesana en candela; los palos son tiples y el aparejo latino; el alcázar comienza a popa del árbol mayor, el comienzo de la toldilla no se aprecia por estar tapada por la vela mesana, aunque podemos imaginarlo dado que el palo de mesana estaba aproximadamente en la mitad de la toldilla; el coronamiento de popa rematado con un creciente. Bandera corsaria en el asta de popa. En el costado, dos bate-rías y un total de 13 portas. Dimensiones: 41 cm de alto por 63 cm de ancho.

- Grafiti CA.27 (Fig. 36). En la pared izquierda de esta ventana se encuentra otro motivo fragmentado, esta vez correspondiente a un antropomorfo. Se conserva la mitad inferior de una figura que lleva falda voluminosa a la altura de las rodillas. Las piernas se representan con dos líneas paralelas, muy esquemáticas, sombreadas con líneas cortas paralelas. La falda está reticulada en toda su extensión. Dimensiones: 42 cm de alto por 20 cm de ancho.

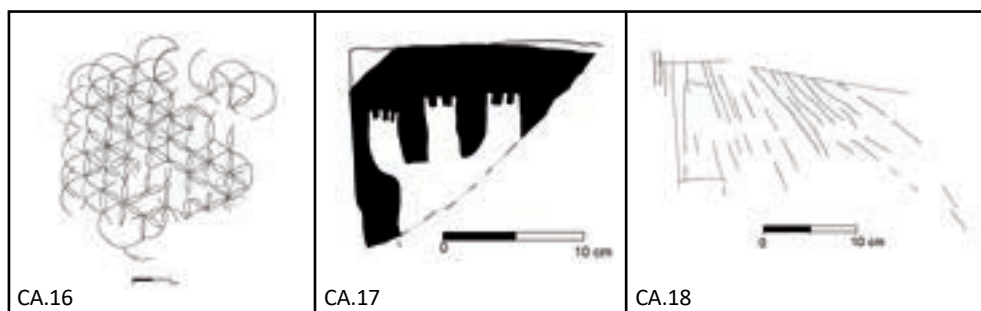


Fig. 35. Grafitis en la ventana de la segunda sala. Castillo de la Atalaya

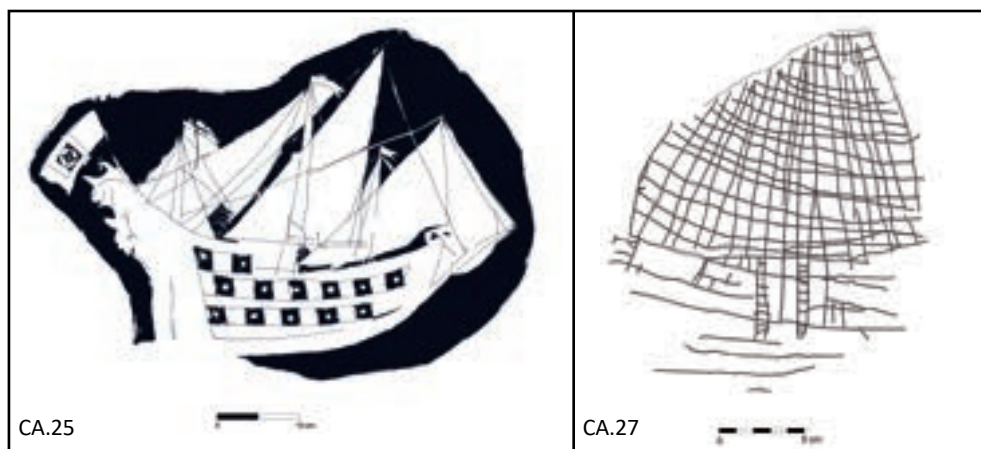


Fig. 36. Grafitis situados en la ventana de la segunda sala. Castillo de la Atalaya

Corredor de atajo

En el rellano existente en la salida de esta sala hacia el tercer tramo de escaleras, hay un pasillo que desemboca en el adarve de la muralla (Fig. 27). A este espacio lo denominamos *Corredor de Atajo* y en él se han localizado dos grafitis.

- Grafiti CA.37 (Fig. 37). En la pared izquierda hay una cruz patriarcal de brazos patados, con seis escalones en el calvario y reticulada. Dimensiones: 17 cm de alto por 13,5 cm de ancho.

Tercer tramo de escaleras

Desde el rellano que hay a la salida de la sala segunda parte el tercer tramo de escaleras, que une esta planta con la tercera. En las zonas más iluminadas la cantidad de superposiciones de todas las épocas es excesiva (Fig. 27). Es posible que muchos de los grabados estén relacionados entre sí, pero es casi imposible tener la certeza. Ante la duda, se han descrito individualmente. En el primer tramo del ascenso, a la derecha, se encuentra una ventana orientada al suroeste.

- Pared izquierda:

- Grafiti CA.29 (Fig. 38). A la altura del 1º escalón, pero muy cerca del techo hay una cartela con una curiosa inscripción. Dimensiones: 25,5 cm de alto por 47 cm de ancho:

HIPPIE

NAVARRO-PIERRE. 1968

PERIGUEUX 12-9-1989

4-9-1970

FRANCAIS. 1968. 2.7.1968 16-8-1976

15-12-1976 18-8-1974

27-8-1975

AMALIO 29-XI-59

- Grafiti CA.19 (Fig. 38). A la altura del 4º escalón aparece un diseño de los habitualmente utilizados como sellos notariales. Dimensiones: 5 cm de alto por 5 cm de ancho.
- Grafiti CA.88 (Fig. 38). Junto al anterior hay, al menos dos estrellas pentalfa (cinco puntas) y tres de ocho puntas. Dimensiones: 42,5 cm de alto por 45 cm de ancho.
- Grafiti CA.89 (Fig. 38). En el mismo ámbito, junto a las estrellas, hay dos ballestas de estribo, también llamadas de cama. En el dibujo se distingue el estribo (triángulo/trapezoid superior), la verga (arco), la cuerda de la ballesta, el tablero o cureña (línea vertical) y la llave o disparador, también llamado trinquet o triquet, que hacía girar la nuez para soltar la cuerda. Dimensiones: 16 cm de alto por 13,5 cm de ancho.
- Grafiti CA.31 (Fig. 38). Más arriba, en el 5º escalón, se encuentra una inscripción muy fragmentada, y por ello de difícil lectura, que reproducimos por tener incluida parte de la fecha. Dimensiones: 61 cm de alto por 46 cm de ancho:

J L

Ano[...]

Pedro

A[.....]
187[...]

- Grafiti CA.32 (Fig. 39). Entre los escalones 5º y 6º hay dos grandes cascos de barcos, muy esquemáticos e incompletos por la rotura del revoco. El número 1 corresponde al casco de un barco de difícil identificación, debido a que el dibujo está perdido por su parte superior por haberse roto el enlucido. No obstante, se distinguen con claridad las líneas de la tablazón del casco. Con el número 2 se representa otra nave incompleta. Se distinguen una serie de círculos trazados en la parte central del casco que podrían pertenecer, bien a las portas donde apoyan los remos, bien a una fila de batería de cañones. El casco tiene también en su parte inferior una serie interrumpida de líneas que representan la tablazón del casco. La serie de incisiones paralelas visibles en la parte superior podrían relacionarse con la arboladura de la nave. Dimensiones: 51 cm de alto por 94 cm de ancho.

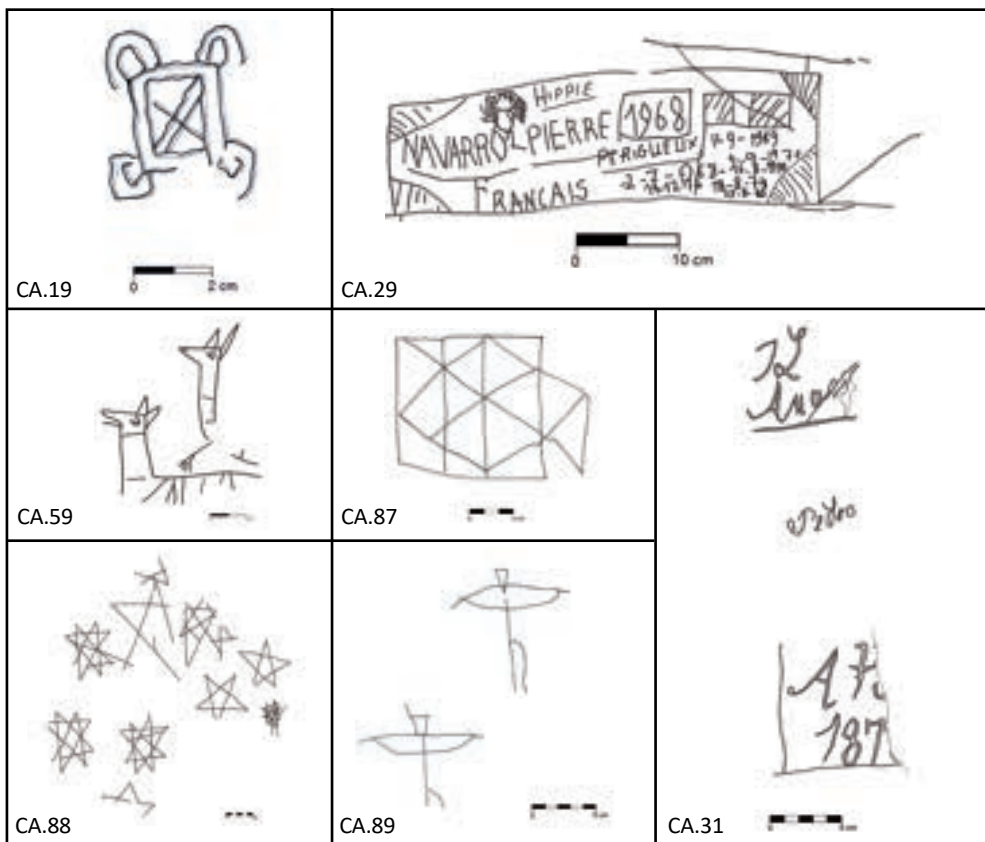


Fig. 38. Grafitis del tercer tramo de escaleras. Castillo de la Atalaya.

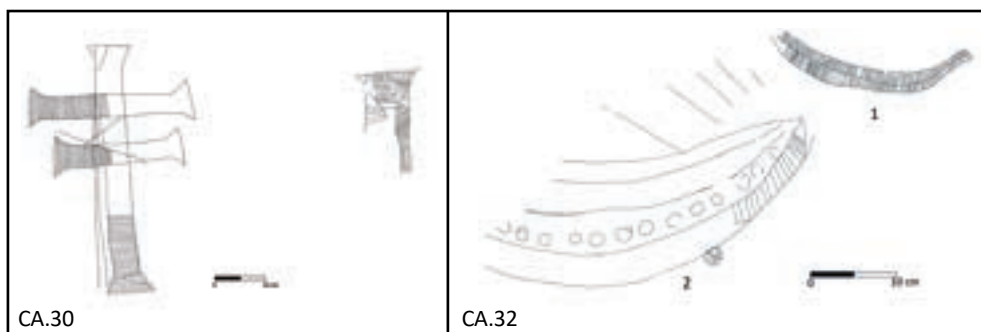


Fig. 39. Grafitis situados en el tercer tramo de escaleras. Castillo de la Atalaya.

- Grafiti CA.59 (Fig. 38). Siguiendo el ascenso, en el 6º escalón, aparecen dos zoomorfos incisos en el enlucido inmediatamente anterior al actual. Ambos parecen pertenecer a la misma especie. Están de perfil, uno encima del otro. Tienen orejas y morro puntiagudos y cuello muy largo. En ambos solo se distingue parte del cuerpo, parcialmente relleno de trazos lineales. El situado en la parte superior tiene una de las patas acabadas en cinco apéndices y el inferior, parece tener representada la lengua. Dimensiones: 10 cm de alto por 10 cm de ancho.
- Grafiti CA.30 (Fig. 39). En la parte inferior de la misma zona que los zoomorfos anteriores 6º escalón hay dos cruces inacabadas, la de la izquierda es del tipo patriarcal patada y está perfilada en su totalidad, aunque tiene el reticulado incompleto. De la segunda tan solo se conserva un fragmento del palo. Dimensiones: 50 cm de alto por 75 cm de ancho.
- Grafiti CA.87 (Fig. 38). A la izquierda de la cruz anterior, hay un tablero de juego, posible alquerque de 9. Dimensiones: 10 cm de alto por 13,5 cm de ancho.
- Pared derecha:
 - Grafiti CA.67 (Fig. 40). A la altura del 7º escalón, se encuentra la inscripción siguiente. Dimensiones: 12 cm de alto por 20 cm de ancho:
Fernando Cuervo
11 de Junio 1862
Sarg,^[...] de Alcoy
 - Grafiti CA.64 (Fig. 40). Situados en el 8º escalón, se puede leer en la pared una inscripción. Dimensiones: 8 cm de alto por 25,5 cm de ancho:
Miguel Amorós
[...]
25 Marzo 1866

- Grafiti CA.65 (Fig. 40). En el mismo lugar que la inscripción anterior hay un grafiti arquitectónico consistente en una torre o torreón de forma trapezoidal dividida en dos cuerpos. El inferior tiene un rectángulo central, reticulado, que divide a su vez en dos esta planta baja. En cada una de las partes hay una ventana con rejas. La zona superior está también dividida en dos por una forma rectangular similar a la anterior. La estructura está coronada con una bandera lisa. Dimensiones: 28 cm de alto por 22 cm de ancho.

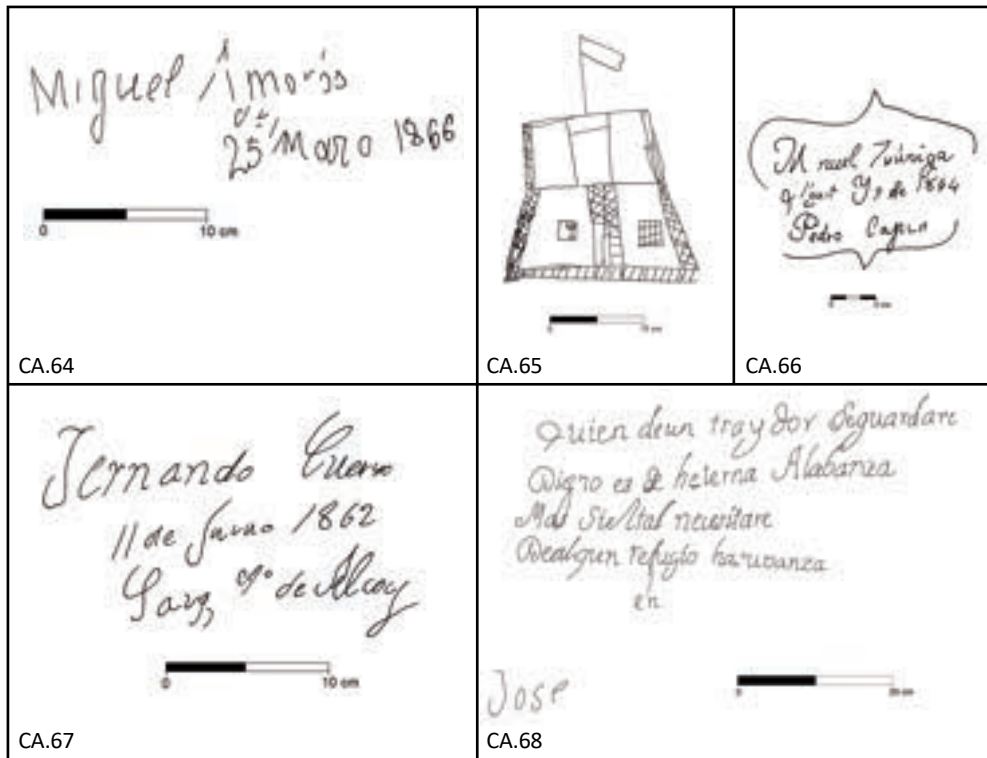


Fig. 40. Grafitis situados en el tercer tramo de escaleras. Castillo de la Atalaya

- Grafiti CA.66 (Fig. 40). A la altura del escalón 8º hay una inscripción con patronímico y fecha. Dimensiones: 12 cm de alto por 16 cm de ancho:

*Manuel Zúñiga
[...] de 1864
Pedro Cap[...]*

- Grafiti CA.68 (Fig. 40). Se trata de otra inscripción en esta misma zona. Dimensiones: 49 cm de alto por 68 cm de ancho:

Quien de un traydor se guardare
Digno es de heterna Alabanza
Mas si el tal necesitare
De algun refugio ha[...]anza
[...] en [...]
Jose

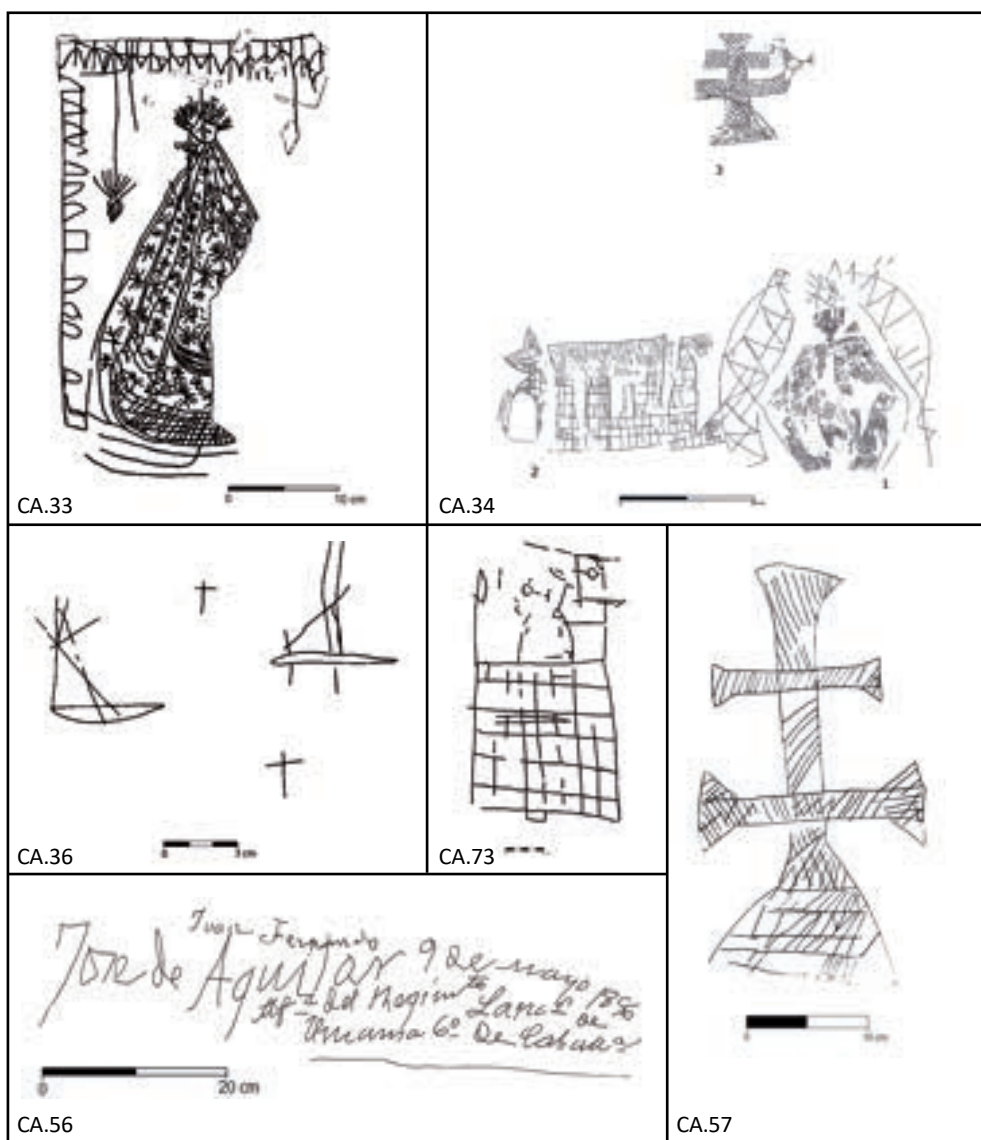


Fig. 41. Grafitis del tercer tramo de escaleras. Castillo de la Atalaya

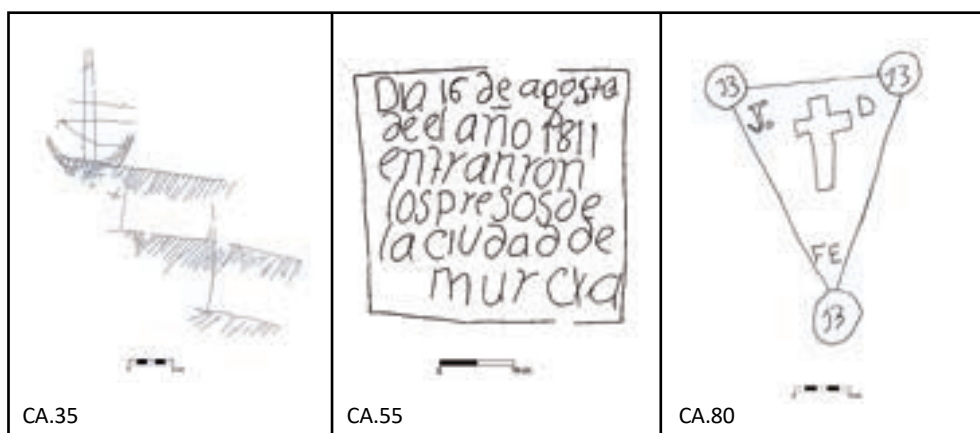


Fig. 42. Grafitis del tercer tramo de escaleras. Castillo de la Atalaya

Ventana

- Pared izquierda:

- Grafiti CA.33 (Fig. 41). En la pared izquierda de la ventana, a pocos centímetros del suelo aparece una representación religiosa bajo palio. Lamentablemente se ha perdido parte del dosel y del manto, aun así es posible reconocer este elemento figurativo de gran interés por su connotación simbólica. Se trata de una virgen en posición frontal con los rasgos faciales muy definidos. Sobre la cabeza lleva una corona de haces luminosos. Va cubierta con largo manto, decorado con motivos de estrellas, entre bandas verticales y paralelas. Lleva apoyado sobre el hombro derecho un niño de trazos muy esquematizados, que lleva a su vez otra corona de haces luminosos. La imagen va sobre una peana o trono reticulado. Toda ella queda enmarcada por un dosel rectangular con colgaduras onduladas entrelazadas entre sí por sus extremos. Del dosel cuelga una lámpara con siete velas luminosas. Dimensiones: 42 cm de alto por 23 cm de ancho.
- Panel CA.34 (Fig. 41). En la misma pared, pero en una zona más alta, aparece este panel cuya conservación es pésima al estar superpuesto con multitud de trazos. Pese a ello, se distingue la presencia de una Virgen, junto a un edificio y cruz con zoomorfo. Dimensiones: 70 cm de alto por 69 cm de ancho:
 - Grafiti CA.34.1. Imagen muy erosionada de una imagen religiosa, con manto triangular totalmente reticulado. Parece corresponder a una virgen. Sobre la cabeza porta corona con haces luminosos. Toda la figura está radiada, simbolizado con líneas en zigzag en su entorno. Dimensiones: 30 cm de alto por 26 cm de ancho.

- Grafiti CA.34.2. A la izquierda de la virgen hay un edificio con tejado a dos aguas y paredes de mampuesto regular. La puerta es de medio punto y está enmarcada con sillares. Dimensiones: 20 cm de alto por 32,5 cm de ancho.
- Grafiti CA.34.3. Sobre los anteriores grafitis, una cruz patriarcal reticulada y sobre calvario, con un ave posada en el extremo del brazo derecho. Tiene unas dimensiones de 17 cm de alto por 13,5 cm de ancho.

- Grafiti CA.36 (Fig. 41). Conjunto que incluye dos sencillos barcos de diseño esquemático, en los que se aprecian algunos palos y parte de la arboladura. Junto a las naves hay dos cruces latinas. Dimensiones: 13,5 cm de alto por 16 cm de ancho.

- Grafiti CA.73 (Fig. 41). En la misma pared, muy cerca de la imagen de la Virgen (CA.33) aparece un edificio que tiene dos partes muy diferenciadas. La inferior está totalmente cuadrículada, mientras que la superior tiene una abertura de medio punto. Dimensiones: 44 cm de alto por 25 cm de ancho.

- Pared derecha:
 - Grafiti CA.35 (Fig. 42). Barco pequeño de dos palos asociado a tres contabilidades, la primera de 34 cuentas, la segunda con 38 y la tercera con 10. Entre la primera y la segunda está el símbolo «+». Dimensiones: 35 cm de alto por 19 cm de ancho.

 - Grafiti CA.80 (Fig. 42). Motivo esquemático formado por un triángulo con un círculo con el número 13 en cada uno de sus vértices, una cruz latina en el centro y las iniciales J. D a cada uno de los lados de la cruz. La palabra «FE» en el ángulo inferior. Dimensiones: 26 cm de alto por 19 cm de ancho.

Rellano acceso tercera sala

El tercer tramo de escaleras finaliza en un rellano iluminado por una ventana orientada al noreste. En las paredes de su entorno se localizan varios grafitis de interés.

- Grafiti CA.56 (Fig. 41). Sobre la ventana se encuentra una inscripción incisa. Dimensiones: 15 cm de alto por 63 cm de ancho:

*Juan Fernando
José de Aguilar 9 de mayo de 1856
Alferez del Regimiento Lanceros de
Almansa 6º de Caballería*

- Grafiti CA.57 (Fig. 41). En la pared situada a la derecha hay una cruz patriarcal incisa reticulada, patada y sobre calvario. Dimensiones: 37 cm de alto por 15 cm de ancho.

- Grafiti CA.55 (Fig. 42). Sobre la cruz, muy próxima a la bóveda aparece otra inscripción dentro de un recuadro. Dimensiones: 34 cm de alto por 36 cm de ancho:

*Dia 16 de agosto
de el año 1811
entraNron
los presos de
la ciudad de
Murcia*

Tercera sala

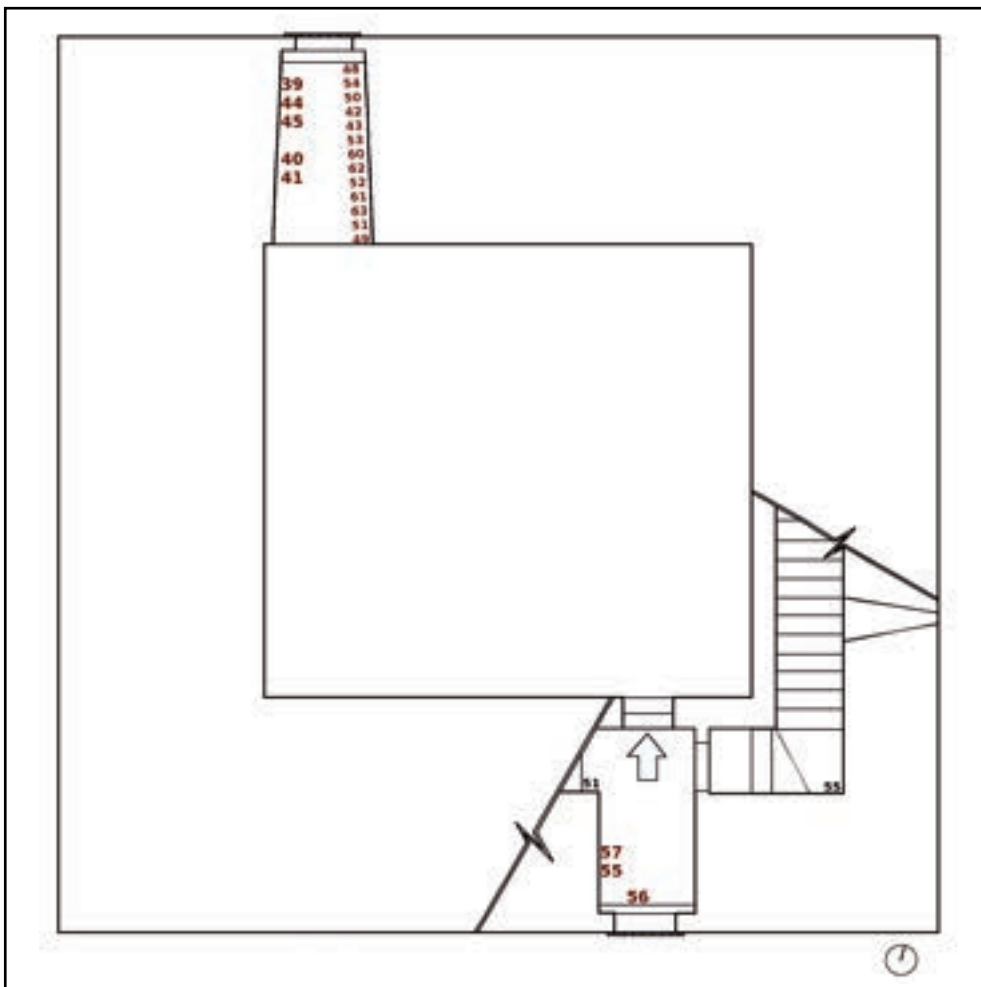


Fig. 43. Grafitis estudiados en la tercera sala

Los grafitis localizados en esta planta están situados en la zona de la ventana (Fig. 43). En el resto no existe enlucido original, debido a que las paredes fueron remozadas en la segunda mitad del siglo XX. La descripción de los motivos descubiertos en esta zona se hace en las líneas siguientes:

- Pared izquierda:

- Grafiti CA.39 (Fig. 44). En la unión de la bóveda con la pared aparece una inscripción enmarcada en una cartela doble. Dimensiones: Dimensiones: 10 cm de alto por 27,5 cm de ancho:

*Entró prisionero fr Pedro de [...]iva
Sacerdote y Predicador Capuchino diade
Cruz de Mayo de 1707 o desdichada
España que así tratas los sacerdotes
inocentes*

- Panel CA.40 (Fig. 44). Unos centímetros más a la izquierda aparecen un panel con multitud de motivos navales, cruciformes y epigráficos situados a más de dos metros de altura. Algunos de ellos incluyen la fecha de su realización, lo que nos permite obtener una cronología relativa a gran parte de los grabados. Dimensiones: 50 cm de alto por 120 cm de ancho. La descripción pormenorizada de cada uno de estos detalles, de izquierda a derecha, es:

- Grafiti CA.40.1. Cruz patriarcal incompleta, sobre calvario formado por ocho escalones. Debajo del brazo situado a la izquierda se sitúa un pequeño barco del que sale una escalera que llega hasta la cruz. El reticulado que la sombrea, también está incompleto. Dimensiones: 40 cm de alto por 18 cm de ancho.

- Grafiti CA.40.2. Cruz latina, patada y reticulada, rodeada de 10 barcos de dos palos y una sola vela latina. Todos están orientados a estribor. De cinco de ellos ondean gallardetes en su palo mayor. Dimensiones: 41 cm de alto por 30 cm de ancho.

- Grafiti CA.40.3. Cruz latina reticulada y patada, con una pequeña ave en la parte superior izquierda y cuatro círculos con cruces debajo de los brazos. Aparece un fragmento de lo que parece ser una popa de un barco. Dimensiones: 23 cm de alto por 18 cm de ancho.

- Grafiti CA.40.4. Tres cruces, dos de ellas patriarcales y con calvario y una tercera latina, inacabada. A la derecha una inscripción incompleta escrita en latín con letras mayúsculas. Dimensiones: 11 cm de alto por 23 cm de ancho.

*ECCE [...]RES
PIAOF
ECCE RE*

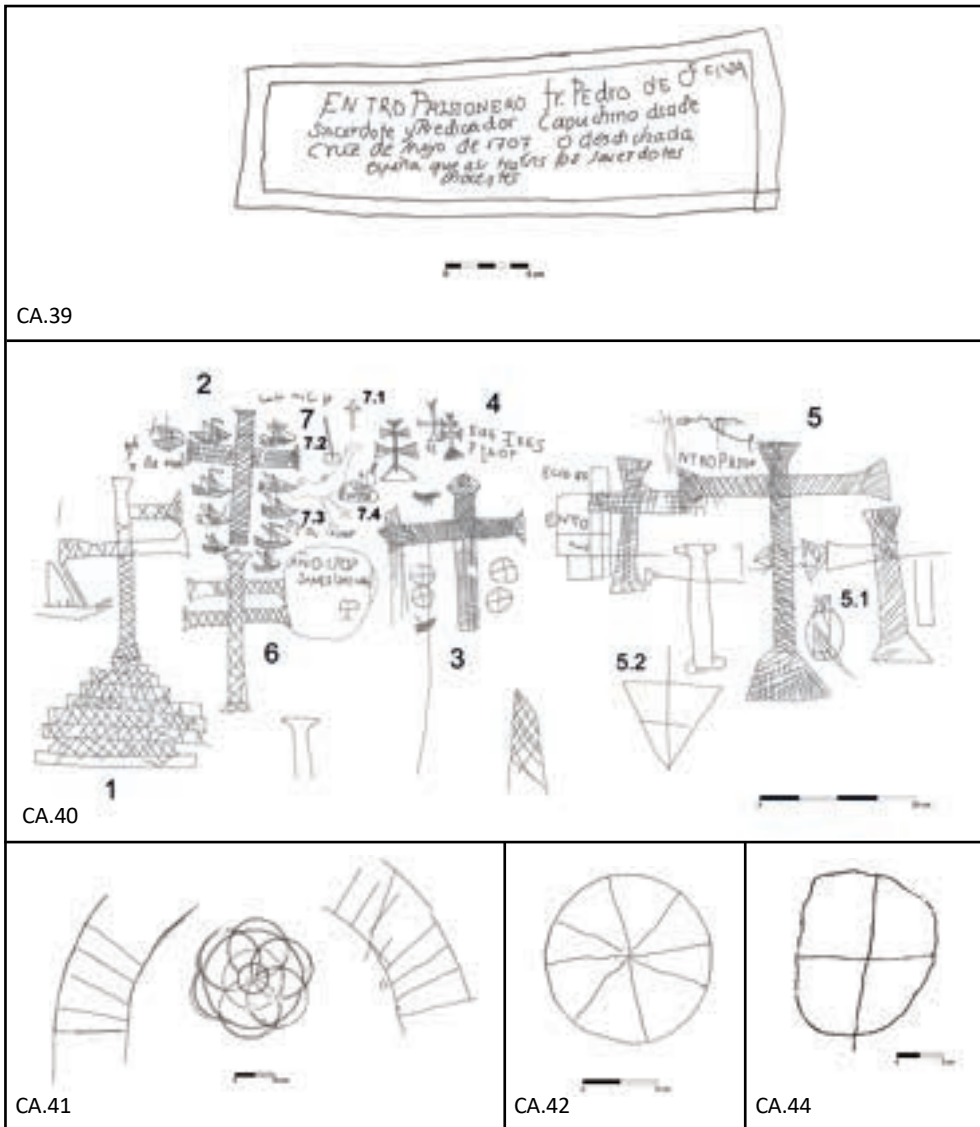


Fig. 44. Grafitis situados en la ventana de la tercera sala. Castillo de la Atalaya

- Panel CA.40.5. Cuatro cruces latinas patadas, dos de ellas inacabadas, junto a letras aisladas escritas en mayúsculas y en latín, junto a ellas dos motivos de identificación difícil. Dimensiones: 37 cm de alto por 53,5 cm de ancho:

NTRO PRION
 ECCE RE
 ENTTO

- Grafiti 40.5.1. Rectángulo reticulado sobre un óvalo. Dimensiones: 9,6 cm de ancho por 4,8 cm de alto.
- Grafiti 40.5.2. Motivo flechiforme hacia abajo. Dimensiones: 16 cm de alto por 12,5 cm de ancho.
- Grafiti CA.40.6. Cruz patriarcal patada y parcialmente reticulada, con una cartela de forma semiovalada junto al lado derecho, que contiene una fecha y un nombre propio en letras mayúsculas y la rúbrica con forma de corazón en la parte inferior. Dimensiones: 20 cm de alto por 24 cm de ancho:

AÑO 1707
JAMES VAL(L)Ida
- Panel CA.40.7. En la parte superior de la cruz firmada anterior, aparece un zoomorfo (40.7.3), posiblemente un ave, con un hacha sobre su cuello (40.7.2) y debajo un trozo de carne con un cuchillo (40.7.4). Toda la escena está presidida por una cruz latina silueteada (40.7.1). Dimensiones: 17 cm de alto por 11 cm de ancho.

- Grafiti CA.41 (Fig. 44). Figura que representa un arco de medio punto incompleto, donde se han marcado con profunda incisión las dovelas que lo forman y que presenta, también inciso, un rosetón central trazado con círculos secantes. Dimensiones: 114 cm de anchura por 56 cm.

- Grafiti CA.44 (Fig. 44). Forma pseudo circular con una cruz en su interior. Dimensiones: 8 cm de diámetro.

- Panel CA.45 (Fig. 45). Conjunto de tres grafitis de trazo esquemático, que parecen formar una escena. Dimensiones: 58 cm de alto y 25,5 cm de ancho. La descripción de cada uno de los motivos es:
 - Grafiti CA.45.1. Cruz latina patada y reticulada que blande una espada en el brazo izquierdo (su derecha), dirigida hacia la figura que está en el plano superior. Dimensiones: 46 cm de alto por 25,5 cm de ancho.
 - Grafiti CA.45.2. Pequeño barco tipo tartana. Dimensiones: 6,5 cm de alto por 5 cm de ancho.
 - Grafiti CA.45.3 Figura triangular, reticulada, a la que le falta la cabeza. Del tercio superior parte un brazo a cada lado terminados en 5 dedos. Dimensiones: 18 cm de alto por 9 cm de ancho.

- Pared derecha:
 - Grafiti CA.42 (Fig. 44). Grafiti geométrico consistente en un círculo dividido con ocho radios. Dimensiones: 22,5 cm de diámetro.

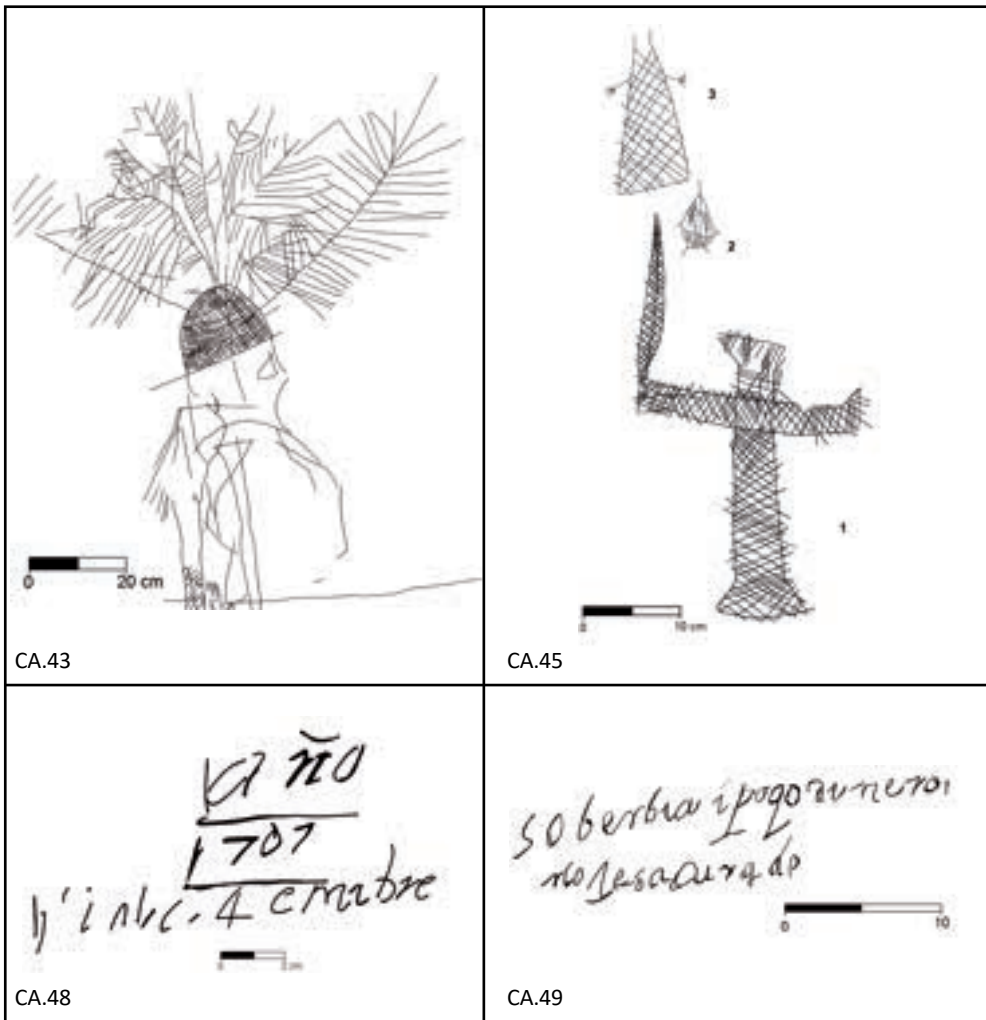


Fig. 45. Grafitis situados en la ventana de la tercera sala. Castillo de la Atalaya

- Grafiti CA.43 (Fig. 45). El centro del paño está presidido por la representación del busto de un antropomorfo de perfil con casco de gran penacho. Dimensiones: 111 cm de alto por 23 cm de ancho.
- Grafiti CA.48 (Fig. 45). A la izquierda del motivo anterior aparece una inscripción con una fecha Dimensiones: 8,5 cm de alto por 12 cm de ancho:
 - año
 - 1707
 - [...] embre

- Grafiti CA.49 (Fig. 45). En la bóveda, a más de dos metros de altura se encuentra incisa esta inscripción incompleta. Dimensiones: 7,5 cm de alto por 27,5 cm de ancho:

*Soberbia i pago dinero
no [...] de [...]*

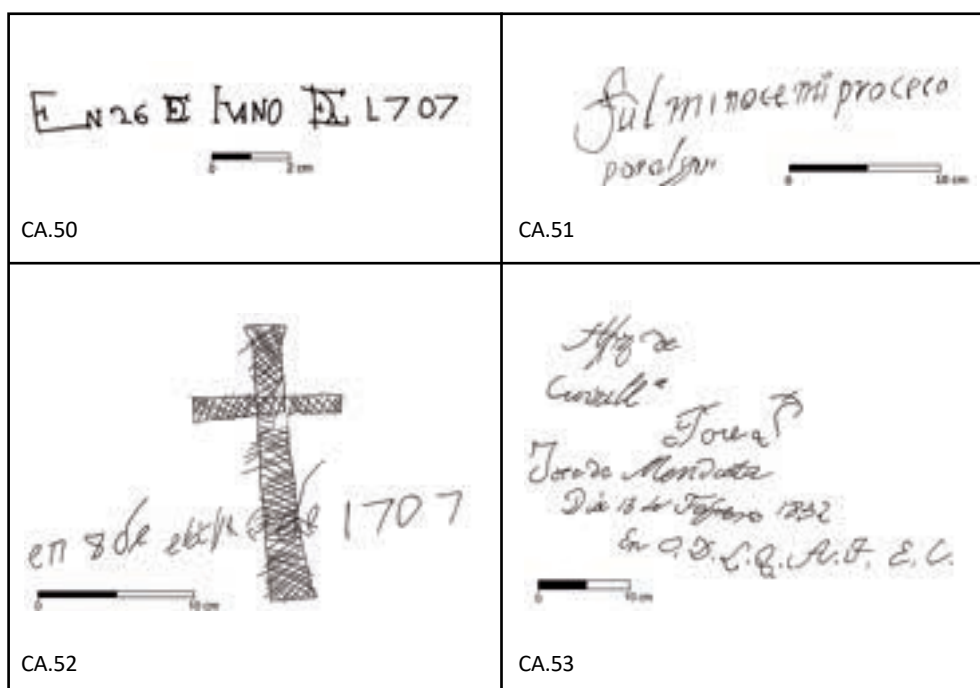


Fig. 46. Grafitis situados en la ventana de la tercera sala. Castillo de la Atalaya

- Grafiti CA.50. (Fig. 46). Cerca del extremo izquierdo del paño, se lee una inscripción con fecha. Dimensiones: 7,5 cm de alto por 27,5 cm de ancho:

En 26 de Mayo de 1707

- Grafiti CA.51. (Fig. 46). Sobre el anterior, en la parte superior de la pared, se encuentra otra frase inacabada. Dimensiones: 11 cm de alto por 48 cm de ancho:

*Culminose mi proceso
por [...]*

- Grafiti CA.52. (Fig. 46). Sobre una cruz latina, reticulada, figura la inscripción que se transcribe a continuación. Dimensiones: 27 cm de alto por 44,5 cm de ancho:

en 8 de [...] de 1707

- Grafiti CA.53 (Fig. 46). En el centro del paño se lee una inscripción con patronímico y fecha. Dimensiones: 11,5 cm de alto por 18 cm de ancho:

*Afz de
Caball^a
[
Jose de Mendieta
Día 13 de Febrero 1832
En O, D, L, F, A, J, E, C.*

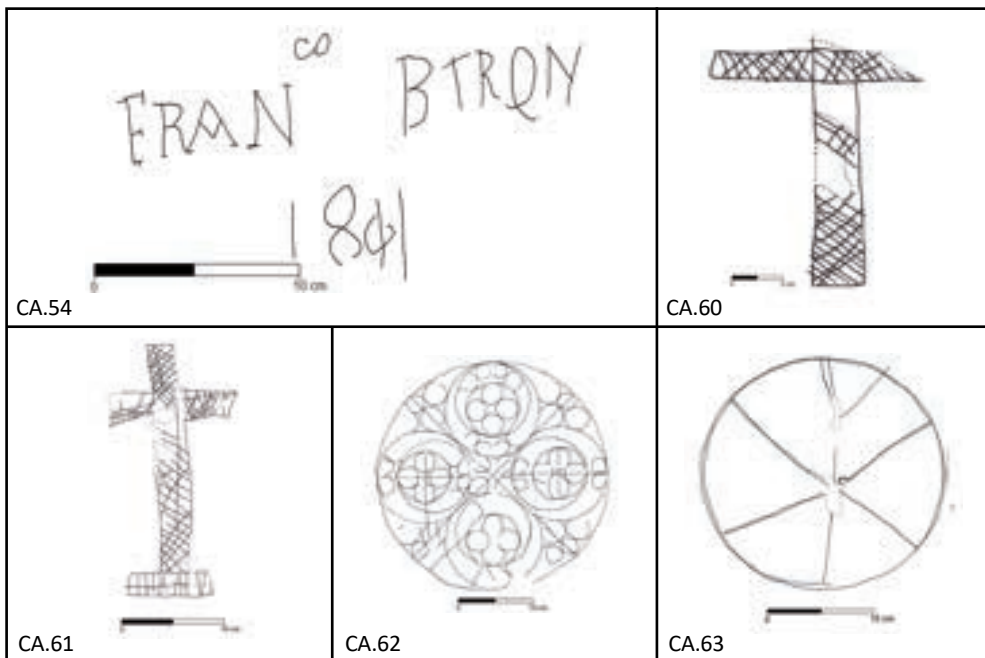


Fig. 47. Grafitis situados en la ventana de la tercera sala. Castillo de la Atalaya

- Grafiti CA.54 (Fig. 47). Cerca de la ventana, hay otra inscripción. Dimensiones: 11,5 cm de alto por 25 cm de ancho:

FRAN^{co} BIRON 18[...]

- Grafiti CA.60 (Fig. 47). Cruz latina incompleta, reticulada parcialmente. Dimensiones: 11 cm de alto por 9 cm de ancho.
- Grafiti CA.61 (Fig. 47). Cruz latina reticulada con basamento. Presenta roturas con pérdida en algunos fragmentos de la parte superior. Dimensiones: 28 cm de alto por 14 cm de ancho.

- Grafiti CA.62 (Fig. 47). Rosetón formado por cuatro círculos dispuestos en cruz, separados por un aspa. En el interior de cada uno de ellos se ha rellenado con otros círculos de menor tamaño. Dimensión: 32 cm de diámetro.
- Grafiti CA.63 (Fig. 47). Dibujo de forma geométrica formada por un círculo radiado con seis radios. Dimensión: 22 cm de diámetro.
- Bóveda:
 - Grafiti CA.91 (Fig. 48). Espiral o laberinto con textos en cursiva de difícil lectura. Están realizados con lápiz de grafito, debajo del grafiti CA.39. Dimensiones: 56,8 cm de alto por 104 cm de ancho.
 - Grafiti CA.92 (Fig. 48). Texto en letra cursiva, de difícil lectura, parcialmente conservado y enmarcado en una cartela. Está realizado con lápiz de grafito, debajo del grafiti CA.39. Dimensiones: 41 cm de alto por 38 cm de ancho.

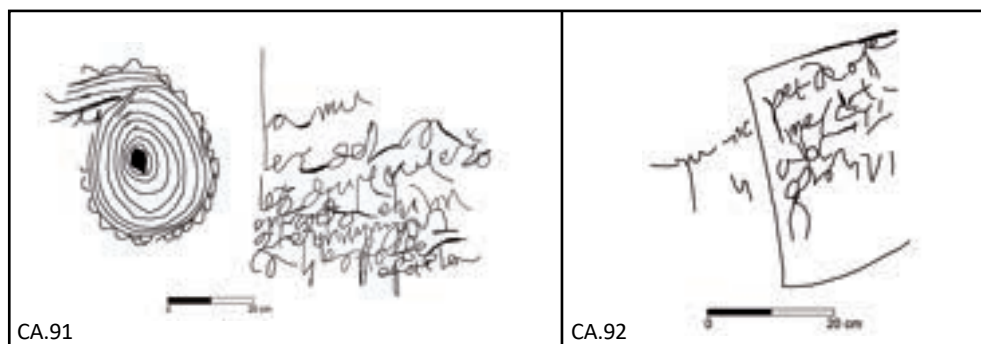


Fig. 48. Grafitis situados en la ventana de la bóveda de la tercera sala. Castillo de la Atalaya

Estudio de los grafitis del castillo de la Atalaya

La variedad de grabados localizados en el castillo de la Atalaya de Villena nos ha permitido documentar un conjunto importante de elementos gráficos, algunos de ellos con fuerte carácter simbólico. Conscientes de las dificultades que entraña identificar su significado, hemos creído conveniente realizar una clasificación tipológica, por otro lado, necesaria para la elaboración del presente estudio.

Antropomorfos

A pesar de estar incompletas, casi con toda seguridad, dos de las seis figuras antropomorfas localizadas en el castillo son femeninas. Ambas están situadas en la segunda sala y visten amplia falda reticulada que les cubre hasta media pierna. Una de ellas

está realizada con trazo más esquemático (CA.27, Fig. 36), mientras que la segunda parece tener más movimiento al conservar un brazo que parece estar en jarras (CA.20, Fig. 28). Estos modelos de vestimenta son similares a otras figuraciones femeninas conocidas a través de los grafitis de la cárcel de Mazaleón (Bajo Aragón) (Benavente *et al.*, 2001: 20). También se han localizado paralelos a estos ejemplares en una casa morisca de Granada, donde se les atribuye una cronología del siglo XVI (Barrera, 2007). No obstante, el ejemplo más próximo a Villena, está en el castillo de la Mola (Novelda), con varios modelos de figuras femeninas con el cuerpo acampanado y ropas voluminosas (Navarro Poveda, 1993: 32 y 34).

En nuestra opinión, el antropomorfo de la escalera podría pertenecer a un hombre (CA.2, Fig. 25). La larga melena y la túnica no permiten afirmarlo con rotundidad, pero lo que parece una barbilla prominente de perfil, podría estar revelando la existencia de una barba larga. Los brazos en posición orante y la larga túnica recuerdan a algunas imágenes de Jesucristo o de un sacerdote.

La última representación de esta sala es el extraordinario jinete situado en la pared C, formando parte del relato completo del gran panel con grecas y olas que ocupa prácticamente todo este paño (CA.22.2, Fig. 30). La representación de caballeros no es excepcional en los edificios históricos de origen medieval, aunque los ejemplos que se conocen presentan cronologías dispares. En el entorno de Villena, se localizan caballeros en la Casa Capiscol de Alicante, en una escena fechada a partir del siglo XVI (Rosser, 2009a: 48), más esquemáticos son los que aparecen pintados en el castillo de Forná, situado en la población alicantina de L'Atzúvia, con una interesante escena de justa entre dos nobles caballeros datada en el siglo XIV (Ferrer y Martí, 2009a: 77). En la iglesia del Salvador de Cocentaina, por su parte, figuran varios soldados a caballo con uniformes del siglo XVIII (Ferrer y Martí, 2009b: 112). El estilo del dibujo del jinete de Villena, reticulado y esquemático, pero con representación de todos los detalles, parece guardar más similitudes con modelos más antiguos fechados entre los siglos XII al XIV, aragoneses (Casanovas y Rovira, 2002: 100 y ss.), navarros (Ozcáriz, 2007: 41) y catalanes (Bertran y Fité, 1984; Carbonell *et al.*, 1981).

Completan las representaciones humanas del castillo dos grafitis situados en la ventana de la tercera sala. El primero y más interesante es el busto de un soldado de perfil con casco y gran penacho, inciso en la pared derecha (CA.43, Fig. 45); el otro es una figura muy esquemática, de la que poco podemos decir por su esquematismo y por no estar completa (CA.45.3, Fig. 45).

Armamento

Escudos y ballestas son los dos tipos de armas localizadas en el castillo de Villena. A pesar de su esquematismo, la ballesta que está situada en el primer tramo

(CA.69, Fig. 24) se puede catalogar como de dos pies, nombre dado por el sistema de carga, que requería poner ambos sobre la verga, a cada lado del tablero, para sostenerla mientras se montaba la cuerda a mano o con ayuda de la gafa. En el dibujo falta la llave.

Más arriba, también en las escaleras, hay dos ballestas más (CA.89, Fig. 38), en este caso de estribo, también conocidas como de estribera, de strep o de cama. En los grafitis se distingue el estribo (triángulo/trapecio), la verga (arco), la cuerda de la ballesta, el tablero o cureña (línea vertical) y la llave, disparador, trinquet o triquet, que permitía girar la nuez y soltar la cuerda.

Por otra parte, se engloban en este apartado los tres escudos triangulares localizados en el primer tramo de escaleras. Son grafitis de elementos defensivos con intentos de representar los blasones en alguno de ellos (CA.5, Fig. 22). Las figuras heráldicas son motivos muy recurrentes entre las representaciones parietales conocidas, prueba de ello es un extraordinario ejemplar situado en el cercano castillo de la Mola de Novelda (Navarro Poveda, 2009a: 206). Hay otros más sencillos en el castillo de Almuñécar (Barrera, 2011: Fig. 7) o en el castillo de los Calatravos de Alcañiz (Casanovas y Rovira, 2002: 46), muy esquemáticos como los de Villena. En el castillo aragonés se fechan en época medieval y se relacionan con la funcionalidad del monumento donde se ubican o con algún personaje vinculado al mismo. En nuestro caso no parecen representar un modelo heráldico concreto, por lo tanto, es difícil relacionarlos con alguno de los habitantes del castillo o con sus nobles propietarios. Aunque los escasos trazos que se han dispuesto no permiten mayores identificaciones, su factura tan sumamente esbozada induce a pensar que podrían estar inacabados.

También son frecuentes los símbolos heráldicos formando parte de las decoraciones de algunas piezas cerámicas, como en las marcas de las tinajas de la iglesia de Santa María de Alicante (Menéndez, 2007: figs. 10-16). Aparecen asimismo formando parte de las decoraciones cerámicas medievales halladas en el castillo de Jijona (Azuar, 1985: 23) y en la alfarería valenciana de los siglos XIV y XV (Coll, 2009: 73 y ss.). Figuras heráldicas con formas de escudos, muy similares a las localizadas en el castillo, se encuentran en la lonja de Palma de Mallorca. Al no poder identificarlos con los blasones de la nobleza local, se interpretan como signos indicativos de la pertenencia a un determinado gremio (González, 1988: 277).

Otros grafitis que incluimos en esta categoría son dos motivos que rodean a los cruciformes del panel CA.40 (Fig. 44). Se trata de un cuchillo (CA.40.7.4) y una herramienta compuesta por un mango largo que se introduce en una pieza plana y rectangular. Podría tratarse de un hacha, una azada o una pala (CA.40.7.2).

Arquitectónicos

Algunos de los grafitis arquitectónicos del castillo de la Atalaya, especialmente los localizados en la segunda sala, alcanzan una gran calidad artística. En el primero de ellos (CA.21.4, Fig. 29) se representa el alzado de una iglesia o gran edificio religioso compuesto por tres tramos y una torre adosada con campanario, que viene a ser el elemento más completo. A su izquierda figura la inscripción «obispo preso el 7 de octubre de 1812».

Frente a esta iglesia aparece un grafiti que ocupa prácticamente toda la pared oeste de la segunda sala (CA.23, Fig. 33). Se trata de un gran panel compuesto por tres motivos; el principal es el alzado de un edificio trazado con gran detalle, del que se conservan algunos tramos, ya que el resto ha desaparecido por la erosión del enlucido. El motivo arquitectónico está presidido por la fecha 1812, en incisión muy fina. A la izquierda aparece una jarra de azucenas o *anunciata*, conocido atributo iconográfico relacionado con la devoción a la Virgen (CA.23.2). La factura similar en el trazo y el estilismo de este gran edificio con la iglesia situada en la pared de enfrente encuadra estas dos representaciones en un mismo momento y muy posiblemente se puedan atribuir a la misma mano. En apoyo de la coetaneidad de ambos grabados están también los pináculos que rematan ambos edificios y que recuerdan la estructura de las iglesias construidas desde finales del siglo XVIII a principios del XIX. El carácter religioso de los dos grafitis es evidente en el caso de la iglesia y atribuido en el gran edificio por la presencia de la jarra de azucenas, lo que permite suponer que el autor pudo ser un personaje religioso prisionero de las tropas francesas durante la guerra de la Independencia.

Otros grafitis epigráficos situados en las paredes B y C de esta misma sala también sugieren la autoría de una persona religiosa. Es evidente en el caso de la frase en la que se cita a un obispo preso, del que no hemos localizado ninguna referencia documental que avale su presencia en el castillo (CA.21.3, Fig. 29). En la fecha de la inscripción el obispo de la diócesis de Cartagena, a la que pertenecía Villena, era José Ximénez, nacido en 1742 en Toledo y obispo entre 1805-1820. Aunque fue un reconocido defensor de la España antifrancesa, no consta que en la fecha de la inscripción estuviera preso en el castillo de Villena. De hecho, en ese momento se encontraba huido en Palma de Mallorca (Arnaldos, 2011:57). De lo que no cabe duda es de la altura cultural del autor o autores, que desprenden otros textos situados cerca del anterior. Son citas textuales, en latín, de San Agustín y de John Owen (CA.21.1, Fig. 29 y CA.83, Fig. 32, respectivamente), conocimientos que en los siglos XVIII y XIX estaban reservados a personas de alto rango social y, sobre todo del ámbito religioso. En cualquier caso, no parecen escritos y dibujos hechos por un preso común del Antiguo Régimen.

Si no fuera un obispo el autor del resto de las inscripciones y grafitis de temática religiosa, podría tratarse de un sacerdote o un religioso de alguna orden. En este sentido,

no hay que olvidar que, en septiembre de 1812, el general Delort había capturado como rehenes a varios próceres de la ciudad para presionar el pago de los bagajes necesarios para la guerra y, entre ellos, hay un sacerdote (López Hurtado, 2017:291).

En ese caso, los motivos arquitectónicos podrían ser edificios relacionados con su profesión de fe. La jarra de azucenas es, además de un símbolo asociado a la Virgen María, emblema del cabildo de muchas catedrales españolas (Fig. 49). También aparece, a partir del siglo XV, entre los emblemas usados por la Orden de Predicadores, fundada por Santo Domingo de Guzmán en el siglo XIII. Es habitual encontrar azucenas de distintas formas –jarras o ramos– en escudos y ornamentos de los conventos de la orden (Echarte y Montaner, 1997:400).

En este punto conviene recordar el protagonismo adquirido por el alto clero español durante la ocupación francesa. Este estamento no mantuvo un papel secundario, sino que manifestó una profunda reacción, bien a favor de la causa napoleónica, bien identificando a los franceses con el anticristo y, por tanto, apoyando la resistencia nacional como fue el caso del obispo de Cartagena José Ximénez. Estos últimos eran la mayoría, y en muchos casos de vieron obligados a exiliarse ante el temor de tener que jurar fidelidad al rey intruso (Barbastro, 2013: 87). En ese contexto patriótico se podría justificar la presencia de un personaje del alto clero en el castillo de Villena. Otra posibilidad, es que se trate de un detenido después de la derrota española sobrevenida en la Iª Batalla de Castalla, a tan sólo 17 km de distancia.



Fig. 49. Jarra de azucenas de la fachada de la catedral de Murcia (Foto: Pablo Cabezos)

Pero, volviendo a los grabados de la Atalaya, a pesar del detalle plasmado por el autor en los dibujos de ambos edificios, resulta complejo identificarlos con sus referentes originales. Los alzados de las fachadas –sobre todo la del gran edificio (CA.23, Fig. 33)– recuerdan a algunas iglesias italianas de la Toscana del Románico-Gótico, como las de Lucca (Catedral de San Martín e Iglesia de San Miguel en Foro); también son parecidos a la catedral de Pisa y a la iglesia de San Zenón de Pistoia. El ajedrezado de las fachadas podría identificarse con las molduras cuadrangulares que decoran ciertos edificios de ese estilo italiano como, por ejemplo, las de la Santa María Novella, en Florencia (Figs. 50 a 53).



Fig. 50. Catedral de San Martín en Lucca (Italia)



Fig. 51. Iglesia de San Martín en Foro en Lucca (Italia)



Fig. 52. Catedral de Pisa (Italia)



Fig. 53. Iglesia de San Zenón en Pistoia (Italia)

No descartamos que el gran edificio pueda corresponder al dibujo desplegado de una plaza, y que las mismas paredes de la segunda sala sean los flancos de ese hipotético espacio, donde se representan los grafitis correspondientes a los edificios que hay en ella.

Estos son los contextos que nos evocan todos los grafitis arquitectónicos de la segunda sala.

Por su parte, el casco del barco desarbolado de la pared C, que parece haber naufragado en una tempestad a tenor de las grandes olas que rompen contra el casco, es de tipo mediterráneo. No es descartable que pudiera ser de origen italiano (CA.22, Fig. 30). A su lado, el grafiti del castillo de Villena, perfectamente dibujado con la misma técnica y mano experta que el resto de los edificios de la sala, junto a otro barco. El mensaje en este caso parece claro: el castillo es la prisión y el barco el ansia de libertad.

Todo ello, sin más datos que ilustren mejor la lectura de estas representaciones, lleva a pensar que los extraordinarios grafitis de esta segunda sala podrían atribuirse a un naufrago italiano que fue capturado en la costa de Alicante y encerrado en esta sala del castillo. Un castillo del interior, a 60 km de la costa, dificulta la fuga del reo y/o la posibilidad de que algún otro marino acuda a su rescate. Si esta hipótesis fuera cierta, la sala es el reflejo de la vida del personaje; de los sitios que añora, en definitiva, de sus referencias.

Como imagen arquitectónica no podemos pasar por alto el edificio que aparece, en segundo plano, junto a la imagen mariana del tercer tramo de escaleras (CA.34.2, Fig. 41). Se trata de una sencilla construcción cubierta a dos aguas, con puerta de medio punto. Dada la naturaleza de los motivos que la acompañan –Virgen y cruz de Caravaca– le otorgamos un carácter piadoso, por lo que también lo incluimos en el grupo tipológico de representaciones religiosas.

En otro orden de cosas, las paredes del castillo son prolizas en imágenes de fortificaciones, que se muestran de muy distinta calidad artística. Algunas de ellas deben pertenecer a época medieval cristiana, como la torre coronada con almenas y muralla almenadas (CA.6, Fig. 24). El autor de este grafiti podría ser el mismo que trazó el CA.90, Fig. 24, dada la similitud de la parte inferior de ambos. Este último parece un boceto inacabado del más completo que sería el CA.6.

Los dos ejemplares descritos son muy similares a unas figuras incisas existentes en una columna de la torre del homenaje del castillo de los Calatravos, en Alcañiz (Casanovas y Rovira, 2002: 24-25). Sin embargo, la mampostería de aparejo regular plasmada en el grafiti ostenta mayor parecido con un motivo localizado en el castillo de Denia, fechado en el siglo XIV (Bazzana *et al.*, 1984: 40, fig. 33). También de similares características son los castillos 3 y 4 hallados en una casa morisca de Granada fechada entre los siglos XV y XVI, cuya tipología pertenece al grupo segundo establecido por el autor para las «estructuras fortificadas que reproducen el esquema de otros motivos existentes en escudos nobiliarios y cerámicas cristianas del siglo XIV, donde se representan castillos formados por una gran torre central flanqueada por torres menores» (Barrera, 2002: 298).

Existen otros grafitis que corresponden a fortificaciones, como dos torres muy esquemáticas; una coronada por una bandera (CA.65, Fig. 40) y otra estructura similar a una torre con posible fábrica de sillería y una puerta de medio punto en altura, situada junto a la imagen de la Virgen de las Virtudes (CA.73, Fig. 41). Ambas recuerdan a grabados localizados en el castillo de Denia (Gisbert, 1984: 34 y 40) interpretados allí como posible representación del escudo de Aragón.

Más realistas son los dos grafitis que representan sendos castillos situados en la segunda sala. Lamentablemente, del que está situado en la bóveda de la ventana tan sólo se conserva un fragmento con tres torreones almenados (CA.17, Fig. 35). El segundo, más interesante, se sitúa en la pared B. Se trata de un ejemplar excelentemente ejecutado, con un esquema constructivo de gran torre principal y doble muralla, similar al del castillo de La Mota, en Medina del Campo (Valladolid) o, el propio de la Atalaya de Villena. Algunos detalles del dibujo, como la mayor presencia de ventanas en la fachada de la torre y la moldura de separación entre la fase islámica y cristiana, que el autor ha remarcado con claridad, nos hacen inclinarnos por este último (CA.24, Fig. 31).

Estas representaciones de castillos, fortificaciones o torres no solo son recurrentes en grafitis históricos. Existen otros soportes donde es frecuente su presencia, como son las producciones cerámicas de Paterna y Manises de la primera mitad del siglo XIV. Las fortificaciones que figuran en estas vajillas podrían simbolizar el poder señorial en una sociedad feudal, semejante a la villenense en ese momento, tal y como señalan algunos autores (Coll, 2009: 72). También aparecen castillos rematados por tres almenas o torreones, en platos de cerámica azul catalana fechada en torno al 1600 (Telese, 1991:145).

Para finalizar este apartado, incluimos lo que interpretamos como bocetos arquitectónicos incisos, trazados a compás en distintas zonas de la segunda y tercera sala. Algunos de ellos son de gran tamaño, como el arco de medio punto con las dovelas indicadas y un complejo rosetón central, situado en la ventana de la tercera sala (CA.41, Fig. 44). Es un dibujo realizado con incisión profunda y compás, de marcado carácter técnico, quizás con la función de hacer un estudio de proporción o establecer el diseño o boceto de una obra a realizar en el propio monumento. Se trata de una circunstancia que también se observa en algunos edificios navarros con grafitis similares, fechados en el siglo XV, cronología que podría concordar con nuestro grafiti (Ozcáriz, 2007: 29 y ss.). Existe un modelo parecido, aunque mucho más elaborado, entre el elenco de motivos incisos descubierto en la torre del homenaje del palacio de Altamira de Elche, fechados entre los siglos XIX y XX (Barciela, *et al.*, 2009:186).

Frente al anterior se repite una combinación semejante, formada por un rosetón trazado con extremo detalle (CA.62, Fig. 47), muy similar a otros localizados en

ambientes religiosos del siglo XV (Ozcáriz, 2007: 159). En el castillo de la Mola de Novelda (Alicante), existen círculos secantes inacabados y trazados a compás, como los de Villena. La arqueóloga que los ha estudiado, los fecha entre el siglo XV y el XVI (Navarro Poveda, 2009a: 206).

Junto a los bocetos precedentes hay dos composiciones geométricas sencillas (CA.42, Fig. 44 y CA.63, Fig. 47) que remiten a otra figura existente en el vecino castillo de Biar, interpretada como ruedas de época bajo medieval, entre los siglos XIII-XIV (Tendero, 2009: 93-94), aunque los ejemplares del castillo de Villena deben ser posteriores, porque se sitúan en una sala construida en la segunda mitad del siglo XV.

Existe un espléndido grafiti de círculos secantes trazados a compás formando rosetas hexapétalas en la ventana de la segunda sala (CA.16, Fig. 35). Según la mayoría de los investigadores, estos grabados son diseños decorativos trazados en el enlucido del muro por un artesano o alarife diestro en el uso del compás, esbozando los modelos más sencillos como paso previo para alcanzar la roseta, a modo de una «clase de geometría» (Barrera, 2008c: 102). Otros autores relacionan la abundancia de estos rosetones en los conventos novohispanos de Michoacán (México), habilitados a partir de 1555 como hospitales, con un posible simbolismo funerario. En otros conventos de esa misma época del estado mexicano de Puebla, especialmente de la orden franciscana, los círculos y rosetas se asocian a la imagen de la Inmaculada Concepción (Rodríguez, 2012: 272). Aunque lejanos, estos paralelos pueden reflejar una simbología cristiana perfectamente asimilable en nuestras latitudes.

Por último, incluimos en este apartado el arco de herradura que decora el frente de la ventana donde está situada la mano de Fátima (CA.4.1, Fig. 26) y lo que consideramos un elemento arquitectónico —en planta o alzado— inciso sobre la propia mano formado por rectángulos (CA.4.2, Fig. 26) y que analizamos en las siguientes páginas.

Cuentas

No faltan en el castillo representaciones de varias líneas paralelas en vertical, en ocasiones que cuelgan de otra horizontal interpretadas como un modo de computar el tiempo o de llevar contabilidades de cualquier tipo. Son los únicos motivos descubiertos en el exterior del castillo, frente a la puerta de entrada (CA.74 a 77, Fig. 21).

En el interior de la torre hay varios ejemplares, uno en la primera sala —el único grabado localizado allí— (CA.78, Fig. 22) y otros diseminados por la segunda sala (CA.18, Fig. 35 y 81, Fig. 32) y en el primer tramo de escaleras (CA.79, Fig. 24).

Sin duda, la cuenta más significativa es la CA.35 (Fig. 42), compuesta por un barco tipo tartana con tres líneas de cuentas. La asociación de contabilidad junto a mo-

tivo naval encarna el sentimiento de libertad. En este caso, podría asociarse a un personaje preso en el castillo, quizás un marinero, que expresa con estos símbolos su cautiverio. De hecho, la presencia de cuentas es habitual en espacios carcelarios y monumentos donde se han hecho estudios de grafitis parietales. En Villena es el caso en la iglesia de Santiago de Villena (Hernández Alcaraz, 2009: 288 y 289) y en los cercanos castillos de la Mola y de Petrer (Navarro Poveda, 1993: 33, 37 58; 92, 106 y 109), Denia (Gisbert, 1984: 41) y, no muy lejos de Villena en algunas casas rurales de Lorca (Velasco *et al.*, 2011: 194), por citar algunos de los muchos ejemplos conocidos.

Epigráficos

Las inscripciones epigráficas registradas en las paredes interiores de la torre son el conjunto tipológico más numeroso. Comprende, desde palabras con caligrafía árabe, posiblemente las más antiguas, hasta nombres y frases de época moderna. Todas comportan un valor cronológico esencial para este tipo de estudios, por cuanto reflejan, en parte, los avatares que han acontecido en el castillo a lo largo de varios siglos.

La totalidad de las inscripciones escritas con letra árabe se han localizado entre el primer y segundo tramo de escaleras, las zonas más antiguas de la torre del homenaje, edificada en el siglo XII. La mayoría se trata de repeticiones de fórmulas conocidas, como la *basmalah* o invocación que encabeza los decretos del Corán cuya traducción es: *En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso*. Este sería el caso del panel CA.1 (Fig. 23), con dos *basmalah* incompletas (CA.1.1 y CA.1.3, Fig. 23) y del grafiti CA.8 (Fig. 24), mientras que en las epigrafías CA.1.2 (Fig. 23) y CA.10 (Fig. 25) aparecen completas.

Creemos haber reconocido, también entre las epigrafías en árabe, expresiones del tipo *sahadah* o profesión de fe islámica, traducida como: *No hay más Dios que Ala*, junto a lo que parece ser una alabanza al califa Omar, hijo de Khatab, ambos pertenecientes a los llamados califas ortodoxos que tuvo el imperio islámico (CA.85, Fig. 23). Además de las alabanzas anteriores se reconoce el saludo *Salam Ala kum* (La paz sea sobre vosotros), en el grafiti CA.84 (Fig. 23).

Cerca de los anteriores hay dos escritos árabes más, pero su estado incompleto impide su adecuada transcripción (CA.8, Fig. 23 y CA.86, Fig. 24). Creemos distinguir en ellos distintas caligrafías, aunque para precisar con mayor exactitud este aspecto se requiere de un estudio específico de mayor calado que el que es objeto en este trabajo.

En cuanto al resto de inscripciones, forman una colección interesante por su variedad y por aportar, en muchos casos, cronologías precisas como se verá a continuación.

En el segundo tramo de escaleras figura el apellido «Mergelina», con caracteres que parecen responder a la tipología de letra gótica (CA.11, Fig. 25). Este linaje está muy

vinculado a la historia de Villena desde finales de la Edad Media, cuando en 1476 la familia fue recompensada con extensas fincas en el término municipal, por su apoyo a los Reyes Católicos (Soler 1969: 160). Relacionado directamente con el tema que nos ocupa, hay constancia de que desde 1422 a 1440 Juan Martínez Mergelina fue alcaide del castillo (López Hurtado, 2017: 618). Posteriormente, el 19 de enero de 1716, Cristóbal de Mergelina Muñoz y Mota tomó en nombre de D. Juan Antonio de Miño y Escobar del título de alcaide del castillo de Villena²⁷. Por último, consta que, en 1780, ocupó este cargo otro miembro de esta poderosa familia llamado Cristóbal de Mergelina y Pastor (Soler, 1969: 140). Cualquiera de ellos pudo plasmar su firma en los muros de la fortaleza.

Durante las obras efectuadas en el castillo en 1999 se restauró el contorno de la puerta de acceso a la segunda sala, gracias a lo cual se pudo comprobar que originalmente el vano se remataba con un arco de ladrillo de medio punto. En otra reforma posterior, en fecha desconocida para nosotros, se modificó la puerta adintelando el hueco. Esa nueva obra, que rellenaba el espacio del arco, contenía una inscripción apenas ilegible en escritura cursiva. El fragmento extraído se conserva en los fondos del Museo de Villena (CA.14, Fig. 34).

En el siglo XVII situamos los textos en letra cursiva escritos con lápiz en la bóveda de la tercera planta (CA.91 y CA.92, Fig. 48). Por una parte, sabemos que son anteriores a los grafitis fechados en mayo de 1707 porque éstos se han rayado por encima. Por otra, la caligrafía apunta entre la década de los años 20 y los años 40 de esa centuria.

Un conjunto sumamente interesante es el fechado en 1707 que, atribuimos a los prisioneros austracistas capturados durante la guerra de Sucesión. Existe constancia en el Archivo Municipal de Villena de una incursión efectuada el 11 de septiembre de 1706 por el ejército borbónico de Villena en la villa de Caudete, que tuvo como consecuencia el arresto de varios austracistas [...] y se llevaron presos a el Castillo de Villena, a su Justicia, Jurados, y otros principales Rebeldes²⁸. En ese mismo contexto de la guerra de Sucesión, hay también constancia de la presencia de presos en las cárceles de la ciudad procedentes de otras poblaciones de la provincia:

El señor Corregidor da cuenta a la ciudad de que estando haciendo con los escribanos la visita de la cárcel, halló en ella a dos frailes capuchinos y a dos donados de la Orden de San Francisco, que según la noticia que le ha dado don Juan de Mellinas Navarro, uno de los escribanos de número de esta ciudad, estaban de-

27 AMV L/419 Actas Capitulares 1711-1724.

28 Ver nota 25.

tenidos porque, según le dijo don Domingo de Ocejo, el anterior Corregidor, se aprehendieron en la villa de Jijona, del Reino de Valencia por los motivos justos que para ello hubo y por considerar, el dicho don Juan Fernández de Cáceres que las cárceles de esta ciudad no ofrecen ninguna seguridad, por lo viejas y caídas que se hallan, pide a la ciudad que vea si está conforme de que se trasladen al Castillo y fortaleza de esta ciudad, donde se hallan otros prisioneros valencianos detenidos en ella; al tiempo dice que le ha pedido Alonso (¿) Benito, uno de los escribanos de que como él sólo se ocupa durante el mediodía y por la noche de subir al Castillo donde están presos los sublevados a suministrarles la comida, pide ser relevado o asistido en su función por la excesivamente pesada y grave que para el susodicho le resulta; la ciudad acuerda que se trasladen los dos frailes y los dos donados al Castillo fortaleza de esta ciudad, y como del dicho Alonso Benito la ciudad tiene muchas satisfacciones, que siga ejecutando su trabajo de acudir al suministro de la comida de los rebeldes [...] que ya procurarían recompensarle como se merece²⁹.

En uno de los grafitis epigráficos de la tercera sala se representa la fecha de 1707 debajo de una cruz latina reticulada (CA.52, Fig. 46); otras inscripciones atribuidas a este momento aparecen formando parte de un panel de gran carga simbólica, junto a cruces, barcos y aves (CA.40, Fig. 44). Entre ellos figura la epigrafía latina «ECCE [...] RES[...]» que, si se interpreta en latín eclesiástico como *Ecce Ires* podría tratarse de una ultracorrección en nominativo plural y, por tanto, la traducción sería «He aquí la venganza» o «la ira»³⁰ (CA.40.4, Fig. 44).

Debajo se lee «PIAOF» y más a la derecha se repite una expresión similar a la anterior, pero fragmentada, leyéndose en este caso: «ECCE RE» (CA.40.5, Fig. 44). El más interesante es la firma con nombre propio junto a la fecha, rodeado de una cartela pegada a una cruz de patriarcal, que reza «AÑO 1707 JAMES VALIDA» (CA.40.6, Fig. 44).

En otros casos la inscripción es una fecha aislada, como «año 1707 [...]embre» (CA.48, Fig. 45) o «EN 26 DE IUINO DE 1707» (CA.50, Fig. 46), formando una metátesis con el cambio de lugar de la «i». Pero, sin duda, el más interesante por ofrecer datos muy concretos sobre la autoría y fecha de realización es el CA.39 (Fig. 44), localizado en la ventana tercera sala:

Entró prisionero fr Pedro de [...]na Sacerdote y Predicador Capuchino dia de Cruz de Mayo de 1707 o desdichada España que así tratas los sacerdotes inocentes.

29 AMV: Actas de Pleno del 23 de enero de 1706.

30 Agradecemos la traducción a la profesora María Ramona García Laguna.

El día en el que se celebra la Cruz de Mayo es el 3 de ese mes, fecha a la que corresponde este valioso grafiti. Tan solo ocho días antes, el 25 de abril, tenía lugar a unos 40 kilómetros, la batalla de Almansa, donde el ejército austracista sufrió una derrota decisiva para la historia de España. Dado que el castillo de Villena estaba en el bando borbónico, es muy posible que todo este grupo de grafitis fechados en torno a esa fecha haya que relacionarlos con los austracistas capturados en la famosa contienda.

Cerca del grafiti CA.48 hay dos frases cuya caligrafía y contenido, podrían relacionarse con este momento, aunque no lo podemos afirmar con rotundidad: «*Culminose mi proceso por [...]*» (CA.51, Fig. 46) y «*Soberbia y pago dinero no [...] de [...]*» (CA.49, Fig. 45).

Forman otro grupo de grabados epigráficos los fechados a principios del siglo XIX, algunos de ellos durante la ocupación francesa, con inscripciones tan interesantes como la que aparece a la izquierda de la iglesia de la segunda sala (CA.21, Fig. 29). Se trata de un conjunto formado por tres frases incisas: la primera de ellas, escrita en latín, preside el panel con grandes letras de estilo humanista que permiten distinguir la expresión: «*Quia fecisti nos [...]*» (CA.21.1); que es el principio de la cita de San Agustín: *Quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*³¹.

Se trata de una de los aforismos más célebres del Libro I de las *Confesiones* de San Agustín, que llegó a ser obispo de Hipona y uno de los autores más influyentes de la Edad Media. Esta obra, escrita en el siglo IV d.C., está considerada uno de los libros más relevantes para la vida cultural y literaria de Europa, tanto que sirvió de modelo para otros escritos posteriores. En ella, el reconocido doctor de la Iglesia relata una buena parte de su vida y de cómo evolucionó su fe cristiana. Si se analiza con detalle, el grafiti ofrece mucha información respecto al fondo y a la forma. En cuanto al concepto aparece como signo de expresión culta, esmerada, elegante y moralizante –la habitual en la poesía doctrinal, a cuyo género remiten los versos–. En cuanto a lo formal, la inscripción ofrece un texto bastante bien caligrafiado, correctamente escrito y prácticamente completo.

Debajo de los versos de San Agustín existen múltiples trazos de intrincada lectura que, por la caligrafía, parecen escritos por la misma mano. Creemos ver tan solo el inicio de un nombre propio «*Fran[...]*» (CA.21.2) y a la derecha la frase «*Entro en este castillo obispo preso el 7 de octubre de 1812*» (CA.21.3). El contexto en el que están situadas estas frases –a la izquierda de la iglesia CA.21.4– lleva a pensar que todos ellos tienen un mismo carácter religioso, y se pueden atribuir si no a una misma mano, sí a sacerdotes, al propio obispo o a personas piadosas.

31 Se traduce como: *Porque nos has hecho para ti y nuestro corazón está inquieto hasta que repose en ti.*

Próximo a los anteriores, pero en la esquina de la pared C, se lee «Martínez 19 de mayo de 1803» (CA.82, Fig. 32) y en la parte superior de éste aparece una inscripción en latín con caligrafía humanista cursiva, similar a la del grafiti CA.21.1 (Fig. 29). En este caso se identifican palabras sueltas escritas en latín correspondientes a un texto escrito por el poeta satírico galés John Owen (h.1564-1628) en su obra «Epigrammata», escrita entre 1606 y 1612. Concretamente, es el poema 3 del libro 12 titulado «Regula Vitae» (Regla de Vida), que dice textualmente *Esto multorum, soli tibi notus, amicus, Et quod vis alios ipse silere sile* (CA.83, Fig.32), cuya traducción sería: *Sé amigo de muchos, pero conocido por ti solo. Y lo que quieras que los otros callen, cállalo tú*³².

Los diez libros de aforismos o epigramas de Owen se publicaron en Londres en varios volúmenes; «Epigrammatum Libri Tres» (1606), «Epigrammatum liber singulares» (1607) y dos nuevas tríadas en 1612. Autor de pensamiento puritano, fue muy popular y admirado en la España del XVII por su erudición y su gran discernimiento espiritual, destacando en la aplicación práctica y pastoral de las Escrituras. Además de los burlescos, escribe aforismos como este de influencias neoestoicas sobre la brevedad de la vida y la fugacidad del paso del tiempo, basado en *la desconfianza y el pesimismo*.

El hecho de que el autor del grafiti conozca la obra de Owen y reproduzca parte de ella en latín, da una idea de su alto nivel cultural. Por el carácter del aforismo y de la ideología religiosa que trasluce podría haber sido escrita por un sacerdote preso en la sala entre principios del XVII, fecha de la publicación de la obra de Owen y 1813, momento en el que la torre es destruida por orden del mariscal Suchet y deja de utilizarse como cárcel.

Al marco cronológico de la guerra de la Independencia pertenece otra interesante inscripción epigráfica situada en la ventana de las escaleras, junto a la entrada de la tercera sala: «Día 16 de agosto del año 1811 entraron los presos de la ciudad de Murcia» (CA.55, Fig. 42). Este grafiti debe ponerse en relación con el hecho de que a partir de la toma de Valencia el 9 de enero de 1809 por el ejército francés, el castillo se convirtió en un centro de reagrupamiento de prisioneros de guerra. En agosto de 1811 hubo importantes operaciones en los límites de Murcia con Andalucía, en un intento de evitar que los franceses destruyeran el tercer ejército español e invadieran Murcia. Aprovechando la retaguardia, los ejércitos nacionales se reabastecieron y reorganizaron en estos reinos, cuyas principales unidades estaban acantonadas en municipios de la comarca (Vázquez, 2017: 104).

32 A pesar de que muchos de los epigramas de Owen fueron traducidos al español por Francisco de la Torre Sevil, entre los publicados no se encuentra el axioma *Regula Vitae* plasmado en el grafiti CA.83. La traducción de este aforismo se debe al profesor Ángel Luis Prieto de Paula, a quien agradezco sinceramente la ayuda prestada.

Concretamente, la zona de Villena estaba situada en terreno de nadie, siendo ocupada ocasionalmente por los franceses que, procedentes de Fuente la Higuera, donde estaban sus tropas acantonadas, hacían correrías por la comarca con el fin de exigir alimentos o para perpetrar saqueos. En esas fechas todavía había un importante contingente de tropas francesas en Andalucía, que suponían una amenaza para los murcianos, hasta el punto de provocar la huida de las autoridades y del obispo de la capital hacia el interior. De hecho, apenas quedaron 500 vecinos en Murcia. A ello hay que añadir que, en 1811, se produjo una epidemia de fiebre amarilla en Murcia, con la consiguiente alarma de vecinos y espantada de autoridades hacia otras zonas no contaminadas. Puede que sea en ese momento o en el anterior, donde estén las claves del ingreso de prisioneros referidos en el grafiti, cuando probablemente serían trasladados lejos de Murcia para evitar su liberación por los franceses o la plaga citada (Rodríguez, 2010).

A partir de las destrucciones provocadas por el ejército francés en abril de 1813, el castillo quedó inhabitable. Por lo tanto, hay que pensar que se abandonó y dejó de usarse como cárcel. Los grafitis fechados a partir del primer tercio del siglo XIX se deben a visitas esporádicas de militares o civiles. De ello queda constancia por la presencia de un conjunto de inscripciones epigráficas fechadas en el reinado de Isabel II, que conjugan patronímico con una fecha (CA.31, Fig. 38; CA.54, Fig. 47; CA.58, Fig. 22; CA.64 y CA.66, Fig. 40) y, en algún caso, la procedencia o el cargo que ostentan «Fernando Aguilar y Jose de Aguilar 9 de mayo de 1856. Alférez del Regimiento Lanceros de Almansa 6^º de Caballería (CA.56, Fig. 41)»; «Fernando Cuervo 11 de Junio 1862 Sargento [...] de Alcoy» (CA.67, Fig. 40) y «Alférez de caballería [...] Jose de Mendieta. Día 13 de Febrero de 1832. En O, D, L, F, A, J, E, C» (CA.53, Fig. 46). Existen también otras inscripciones con nombres propios fechados en 1882, 1862 y 1900 (CA.38, Fig. 37).

Para concluir el apartado de los textos fechados en el siglo XIX hay que mencionar un grafiti que no aporta datos cronológicos, pero cuya caligrafía, contenido —una frase grandilocuente con referencias a la traición— y ubicación nos lleva a pensar que podría relacionarse con otras graffías de este momento (CA.68, Fig. 40).

De la gran cantidad de grafitis localizados en el castillo que se fechan en el siglo XX —los más abundantes del grupo de las inscripciones— incluimos en este trabajo uno de ellos, tan solo de forma testimonial (CA.29, Fig. 38).

Por último, se aborda en este apartado una inscripción que merece especial atención (CA.19, Fig. 38). Es un motivo aislado, inciso en la pared izquierda de las escaleras de acceso a la tercera planta, que no se asocia aparentemente a ninguna frase y que es igual al signo del escribano municipal Francisco de Medina, manuscrito en una copia de *La Relación de Villena de 1575*, mandada hacer por Felipe II (Soler, 1969: s/p). El documento

contiene una serie de preguntas sobre la ciudad de Villena que sus representantes municipales debían contestar. Según se desprende de las actas conservadas en el Archivo Municipal, el 19 de diciembre de 1575 se acordó que las autoridades que debían redactar las respuestas, a saber: el escribano del ayuntamiento, los alcaldes Francisco Rodríguez y Hernando de Medina, Francisco Martínez de Olivencia, y los jurados Bartolomé Rodríguez Navarro y Antón de Alpáñez

[...] se junten mañana lunes a las nueve hasta las onze y de parte de tarde de las dos oras y daqui a las quatro de la tarde en la fortaleza desta ciudad, a donde estaran mas comodamente y sin ruido; y estando presentes los dichos sennores Allcaldes y jurados dixeron que son prestos y se notifique a Francisco Martinez de Olivencia, escrivano[...].

De acuerdo a lo expresado en este acuerdo se puede afirmar que la «Relación de Villena» fue redactada en los últimos días de 1575 en la fortaleza villenense³³. El signo también reviste gran similitud con el firmado en el documento de confirmación de privilegios de Chinchilla y Villas del Marquesado de Villena en 1520 (Figs. 54 y 55).



Fig. 54. Signo notarial en el documento de confirmación de privilegios de Chinchilla y villas del Marquesado, fechado en 1520

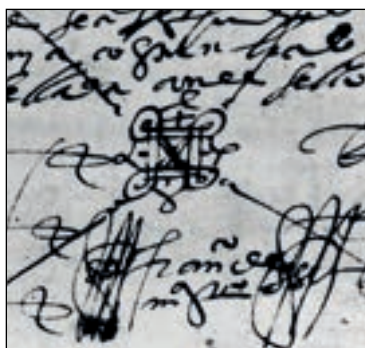


Fig. 55. Sello de notario en la Relación de Villena de 1575

Los signos notariales son grafitis poco habituales en los repertorios de grafitis de la provincia de Alicante y en su entorno próximo. Sin embargo, existen marcas idénticas a las de Villena en distintos monumentos medievales de Almuñécar, Siyasa (Cieza) o Suso fechados entre los siglos XII-XIII (La Rioja) (Barrera, 2011: fig. 13), donde se interpretan como signos de escribanos utilizados para validar los documentos redactados.

33 AMV. Libro 404. Actas capitulares, 1575-1581. Dato facilitado por los investigadores Francisco José Carpena Chinchilla y Daniel Andrés Díaz, a quienes agradezco la generosidad demostrada al compartir esta importante información.

A la vista de los ejemplos anteriores podemos deducir que el grabado de Villena representa el sello de un notario o escribano que podría haber dejado la huella de su paso incisa en las paredes del castillo.

Geométricos

Se han incluido en este apartado aquellos grafitis de formas abstractas, sin finalidad figurativa aparente. Entre ellos destaca el grafiti geométrico localizado en el primer tramo de escaleras, donde aparecen representados dos cuadrados superpuestos, uno de los cuales se ha girado (CA.12, Fig. 22). Se trata de un octograma o estrella de ocho puntas, un símbolo con connotaciones religiosas, muy usado en todas las civilizaciones del Mediterráneo desde la antigüedad. Además de otro grafiti muy similar estudiado en la iglesia de Santiago (IS.94, Fig. 56), existen paralelos de este símbolo en la zona próxima a Villena que aparecen en soportes muy variados, como las marcas estampilladas halladas en los contenedores cerámicos de la cubierta de la iglesia de Santa María de Alicante (Menéndez, 2007: 108, figs. 3; 12 y 13). En dos campanas que llevan el nombre de María situadas en la torre de la iglesia de Santa María, fundidas hacia 1450 una y en 1652, la otra, aparecen octogramas usados como símbolos para separar las palabras (Fig. 56)³⁴.

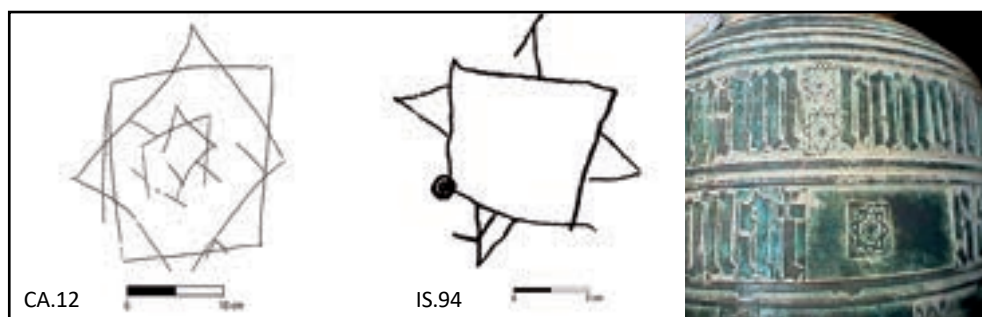


Fig. 56. Grafitis de octogramas del castillo y de la iglesia de Santiago y campana de la iglesia de Santa María (Foto: Francesc Llop)

A falta de más datos, de los que carecemos por la pérdida parcial del enlucido, consideramos como formas geométricas los grandes rectángulos incisos en la pared C de la segunda sala (CA.22.1, Fig. 30).

Otros motivos de esta tipología son un triángulo invertido, que forma parte del complejo entramado de imágenes que constituyen el panel 40 de la tercera sala (CA.40.5.2, Fig. 44); un objeto indeterminado próximo al anterior (CA.40.5.1, Fig.

34 <http://campaners.com/php/campanarv.php?numer=1895> (Consultada el 8-9-2018).

44) y un laberinto o espiral dibujado en la bóveda de esa misma estancia (CA.91, Fig. 48), con paralelos en la cárcel del castillo de Petrer (Navarro Poveda, 1993:107).

Navales

La representación de barcos en una ciudad interior, a 60 km de la costa como Villena, resulta muy interesante, ya que ni siquiera se divisa el mar desde las almenas de la torre del castillo. Esta circunstancia y la precisión de los detalles de algunos grafitis, induce a pensar que podrían haber sido realizados por marineros capturados en las costas alicantinas, que fueron retenidos en una cárcel del interior para evitar su fuga. No cabe duda de que están hechos por los propios marinos, a la vista de la limpieza en el trazado de los elementos figurativos impuesta por los autores de algunos ejemplares, de tal modo que parece difícil que una persona ajena al ámbito naval pueda recordar con tanto detalle todos los elementos de la embarcación.

Los tipos de naves más representadas son modelos pequeños, con velas latinas y mástil central con estandarte, cuya tipología se asimila a las tartanas o laúdes, pequeñas embarcaciones de negocios o de pesca muy utilizadas en el Levante y el Mediterráneo hasta el siglo XIX. En algunos casos, estos grabados atribuidos a pequeños barcos son tan esquemáticos que plantean dudas respecto a su interpretación (CA.26, Fig. 31 y CA.45.2, Fig. 45).

En ocasiones estas pequeñas naves aparecen asociadas a otros motivos como cuentas (CA.35, Fig. 42) y cruces, como es el caso del panel de la tercera sala (CA.40, Fig. 44), donde figura una flotilla o convoy de pequeños barcos de cabotaje, de tipo laúd o tartanas. En uno de ellos, de la embarcación parte una escalera hacia la cruz (CA.40.1, Fig. 44), una simbología cristiana que se repite en algunos otros modelos, como el dibujo hallado en el Espacio 2, Pared N, del palacio Episcopal de Tarazona, fechado a finales del XVIII (García Serrano, 2012: 48 y 164). La escalera junto a la cruz se representa en la iconografía de la pasión, concretamente alude al Descendimiento en una de las claves de bóveda de la iglesia del santuario de Nuestra Señora de las Virtudes de Villena (Vázquez, 2013, 159).

Junto al motivo anterior, aparecen diez pequeños barcos del tipo tartana en torno a una cruz latina (CA.40.2, Fig. 44) o un fragmento de casco con un solo palo visible asociado a motivos religiosos como la cruz latina, un ave y cuatro representaciones de la sagrada forma (CA.40.3, Fig. 44). Otros ejemplos de asociación barco y cruz es el de la ventana del tercer tramo de escaleras, donde se encuentra una imagen esquemática de dos posibles tartanas con cruces de trazado muy sencillo (CA.36, Fig. 41).

Interpretamos como el casco de un barco chocando con las olas, el motivo existente en la pared C de la segunda sala. Parece corresponder a un barco redondo medite-

rráneo con un espolón a la derecha que quizá represente al mascarón de proa. El hecho de que no se haya dibujado su arboladura podría indicar que se trata de un naufragio o pérdida de esta en una tempestad (CA.22.3, Fig. 30).

Algo distintos son los dos grandes cascos del tercer tramo de escaleras, aunque también presentan muy pocos elementos que ayuden a su clasificación. Uno de ellos, el que está situado debajo, conserva una serie de incisiones en la parte superior que podrían pertenecer al aparejo. A la altura media del casco se aprecia una posible línea de batería para los cañones (CA.32, Fig. 39). Encontramos bastante similitud entre el casco de esta nave y un ejemplar catalogado como galera, localizado en la muralla de la villa de Denia (Bazzana y Gisbert, 1984: Fig. 48). Aunque falten los remos en el caso de Villena, la similitud estilística de ambos grafitis proporciona elementos de aproximación que permiten fechar este ejemplar a partir de mediados o finales del siglo XV. El grafiti podría estar en relación con la presencia constatada de galeotes presos en la cárcel real de Villena, al menos desde 1621 (López Hurtado, 2017:137)³⁵.

Uno de los mejores ejemplares navales aparece en el primer tramo de escaleras (CA.3, Fig. 25). Probablemente se trate de una coca o carraca, de la segunda mitad del siglo XV. El dibujo representa una nave con el costado de estribor, a la que le falta el castillo de popa, el codaste y el timón. Lleva tres palos machos o enterizos y un bauprés en el castillo de proa. El trinquete es latino y aparece representado; el mayor llevaría vela cuadra o redonda, aparece sin verga que estaría arriada sobre la borda. En este palo aparece una gran cofa que servía de puesto de combate. La mesana sería latina, cuya verga estaría arriada. Asimismo, se distinguen las líneas de la tablazón del revestimiento del casco, que van montadas unas sobre otras.

Por último, contamos con el excelente grabado de un gran barco en la ventana de la segunda sala (CA.25, Fig. 36). Aparece una gran nave a estribor, de tres palos con espolón, caperol de proa redondo, árboles de trinquete y mayor con caída a proa, mesana en candela; los palos son triples y el aparejo latino; el alcázar parte a popa del árbol mayor, el comienzo de la toldilla no se aprecia por estar tapada por la vela mesana, aunque podemos imaginarlo dado que el palo de mesana estaba aproximadamente en la mitad de la toldilla; el coronamiento de popa rematado con un creciente. En el costado, dos baterías y un total de trece portas, cuya disposición puede responder a dos hipótesis: una que el autor incluyó las piezas de horquilla para resaltar la capacidad artillera del barco o, que se trate de un barco grande donde se abrieron portas para artillería montando una segunda cubierta en la bodega de carga.

35 Según López Hurtado, el 08-11 de 1621 Juan Gasque de Espejo se encuentra en prisión por orden de Hernando Arce, juez de Su Majestad contra los galeotes, por causa de «ciertos galeotes que se le han ido de la cárcel».

Del castillo de popa, que acaba en un cuarto creciente, parte un palo con una bandera corsaria, representada con dos espadas cruzadas. La tipología de esta nave responde a la del caramuzal, también conocido entre los marinos como *corchapín* o *escorchapín*. Se trata de un buque mercante turco con la popa muy alterosa, es decir más alta que el resto del casco, que se usó mucho durante los siglos XVI y XVII. La forma era la de una tartana grande, con unas bordas muy altas y robustas. Los pequeños arbolaban dos palos y los grandes tres. Llevaban también un espolón. En el siglo XVI llevaban aparejo latino en los tres palos, pero andando el siglo XVII, empezaron a ponerlo redondo en el mayor y luego en el trinquete. El de mesana permaneció con aparejo latino. Además de para el comercio, los turcos y berberiscos lo utilizaban para el corso y la piratería. En este caso (aunque los mercantes iban siempre armados) montaba un promedio de 9 cañones por banda, unos cuatro en el combés, alrededor de tres en el alcázar y dos en la toldilla. En este número no entraban las piezas de pequeño calibre montadas en la borda sobre horquillas. Su datación se encuadra entre finales del siglo XVI o, más probablemente en este caso, el primer cuarto del XVII.³⁶ Técnicamente, el dibujo está realizado con maestría. Se desprende que el autor tiene formación pictórica al trazar antes las líneas maestras del dibujo con una regla, o instrumento similar. Se ha utilizado la técnica del esgrafiado, rayando el soporte ennegrecido previamente, quedando así al descubierto la capa inferior, blanquecina. Aspectos del grafiti como la calidad del dibujo, la bandera con las dos espadas cruzadas, que es la del capitán, llevan a atribuirlo a un corsario europeo, con buena instrucción. Pudo haber sido un arráez o caudillo capturado en las costas alicantinas y retenido en la fortaleza villenense como esclavo del rey. Un personaje de alto nivel, turco, berberisco o aliado de ellos que se mantiene como rehén para intercambio con gente noble, a la altura del «valor» de un personaje como éste (Olesa, 1968:777 y ss.). Todo ello puede enmarcarse a lo largo de los siglos XVI y XVII, período histórico de mayor persistencia de las incursiones corsarias en las costas levantinas.

Se trata de un tipo de barco para el que, hasta el momento, no encontramos paralelos cercanos en los estudios de grafitis publicados. El único conocido está en el palacio de Ambel (Zaragoza), un antiguo convento de los comendadores de la Orden de Malta. En la logia o galería de este edificio aparece un caramuzal atribuido a la Orden de Malta fechado en el siglo XVI y principios del XVII (Fondevila, 2009: 80 y ss.; 2011: 42).

Tenemos constancia de la existencia de otro caramuzal dibujado en el fondo de un plato producido en Palma de Mallorca, pero procedente de la iglesia de San Piero a Grado de

36 En la catalogación y descripción de los grafitis navales nos ha sido de gran utilidad la ayuda del profesor Pedro Fondevila, secretario de la Cátedra de Historia Naval Armada de la Universidad de Murcia. Debemos rectificar nuestro error en la catalogación anterior de este barco (Hernández y Navarro, 2007, 60).

Pisa. Se trata de las piezas catalogadas con los números 59 y 60 (Berti y García, 2006: 187), que en realidad es un plato reparado con un trozo de otro. El barco tiene velas latinas, el alcázar de popa característico de estas naves y presenta la vela mesana afeerrada con los envergues. Como curiosidad tiene en la proa el espolón para montar sobre la embarcación enemiga en los abordajes. Este tipo de ataifores, llamados *bacini* son producciones andalusíes exportadas a Italia y utilizadas para decorar edificios religiosos que se fechan en el último cuarto del siglo X y primer cuarto del siglo XI (Azuar, 2005: 176; Berti y García, 2006: 163). En este caso, una cronología demasiado antigua para nuestro ejemplar, puesto que ni siquiera estaba construido el castillo. Tan sólo demuestra la gran perduración de este tipo de naves en el Mediterráneo en la antigüedad.

Simbólicos

Círculos radiados

Desconocemos el sentido exacto de los dos círculos radiados trazados a compás situados en la tercera sala, uno de ocho radios (CA.42, Fig. 44) y otro más sencillo de seis fracciones (CA.63, Fig. 47). Podría tratarse de tableros de juego o ruedas solares. Según algunos autores los interpretan como la esquematización del crismón. Lo que sí es cierto es que se trata de un símbolo que goza de un predicamento simbólico extraordinario entre los sectores populares de la población (Casanovas y Rovira, 2003: 656).

Cruciformes

Entre los grafitis localizados en el castillo de la Atalaya las representaciones religiosas tienen gran presencia y, entre ellas, los motivos cruciformes son los más habituales, simbolizados sobre todo bajo la forma de cruz latina y patriarcal, en su mayoría reticuladas.

La ubicación de este tipo de símbolos en espacios profanos parece tener un sentido protector o profiláctico. Son formas frecuentes usadas como marcas de consagración, lo cual se plasma en el castillo de Villena a través de múltiples variantes en el diseño de las cruces, desde las simples latinas de dos palos cruzados (CA.36, Fig. 41) o silueteadas (CA.40.7.1, Fig. 44), pasando por otras reticuladas (CA.15.2, Fig. 28; CA.52, Fig. 46; y CA.60, Fig. 47), bien sobre pedestal (CA. 61, Fig. 47), o patadas (CA.15.1, Fig. 28; 40.2 a 5, Fig.44; 45, Fig.45 y 61, Fig.47).

Al margen de un original motivo triangular con una cruz latina en su interior (CA.80, Fig. 42), es frecuente encontrar cruciformes acompañados de otros atributos simbólicos, como aves y orbes cruciformes (CA.40.3, Fig. 44), estos últimos interpretados como la representación de la sagrada forma. Similar a estos, existe otro ejemplo en el castillo, pero en esta ocasión aparece aislado (CA.44, Fig. 44). Los orbes de Villena son muy similares a los aparecidos en las tinajas de la iglesia de Santa María de Alicante y que algunos autores relacionan con el gremio de constructores (Menéndez, 2007: 120). Se documenta también como marca de cantero y en contenedores ce-

rámicos del área catalano-aragonesa, con una cronología del último tercio del siglo XV (Jiménez *et al.*, 1986; González, 1988: 287). Otra teoría apunta que este símbolo es una representación de la sagrada forma (Pritchard, 1967: 29). Lo cierto es que en el caso del grafiti CA.40.3 (Fig. 44), este símbolo se representa por duplicado debajo de los brazos de la cruz, lo que le otorga atributos religiosos, algo que se repite en otros grafitis estudiados en la iglesia de Santiago (IS.72.1 y 87) (Fig. 57).

Una de las cruces latinas de diseño más complejo es una patada y reticulada que se asemeja más a un antropomorfo que a una cruz, puesto que parece empuñar una espada en el brazo derecho (CA.45.1, Fig. 45). Por último, se encuentran cruces de Caravaca o patriarcales, también reticuladas y en su mayor parte patadas. Las más complejas se representan sobre calvario o asociadas a barcos o aves (CA.30, Fig. 39; CA.34.3, Fig. 41; CA.37, Fig. 37; CA.40.1, 4 y 6, Fig. 44 y CA.57, Fig. 41).

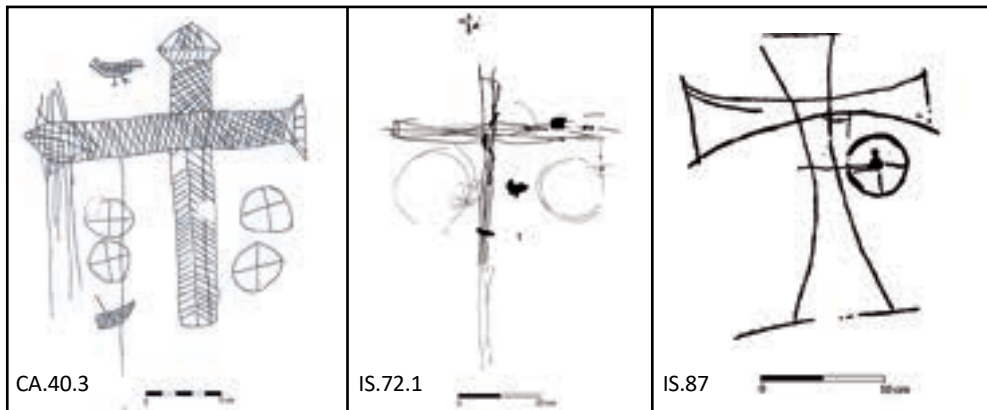


Fig. 57. Cruces con orbes debajo de los brazos

Para finalizar el apartado de los motivos cruciformes destacamos el panel de la tercera sala, del que ya se han descrito algunos elementos aislados. No obstante, creemos que merece un análisis de conjunto, por tratarse de uno de los grafitis más relevantes del castillo (CA.40, Fig. 44). Lo primero que llama la atención es la gran altura a la que se encuentra desde el suelo de la sala; los más de 2,60 metros de altura que alcanza indican que el autor tuvo que situarse sobre algo que lo elevara.

En él siete grandes cruces constituyen el motivo central, junto a otras más pequeñas y a varias más inacabadas. Las de mejor factura, tanto latinas como de Caravaca, están muy bien ejecutadas y reticuladas en toda su extensión. A los cruciformes se añaden otras muchas representaciones de carácter simbólico y devocional, como barcos, epigrafas latinas, sagradas formas, aves y un zoomorfo. Excepto la gran

cruz de la derecha, el resto de los elementos ocupa su espacio sin tocarse entre sí. Ello lleva a pensar en un desarrollo cuidadoso de todos y cada uno de los grabados, aprovechando al máximo el espacio entre ellos.

El estudio detallado de este grafiti revela la gran carga simbólica que contiene, sobre todo de contenido religioso (Fig. 44). Cruces, barcos y zoomorfos son iconografías que conllevan un mensaje, a modo de criptograma. Algunos de ellos no son fáciles de interpretar como los que rodean el ave más grande que figura con el número de inventario 40.7.3. En la parte superior hay una especie de herramienta, como un hacha (40.7.2), que parece recaer sobre el cuello del animal. A la derecha, aparece lo que podría ser un trozo de carne con un cuchillo encima (40.7.4), todo ello presidido por la cruz latina superior (40.7.1). Otro ejemplo de la dificultad de interpretar algunos motivos de este gran panel es el 40.5.1 (Fig. 44).

Sin duda, el conjunto puede fecharse en 1707, según la fecha que aparece en la cartela junto a la cruz de Caravaca, acompañado de la firma del autor. Existen unas frases en latín en la parte superior que, aunque de transcripción compleja, parecen aludir a la venganza o la ira³⁷. El hecho de que el autor sepa latín y de la naturaleza religiosa de los elementos representados, sugiere la posibilidad de se trate de un sacerdote que fue capturado por el ejército borbónico tras la derrota de Almansa en abril de 1707. Es muy posible que esté relacionado —si no es el mismo— con el sacerdote autor del grafiti situado junto a este panel, preso en el castillo el 3 de mayo de ese mismo año (CA.39, Fig. 44).

Al tratarse de un motivo de componente simbólico los cruciformes, en todas sus variantes, son recurrentes entre los grafitis históricos, encontrándose en abundancia en otros monumentos que han sido objeto de estudios similares al presente. Citaremos por su proximidad los existentes en los castillos de Sax (Galvañ y Vázquez, 2010), de Petrer y Novelda (Navarro Poveda, 1993: 49, 92), Biar (Tendero, 2006: 94); Cocentaina (Ferrer y Martí, 2009: 102, 111) o Lorca (Celdrán, Velasco, 2011: 130) por mencionar algunos ejemplos cercanos; así como en las iglesias de Santiago y Santa María de Villena (Hernández Alcaraz, 2009: 271 y ss).

Estrellas

Además del octograma o estrella de ocho puntas, de la que ya hemos hablado en las páginas precedentes, existe en el castillo otro motivo de atributo simbólico-religioso, como es la estrella de cinco puntas o pentalfa. En la Atalaya aparece tanto aislada (CA.13, Fig. 25), como en un conjunto de siete ejemplares formando una especie de constelación

³⁷ Tal y como hemos descrito en el apartado dedicado a las epigrafías la posible traducción sería: *He aquí la venganza o la ira* (CA.40.4). Ver nota al pie nº 6.

(CA.88, Fig. 38). Estas representaciones son habituales en los repertorios gliptológicos de época gótica, como en la iglesia de Santiago de Villena, el castillo de Novelda (Navarro Poveda, 1993: 66; gráf. 3) y en marcas de cerámicas y cantería de la iglesia de Santa María de Alicante (Menéndez, 2007: 112). Más alejada de la zona de estudio se han localizado en la Lonja de Palma de Mallorca, un monumento con paralelos en la iglesia de Santiago de Villena por la similitud con las columnas helicoidales (González, 1988: 290 y 299).

Iconografía mariana

De extraordinaria importancia son los dos grabados de iconografía mariana situados en la pared izquierda de la ventana que ilumina el tercer tramo de escaleras, orientada al oeste, y desde donde se divisa el santuario de Nuestra Señora de las Virtudes. En estas paredes aparecen dos grafitis especialmente relevantes. En uno de ellos (CA.33) la Virgen aparece bajo dosel, coronada con destellos luminosos (reflejos o potencias) y sostiene al niño en su brazo derecho. Va cubierta con manto decorado con motivos esteliformes y una media luna a sus pies. Del lado derecho del dosel pende un lamparín con siete velas, que posiblemente también estuviera en el desaparecido lado izquierdo. El modelo corresponde al grabado de la Virgen de las Virtudes publicado en un auto sacramental que fue presentado en el santuario el 7 de septiembre de 1757 (Gabaldón, 2001), dada la similitud entre ambas iconografías es evidente que el autor del grafiti conocía esa obra (Fig. 58).



Fig. 58. Grafiti mariano del castillo e iconografía de la Virgen de las Virtudes de mediados del XVIII

Junto a esta espléndida imagen aparece otro notable conjunto que está sesgado por gruesos trazos superpuestos en épocas recientes (CA.34, Fig. 41). Se trata de una Virgen (34.1) junto a un edificio –posiblemente una ermita– (34.2) y a una cruz de Caravaca sobre la que se posa un ave (CA.34.3). Se puede apreciar en el grafiti que la imagen tiene corona y el manto triangular típico de las imágenes de vestir. Sin embargo, es distinta a la anterior puesto que en esta ocasión se ha representado con una aureola o mandarina que nimba a la imagen completa. Esta iconografía responde a modelos de grabados marianos alicantinos del siglo XVIII, como curiosamente es el caso de la Virgen de las Nieves de Aspe (Ferri, 1999: 314 y ss.), la Virgen del Remedio –antigua Virgen de las Nieves, patrona de Alicante– (Ferri, 1999: 337) o la Virgen de la Asunción venerada en Elche (Ferri, 1999: 25 y ss.).

En relación con todo ello, a través de fuentes documentales y arqueológicas se tiene constancia de la existencia en el castillo de una capilla dedicada a Nuestra Señora de la Nieves construida en el siglo XIV en la época de la familia Manuel (Hernández, 2004). La ermita denominada también *Del Castillo* es de las más antiguas de Villena llegando a estar en uso hasta el siglo XIX por estar el culto a la Virgen de las Nieves muy arraigado en la Ciudad. De hecho, fue la patrona de Villena antes de que fuera sustituida a finales del siglo XV por la actual Virgen de las Virtudes (Soler, 1982). No es descabellado considerar que el autor del grabado conociera esta doble advocación y reflejara las dos imágenes en esa especie de improvisada «capilla» existente en el hueco de la ventana, desde donde se alcanzaba a ver tanto la ermita de las Nieves, justo debajo de la ventana, como el santuario de la Virgen de las Virtudes, a 7 km a poniente.

Jarra de azucenas

La jarra de azucenas situada junto a gran edificio de la segunda sala (CA.23.2, Fig. 33) es otro emblema de claro significado religioso asociado con la pureza de la Virgen María. Existen muchos ejemplos de esta iconografía mariana empleada en distintos estamentos de civiles y religiosos de nuestro país.



Fig. 59. Izquierda: Jarra de azucenas en la campana *María* de la iglesia de Santa María (Foto: Francesc Llop). Centro y derecha: Clave de bóveda de la iglesia Vieja de Yecla (Foto: Francisco José Carpena)

En primer lugar, es el símbolo de muchos cabildos eclesiásticos en España, por lo que numerosas catedrales cuentan en su escudo con este jarrón, que también aparece en las fachadas de algunos palacios episcopales. Es el símbolo de la Diócesis de Cartagena –a la que perteneció Villena hasta 1954, fecha en la que pasó a la de Orihuela–, por ello preside el imafrente de la catedral de Murcia (Fig. 49).

Asimismo, es frecuente su aparición en templos dedicados a la advocación de Santa María. Citaremos por su proximidad la jarra existente en un tondo de una de las claves de bóveda del santuario de Nuestra Señora de las Virtudes de Villena (Vázquez, 2013: 162); o el que aparece en la campana llamada «María» de la iglesia de Santa María de Villena (Fig. 59). Otro caso similar está en la cubierta del acceso norte a la iglesia Vieja o de la Asunción de la vecina población de Yecla (Murcia) (Fig. 59).

Se conocen asimismo grafitis representando flores de azucenas, como el grupo descubierto en la iglesia de Santa María de Cocentaina, donde se encuentran jarrones con estas flores incisos en el marco de la ventana de una capilla recayente a la nave principal (Ferrer y Martí, 2009b: 134-135). Otro ejemplo es el ramo inciso localizado en una casa de la cortijada y ermita del Pozuelo (Lorca, Murcia), fechado en la segunda mitad del siglo XVIII y el siglo XIX (Velasco, 2011: 195). También este símbolo es la divisa de la Orden de Caballería de la Terraza –o de la Jarra– creada por el infante Fernando de Antequera en 1403, en Medina del Campo en honor a la Virgen.

En los grabados representando los gozos de la Virgen de la provincia de Alicante fechados en los siglos XVIII y XIX la jarra de azucenas se dibuja, en muchos casos, flanqueando la estampa mariana. Ejemplo de ello son los gozos de Nuestra Señora de las Virtudes (Ferri, 1999: 358); los gozos de la Virgen de las Nieves (Ferri, 1999: 318) y los de las Vírgenes del Remedio y de la Salud (Ferri, 1999: 337, 343, 347 y ss.), por citar algunos de los tantos ejemplos de este extendido motivo mariano.

Mano de Fátima y Nudo de Salomón

Es sin duda el grafiti más significativo de todo el repertorio estudiado en Villena (CA.4, Fig. 26). Fue descubierto por José María Soler en 1976, cuando el conjunto se encontraba en mejor estado y pudo hacer una fotografía, único testimonio actual de la Mano completa (Soler, 1974).

Este signo representa una mano extendida en posición vertical de la que conservan todos los dedos excepto el pulgar. Su utilización como amuleto es antiquísima, documentada ya en el mundo bizantino, aunque serán los musulmanes los que le darán gran difusión por el norte de África, introduciéndose en la Península Ibérica con los almohades. En árabe se la denomina «*hamsa*», que significa cinco, número benéfico en el norte de África contra el mal de ojo. Es asimismo símbolo de poder

y de protección. Para algunos autores los cinco dedos significan los cinco preceptos del islam: oración, ayuno, peregrinación, limosna y creencia en la unidad de Dios (Soler, 1976: 106; Souto, 1986: 463-464).

En el norte de África suele estar pintada en la puerta de las casas, para ahuyentar así todo maleficio. La *hamsa* aquí representada está situada en el frente de la saetera situada junto a la puerta de acceso a la segunda sala. Todo ello induce a pensar que esta mano, de perfil redondeado, debemos considerarla como un elemento eminentemente islámico.

Respecto a la adscripción cronológica del símbolo de la Mano de Fátima del castillo, se pueden establecer algunas consideraciones. Ya se ha mencionado que su difusión viene determinada por los almohades, por lo tanto, en la Península Ibérica aparece a partir del siglo XII, fecha en la que se erigió el castillo de Villena. Este hecho, junto con la circunstancia de que el grabado se produjera con el yeso blando, podría indicar que dicha representación tiene una cronología cercana a la realización de la torre, como piensan algunos investigadores (Soler, 1976: 104) o con alguna reforma posterior.

Desde el punto de vista estilístico, el conjunto tiene una serie de características que recuerdan a las representaciones mudéjares, como la redondez de la palma de la mano, o el arco de herradura. Dentro del abanico cronológico de los siglos XIV-XV aparecen representaciones de la mano de Fátima en la clave de la Puerta de la Justicia de la Alhambra, y en la Cúpula de la Concepción de Toledo (González Martí, 1952: Fig. 203). Es asimismo un motivo muy utilizado como tema ornamental de las cerámicas y azulejos mudéjares y moriscos producidos en los alfares valencianos de Paterna, Manises, así como los de Teruel, que se fechan entre la primera mitad del siglo XIV y en el siglo XV (Coll, 2009: 71 y ss.). Otros interesantes paralelos muy próximos a Villena se encuentran en la decoración de diversos objetos cerámicos del poblado hispano-andalusí de Yakka en Yecla (Ataifor tipo I, Tinaja tipo II), así como la existencia de otros metálicos (Colgante tipo I), y sobre tinajas que llevan a incluirlos entre finales del siglo XII y el segundo tercio del siglo XIII (Ruiz Molina, 2000: 103 y ss).

También en otra zona próxima a Villena se encuentra en las tinajas estampilladas del castillo de Jijona, donde la Mano de Fátima es uno de los motivos utilizados en la decoración de estos contenedores fechados en la primera mitad del siglo XIV (Azuar, 1985: 88).

Por su parte, el Nudo de Salomón que está grabado en la parte inferior de la Mano, es un símbolo relativamente frecuente en las representaciones de esa misma cronología. El simbolismo de los nudos y lazos es también muy complejo, siendo empleados como elementos de defensa contra enfermedades, sortilegios, demonios y muerte.

A esta interpretación apotropaica se une el sentido cosmológico dado por algunos autores a este tipo de representaciones (Lorenzo Arribas, 2020). Los distintos estudios realizados en Europa proponen usos mágicos-simbólicos y votivo-conmemorativos (Fernández Santos, 2020:134).

En la colegiata de Santa María de Bayona de Miñor, que alcanzó su máxima prosperidad entre los siglos XV a XVI, aparece grabado como signo lapidario o marca de cantero y se pone en relación con otros aparecidos en la Iglesia de Santa María de Castrelos (Vigo) y en el poblado prerromano de Santa Tecla en La Guardia (Pontevedra). Además, existen paralelos entre este símbolo y firmas de escribanos y notarios de los siglos XIV y XV (Taboada Táboas, 1983: 661). Asimismo, el Nudo de Salomón suele aparecer en los repertorios decorativos de la cerámica mudéjar de época islámica y bajomedieval (Souto, 1986: 467-468). No queremos dejar de mencionar el excelente ejemplar localizado por Félix Palomero en el Monasterio de Silos, que fecha entre el XII y el XVI (Palomero y Palomero, 2016:153).

Todos estos paralelos apuntan hacia una posible valoración cronológica de todo el conjunto en una época posterior a la dominación almohade de la plaza de Villena. Hasta el momento no hemos encontrado en el castillo ningún grafiti que pueda fecharse con anterioridad al siglo XIV. Es más, la caligrafía cursiva de las inscripciones árabes más antiguas indica modernidad, apuntando también hacia un momento tardío, ya entre los siglos XIV y XV. En torno a ese momento se produce una reforma documentada durante la etapa del señorío de don Juan Manuel, es decir, en el primer cuarto del siglo XIV.

La constatación de que el grafiti se hizo con el enlucido fresco nos lleva a plantear, tan solo como hipótesis, que quizás pudiera haber sido realizado durante las reformas efectuadas en el castillo por don Juan Manuel. El noble castellano efectuó obras de mejora de las defensas para asegurar la estancia de la infanta de Aragón, doña Constanza, poco después de firmar las capitulaciones matrimoniales. Se conserva un documento en el Archivo Municipal de Villena, fechado en 1308, por el cual don Juan Manuel solicita a su suegro Jaime II el envío de un alarife musulmán, que se encuentra preso en Valencia, para que le ayude en las obras que está llevando a cabo en la fortaleza (Soler, 2006: 80; 1969: 217 Doc. VII).

Todo ello nos lleva a plantear como hipótesis que todo el conjunto: Mano de Fátima, Nudo de Salomón y arco de herradura, pueda ser atribuido a un alarife mudéjar instalado temporalmente en la fortaleza a instancia del rey Jaime II, quien aconsejaba a su futuro yerno don Juan Manuel la adecuación de las estancias de la torre para albergar a su hija Constanza (Soler, 1969: Lám. VII). A pesar de que no podemos emitir un juicio firme en torno a este hecho, consideramos que no se puede descartar la posibilidad de que, al igual que en los ejemplos citados anteriormente, se trate del signo empleado por el constructor mudéjar para proteger el acceso a la segunda sala

y purificar un espacio en origen islámico que pasa a ocuparse por cristianos (Soler, 1976:106; Souto, 1982: 463-464).

Respecto al motivo de formas rectangulares que se encuentra sobre la mano, cuando dio a conocer el grafiti, José María Soler apuntó que podría tratarse de un elemento arquitectónico como un muro o portalada (Soler, 1976:104). Por el momento mantenemos esa misma hipótesis ante la ausencia de paralelos que ayuden a interpretar con mayor seguridad lo que representa este dibujo.

Tableros de juego

No faltan en el castillo de Villena los llamados tableros de juego, o alquerque. Estos dameros, que en realidad conllevan una carga simbólica, abundan en las paredes de los edificios históricos (Navarro Poveda, 1993: 93). Como tales hemos identificado cuatro ejemplares, todos en los dos primeros tramos de escaleras (CA.7, CA.9 y CA.70, Fig. 22; CA.87, Fig. 38).

Zoomorfos

En comparación con otras zonas donde se han practicado estudios similares, el número de grafitis zoomorfos registrados en el castillo de Villena es reducido. De las tres figuras representadas dos de ellas son aves incisas junto a cruces latinas o de Caravaca reticuladas, asociación de motivos que podía tener connotaciones simbólicas, ya que en época tardorromana y medieval la representación del pájaro junto a la cruz era frecuente como símbolo de fe cristiana (CA.34.3, Fig. 41; CA.40.7.3 y CA.40.3, Fig. 44). Completan las representaciones zoomorfas lo que consideramos dos cérvidos incisos en el tercer tramo de escaleras, representados con trazos muy esquemáticos (CA.59, Fig. 38), para los que encontramos paralelos en el castillo de Petrer (Navarro Poveda, 1993: 93), así como en la Torre del Verdú (Lleida) (Casanovas, 1983: Lám. IV, 1-2).

Valoración de los grafitis del castillo de la Atalaya

El excepcional repertorio de grafitis descubierto en el castillo de la Atalaya de Villena viene a completar la información que se tiene de este monumento. La calidad, variedad y vistosidad del conjunto de grafitis documentados en esta fortaleza permite considerarlo uno de los mejores entre los repertorios nacionales conocidos. Se advierte una rica y variada tipología, cuyo estudio no ha estado exento de complejidad dada la cantidad de superposiciones, lo que ha dificultado en ocasiones la definición correcta de los elementos representados.

Atendiendo a la técnica de ejecución, todos los grabados del castillo están incisos mediante objeto punzante sobre las paredes. En la mayoría de los casos el soporte estaba ennegrecido por la suciedad y el hollín, constituyendo una capa muy uniforme y compacta, de forma que los motivos aparecían en blanco al rayar el revoco (Fig. 60).

En otros, se ha utilizado la técnica del esgrafiado rayando la superficie ennegrecida, bien por el paso del tiempo, bien intencionadamente, trazando un recuadro a modo de lienzo, para luego rayarlo de forma que aparezca en blanco el dibujo deseado. Esta ha sido la técnica empleada para dibujar el caramuzal (CA. 25) y el castillo de la ventana de la segunda sala (CA.17) (Figs. 61 y 62). La tercera técnica identificada es la incisión sobre el enlucido fresco del conjunto de la Mano de Fátima (CA.4) (Fig. 63).

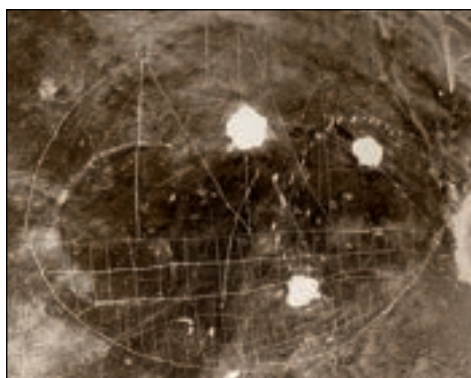


Fig. 60. Barco inciso en el primer tramo de escaleras (CA.3)



Fig. 61. Detalle del castillo de la segunda sala (CA.17)

Excepto una cuenta situada en la cara norte de la muralla del castillo, el resto de los grafitis documentados se concentran en el interior de la torre del homenaje, concretamente en las tres primeras plantas. La última y la terraza, al igual que el resto de las estructuras del castillo, no conservan representaciones dignas de estudio.

Los motivos situados en los muros de las escaleras están situados en una franja que abarca desde el suelo, entre los 50 cm y los 2 metros, aproximadamente. En la segunda sala y en la ventana de la tercera, los motivos aparecen a mayor altura, incluso ocupan gran parte de las bóvedas, situadas a más de dos metros de altura, lo que tuvo que obligar a los dibujantes a utilizar algún soporte para encaramarse y alcanzar una cota más elevada, necesaria para hacer los grafitis.

Si atendemos a la temática, aparecen motivos de influencia islámica, como las inscripciones en árabe o el conjunto de la Mano de Fátima que, como se ha visto anteriormente en el análisis detallado, le otorgamos una autoría mudéjar. Todos ellos se localizan entre la primera y la segunda planta, es decir, las estructuras habitables más antiguas del castillo. De la autoría de estos poco podemos decir. Las alabanzas podrían deberse a la mano de vigilantes o soldados del cuerpo de guardia. No consta la presencia de presos moriscos en el castillo. Especial mención merece el grabado de la Mano de Fátima, del que ya se ha comentado más extensamente en las páginas precedentes.



Fig. 62. Caramuzal (CA.25)

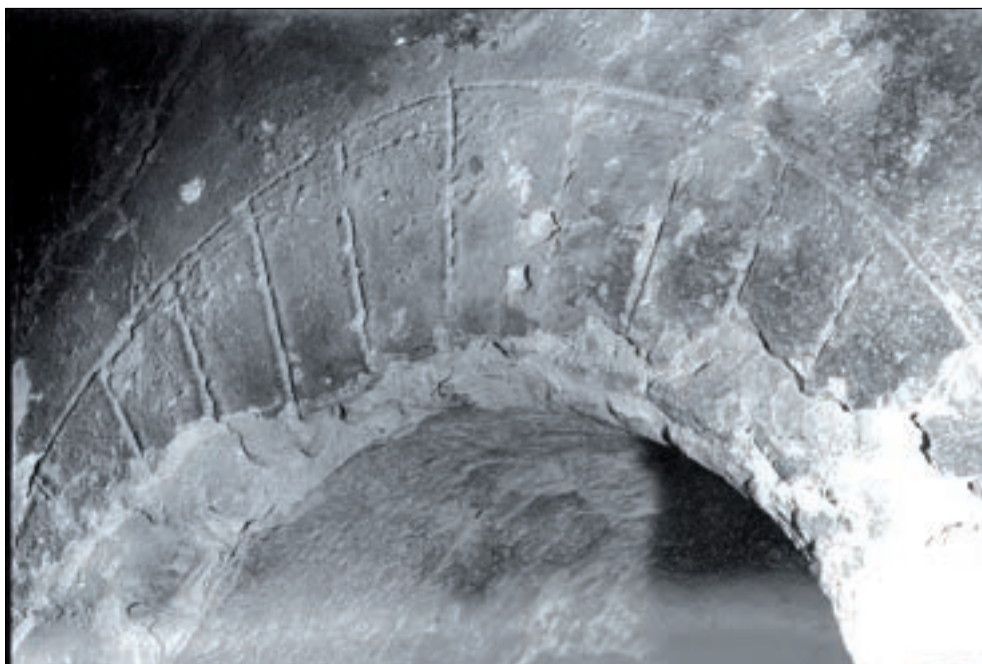


Fig. 63. Dovelas del arco junto a la Mano de Fátima (CA.4.1)

El resto de los grabados de significado religioso están relacionados con los presos retenidos en la torre desde finales del siglo XV, cuando el castillo pasó a realengo, hasta 1813, fecha de la voladura del Mariscal Suchet. Algunos de los allí alojados, procedían de las cárceles municipales que en algún momento fueron desocupadas por su falta de seguridad y peligroso estado de conservación. Es posible que ciertos motivos religiosos fechados en torno a 1707 se deban a los frailes capuchinos y observantes franciscanos trasladados al castillo, tal y como recogen las fuentes escritas³⁸.

Los grafitis atribuidos a tropas o soldados de la época de Isabel II debieron ser de paso o de visita, puesto que la torre quedó completamente inhabitable después de esa fecha y hasta su restauración en 1958.

La mayoría de los grafitis fechados durante el conflicto de la guerra de Sucesión se localizan en la ventana de la segunda sala, única zona donde se conserva el revoco original. Es posible que el resto de los muros de esta planta contuviera inscripciones de todo tipo antes de la rehabilitación citada, y desaparecieran con el nuevo enlucido de las cuatro después.

Es notable la abundancia de signos de simbología cristiana, como cruciformes, inscripciones epigráficas, motivos arquitectónicos, navales, etc. En el caso de estos últimos, los atribuimos a la evocación de los presos de sus espacios añorados. Las cruces también parecen responder a la necesidad de purificar un espacio originalmente islámico y, desde luego, también a la devoción cristiana. Muchos de los motivos responden a la tipología de grafitis carcelarios como ocurre en otros repertorios estudiados (Benavente *et al.*, 2001: 18-25), lo que nos permite fecharlos con posterioridad al siglo XV, momento en el que la torre del homenaje se usó como prisión.

En definitiva, exceptuando el grabado de la Mano de Fátima que merece consideración aparte, los autores de una gran cantidad de los grafitis fechables o reconocibles corresponden a presos o a rehenes retenidos en la torre a lo largo de los siglos XVI al XIX. En menor medida, deben corresponder a los soldados que componían las guarniciones de su custodia. Otra gran mayoría se debe a visitantes ocasionales que dejan constancia, con su firma o dibujo, de su paso por la fortaleza.

Cronológicamente, el grabado más antiguo es el del conjunto de la Mano de Fátima, que fechamos en torno al siglo XIV, atendiendo a las referencias conocidas y la técnica de ejecución (CA.4, Fig. 26). Todos los grafitis descubiertos en la sala tercera deben ser posteriores a 1468, cuando acabaron las obras de ampliación que Juan Pacheco efectuó en la torre.

38 Ver nota núm. 29.

Del siglo XVI, destaca el caramuzal que se encuadra entre finales del XVI y primer cuarto del XVII (CA.25, Fig. 36). Un dibujo excepcional, prácticamente único en los repertorios de grafitis publicados, atribuible a un personaje importante y culto capturado en la costa y retenido en el interior. Un preso o esclavo real que se custodia para vender a buen precio o para intercambiar por alguien de su altura social. A esta centuria corresponden, también, los escritos en lápiz de grafito de la bóveda de la tercera sala (CA.91 y CA.92, Fig. 48).

Por su parte, las epigrañas fechadas en la época de la guerra de Sucesión –entre 1706 y 1714– se realizaron en un periodo en que la torre acoge, además, a presos de las cárceles municipales por el mal estado que éstas presentaban. De mediados de siglo XVIII son las representaciones marianas de la escalera de acceso a tercera planta.

Los escritos trazados en escritura humanística no resultan fáciles de situar cronológicamente, por la amplia perduración de esta tipografía en el tiempo. Sin embargo, podemos fecharlos a partir del Renacimiento que es cuando comienza a imponerse el nuevo estilo por oposición a la letra gótica. Creemos que podrían encuadrarse en ese modelo caligráfico las epigrañas: CA.11, Fig. 25; CA.14, Fig. 34; CA.21.1, Fig. 29; CA.49, Fig. 45; CA.51, Fig. 46 y CA.83, Fig. 32. Para algunos textos, como los de John Owen y San Agustín se puede establecer un margen entre el siglo XVII, fecha de aparición de la *Epigrammata* de Owen y 1813. El contexto cronológico de los grafitis de la segunda sala permite establecer, al menos, en el registro grafitológico dos principales momentos de ejecución. El primero, en torno a finales del siglo XVI y principios del XVII donde se inscribe el caramuzal y la torre situada enfrente trazada con la misma técnica (CA.17, Fig. 35). En un segundo momento, fechado durante la ocupación francesa (1808-1813) se harían los excelentes grafitis arquitectónicos coexistiendo con los escritos del obispo preso a quien atribuimos la frase en latín de San Agustín (CA.21 a 23, Figs. 29, 30 y 33). La similitud en el trazo induce a pensar que posiblemente a su mano se deba, también, el poema de Owen inscrito en latín, la lengua original de la edición de principios del XVII (CA.83, Fig. 32).

A mediados del siglo XVIII se sitúan los grafitis religiosos del tercer tramo de escaleras, con la imagen de la virgen bajo palio presidida por la cruz patriarcal y la ermita (CA.34, Fig. 41).

Entre mediados y el último tercio de ese mismo siglo XIX se puede fechar el conjunto epigráfico que aporta nombres propios y procedencias concretas que también reviste un gran interés (CA.56, Fig. 41; CA.58, Fig. 22; CA.64, CA.66 y CA.67, Fig. 40).

A grandes rasgos, esa es la secuencia en la que se fueron realizando los grafitis del castillo, según podemos discernir con los datos disponibles en la actualidad. Entre esos períodos, existen multitud de inscripciones y motivos de muy diversa índole reflejados espontáneamente por los ocupantes de la torre y que son una fuente histórica más para conocer el monumento.

IV.2.- ELECTRO HARINERA VILLENENSE

Esbozo histórico de la fábrica de harinas

El edificio conocido como la *Electro Harinera* ocupa la manzana izquierda de la calle Madrid, al suroeste de la ciudad de Villena. Por el lado sur forma esquina con la calle Trinidad y por el oeste recae a las vías del ferrocarril Madrid-Alicante. La proximidad de las vías fue determinante para la elección del lugar donde levantar la gran fábrica de harinas, puesto que facilitaba la carga y descarga de las materias primas necesarias para su funcionamiento (Fig. 64).



Fig. 64. Vista de la fachada occidental. Año 1909

En 1905 la compañía francesa Andrieux Ratié y Cia, C.B. compró la *Electra Villenense*, S.A., situada en la esquina de las calles Madrid y Ferriz, primera empresa suministradora de luz a la ciudad desde 1896 (Santamaría, 2001: 53). La intención de la nueva propiedad era construir al lado de *La Electra* un edificio para elaborar harina, aprovechando las ventajas de la cercanía del tren para el transporte de materias primas y productos elaborados y, a la vez, seguir explotando el negocio de la electricidad. Con ese fin en julio de 1908, antes del inicio de las obras, los franceses solicitaron a la compañía de ferrocarriles MZA, el desvío de un tramo de vía para que se introdujera en la misma fábrica (Fig. 65).

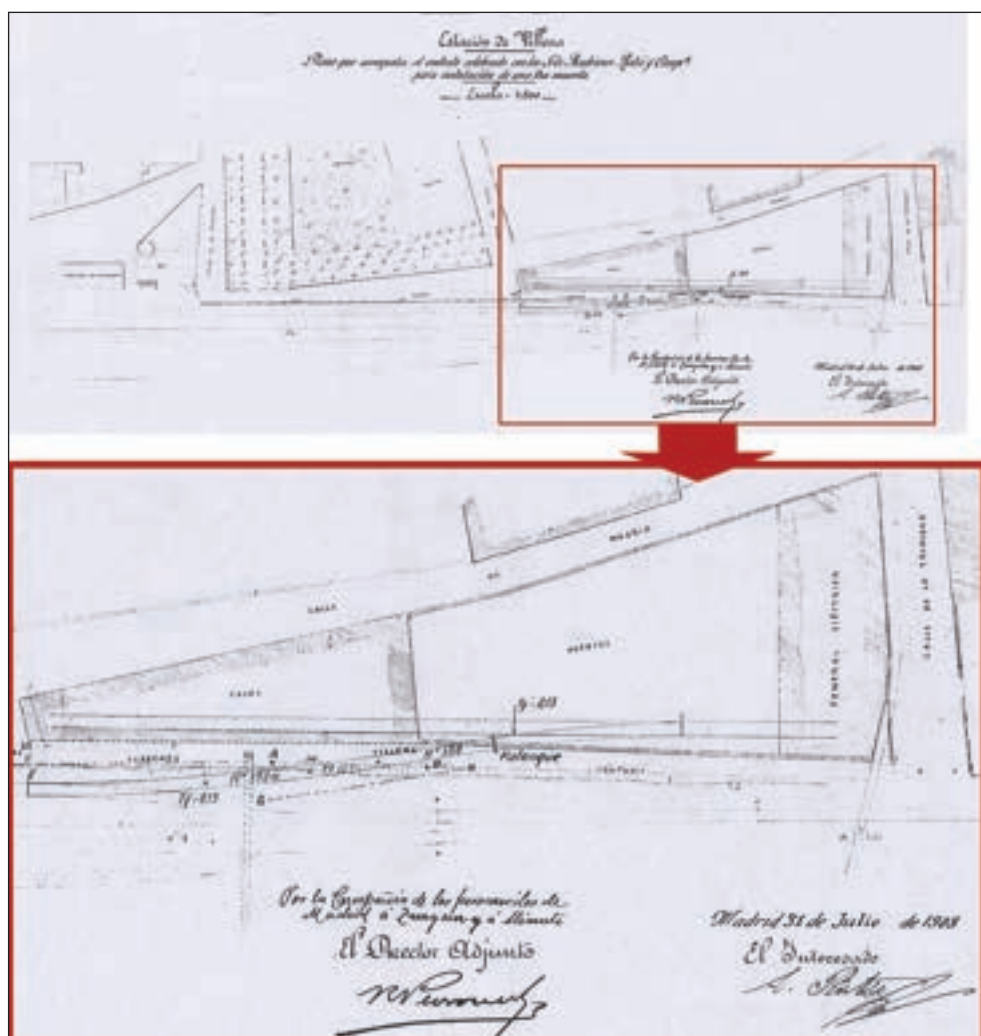


Fig. 65. Plano de 1908 presentado por A. Ratié para solicitar la vía muerta hasta la Electro Harinera. Fondos Museo de Villena

Las obras de la *Electro Harinera Villenense, C.B.* comenzaron en agosto de 1908, según el proyecto redactado por el ingeniero y socio de la compañía Luis Brandon y Carmo. Finalizaron en abril de 1909, con una multitudinaria inauguración del espléndido edificio, que contaba con una superficie en planta de 3.000 m² y 5.000 m² cubiertos.

En 1935 se acaba el monopolio eléctrico del que disfrutaba hasta entonces la *Electro Harinera Villenense*, pero la Sociedad continúa suministrando luz hasta 1957,

fecha en la que las pérdidas soportadas le obligan a vender la sección eléctrica a Hidroeléctrica Española (Martínez Puche, 1997: 395; 1998: 136) (Navarro Poveda, 2011: 114). La empresa mantiene la sección de molienda, aunque arrastrando pérdidas considerables, al menos desde 1964. Esta situación parece durar poco tiempo más, puesto que el 27 de septiembre de 1966, finaliza definitivamente la producción de harina, y la empresa causa baja en la matrícula industrial³⁹. La sociedad *Electro Harinera Villenense S.A.* vende la maquinaria y transforma el edificio instalando cámaras frigoríficas para almacenar fruta⁴⁰. En la decisión del Consejo de Administración, además de las dificultades por las que atravesaba desde hacía años, debió influir que desde finales de 1950 la agricultura villenense se desarrollaba de forma muy próspera, sobre todo el cultivo de la manzana, llegando a alcanzar gran importancia⁴¹. Esas obras de adaptación que tuvieron lugar entre finales de la década de 1960 y mediados de la de 1970, supusieron una transformación radical del espacio interior, con la consiguiente pérdida de elementos originales de la antigua factoría y, por otro, la construcción de espacios de endeble calidad, sin apenas cimentación.

La *Electro Harinera Villenense* continúa con el negocio del almacenaje de fruta hasta el 27 de junio de 1986, fecha del último Consejo de Administración. En él se decide suspender la actividad porque, lejos de ser rentable, acumula pérdidas que no se pueden seguir soportando. El edificio se abandona definitivamente a finales de la década de 1980, y permanece cerrado hasta 1993, fecha en la que el ingeniero agrónomo villenense Jerónimo Ferriz lo adquiere a los franceses, con la intención de instalar en sus grandes espacios un museo etnográfico con su colección (Hernández Alcaraz, 2019).

Truncado el proyecto de Ferriz con su prematura muerte, el edificio lo adquiere el ayuntamiento en 2004 con la intención de instalar un museo, con los fondos etnográficos y de naturaleza arqueológica, que se exhiben desde 1957 en el Museo Arqueológico José María Soler, de titularidad municipal. En mayo de 2018 finalizó la primera fase de obras para instalar las dos colecciones (Esquembre y Lagullón, 2017).

Los únicos grafitis localizados en la *Electro Harinera* están situados en una de las ventanas del primer piso del cuerpo central (Figs. 66 y 67).

39 AHMV/899/Libro de Matrícula Industrial de 1966.

40 Orden del 19 de noviembre de 1966, publicada en el BOE 294, del 9 de diciembre de 1966, pág. 15517 y AHMV/913/Libro de Matrícula Industrial de 1968.

41 Informe dirigido por el ayuntamiento al Gobierno Civil de Alicante. AHMV/ Libro de Matrículas Industriales/ 30-1-58.



Fig. 66. Exterior de la ventana donde se sitúan los grafitis



Fig. 67. Interior del primer piso del cuerpo central, donde aparecen los tres grafitis

Inventario de grafitis localizados en la Electro Harinera

- Grafiti EHV. 1: Inscripción epigráfica escrita con lápiz de grafito de 36 cm de alto por 37,5 cm de ancho:

*ESTA CÁMARA SE
CONSTRUYÓ
EN AGOSTO 1973
PABLO Y JUAN MARCOS
ANDRIEUX*

- Grafiti EHV. 2: Inscripción a con lápiz de grafito. Dimensiones: 12,7 cm de alto por 27 cm de ancho:

Ángel Sánchez Navarro

- Grafiti EHV. 3: Inscripción hecha con lápiz de grafito. Dimensiones: 27 cm de alto por 62 cm de ancho:

*Saludos para todo
Plácido Sánchez EL ZORRO
Rafael MACAERO AÑO 1973
Antonio El Morra, el casado con la Moñigo*

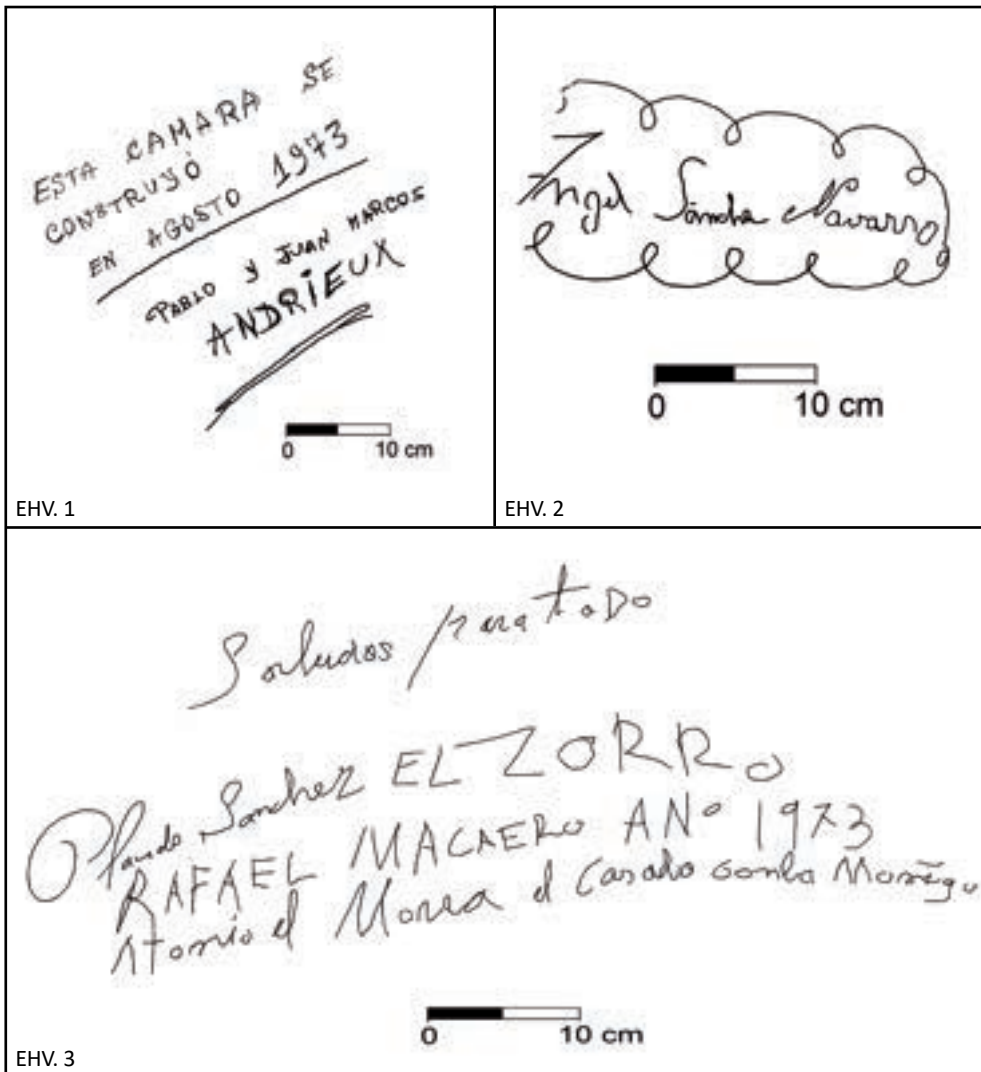


Fig. 68. Grafitis localizados en la antigua Electro Harinera Villenense

Estudio de los grafitis de la Electro Harinera

Los tres grafitis hacen referencia a las obras de adaptación de la fábrica de harinas a almacén frigorífico. Las cámaras de frío se instalaron en el pabellón norte—para lo que hubo que derribar los forjados de la antigua fábrica—, en el pabellón sur, donde mantuvieron los dos pisos y en este primer piso del cuerpo central. A parecer, las obras se prolongaron hasta el verano de 1973, tal y como deja constancia el grafiti. Los dos firmantes son Paul y Juan Marcos Andrieux, padre

e hijo y descendientes de los primeros propietarios (EHV.1). Paul Andrieux era hijo de Théotime Andrieux y nieto de Paulino, fundador de la Electro Harinera Villenense (Navarro Sánchez, 2011).

Por su parte, los firmantes en los dos grafitis localizados junto al anterior son Ángel y Plácido Sánchez Navarro, dos hermanos pertenecientes a una familia de constructores de Villena conocida con el sobrenombre de los «zorros», como indica Plácido en su inscripción. Hay otro grafiti de otro pariente de ambos, en el horno de yeso nº 22 del Cabezo Redondo de Villena (vertiente SE). En este caso, referido a José Sánchez «el Zorro» y fechado el 30 octubre de 1956 (Rizo, *et.al.*2001: 72).

Junto a ellos, otros albañiles de los que no tenemos más datos, tan solo el mote de la mujer de uno de ellos, «la Moñigo». En la relación de apodos recogida por José María Soler en su *Diccionario Villenero*, no aparece. Sin embargo, sí figura en un completo trabajo recientemente publicado (Celiberti, 2019: 242).

Si bien la presencia de la Electro Harinera Villenense en el repertorio grafitológico de Villena es testimonial, se ha considerado interesante recogerlos en este trabajo, por ser los únicos conservados en este emblemático edificio.

IV.3.- IGLESIA DE SANTA MARÍA

Origen y evolución de la iglesia de Santa María del Rabal

La iglesia de Santa María, mencionada en algunos textos históricos como «del Arrabal», por estar situada fuera de muralla de la villa de Villena, podría tener su origen en época islámica, a tenor de los materiales y estratigrafías localizados por José María Soler en las inmediaciones del templo (Soler, 1972)⁴². Según el mismo autor, tras la conquista, el templo se dedicó a la advocación de Santa María de la Asunción. A esos restos hay que unir otros ibéricos, romanos y medievales, tanto islámicos como cristianos, localizados en excavaciones más recientes frente a la iglesia, lo que demuestra la existencia de, al menos, un núcleo de población islámica en su entorno con orígenes en la protohistoria (Flor y Tendero, 2007: 75) (Fig. 69).

Asimismo, constatan los textos históricos que en el siglo XVI comienza la construcción del templo sobre otro preexistente. Efectivamente, en el último cuarto del siglo XVI la iglesia «se está obrando», según manifiestan en sus respuestas los prohombres villenenses en *La Relación de Villena de 1575*, ordenada hacer por Felipe II (Soler, 1969: 63).

42 Coord. ETRS89: 38°37'48.73" N 0°51'40,05" W

Las obras de construcción de la iglesia se prolongaron hasta comienzos del siglo XVIII, lo que implica que Santa María combine gustos estéticos de varios movimientos artísticos: gótico, renacentista y barroco. La planta es de una sola nave, de traza gótica; las semicolumnas adosadas con los relieves esculpidos y la portada de la sacristía constituyen los elementos renacentistas más sobresalientes, como testimonios del temprano y acusado influjo que esta tendencia tuvo en la ciudad de Villena. Más tardíos son la reja del altar mayor –destruida como consecuencia de los graves daños causados durante la guerra Civil–, así como el coro y la fachada enmarcada en un pórtico de estilo barroco (Soler, 1987).

Pero el espacio que más nos interesa en este estudio es la torre, por ser el único lugar del templo donde se han localizado grafitis históricos. Se trata de una estructura de forma cuadrangular, con orientación NE-SW. El cuerpo principal está dividido en dos mediante una cornisa en la fachada. En él se abren las ventanas que iluminan los tramos de rampas del ascenso, en número distinto según la orientación. Mientras que la fachada norte carece de ventanas, la principal orientada al oeste tiene cuatro saeteras; en las fachadas sur y este se abren tres en cada una. Sobre el cuerpo central está el campanario con siete huecos, dos en cada fachada, excepto en la principal que tan solo tiene uno. Sobre las campanas se sitúa la sala del reloj, una pequeña estancia ocupada en su mayor parte por la maquinaria, construida en 1888 por el fabricante madrileño Canseco e idéntica a la que se instaló en la iglesia de Santiago. La torre culmina con una terraza –donde se colocaron en 1888 dos campanas procedentes de la derruida torre municipal del reloj– y el chapitel de forma octogonal cubierto con ladrillos vidriados, terminado en 1717 (Soler, 1976: 167) (Fig. 70).

A la torre se accede desde la iglesia, mediante una puerta situada a la derecha de la entrada principal, en su lado norte. Pero también cuenta con otro acceso en el exterior abierto en la cara sur, opuesto a la entrada antes descrita. Aquí un portillo permitía acceder al campanero y al relojero sin tener que pasar por el interior del



Fig. 69. Fachada principal de la iglesia de Santa María, orientada al suroeste



Fig. 70. Chapitel de la torre de Santa María. Las campanas pertenecieron a la torre del Orejón (Autor: José Palau Domenech)



Fig. 71. Iglesia, torre y casa parroquial de Santa María. Se aprecia el reloj de sol en la fachada de la torre y el acceso lateral marcado con la flecha

templo (Fig. 71). Desde allí mismo, al final del pasillo que aparece tras el portillo se realizaban los toques de las campanas. Para ello hay una serie de cuerdas que atraviesan las cuatro plantas existentes hasta el campanario. Un sistema similar al de la iglesia de Santiago. También en este caso, hay unos escalones hasta el primer piso y, partir de esa altura el ascenso al campanario se practica mediante rampas, con un solo peldaño en cada rellano.

El templo sufrió importantes daños en 1936, al principio de la guerra civil española. Las obras de reparación no finalizaron hasta agosto de 1948, fecha en la que se abrió al culto. Durante ese largo período, la iglesia permaneció cerrada (Soler, 1976: 170).

Inventario de grafitis de la iglesia de Santa María

Todos los grafitis que se presentan en este estudio se han localizado en el interior de la torre-campanario. Lo reducido del repertorio hay que atribuirlo al mal estado que ofrece el revoco de las paredes en la mayor parte de los tramos. Las escasas zonas en las que se ha conservado –parte de la planta baja, en el interior de las ventanas, parte del campanario y la sala del reloj– presentan numerosas rozaduras de época actual. Al contrario que la iglesia de

Santiago, construida poco antes, que sí tiene las paredes revocadas y cubierta de grafitis, Santa María tiene la mayoría de los muros interiores de la torre con el mampuesto a la vista. Es decir, nunca estuvo enlucida y, por tanto, no hay soportes para contener los posibles grafitis, a excepción de las escasas zonas citadas.

Al acceder a la torre desde la iglesia aparecen las escaleras de ascenso al campanario y, a la izquierda, un pasillo estrecho que conduce a la puerta de salida lateral usada como acceso de servicio, recayente a la calle Baja (Fig. 71). Las paredes del corredor

están repletas de grafitis incisos. Ambos muros contienen repertorios iconográficos similares, basados en flechas, torres, campanarios, campanas y motivos religiosos, fundamentalmente. En el ángulo que forman el muro este y norte están las cuerdas para tocar las campanas.

Los primeros tramos de la subida a la torre se practican con escaleras, realizadas en alguna reforma de época moderna. Formando ángulo con la puerta del coro y situada a la derecha según se asciende, aparece una puerta que da paso al resto de rampas hasta el campanario. Cada dos tramos hay una saetera por donde entra algo la luz exterior, aunque resulta insuficiente para ver con claridad las paredes y, sobre todo, el suelo. Es en las ventanas donde aparecen aisladamente los escasos grafitis localizados en el tramo que abarca, desde la planta baja, hasta el campanario. En este cuerpo principal de la torre las aberturas están practicadas en el lado este y sur, en número de dos; y en el oeste, que tiene cuatro saeteras hasta el campanario.

Antes de subir al último escalón para alcanzar el campanario, a la izquierda, hay un pequeño receptáculo abovedado con un pequeño grupo de representaciones. Este espacio lo denominamos *Pequeña bóveda bajo nivel de paso*, en la descripción que figura a continuación. En el campanario no hemos localizado ningún grafiti, tan solo en la subida a la sala del reloj, que se realiza por una escalera de madera primero, y otra con peldaños de obra después, hasta llegar a la puerta de la sala del reloj.

Sala de la Planta Baja

Para la descripción de las representaciones de este pasillo, utilizamos la denominación de *Panel I*, para el conjunto de grabados de la pared izquierda, orientada al este; el *Panel II* es el que se sitúa enfrente, emplazado al oeste (Fig. 72).

- Pared este:

Gran panel de 130 cm de altura por 232 cm de longitud, que ocupa la totalidad del lienzo izquierdo del pasillo que comunica la puerta de entrada a la torre con la que da a la calle Baja. Todos los motivos están incisos mediante trazo fino en el enlucido de la pared. A continuación,

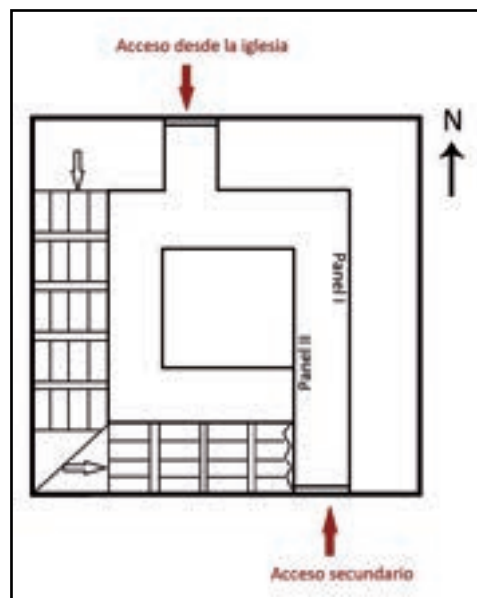


Fig. 72. Croquis de la planta baja de la torre de Santa María (Autor: J. L. Sáez Iñiguez)

se describen los grafitis que contiene desde el ángulo norte al sur; el número romano corresponde al panel, mientras que el árabe hace referencia al número de inventario de cada grafiti (Fig. 73).

PANEL ISM.I

- Grafiti ISM.I.1 (Fig. 73). A la izquierda del panel se encuentra este motivo geométrico, que parece incompleto por uno de los lados. Tiene forma rectangular y está cubierto de líneas perpendiculares. Dimensiones: 9 cm de ancho por 5 cm de alto.
- Grafiti ISM.I.2 (Fig. 73). Tres flechas reticuladas orientadas hacia arriba. Los motivos tienen distintos tamaños. Dimensiones: 46 cm de alto por 22 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.3 (Fig. 73). Dibujo de una flor esquemática de forma triangular con pétalos redondeados y dos brotes en el tallo. Dimensiones: 5,5 cm de alto por 9 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.4 (Fig. 73). Campana con yugo y línea del medio pie marcada. Del borde parte una línea hacia la izquierda con tres cuentas. Dimensiones: 25,5 cm de alto por 27 cm de ancho, incluida la línea de cuenta.
- Grafiti ISM.I.5 (Fig. 73). Dos cruces latinas dibujadas con trazo doble; una más grande que la otra simulando el efecto de que está situada delante. Dimensiones: 11 cm de alto por 9 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.6 (Fig. 73). Campana con badajo, reproducido con un gran punto negro radiado. Tiene una flecha incisa sobre ella rellena en parte de líneas y retícula. A la izquierda aparece otra flecha más estrecha, todas orientadas hacia arriba. Dimensiones: 24 cm de alto por 13 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.7 (Fig. 73). Motivo de forma geométrica, poco definida, relleno con líneas perpendiculares. Presenta una protuberancia, a modo de pata, en el lado inferior izquierdo. Dimensiones: 8,5 cm de alto por 17 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.8 (Fig. 73). Motivo de forma geométrica con base alargada de la que salen dos apéndices largos de forma triangular en cada uno de sus extremos. Dimensiones: 9 cm de alto por 16,5 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.9 (Fig. 73). Dibujo inacabado de una torre, con los sillares marcados y parte del chapitel de la cubierta. Dimensiones: 19 cm de alto por 6 cm de ancho.

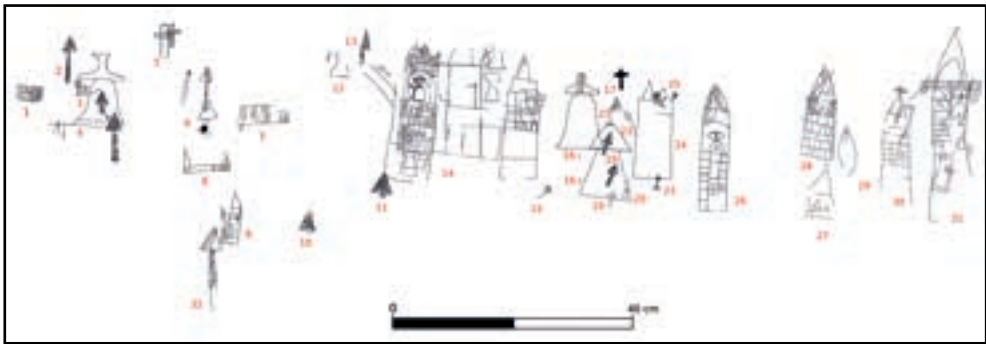


Fig. 73. Panel ISM.I. Planta baja de la torre. Pared este

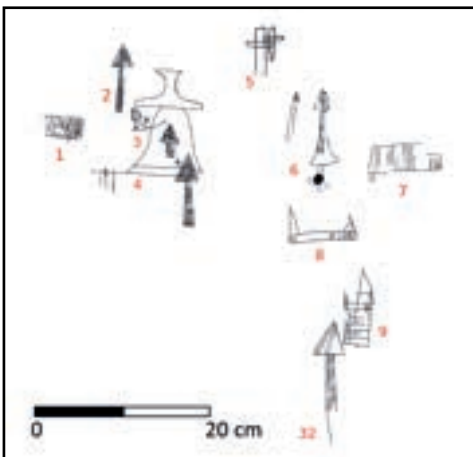


Fig. 73. Detalle

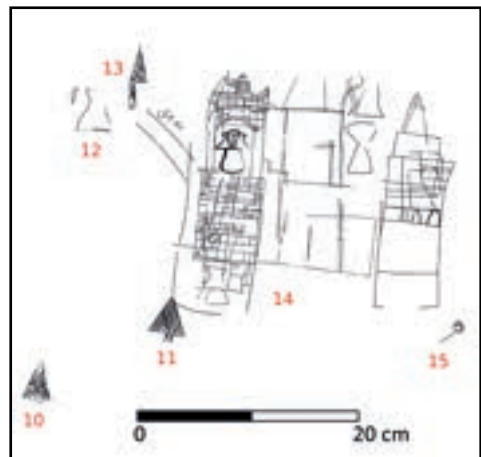


Fig. 73. Detalle

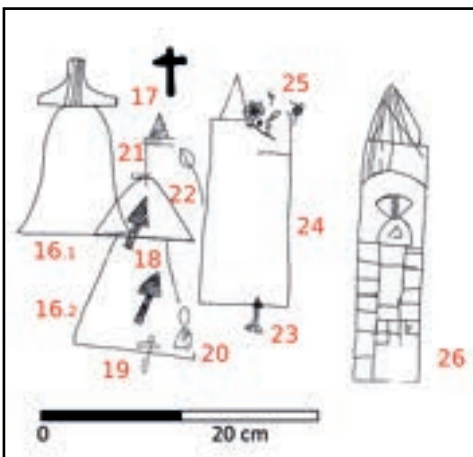


Fig. 73. Detalle

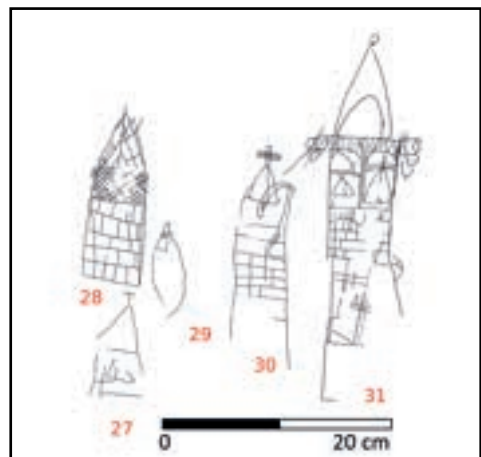


Fig. 73. Detalle

- Grafiti ISM.I.10 (Fig. 73). Parte superior de una flecha reticulada. Dimensiones: 8 cm alto por 5 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.11 (Fig. 73). Cabeza de flecha con el arranque del apéndice. Dimensiones: 9 cm de alto por 7 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.12 (Fig. 73). Motivo fragmentado de forma acampanada con un apéndice en el lado izquierdo. Dimensiones: 8,5 cm de alto por 7 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.13 (Fig. 73). Puñal reticulado. Dimensiones: 13 cm de alto por 3,2 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.14 (Fig. 73). Conjunto formado por el boceto de tres torres. La primera muestra mayor detalle que las dos restantes, con las marcas de los sillares en la fachada del cuerpo y parte superior. En el campanario hay una campana con yugo y tirantes. Otras campanas mucho más esquemáticas están esbozadas en la base de la torre. De la unión del cuerpo principal con el campanario parte, a la izquierda, un arco o un tejado trazado con dos líneas curvas paralelas inacabado. A su derecha aparece la silueta de otra torre similar, que tiene en la parte superior, donde se supone que debe estar el campanario, un gancho para elevar sillares junto a la silueta de dos campanas. En el extremo derecho del conjunto está la tercera torre con algunas líneas que rellenan la fachada y una serie de adornos o ventanas. Está rematada con un chapitel. Dimensiones: 49 cm de alto por 64,5 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.15 (Fig. 73). Debajo del conjunto anterior aparece una pequeña flor, muy esquemática. Dimensiones: 5 cm de alto por 4 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.16.1 (Fig. 73). Gran campana con yugos y tirantes. Dimensiones: 26 cm de alto por 17 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.16.2 (Fig. 73). Sobre la anterior existe otra campana de la que tan solo se aprecian los arranques de los tirantes en la parte superior. Dimensiones: 26 cm de alto por 18 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.17 (Fig. 73). El grupo de grabados central parece estar presidido por una pequeña cruz latina, trazado mediante incisión ancha. Dimensiones: 7,5 cm de alto por 5 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.18 (Fig. 73). Sobre las campanas de I.16.2 hay incisas dos flechas reticuladas, orientadas hacia arriba pero ligeramente inclinadas hacia la derecha. Dimensiones: 8 cm de alto por 3,5 cm de ancho.

- Grafiti ISM.I.19 (Fig. 73). En la línea del borde de la campana 16.2 aparece incisa una pequeña latina pequeña. Dimensiones: 5,5 cm de alto por 3 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.20 (Fig. 73). También sobre la parte inferior de la campana 16.2 hay una pequeña paleta con mango. Dimensiones: 4,3 cm de alto por 1,7 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.21 (Fig. 73). Parte izquierda de una torre esquemática. Dimensiones: 11,4 cm de alto por 4,5 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.22 (Fig. 73). Flor u hoja muy sencilla y esquemática. Dimensiones: 8,5 cm de alto por 3 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.23 (Fig. 73). Flecha reticulada y orientada hacia arriba, con base, situada en la línea inferior de una de las torres incisas. Dimensiones: 5,5 cm de alto por 2,8 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.24 (Fig. 73). Silueta inacabada de una torre con medio chapitel. Dimensiones: 34 cm de alto por 13 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.25 (Fig. 73). Pequeño ramillete de varias flores, algunas sin concluir. Dimensiones: 8 cm de alto por 9 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.26 (Fig. 73). Alzado de una torre con el dibujo de los sillares, el chapitel rematando la parte superior y una campana en el campanario, de la que se aprecian varias líneas de los tirantes. Dimensiones: 44 cm de alto por 10 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.27 (Fig. 73). Esbozo muy esquemático de la parte superior de una torre, rematado con una cruz latina. Dimensiones: 20 cm de alto por 9 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.28 (Fig. 73). Otro alzado de torre con sillares en la parte baja; retícula en la superior y remate con un chapitel con lo que podrían ser las tejas de la cubierta. Dimensiones: 33 cm de alto por 10,5 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.29 (Fig. 73). Motivo situado junto a la torre ISM I 28 consistente en dos líneas curvas que parten de un mismo punto, donde hay una especie de remate. Las dos líneas no se juntan en el extremo. Dimensiones: 18 cm de alto por 6 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.30 (Fig. 73). Otro alzado de torre con la parte central de sillares y el chapitel rematado con una cruz. En la zona entre el remate y el cuerpo central hay una especie de gancho. El grafiti tiene unas dimensiones de 41 cm de alto por 10 cm de ancho.

- Grafiti ISM.I.31 (Fig. 73). En el extremo derecho del paño y, por tanto, la zona más cercana a la puerta de servicio del campanero, se sitúa otra torre. Es la más completa de todo el conjunto de las estructuras que existen en este panel. Tiene el cuerpo marcado con las líneas de los sillares; en el campanario se distinguen dos ventanas con sendas campanas, ambas con yugo, que asoman en huecos abovedados. Sobre ellas se ha dibujado el remate de la torre, con el balcón y los canecillos de la cornisa. Es la mayor de todo el grupo. Dimensiones: 69 cm de alto por 21 cm de ancho.
- Grafiti ISM.I.32 (Fig. 73). El último grafiti de este panel es otra flecha reticulada, en parte inacabada, que como todas las que se han documentado en este paño, está orientada hacia arriba. Dimensiones: 29 cm de alto por 7,5 cm de ancho.

- Pared oeste:

Frente al *Panel I* se sitúa la pared orientada al oeste que también está repleta de grafitis incisos. El paño tiene unas dimensiones de 160 cm de alto por 166 cm de ancho. Los grabados de este lado forman lo que denominamos el *Panel II*, constituido por 22 motivos individuales, que se describen a continuación de izquierda a derecha (Fig. 72).

PANEL ISM.II

- Grafiti ISM.II.33 (Fig. 74). Extremo superior de una torre-campanario. La parte inferior no está representada, tan solo se aprecia la moldura que separa el cuerpo central del campanario, del que solo hay una ventana de medio punto con las dovelas indicadas mediante una serie de líneas que parten del extradós. A la derecha se ha marcado lo que parece ser una moldura o ménsula donde se asientan los canecillos de la cornisa que sustentan la terraza. La cubierta es de forma cónica con una serie de líneas verticales que parecen indicar las tejas. A la derecha del chapitel, pegado al dibujo, hay una serie de trazos verticales, horizontales y diagonales, que sobresalen de la línea de la fachada de la torre. Entre estos trazos, parece vislumbrarse un estandarte. En la base de este chapitel aparece la inscripción:

MISA

Dimensiones: 47 cm alto por 23 cm de ancho.

- Grafiti ISM.II.34 (Fig. 74). Dos remates de torres de forma cónica. El de la izquierda tiene unas medidas de 15 cm de alto por 10 cm de ancho, mientras que el de la derecha, de mayor tamaño, ocupa 36 cm de alto por 13 cm de ancho.
- Grafiti ISM.II.35 (Fig. 74). Pequeña flecha, orientada hacia arriba. Dimensiones: 5 cm de alto por 2 cm de ancho.

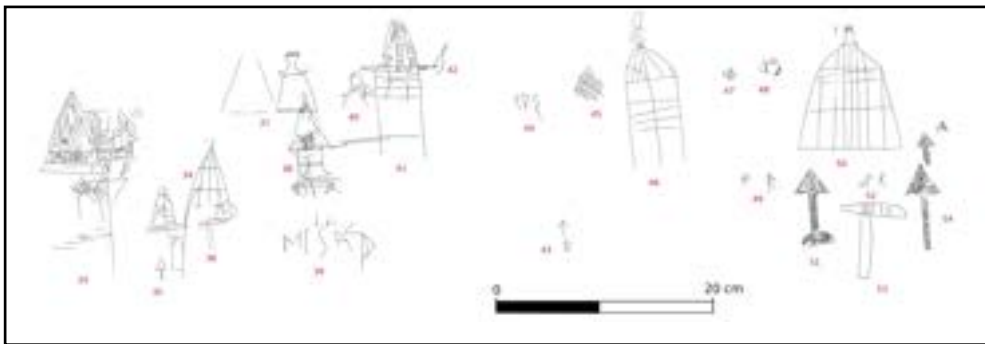


Figura 74. Panel II. Planta baja de la torre. Pared oeste

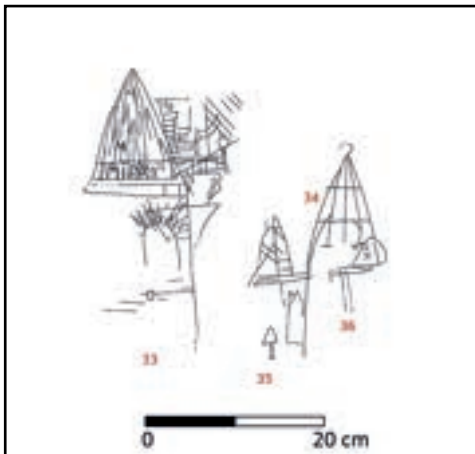


Fig. 74. Detalle

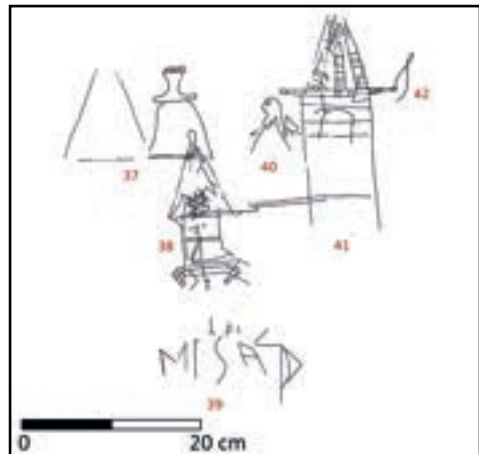


Fig. 74. Detalle

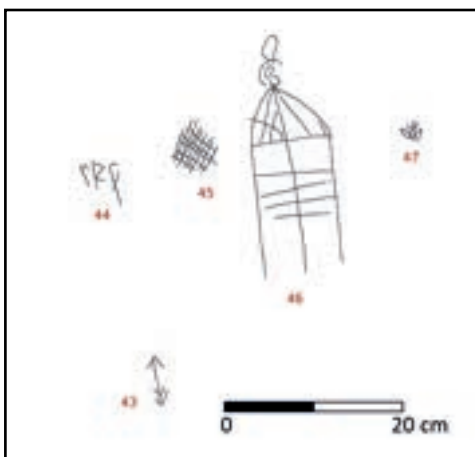


Fig. 74. Detalle



Fig. 74. Detalle

- Grafiti ISM.II.36 (Fig. 74). Especie de herramienta. Dimensiones: 7,8 cm de alto por 7 cm de ancho.
- Grafiti ISM.II.37 (Fig. 74). Motivo inacabado de forma triangular de 15 cm de alto por 10 cm de ancho, junto a una campana con yugo y la línea del medio pie marcada. Dimensiones: 15,5 por 11,5 cm de ancho.
- Grafiti ISM.II.38 (Fig. 74). Mitad superior de una torre campanario con el chapitel reticulado, el hueco para el campanario, posiblemente con una campana dentro a medio dibujar y el arranque del resalte con los canecillos. Dimensiones: 26 cm de alto por 13 cm de ancho.
- Grafiti ISM.II.39 (Fig. 74). Inscripción de dos palabras. Dimensiones: 11,5 cm de alto por 23 cm de ancho:
LAS
MISAS
- Grafiti ISM.II.40 (Fig. 74). Perfil izquierdo de una figura antropomorfa, cubierta con una túnica. El brazo derecho asoma ligeramente levantado, mientras que del izquierdo solo se aprecia una línea a la altura del hombro. Dimensiones: 9 cm de alto por 6 cm de ancho.
- Grafiti ISM.II.41 (Fig. 74). Parte superior de una torre con la zona del campanario indicada mediante un arco de medio punto y la cubierta de chapitel en la que se aprecian las vigas con parte de las tejas. Debajo de la cubierta hay un gran alero que separa la parte del chapitel del campanario. Dimensiones: 37 cm de alto por 19,5 cm de ancho.
- Grafiti ISM.II.42 (Fig. 74). Especie de gancho o pinzas situado en el alero del grafiti ISM.II.41. Dimensiones: 7 cm de alto por 2 cm de ancho.
- Grafiti ISM.II.43 (Fig. 74). Flecha de doble dirección que indica hacia arriba con una marca simple y hacia abajo con una doble. Dimensiones: 9,4 cm de alto por 3 cm ancho.
- Grafiti ISM.II.44 (Fig. 74). Tres grafías en línea. Dimensiones: 8 cm de alto por 6,5 cm de ancho:
r R P
- Grafiti ISM.II.45 (Fig. 74). Motivo de forma romboidal, relleno con retícula. Dimensiones: 9 cm de alto por 8 cm de ancho.

- Grafiti ISM.II.46 (Fig. 74). Sencillo boceto de una torre con cubierta de forma piramidal rematada con una bola y una posible veleta. Dimensiones: 40 cm de alto por 14 cm de ancho.
- Grafiti ISM.II.47 (Fig. 74). Pequeño motivo de una serie de 4 hojas puntiagudas. Dimensiones: 3,5 cm de alto por 3,5 cm de ancho.
- Grafiti ISM.II.48 (Fig. 74). Motivo incompleto con forma de corazón, rematado con una forma cónica y una cruz o espada a la izquierda. Dimensiones: 4,5 cm de alto por 5,5 cm de ancho.
- Grafiti ISM.II.49 (Fig. 74). Dos letras mayúsculas. Dimensiones: 5 cm de alto por 9 cm de ancho:
R R
- Grafiti ISM.II.50 (Fig. 74). Motivo de forma acampanada con una serie de líneas verticales en toda su extensión y tres horizontales que lo dividen en cuatro partes. La superior o remate es la más pequeña y tiene, a su vez, la parte superior reticulada. Dimensiones: 31 cm de alto por 26 cm de ancho.
- Grafiti ISM.II.51 (Fig. 74). Flecha reticulada, orientada hacia arriba, con base redondeada. Dimensiones: 20 cm de alto por 9 cm de ancho.
- Grafiti ISM.II.52 (Fig. 74). Tres letras mayúsculas. Dimensiones: 4 cm de alto por 6,5 cm de ancho.
N P R
- Grafiti ISM.II.53 (Fig. 74). Una azada o hacha con mango. Dimensiones: 19 cm de alto por 17 cm de ancho.
- Grafiti ISM.II.54 (Fig. 74). Tres flechas reticuladas, la inferior es la de mayor tamaño, con 22 cm de alto por 9 cm de ancho; la del centro, también completa mide 8,5 cm de alto por 4,5 cm de ancho. La del extremo superior que está incompleta. Dimensiones: 3 cm de alto por 3 cm de ancho.

Torre. Rampas subida campanario

En los tramos de subida, desde el coro hasta el campanario, el escaso repertorio existente se ha localizado en las saeteras. Se describen según se asciende:

Tramo 3. Ventana

- Grafiti ISM.57 (Fig. 75). Letra N mayúscula invertida incisa en un sillar de la pared derecha de la ventana de la tercera rampa. Dimensiones: 6,5 cm de alto por 8 cm de ancho.

∩

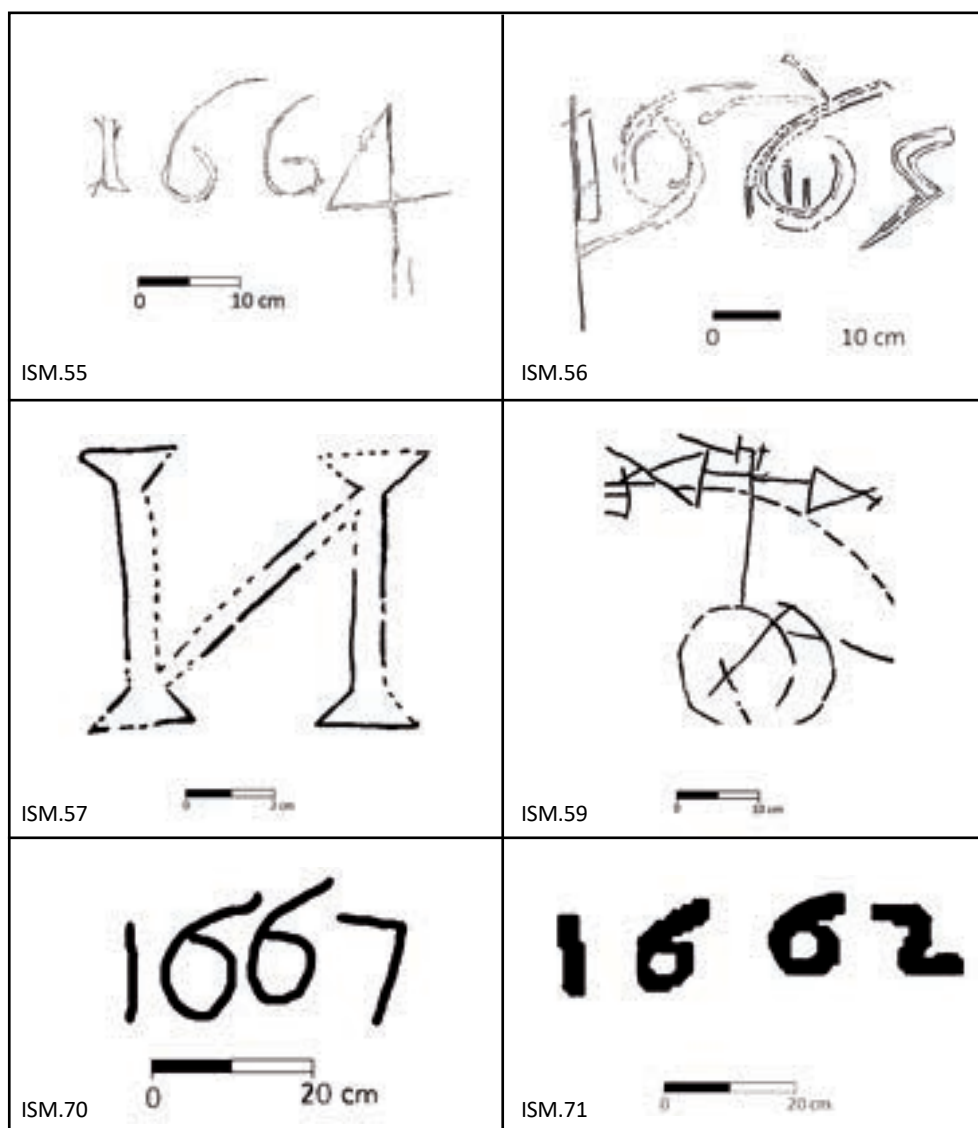


Fig. 75. Grafitis de la torre de Santa María. Interior: 55, 56, 57 y 59. Fachada exterior: 70 y 71

Tramo 5. Ventana 1

- Grafiti ISM.55 (Fig. 75). Fecha incisa en el enlucido de pared izquierda la ventana, orientada al este. Dimensiones: 22 cm de alto por 36 cm de ancho:

1664

Tramo 5. Ventana 2

- Grafiti ISM.56 (Fig. 75). Fecha incisa en uno de los sillares de la pared izquierda de la ventana, orientada al este, que ilumina el tramo 5. Dimensiones: 46 cm alto por 30 cm ancho:

1665

Pequeña bóveda bajo nivel de paso. Izquierda (Figs. 76 y 77)

- Panel ISM.58 (Fig. 77). Panel inciso en el enlucido del pequeño recinto abovedado existente bajo el campanario. Está compuesto por dos cruces y una cuenta. Dimensiones: 34 cm de alto por 53 cm de ancho:

- Grafiti ISM.58.1. Cruz con el palo vertical reticulado y rematado en la parte superior con un rectángulo, también con retículas, y en la inferior con una serie de líneas oblicuas. El palo horizontal está patado sólo en el extremo derecho, mientras que el izquierdo está apuntado. Dimensiones: 13 cm de alto por 11,5 cm de ancho.

- Grafiti ISM.58.2. Cruz latina con los palos rellenos de líneas horizontales y con remate en la parte superior. Dimensiones: 19 cm de alto por 13,5 cm de ancho.

- Grafiti ISM.58.3. Línea de cuenta vertical con 19 marcas a la izquierda. Dimensiones: 13 cm de alto por 4 cm de ancho.

- Grafiti ISM.59 (Fig. 75). Motivo formado por dos líneas cruzadas, formando una cruz latina rematada por triángulos con el vértice hacia el exterior. La cruz se sitúa sobre dos círculos unidos por un eje. Dimensiones: 25 cm de alto por 35,5 cm de ancho.



Fig. 76. Grafitos situados en la bóveda bajo el campanario y en el acceso a la sala del reloj

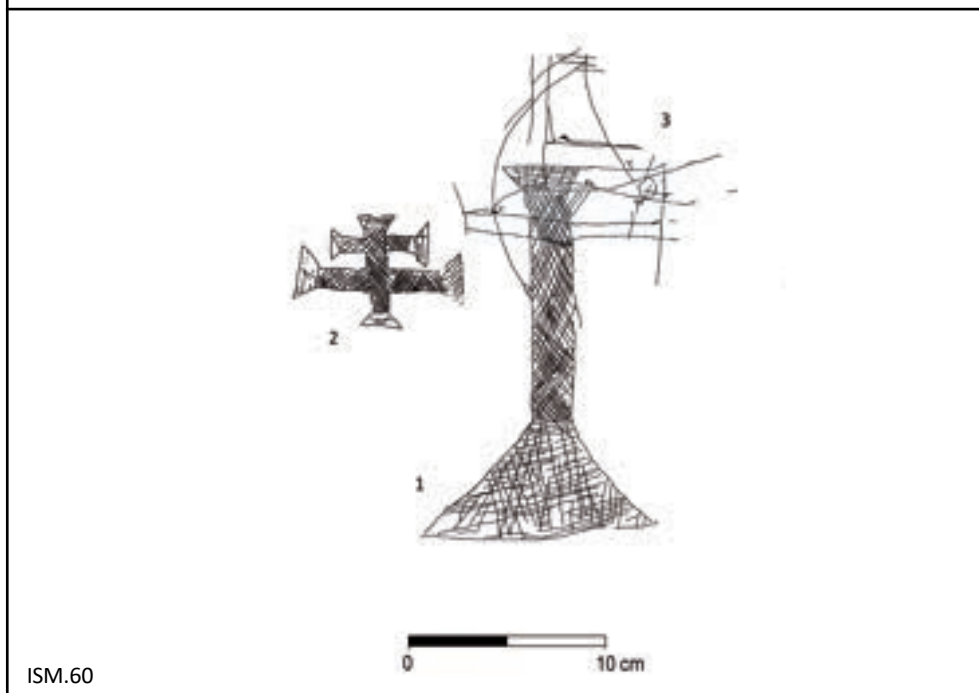
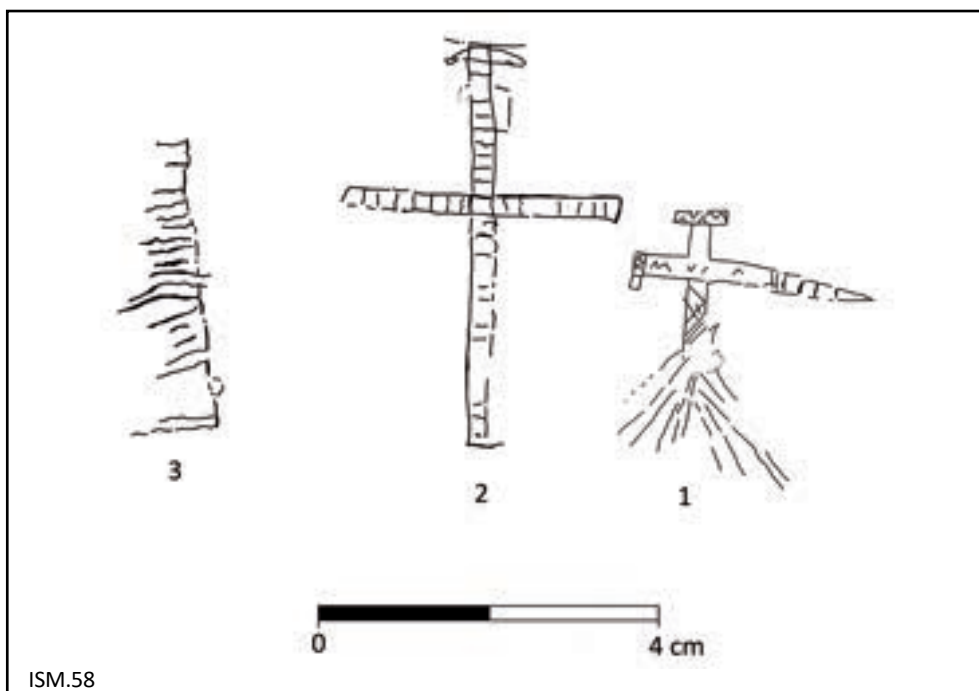


Fig. 77. Grafitis de la pequeña bóveda bajo el nivel de paso.

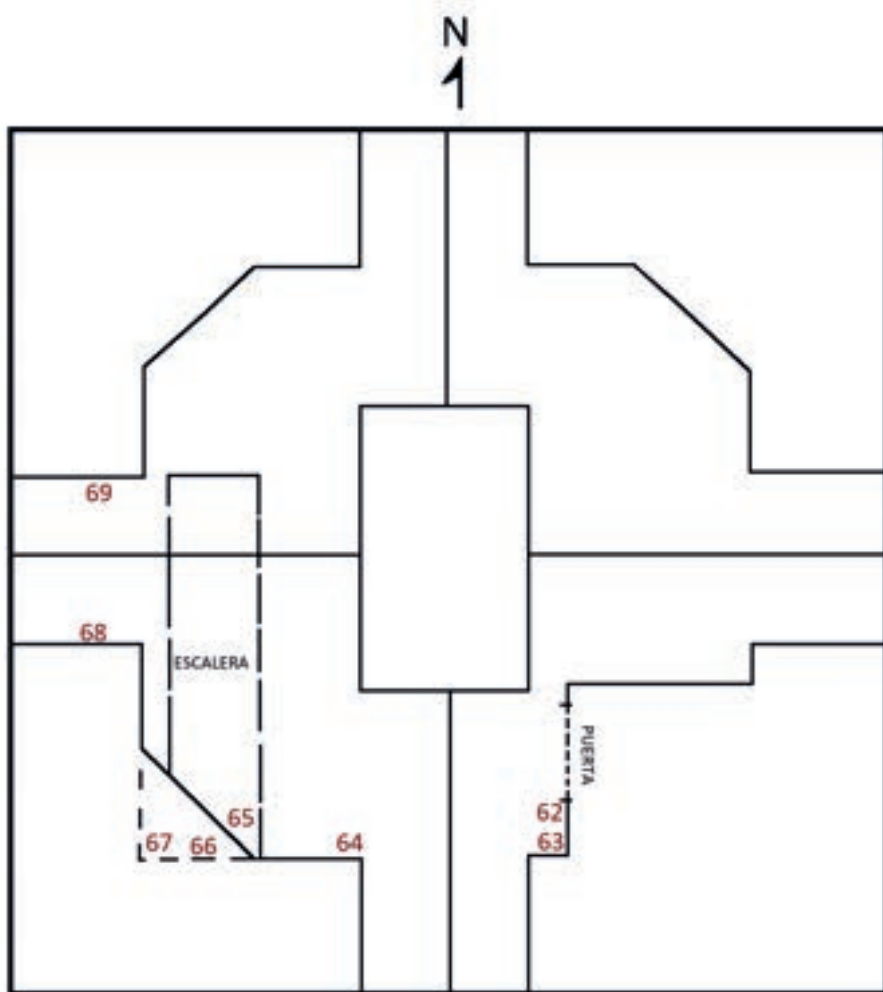


Fig. 78. Planta de la sala del reloj y situación de los grafitis localizados en su interior

Bajo puerta sala reloj. Izquierda, últimos escalones

- Panel ISM.60 (Fig. 77). Este conjunto formado por dos cruces y un barco está situado en el pequeño tramo de escaleras de obra existentes antes de la puerta de la sala del reloj. Los dos grafitis localizados se encuentran incisos en el enlucido. Dimensiones: 36 cm de alto por 31 cm de ancho:
 - Grafiti ISM.60.1. Cruz latina con el palo horizontal liso y el vertical reticulado y patado con un barco pequeño en el extremo superior. Dimensiones: 26,5 cm de alto por 18 cm de ancho.

- Grafiti ISM.60.2. Cruz patriarcal reticulada y patada. Dimensiones: 8,5 cm de alto por 13 cm de ancho.
- Grafiti ISM.60.3. Barco situado en el extremo superior de la cruz anterior. Dimensiones: 17 cm de altura por 18,6 cm de ancho.

- Grafiti ISM.61 (Fig. 79). Motivo zoomorfo donde se representa un ave de perfil pintada con lápiz de grafito en el enlucido de la pared. Dimensiones: 35 cm de alto por 42 cm de ancho.

Sala del reloj

Al igual que ocurre en la sala homónima de la iglesia de Santiago –cuyas torres son casi gemelas–, la sala del reloj de la torre de Santa María está situada sobre el campanario e inmediatamente debajo de la cubierta (Fig. 78). Este espacio siempre permanece cerrado al ser de uso exclusivo del relojero, cargo designado por el Ayuntamiento de Villena desde que en 1888 se derribó la torre municipal llamada «del Reloj» o, popularmente «del Orejón», por el autómatas que aparecía al dar las horas. La torre estuvo situada en la esquina norte de la Plaza Mayor y, tras el derribo, las campanas que daban las horas se trasladaron a la cercana iglesia de Santa María, donde siguen estando hoy en día. La historia de la desaparición del reloj público y de las dos salas que cedió la Iglesia en ambas torres para dar la hora civil, repercute en la tipología de los grafitis localizados en los muros de estos espacios, como se verá a continuación.

El conjunto de grafitis de la sala del reloj está realizado con lápiz de grafito sobre el enlucido de las paredes. La descripción se inicia con los motivos ubicados a la izquierda de la puerta de entrada y, a partir de ahí, en sentido horario (Fig. 79).

- Grafiti ISM.62 (Fig. 79). Al lado izquierdo de la puerta de entrada se sitúa este texto. Dimensiones: 11 cm de alto por 18 cm de ancho:

*Juan Asien Rubí
sacristan de esta
Parroquia desde el
día 10 de Febrero
de 1922*

- Grafiti ISM.63 (Fig. 79). Junto al anterior aparece esta inscripción, con dos pequeños perfiles antropomorfos. Dimensiones: 12 cm de alto por 20 cm de ancho:

*Francisco Tomás Esteban
sacristán de esta Parroquia
desde el día 19 de Febrero del
año 1953*

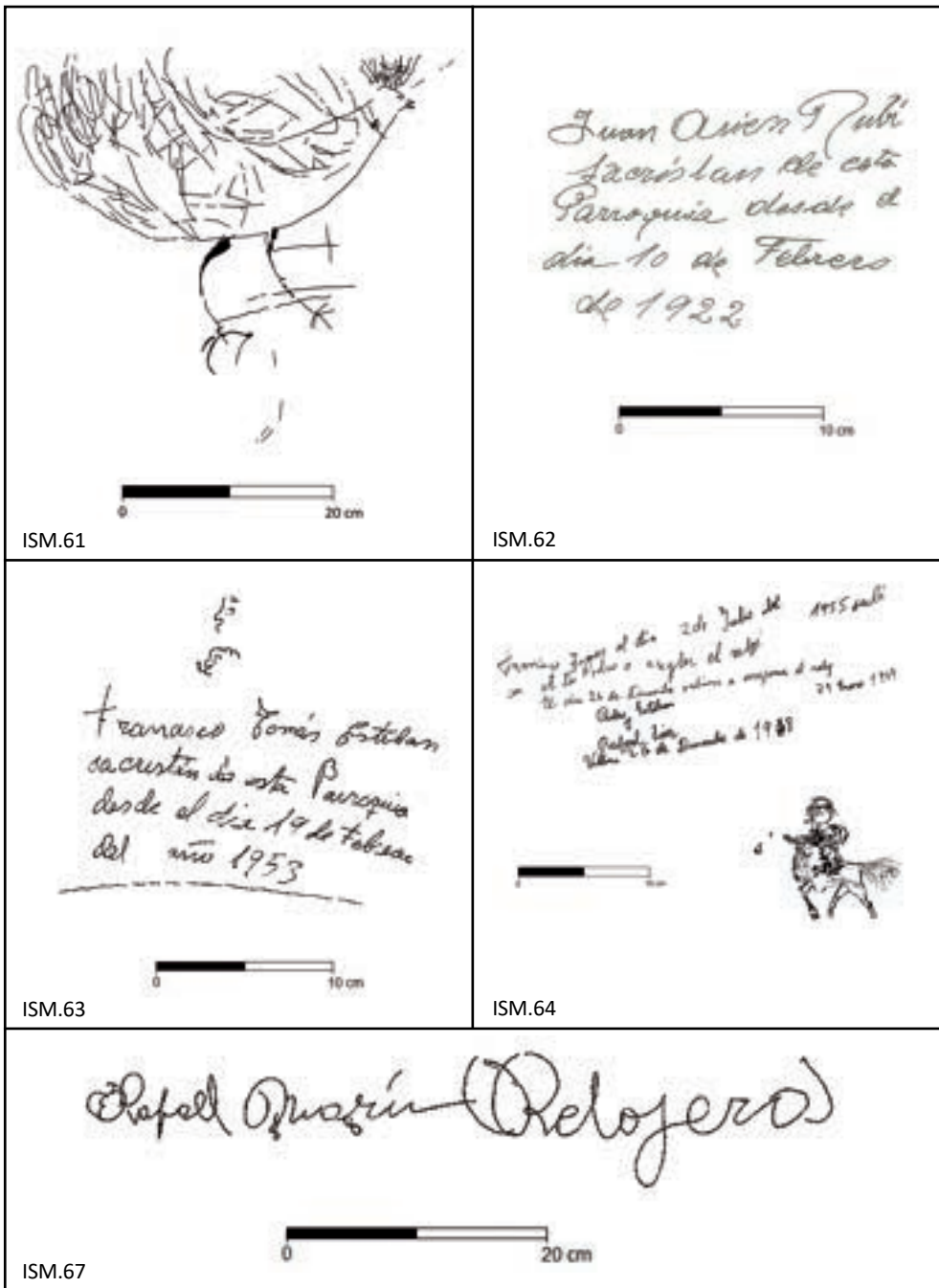


Fig. 79. Grafitis localizados junto al acceso de la sala del reloj (ISM.61) y en el interior de esa estancia (ISM.62 a 64 y 67)



Fig. 80. Grafitis de la sala del reloj

- Grafiti ISM.64 (Fig. 79). Frente a la puerta, en la pared de la izquierda se encuentra esta inscripción junto a un dibujo de un jinete a caballo. Dimensiones: 25,5 cm de alto por 31 cm de ancho:

*Francisco Tomas el día 2 de Julio del 1955 subí
con el tío Pedro a arreglar el reloj
El día 26 de Diciembre subimos a engrasar el reloj
Pedro Esteban
y
Rafael Sáez
Villena 26 de Diciembre de 19[- -]8 29 enero 1949*

- Grafiti ISM.65 (Fig. 80). A la derecha del anterior se puede leer esta epigrafiá. Dimensiones:6,5 cm de alto por 23 cm de ancho:

*Jose Cabanes Soriano
el alvañil 1943
arreglo el campanario*

- Panel ISM.66 (Fig. 80). Más a la derecha de las anteriores, en el mismo tramo de pared, aparecen dos inscripciones. 24 cm de alto por 32 cm de ancho:

- Grafiti ISM.66.1. Frase que aparece dentro de un recuadro. Dimensiones: 9,5 cm de alto por 31,5 de ancho, se lee:

*Jose Almiñana Morales
campanero de esta parroquia de santa maría
des de el día 5 de SEPTIEMBRE
del año 1954 RECuerdo*

- Grafiti ISM.66.2. En una orla con doble línea ondulada. Dimensiones: 8,5 cm de alto por 20,5 cm de ancho aparece:

*PEDRO ESTEVAN MILAN
SE HIZO CARGO DEL RELOR
EL AÑO 19[4]6 (VILLEA)(ALICANTE)*

- Grafiti ISM.67 (Fig. 79). Junto a los anteriores aparece un patronímico junto al oficio del mismo. Dimensiones: 10 cm de alto por 60 cm de ancho:

Rafael Marín Relojero

- Grafiti ISM.68 (Fig. 81). Frente a la puerta de entrada, en el hueco de la ventana abierta al oeste, otra interesante inscripción con una pequeña cara de antropomorfo. Dimensiones: 28 cm de alto por 38 cm de ancho:

*ALFONSO ESQUEMBRE
Y
MIGUEL IBAÑEZ*

*el
día 17-5-48
están poniendo
los cuchillos en la
techumbre de la Iglesia*

- Grafiti ISM.69 (Fig. 81). Frente al anterior, en la pared derecha del ventanal aparece una de las fechas más antiguas de la torre escrita a lápiz sobre una viga de madera. Dimensiones: 4,5 cm de alto por 24 cm de ancho:

Año de 188[0]

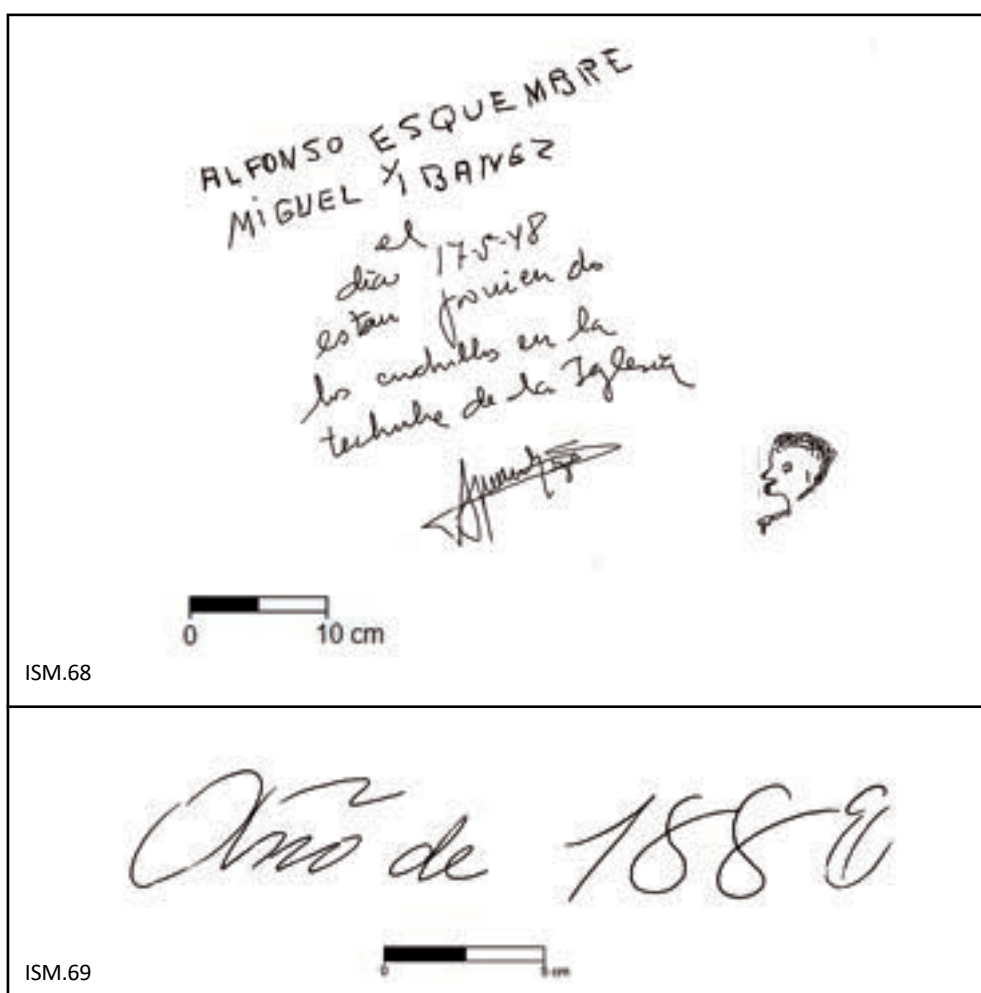


Fig. 81. Grafitis de la sala del reloj

Torre. Fachada exterior norte. Bajo la cornisa del campanario

- Grafiti ISM.70 (Fig. 75.). Fecha incisa en uno de los sillares existentes en la fachada norte de la torre, debajo de la cornisa del campanario. Dimensiones: 18,5 cm de alto por 37,5 cm de ancho:

1667

- Grafiti ISM.71 (Fig. 75.). Fecha incisa en uno de los sillares situado debajo de la primera moldura de la fachada de la torre. Dimensiones: 20 cm de alto por 35 cm de ancho:

1662

Estudio de los grafitis de la iglesia de Santa María

Antropomorfos

Existen cinco grafitis que representan figuras humanas en la iglesia de Santa María. El primero de ellos es el único motivo de esta categoría documentado en los muros de la torre. Se trata de una imagen de perfil situada en la planta baja, pero trazada con poco detalle, lo que impide reconocer si se trata de una mujer o de un hombre. Parece que viste túnica o vestido, y que lleva el pelo largo, aunque hay otra serie de líneas en la espalda que no podemos identificar. No descartamos que sean trazos involuntarios o pertenecientes a la torre que hay junto a la figura (ISM.II.40, Fig. 74).

Hay algunos datos que se pueden extraer, en un intento de establecer la antigüedad del antropomorfo anterior. Es posible que la figura esté relacionada con las torres. El aspecto del trazo, similar en ambos casos y el hecho de no estar superpuesto a ellas, podría significar que ambos grafitis son contemporáneos. Las torres no tienen dibujada la esfera del reloj, colocado a partir de 1888 –según se puede leer todavía en una inscripción del mecanismo ubicado en la sala de reloj– por lo tanto, los grafitis de las torres deben ser anteriores a esa fecha. Otro dato que se puede obtener de los dos paneles de la planta baja lo proporcionan los grafitis de los ganchos para subir las campanas. Si tenemos en cuenta que, según estableció José María Soler, la torre se terminó de construir en 1717, a partir de ese momento y hasta 1888, fecha de la instalación del reloj, es el marco temporal que consideramos acertado para este grafiti. Ello coincide con la fecha atribuida a las campanas por el *Gremi de Campaners Valencians*, que para los ejemplares de Santa María –excluyendo dos modelos góticos que debieron ser trasladadas desde otra ubicación– está entre los siglos XVII y XVIII⁴³.

Los motivos antropomorfos restantes están situados en el interior de la sala del reloj siendo, en todos los casos, sencillos dibujos o caricaturas alusivas a los textos que

43 <http://campaners.com/php/campanar.php?numer=1895> (Consultado el 20 de marzo de 2018).

acompañan, algo similar a lo que aparece en la misma sala de la torre de Santiago. En unos casos son dos rostros de perfil muy simples, aunque expresivos, presidiendo el texto (ISM.63, Fig. 79); otro de similares características que está situado junto a la rúbrica (ISM.68, Fig. 81) y, por último, un jinete a caballo fumando en pipa y tocado con una especie de bicornio (ISM.64, Fig. 79), curiosamente similar a otro existente en la sala del reloj de la iglesia de Santiago (IS.152, Fig. 117). Todos ellos se fechan a mediados del siglo XX.

Armamento

Abundan en Santa María una gran serie de flechas incisas en la planta baja de la torre, sobre todo en el panel I (ISM.I.2, I.6, I.10, I.11, I.18, I.23 y I.32, Fig. 73). El panel II presenta menos motivos de este tipo, sin embargo, en algún caso, el tamaño es bastante mayor que en el paño de enfrente (ISM.II.35, II.43, II.51 y II.54, Fig. 74). Lo que sí comparten ambos paneles es que la mayoría de las flechas –exceptuando dos– están reticuladas, tienen doble punta y están orientadas hacia arriba, es decir, hacia el campanario. Algunas no se conservan completas al haber perdido la parte superior, o parte del vástago. En varios casos, como ISM.I.2 y I.18 (Fig.73); ISM.II.51 y II.44 (Fig. 74), se asocian a acampanas; en otros, a torres (ISM.I.11 y I.31, Fig. 73; ISM.II.35, Fig. 74) lo que nos induce a pensar que las flechas forman parte del esquema trazado en los dos paneles sobre el izado de las campanas al campanario de la torre.

Todas las flechas presentan doble punta, excepto la ISM I.13 (Fig. 73), situada en la zona central superior del panel I. Se trata de un motivo reticulado, compuesto por un vástago con una sola punta y con el filo en el lado derecho. Es el único objeto de todos los hallados en Santa María que corresponde tipológicamente a un cuchillo. Habitualmente, este tipo de ejemplares como puñales, cuchillos y armas en general, aparecen en ambientes carcelarios, muy distintos al entorno de la estancia donde se encuentra en Santa María. Ahora bien, en los nuevos repertorios grafitológicos que se van conociendo, estos grafitis aparecen en lugares sin relación con presidios. Y en nuestro caso podría tener también otra explicación. En nuestra opinión, si entendemos el panel como una historia que se narra sobre el izado de las campanas al campanario, el puñal podría estar indicando el punto donde es necesario usar una herramienta concreta en el complejo proceso. Un caso similar ocurre en la planta baja de la torre del homenaje del palacio de Altamira de Elche, cuya presencia no se atribuye a la existencia de presos en la sala sino al cuerpo de guardia o a otra funcionalidad actualmente desconocida (Barciela et al., 2009: 189).

Quizás también sea un caso distinto los grafitis de armas encontrados en el puente del Salero de Villena, estudiados en este mismo trabajo y que abordamos en el capítulo correspondiente.

Arquitectónicos

Todos los grabados arquitectónicos documentados en la iglesia de Santa María pertenecen a torres, remates de torres o torres-campanarios. Esta última denominación se aplica cuando se aprecia con claridad la existencia de campanas situadas en el hueco superior de las torres. En total contamos hasta 17 grafitis de este tipo de estructuras en los paneles I y II de la planta baja de la torre de la iglesia de Santa María.

La mayoría de estas edificaciones son esbozos, muy esquemáticos o toscamente trazados (ISM.I.9, I.21, I.24 y I.27, Fig. 73; ISM.II.34 y II.46, Fig. 74). Sin embargo, hay otros casos en los que la edificación se detalla hasta el punto de reflejar el despiece de sillería de su estructura, las molduras e, incluso, el gancho para elevar objetos pesados (ISM.I.14, I.26, I.28, I.30 y I.31, Fig. 73; ISM.II.33, II.38 y II.41, Fig. 74). Cuando el detalle es mayor, estas torres-campanario recuerdan a la de la propia iglesia de Santa María o a la de Santiago, ambas muy similares entre sí (I.31, Fig. 73).

Se observa que, en todos los casos, se concede mayor protagonismo al tercio superior y al remate de la estructura, que se dibujan con mayor detalle. Además, en ocasiones las torres aparecen asociadas a dibujos o siluetas de campanas y ganchos para mover piezas grandes, como sillares o las propias campanas (ISM.I.12, I.14, I.29 y I.30, Fig. 73). Algunos de estos artilugios están dibujados en la parte superior de las torres, donde también aparecen aleros o estructuras adosadas al chapitel (II.33 y II.42, Fig. 74).

Todo ello, lleva a pensar que lo que se pretende representar en estos dos grandes paneles es el momento de la colocación de las campanas en la propia torre de Santa María. Si eso fuera así, los grafitis serían bocetos de obra que intentan representar la manera en la que hay que realizar una tarea tan complicada como es subir las campanas, desde la base de la torre hasta el campanario (Fig.82).

Hay algunas circunstancias que ayudan a encuadrar cronológicamente esta serie de grafitis, o al menos, ofrecen una fecha *ante quem*. Un argumento es el hecho de que ninguna de las torres tiene representada la esfera del reloj, por lo tanto, deben ser anteriores a la instalación del primer mecanismo que daba la hora.

Hasta el año 1888 la iglesia de Santa María no tenía reloj mecánico, sino uno de sol en la fachada SW⁴⁴. Según consta en los documentos históricos el 4 de mayo de 1888, poco antes del derribo de la torre del reloj público –conocida como del «Orejón»– el ayuntamiento de Villena agradece al Sr. Obispo el permiso dado para instalar dos relojes en las torres de las iglesias⁴⁵. Y el 28 de octubre de ese mismo año ya estaban

44 Restaurado en 2017 por José Luis Sáez Íñiguez con el asesoramiento gnómico de Joan Olivares Alfonso.

45 AMV. A.C. del 4-5-1888.

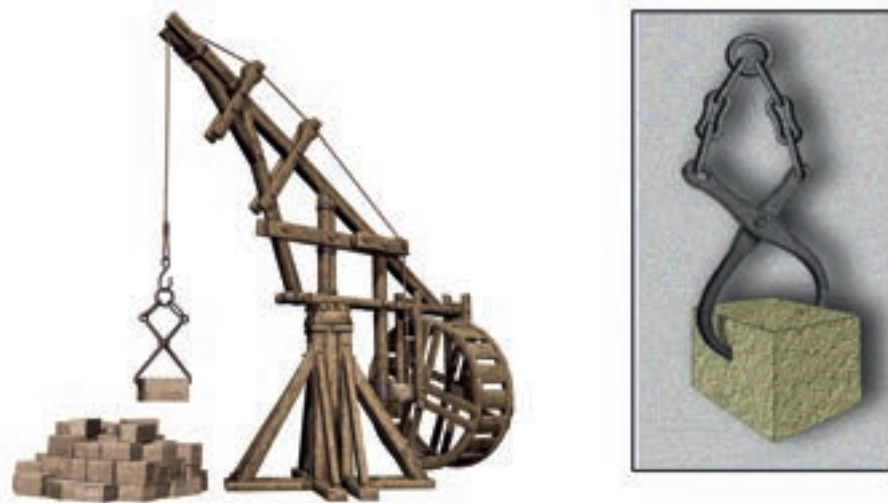


Fig. 82. Ejemplo de estructura para elevar sillares y gancho para sujetarlos

instalados, según se desprende del pago a Francisco García Parejas, por el coste de las obras de la instalación de los dos relojes en las iglesias⁴⁶. Por tanto, si el autor de los grafitis ha sido fiel a la realidad de entonces, deben ser anteriores al año 1888, correspondiente a la instalación del reloj.

Por su parte, las campanas están fechadas a partir del estudio realizado por el experto campanero, el Dr. Francesc Llop en el año 2003⁴⁷. De las cinco campanas que hay en el campanario –exceptuamos las dos de la terraza procedentes de la torre del Reloj o del Orejón–, hay dos que son anteriores a la fecha de la construcción del campanario. Las tres restantes, fundidas entre 1737 y 1788, son las que nos dan el marco cronológico de la realización de los grafitis incisos en los paneles I y II de Santa María de Villena.

En los repertorios grafitológicos conocidos, existen modelos de torres similares, todos vinculados a espacios religiosos, como los del palacio Episcopal de Tarazona, fechados a mediados del XIX (García Serrano, 2012: 65, fig. 29). En el campanario de la iglesia del Salvador de Cocentaina, existen varios ejemplos de campanas dibujadas con grafito, fechadas en el siglo XVII (Ferrer y Martí, 2009b: 106 y ss.). Más recientes son los ejemplos de la iglesia de Nuestra Señora de Belén de Crevillente, construida entre 1773 y 1829 (Mas, 1999: 104).

46 AMV. A.C. del 28-10-1888.

47 <http://campaners.com/php/textos.php?text=1498>. (Consultado el 26 de marzo de 2018).

Cuenta

Un hecho destacable en el *corpus* de grafitis localizados en la torre de Santa María es la escasa presencia de líneas de contabilidades, tan habituales en la mayoría de estos repertorios. Valga como ejemplo la vecina iglesia de Santiago –incluida en este trabajo–, donde se constatan las detalladas cuentas llevadas por los campaneros de las funciones y aniversarios realizados anualmente. Quizás esta ausencia se puede atribuir en buena medida a la renovación del revoco de las paredes interiores de la torre. Aun así, llama la atención el hecho de haber constatado tan pocos ejemplares de este tipo de grafiti, teniendo en cuenta lo usual que suelen ser las contabilidades en todo tipo de edificios. El grafiti en cuestión es una línea de cuenta vertical, situada junto a dos cruces latinas (ISM.I.58.3, Fig. 77).

Otro ejemplar está situado en el panel I de la planta baja, concretamente es una línea con tres cuentas que sale del borde de la gran campana situada a la izquierda del conjunto (ISM.I.4, Fig. 73).

Epigráficos

Aparecen diseminadas por el panel II de la planta baja letras capitales cuyo sentido no logramos discernir. Dada su ubicación, podrían pertenecer a monogramas de carácter religioso (ISM.II.44, II.49 y II.52, Fig. 74). Es posible que estas letras sean contemporáneas a las torres, junto a las que aparecen, puesto que se ubican entre los espacios vacíos, sin que se observen superposiciones en los trazos de unas y otras.

Menos dudas ofrecen las epigrafías situadas cerca de los grupos de torres de la planta baja. Se trata de la palabra «MISA» o «LAS MISAS», que por su situación se pueden vincular a los grafitis de las torres y, por tanto, considerarse contemporáneas (ISM. II.33 y II.39, Fig. 74).

Durante la ejecución de las obras de la torre, algún trabajador fue escribiendo el año en el que se encontraba. De este modo, se constata el desarrollo de la construcción de la torre a lo largo de seis años (Figs. 83 a 85). La primera, en el año 1662 está situada en la cornisa que separa el cuerpo bajo del medio, en el lado suroeste (ISM.71, Fig. 75); la segunda, en la ventana orientada al este, realizada en 1664 (ISM.55, Fig. 75); la tercera se sitúa en la ventana del mismo lado, en el año 1665 (ISM.56, Fig. 75) y, la última, está bajo la cornisa del campanario, en el lado norte que señala el año 1667 (ISM.70, Fig. 75). Si, como ya se ha apuntado en las líneas precedentes, la torre se terminó de erigir en 1717, el tiempo utilizado para la construcción del campanario y del remate de la torre tuvo que ser de cincuenta años.



Fig. 83. Situación de las inscripciones cronológicas en la fachada de la torre

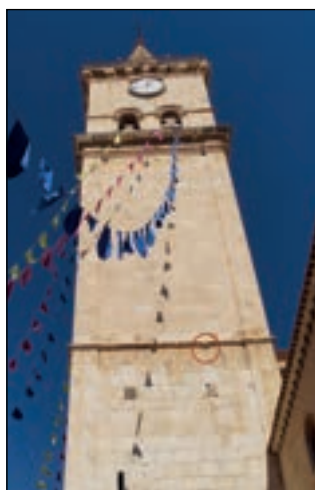


Fig. 84. Situación del ISM.71
(Autor: S. Ferri)



Fig. 85. Situación del ISM.70



La primera saetera que se encuentra en la subida a la torre tiene grabada en un sillar del lado derecho una gran letra «N» mayúscula invertida, trazada con incisión profunda (ISM.57, Fig. 75). Esta letra en la posición en la que se encuentra no forma parte del alfabeto latino, sino del cirílico. Sin embargo, en el contexto donde se ubica, no parece razonable que se trate de ese tipo de escritura. Por un lado, no existen paralelos conocidos en los contextos grafitológicos que hemos consultado; por otro, no logramos encontrar un vínculo entre las culturas de este alfabeto con la iglesia de Santa María y con Villena. Tampoco está situada para señalar el Norte, puesto que ni la ventana, ni la pared donde está grabada se orientan en esa dirección. A pesar de que el tamaño es un tanto grande para ser una marca de cantero, existen paralelos en multitud de edificios históricos en toda la geografía española con este signo. Uno de los ejemplos más próximos está en la iglesia de San Bartolomé de Jávea, donde existe una marca de cantero con esa misma morfología⁴⁸.

Ahora bien, la letra «N» invertida es muy usual en todo tipo de soportes. Incluso aparece en las inscripciones de campanas del XVII y principios del XVIII. Un buen ejemplo de ello es la campana «María» de esta misma iglesia, fechada en 1737⁴⁹ (Fig. 86).



Figura 86. Detalle de la inscripción de la campana «María» de la iglesia de Santa María, con una «N» invertida (Autor: F. Llop)

Al contrario de lo que ocurre en la torre, donde las inscripciones no son frecuentes, en la sala del reloj abundan las frases escritas con lápiz de grafito (ISM.62, 65, 66, 67 y 69, Figs. 79 a 81), en algunos casos, acompañadas de ocurrences dibujos antropomórficos (ISM.63, 64 y 68, Figs. 79 y 81). En general, informan sobre la presencia en el lugar de sacristanes, campaneros, relojeros, reparaciones de albañilería o del propio reloj. En algunos casos ofreciendo información sobre la fecha exacta del día de la visita. Excepto la más antigua que se fecha en 1880, antes de que en la sala se instalara el reloj, el resto de las inscripciones abarcan, desde principio de la década de 1920 hasta 1954. Como la hora es civil y, por tanto, competencia del consistorio, los encargados del mantenimiento de los relojes eran nombrados por el ayuntamiento. Algunos cuya firma consta en ella sala del reloj se han podido localizar en las actas capitulares conservadas en el Archivo Municipal de Villena (AMV), como se verá a continuación.

48 <http://www.signoslapidarios.org/inicio/catalogo/archivo-de-imagenes/category/248-es-al-san-bartolome-javea>. (Consultado el 31 de marzo de 2018).

49 http://campaners.com/php/fotos_campana.php?numer=5221&pag=3. (Consultado el 8 de agosto de 2018).

El primer relojero que figura adscrito a la iglesia es José Hernández Sánchez, encargado el 19 de octubre de 1897 de regir el reloj de Santa María⁵⁰. A partir de esa fecha surge un conflicto entre los curas párrocos de las dos iglesias y el ayuntamiento. Al parecer los sacerdotes piden que se retiren los relojes de los lugares sagrados⁵¹. Finalmente se nombra encargado de los relojes públicos de la ciudad (Santiago y Santa María) a Joaquín Díaz Pascual. Por poco tiempo, puesto que el 29 de abril del año siguiente el ayuntamiento revoca su nombramiento para armonizar las relaciones con el clero local. Se decide nombrar para esas tareas a Alfonso Sevilla Sánchez⁵² hasta que presenta su dimisión en 1908 y se nombran dos relojeros distintos para cada iglesia. El encargado del reloj de Santiago es Ceferino Sandoval y, el de Santa María, José Hernández Sánchez⁵³.

A partir de esta fecha, ya es habitual la existencia de dos personas distintas para regir los dos relojes, de Santiago y Santa María. Se desprende de las actas que, por distintas circunstancias, los cargos solían cambiar de titular con cierta frecuencia. Es el caso del siguiente, José Bernabeu Martínez que, como sacristán de la parroquia, suple provisionalmente la vacante dejada por fallecimiento del anterior relojero hasta julio de ese mismo año⁵⁴. Finalmente es Juan Acien Rubí quien el 29-7-1923 es nombrado encargado del reloj de Santa María⁵⁵, donde un año antes ejercía como sacristán, según se desprende del grafiti situado en la sala del reloj del templo (ISM.62, Fig. 79).

Desde 1918, figuran en el ayuntamiento tres cargos relacionados con los relojes de la ciudad. Uno es el relojero municipal, que recae en Baldomero Marín Sánchez, componente de una conocida familia de relojeros de Villena y relacionado, sin duda, con el autor del grafiti aparecido en las paredes de la sala del reloj de las dos iglesias que reza: *Rafael Marín Relojero* (ISM.67, Fig. 79)⁵⁶. Los otros dos son los regidores de los relojes de Santiago, que por entonces era Ángel Sánchez Ruiz y de Santa María, que era el citado Juan Acien Rubí. Al parecer, cuando en julio de 1936 estalla la guerra civil los relojeros abandonan sus obligaciones, lo que les valió por parte del ayuntamiento su despido fulminante, teniendo que designar un sustituto para que se hiciera cargo de las dos iglesias. Esta labor recayó de forma interina en Pascual Medina Bravo, que había estado realizando el trabajo de custodia y cuerda de los relojes desde el 19 de julio en ausencia de los otros⁵⁷.

50 AMV. AA.CC. 19/10/1897.

51 AMV. AA.CC. 20/10/1897.

52 AMV. AA.CC. 01/05/1898.

53 AMV. AA.CC. 10/1/1908.

54 AMV. AA.CC. 22/3/1918.

55 AMV. AA.CC. 29/7/1923.

56 AMV. AA.CC. 18/05/1918.

57 AMV. AA.CC. 29/12/1939.

Terminada la guerra, el 15 de diciembre de 1939, Acién volvió a su puesto ocupándolo hasta, al menos, 1945. Desde el año 1946 el sacristán de la parroquia Pedro Estevan Milán, invidente, conocido por «el Roña», era el encargado de dar cuerda al reloj (López Hurtado, 2017: 515). De este personaje también tenemos constancia a través de un grafiti situado en la sala del reloj de esta misma iglesia (ISM.66.2, Fig. 80).

En enero de 1940 el ayuntamiento responde a la solicitud de José Murillo Ortuño para ocupar la plaza de relojero municipal, vacante por el despido de Baldomero Marín. Murillo permaneció en el cargo hasta el año 1968, período de tiempo en el que también tuvo a su cargo los relojes públicos de las estaciones ferroviarias MZA y VAY –el Chicharra–, y el reloj de la iglesia del Poblado de Absorción (López Hurtado, 2017:497).

Además de los tres cargos designados por el ayuntamiento relacionados con los relojes públicos, había otro destinado a la limpieza de los dos relojes de las torres de la ciudad. Desde 1970 fue José Marín Marín, descendiente de la saga relojera iniciada en Villena por Baldomero Marín⁵⁸.

Desde 1968 hasta 1998 se hizo cargo del reloj el hijo de José Murillo, Luis Murillo Coloma. Actualmente es el hijo de este último, David Murillo Cerdá, el encargado de mantener en perfectas condiciones los dos relojes municipales de Villena.

Geométricos

Se incluye en este apartado un motivo reticulado de forma romboidal, situado en el panel II de la planta baja, cuyo significado se muestra de difícil interpretación en el contexto del conjunto donde aparece (ISM.II.45, Fig. 74).

A la izquierda del panel I, hay tres dibujos cuya identificación reviste cierta complejidad por su forma y la inexistencia de paralelos en los repertorios conocidos (ISM.I.1; I.7 y I.8, Fig. 73). Son de pequeño tamaño y de forma poco definida. Podrían parecer escasamente significativos, sin embargo, no queremos dejarlos pasar inadvertidos. Dos de ellos, de forma rectangular, están cubiertos de líneas perpendiculares; uno es más grande y tiene una protuberancia, a modo de pata, en el lado inferior izquierdo. El tercero tiene una base alargada de la que salen dos apéndices largos de forma triangular en cada uno de sus extremos. Descartamos que se trate de líneas de contabilidades, porque no responden a la tipología habitual de este tipo de grabados. En uno de ellos parecen ordenarse en grupos de cuatro o cinco líneas (ISM.I.7, Fig. 73).

58 AMV. AA.CC. 04/08/1970.

Se trata de tres elementos que, al igual que el resto de los motivos de este paño, deben ponerse en relación con la historia que se narra. En este caso podrían ser molduras o aleros para colocar en la torre, artilugios necesarios para asegurar el proceso tan delicado como es subir las campanas a decenas de metros de altura o, también podría tratarse del despiece del yugo de las campanas.

Herramientas

En los grandes paneles inferiores figuran dos motivos muy similares que creemos corresponden a sendas herramientas. Una podría ser una azuela (ISM.II.53, Fig. 74); la otra es más parecida a un martillo o un pico (ISM.II.36, Fig. 74). Además, ha sido posible identificar otros útiles como un minúsculo paletín (I.20, Fig. 73) y varias tenazas o ganchos para mover sillares o transportar campanas (I.14; I.29 y I.30, Fig. 73; II.42, Fig. 74). Es posible que las herramientas fueran empleadas durante el proceso de izado de las campanas. Al menos estas cuatro últimas herramientas, consideramos que se hicieron todas en el mismo momento y son contemporáneas a las torres, antes descritas, pudiéndose datar entre el segundo y tercer tercio del siglo XVIII.

El único ejemplo similar que podemos constatar es una azada fechada en la primera mitad del siglo XIX, en la pared B, del Espacio 3 del palacio Episcopal de Tarazona (García Serrano, 2012: 135).

Naval

Como único grafiti de esta categoría aparece en Santa María un ejemplar de embarcación pequeña, tipo tartana, situado sobre una cruz (ISM.60.3, Fig. 77). No se distingue con claridad el aparejo, pero existen alrededor del casco distintos trazos que deben pertenecer a la arboladura, palos, velas, jarcias, etc. Es habitual encontrar barcos en los grafitis históricos, de hecho, contamos con multitud de paralelos cercanos. El interés de este ejemplar radica en que se asocia a la cruz, por lo tanto, el significado que le dio el autor debe estar relacionado con ciertas creencias religiosas. Los barcos han aparecido desde los primeros tiempos en el arte cristiano, siendo una de las imágenes más utilizadas como un símbolo de la Iglesia. Entre otros, la nave es un atributo que refleja los múltiples milagros, descritos en el Nuevo Testamento, que Jesucristo hizo en el barco de Pedro. Se debe relacionar con la fe ciega en Jesucristo y en la salvación (Mateo 8:23-27). Por su parte, el barco asociado a la cruz es también una alegoría de la Iglesia cristiana.

Uno de los paralelos más próximos que encontramos para este grafiti está inciso en la sala tercera del castillo de la Atalaya de Villena (CA.40.2, Fig. 44). Se trata un gran panel lleno de motivos simbólicos, entre los que se encuentra una cruz rodeada de pequeñas barcas. Se fecha en el siglo XVIII, lo que resulta muy aceptable para el contexto en el que se inscribe el motivo de Santa María.

Simbólicos

Religiosos

Como acostumbra a ocurrir en los edificios de este estudio, los motivos religiosos más numerosos son los cruciformes. Encabezan el listado las cruces latinas simples (ISM.I.5; I.17; I.19 y 58.2, Fig. 77). En el campanario hay otra latina patada y reticulada con un barco como remate superior y a la izquierda una cruz patriarcal (ISM.60, Fig. 77).

Uno de los paneles religiosos más significativos es el ISM.58 (Fig. 77) formado por dos cruces latinas rayadas y reticuladas, una de ellas con el brazo en forma de puñal y patada con líneas oblicuas, que parten de la base del palo. Ambas se asocian a una cuenta (ISM.58.1). El motivo más singular, para el que no encontramos paralelos próximos, es una cruz latina con los extremos de los brazos triangulares, situada sobre dos círculos a modo de ruedas (ISM.59, Fig. 75).

Otra serie de elementos de tipo religioso que se ha documentado en Santa María son las campanas. Se puede decir que el repertorio es abundante, concentrado en los paneles I y II de la planta baja. Los motivos se muestran tanto de forma aislada (ISM.I.4; I.6; I.16.1 y 16.2, Fig. 73; ISM.II.37 y II.50, Fig. 74), como instaladas en los campanarios, o junto a ellos (I.12; I.14; I.26 y I.31, Fig. 73). Un de ellas tiene el badajo representado con unas líneas alrededor figurando el sonido de la campana al tocar (ISM.I.6, Fig. 73). El detalle de la ejecución de algunos de estos grafitis, con el yugo, los tirantes y el medio pie marcado, sugiere que han sido realizados por algún experto campanero.

Ya se ha analizado la cronología de estas campanas en el apartado de grafitis de tipología arquitectónica, dado que aparecen asociadas a las torres. Como se ha indicado anteriormente, creemos que el panel hace referencia al izado de las campanas cuando se colocaron en el siglo XVIII, poco después de terminar la construcción de la torre en 1717 (Soler, 1976: 167). La fecha que tienen grabada las campanas barrocas del campanario de Santa María corrobora este marco cronológico.

Completa el elenco de grafitis religiosos un dibujo de un corazón que requiere un análisis más detenido (ISM.II.48, Fig. 74). Es posible que se trate de la representación del Sagrado Corazón de Jesús, una devoción tardía que surge a finales del siglo XVIII y no se extiende al conjunto de la Iglesia hasta el siglo XX. También podría responder al corazón de María, traspasado por el puñal que profetizó el anciano Simeón en el Evangelio de Lucas, una simbología que pertenece más a la Iglesia a partir de la época medieval. Una tercera hipótesis es que se trate de un simple corazón, que se siente crucificado. Existe un paralelo próximo a este ejemplar inciso con trazo grueso en el campanario de la iglesia de Sax, construida a finales del XVI (Vázquez, 2009: 238).

Vegetales

Todos los grafitis de vegetales recogidos en Santa María son de pequeño tamaño. Parecen motivos secundarios o de menor importancia que están rellenando huecos dejados por otros más relevantes.

Las formas vegetales representadas son en su mayoría sencillas flores, similares a margaritas abiertas, dispersas por los paños de la planta baja. Se observa que mayoritariamente estos motivos están inacabados. Esta circunstancia y el hecho de que están superpuestos a los grafitis de los grandes paneles llevan a pensar que más que otra cosa, se trata de dibujos espontáneos sin ningún significado intencionado (ISM.I.3, I.15, I.22 y I.25, Fig. 73; ISM.II.47, Fig. 74).

Zoomorfo

Aparece un único ejemplar de esta categoría situado en un escalón debajo de la puerta de la sala reloj. Se trata del perfil derecho de un ave, pintada con lápiz negro (ISM.61, Fig. 79). El dibujo es muy esquemático y con trazos muy sueltos, comprensibles por la incomodidad de la postura que tuvo que adoptar el autor, lo que dificulta la identificación de la especie. Teniendo en cuenta el recinto sagrado donde se encuentra y los paralelos conocidos podría tratarse de una paloma, de una gallina, o un gallo si atendemos a la cresta que tiene en la cabeza.

Puesto que se encuentra en un espacio religioso, el sentido de este tipo de aves hay que buscarlo en la iconografía católica, donde se constatan distintas especies. Entre las que aparecen como símbolo en la Biblia, la más antigua es la paloma. En el Antiguo Testamento aparece como símbolo de paz pues trajo a Noé un brote de olivo, como signo de que el diluvio había terminado. En el Nuevo Testamento la paloma representa al Espíritu Santo (Lucas, 3:22). También se menciona la paloma como símbolo de sencillez y amor (Mateo 10:16); como descanso (Salmo 53:7) y amor (Cantar 5:2).

Por su parte, la gallina simboliza el amor de Jesucristo a sus fieles, como refleja el apóstol Mateo (23:37) «¡Jerusalén, Jerusalén, la que mata a los profetas y apedrea a los que le son enviados! ¡Cuántas veces he querido reunir a tus hijos, como una gallina reúne a sus pollos bajo las alas, y no habéis querido!».

Si fuera la representación de un gallo personificaría la vigilancia y también el emblema de San Pedro: «Pedro volvió a negar, y al instante cantó un gallo» (Juan 18:27). Otra atribución religiosa dada a las aves es su consideración como símbolo de la inteligencia (Job 38:36).

La aparición de aves es frecuente en los repertorios grafitológicos conocidos, tanto de edificios civiles y religiosos. En la provincia de Alicante existen elocuentes ejemplos en contextos distintos (Hernández y Ferrer, 2009).

Valoración general de los grafitis de la iglesia de Santa María

A pesar de no contar con un repertorio cuantioso, los motivos conservados en Santa María ofrecen una interesante temática íntimamente relacionada con la historia del monumento. Sin desmerecer otros grafitis de este templo, destacan los paneles de la planta baja ubicados junto a las cuerdas del toque de campanas. El estudio que hemos llevado a cabo en las líneas precedentes nos anima a pensar que representan la propia torre y las campanas que alberga (*paneles I y II*). Atendiendo a la temática, el conjunto de las torres-campanarios de la planta baja es el más abundante en toda la torre, alcanzando más del 40% de todo el conjunto. Parece tratarse de una crónica relatando los pormenores del izado de las campanas hacia de la propia torre, algo similar a los bocetos arquitectónicos que se ven en la mayoría de los repertorios conocidos, muchos de ellos en el entorno de Villena o en la misma ciudad (Hernández y Ferrer, 2009). Los detalles de los grabados y las herramientas nos han permitido establecer el marco cronológico de los paneles, hecho que coincide con las fechas grabadas en las campanas barrocas y la finalización de la torre en 1717 (Soler, 1976: 167)

Las flechas y las cruces las vinculamos, asimismo, con el izado de las campanas. Las primeras marcan las direcciones del alzado o, también es posible, la ubicación. Por su parte, las cruces tienen claro sentido protector.

A la par que estos grandes e ilustrativos paneles, los alarifes que levantaron la torre nos han dejado una información de primera mano con las fechas plasmadas en dos tramos correlativos durante la construcción de la torre, en 1662, 1664, 1665 y 1667. Sin duda estas fechas son uno de los conjuntos epigráficos más significativos de todos los hallados en Villena. Además, corrobora los datos ofrecidos por los documentos históricos conservados, ofreciendo un marco cronológico para la construcción del campanario.

La ausencia de grafitis en los tramos internos de la torre, a partir de las rampas y hasta el campanario, se debe atribuir a que algunos tramos se enlucieron en época moderna, posiblemente después de los daños padecidos en la iglesia durante la guerra Civil. En otros paños se aprecia el muro sin revoco, estando a la vista los materiales que forman el paramento. Es posible que nunca se enlucieran y, desde principios del XVIII cuando se terminó la torre, quedaran en el estado actual.

En el campanario, predominan las temáticas simbólico-religiosas como las cruces y el ave como único motivo zoomorfo de este monumento. Por último, en la sala del reloj todos los que se han localizado son epigráficos con algún dibujo jocoso. Algo muy similar a lo visto en la sala del reloj de Santiago, posiblemente porque el relojero era el mismo para ambas maquinarias.

IV.4.- IGLESIA DE SANTIAGO

El origen del conjunto gótico-renacentista de la iglesia de Santiago

La iglesia arcedianal de Santiago de Villena está considerada uno de los conjuntos gótico-renacentistas más destacado de la Comunidad Valenciana⁵⁹. Su aspecto actual responde a diversas transformaciones, actuaciones, ampliaciones, mutilaciones y reformas efectuadas a lo largo de cinco siglos, desde que Sancho García de Medina comenzó una primera fase de obras transformando la primitiva ermita existente dedicada a Santiago en templo colegial y arcedianal. Fruto de esos trabajos, efectuados entre finales del siglo XV y principios del XVI, son las magníficas columnas helicoidales que sustentan la nave principal. El templo se consagró en 1511 mediante bula papal, convirtiéndose desde ese momento en el templo principal de la ciudad, donde se celebran los actos más solemnes (Ayllón, 2011:150) (Fig. 87).



Fig. 87: Iglesia de Santiago con el edificio del Baptisterio sombreado

Entre 1526 y 1554 prosigue las obras su sobrino Pedro de Medina, con la construcción de la sacristía y la verja del presbiterio en 1553. En ese tiempo se contrató a Jacopo Torni –llamado Jacobo Florentino por su ciudad de origen– magistral arquitecto y escultor italiano a quien se atribuye la talla de la pila bautismal, de las dos ventanas de la sala capitular y de los sepulcros de los Medina. Estas excelentes obras las realizó el maestro italiano junto a su discípulo y continuador Jerónimo Quijano.

59 Está situada en la plaza de Santiago, en el centro urbano de la ciudad de Villena

También se debe al mandato de Pedro de Medina la construcción de la magnífica torre campanario, tal y como afirma en noviembre de 1622 el canónigo Juan Rodríguez Navarro, su sucesor al frente de la iglesia y de las obras:

[...] La torre de las campanas, y las mismas campanas, edificó y labró a su costa el dicho don Pedro de Medina, tesorero, sobrino del dicho don Sancho (Marsilla, 2011: 306).

Por su parte, el edificio del baptisterio es una pequeña construcción de planta triangular, situado en la nave de la epístola, frente al altar mayor. Este espacio parece ser un anexo añadido con posterioridad a la construcción de la nave principal, al menos es lo que se deduce de la ventana cegada por este edificio, situada en la nave, que originalmente daba a la plaza de Santiago (Fig. 87). Ahora bien, no tenemos constancia del momento en el que se decide añadir esta pequeña sala, donde estuvo situada la pila bautismal hasta 1973 o 1974, cuando se trasladó al altar mayor.

Las escasas citas que hemos podido localizar sobre este recinto se reducen a la descripción de B. Portillo en 1967, cuando detalla todas las capillas existentes en la iglesia, partiendo desde la cabecera y siguiendo por la nave del evangelio. Respecto al baptisterio, la autora menciona:

[...] Encontramos por último una verja de hierro que da paso a un recinto cubierto con bóveda de crucería asimétrica: es el opuesto a la sacristía; aquí es donde se encuentra la hermosa pila bautismal supuesta obra de Florentino. (Portillo, 1967: 62).

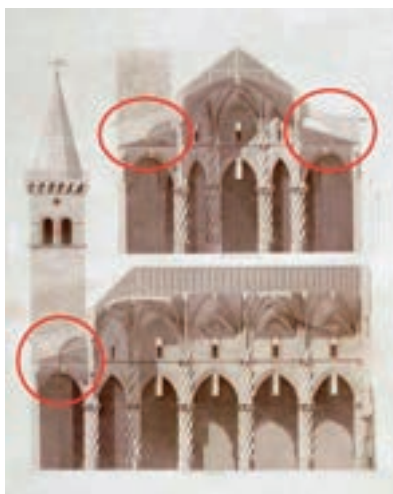
Si la pila se labró durante el arcedianato de Pedro de Medina, es decir entre 1526 y 1554, es muy posible que el baptisterio se edificara en ese momento, para alojar tan bella obra de arte. El lugar elegido fue uno de los ángulos de la cabecera de la nave principal. En el otro, opuesto al baptisterio, este mismo arcediano construyó la torre, que en noviembre de 1622 ya estaba terminada, según Juan Rodríguez Navarro (Marsilla, 2011: 306).

Posteriormente, el canónigo Juan Rodríguez Navarro amplió la iglesia por los pies hasta sus límites actuales, trasladando la portada gótica varios metros hacia el oeste. Según figura en la Relación de Villena, estas obras ya estaban realizadas en 1575 (Soler, 1969: 41).

Existe constancia escrita de que entre los siglos XVII y en el XVIII se realizan obras de reparación en las barandillas del balcón de la torre, con arreglo incluido de los arbotantes de la techumbre (Soler, 1976: 160 y ss.). En el siglo XVIII se enlucieron las paredes del interior del templo, se reformó la puerta recayente a la Plaza de Santiago y se construyó la Capilla de la Comuni3n, terminada en 1881.



Fig. 88: Evolución de la terraza de los arbotantes



Asas 1878



P. Lorente 1889

Fig. 88: Evolución de la terraza de los arbotantes.

Por lo tanto, todo ello proporciona una fecha *post quem* para la realización de los grafitis, de 1511, para los situados en las fachadas de la iglesia y de mediados del XVI para la torre.



Fig. 89: Vistas de Villena de 1924-1925. En ambas permanece el tejado de las naves laterales

En 1936, al comienzo de Guerra Civil, la iglesia fue incendiada, destruida en parte (Costa, 1997: 72) y posteriormente utilizada para centro de organización de las milicias republicanas durante toda la guerra. Todavía quedan testimonios directos recogidos en un trabajo de historia oral sobre las mujeres en Villena, que recuerdan esa etapa de la iglesia de Santiago (Milán y Aliaga, 2006: 79).

Si se observan las imágenes antiguas del exterior de la iglesia, se comprueba que, a finales del siglo XIX, la terraza de los arbotantes estuvo cubierta en todo su perímetro por un tejado a un agua, que apoyaba a mitad del muro de la nave principal, tapando en buena medida las ventanas que la iluminaban. Es muy posible que esta cubierta estuviera así desde el origen de la iglesia a finales de XVI o se añadiera en las obras del XVII y XVIII antes mencionadas. Manuel de Assas, en su trabajo *Monumentos Arquitectónicos de España*, publicado en 1878 incluye dos secciones de la iglesia en las que el tejado existía. Cien años después se publica un dibujo a plumilla de la iglesia en la obra titulada *Valencia*, de Teodoro Llorente de 1887⁶⁰, donde también se



Fig. 90: Imagen aérea posterior a 1932, porque ya se ha derribado la Posada de El Sol. El tejado ya no está entre los arbotantes de la iglesia de Santiago

60 Grabado de P. Llorente publicado en la obra *Valencia* de T. Llorente Vol. II. 1887

comprueba la cubierta (Fig. 88). En 1925, todavía se mantenía en su lugar, testimoniado por una fotografía de la ciudad en la que ya se ve construido el Teatro Chapí (Fig. 89). Sin embargo, en otra imagen aérea de Villena que se puede fechar después de 1932, pues ya está abierto el espacio que ocupó la Posada del Sol al final de la calle Corredera, el tejado ya no existe. No sabemos las causas, lo cierto es que en una fecha imprecisa entre 1925 y 1932 la techumbre que cubría las naves laterales de la iglesia se desmanteló (Fig. 90).

Por lo tanto, se puede concluir que los grafitis del muro donde se apoyaba el tejado se hicieron con anterioridad al derribo de la cubierta, a tenor de que las inscripciones documentadas fueron fechadas por sus autores en distintos momentos de la primera mitad del siglo XIX, como se constata en las páginas siguientes.

Inventario de grafitis de la iglesia de Santiago

La mayor parte del conjunto de grafitis que presentamos a continuación se localiza en los muros interiores de la torre-campanario. Tan solo hay un pequeño número de ejemplares situados en las fachadas de la torre y en el muro norte de la iglesia al que se accede por la terraza de los arbotantes y que, como se ha argumentado con anterioridad, fue durante mucho tiempo un espacio cerrado. Por último, se localiza un grupo de grabados sumamente interesante en la fachada nororiental de la iglesia, recayente a la calle Ramón y Cajal y que se atribuye a la longitud de la medida agraria local denominada *Tahúlla*.

Estructuralmente, la torre es un prisma cuadrangular de dos cuerpos separados por una moldura y campanario rematado por un chapitel de ladrillo, revestido con cerámica esmaltada de colores. La entrada a la torre se abre en el pasillo de acceso a la sacristía, situado en la girola de la iglesia (Fig. 91). Una vez en el interior se observa un pequeño rellano del que parte, a la izquierda, la escalera de caracol que salva el primer tramo, hasta alcanzar la salida a la cubierta de las naves laterales, lo denominamos en



Fig. 91: Acceso a la sacristía de la iglesia de Santiago

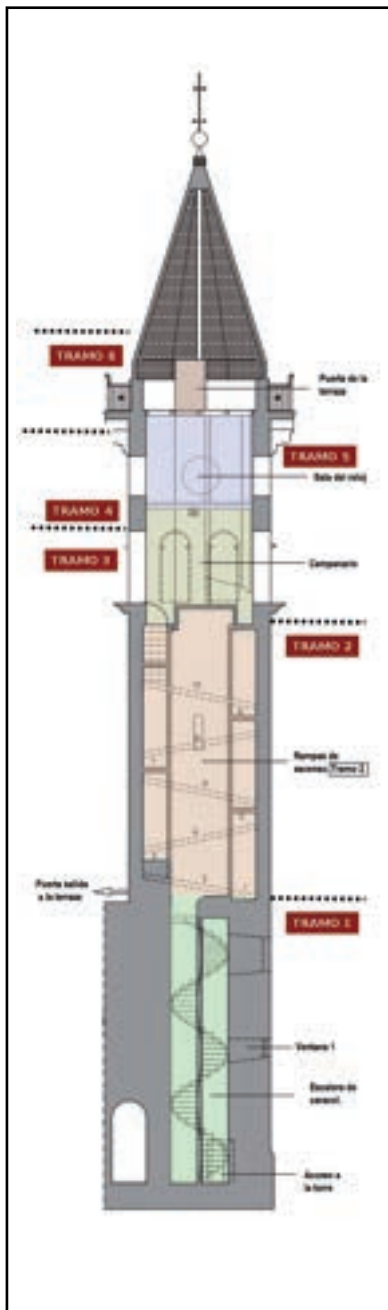


Fig. 92. Sección de la torre.
(Autor: Cartodalia, modificado por la autora)

el inventario Tramo 1. El tejado plano que cubre las naves laterales rodea el núcleo principal del que parten los arbotantes. Es la terraza antes descrita, que actualmente está descubierta, pero que contó con un tejado desde, al menos, el siglo XVIII y que perduró hasta el primer tercio del siglo XX.

A partir de aquí, hasta el campanario, el acceso se practica por rampas (Tramo 2), excepto el último tramo que desemboca en la sala de las campanas (Tramo 3), que se salva con escaleras. Del campanario hasta el balcón, en el que se encuentra la puerta de la sala del reloj, hay un último tramo de escaleras (Tramo 4). Los tramos 5 y 6 son la sala del reloj y el balcón superior, respectivamente (Fig. 92).

En las paredes y techos interiores de esta torre-campanario aparecen un sinnúmero de motivos tanto incisos como pintados en rojo o negro. La dispersión de los grafitis abarca desde la planta baja hasta la sala del reloj, de hecho, se trata del monumento de Villena con más grafitis de todo el catálogo comprendido en este estudio. En nuestra opinión este hecho puede deberse al buen estado de los revocos de los muros y a la escasa afluencia de visitantes al interior de la torre, al contrario de lo sucedido, por ejemplo, en el castillo de la Atalaya. La mayor parte de los muros de la torre, en mayor medida los de las zonas inferiores, están ennegrecidos por la suciedad y el hollín, un tizne que ha sido aprovechado para realizar algunos grabados, incidiendo con un objeto punzante, para que resalte el dibujo deseado con el fondo blanco del yeso del revoco.

La descripción de cada motivo se hace iniciando desde la entrada a la torre y en sentido ascendente hacia el campanario.

Tramo 1

Este sector de la torre abarca desde la puerta de entrada a la torre hasta la salida a la terraza de los arbotantes. El ascenso se realiza por una escalera de caracol que finaliza en el rellano donde se encuentra la puerta de la terraza y el inicio de las rampas por donde continúa el ascenso a la torre (Fig. 92). La mayoría de los grafitis del tramo se concentran en el entorno de la primera ventana abocinada, orientada al noreste (Fig. 94). Los motivos se describen por orden de aparición, según se asciende.

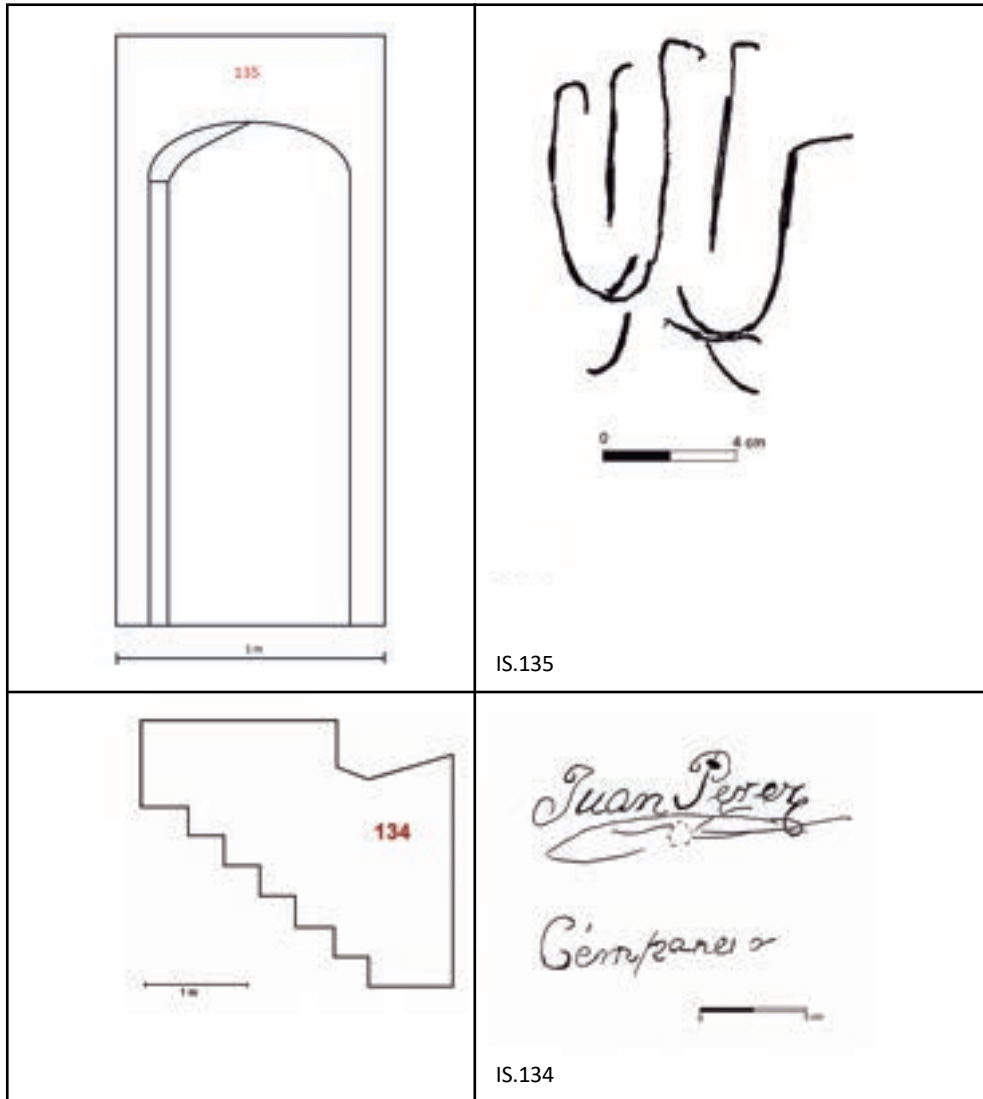


Fig. 93. Alzados y situación de los grafitis de la puerta y la escalera del Tramo 1

- Puerta:

- Grafiti IS.135 (Fig. 93). Sobre el dintel interior del vano de acceso a la torre aparece incisa sobre el enlucido la silueta de una mano extendida con el pulgar hacia la izquierda. Dimensiones: 8 cm de alto por 10 cm de ancho.

- Escalera:

- Grafiti IS.134 (Fig. 93). En el muro derecho de la escalera de caracol, entre el rellano de entrada a la torre y la primera ventana (Ventana 1), hay una incisión epigráfica sobre un sillar. Dimensiones: 12 cm de alto por 17 cm de ancho:

*Juan Perez
Campanero*

- Ventana

- Grafiti IS.82 (Fig. 94). En el segundo tramo de la escalera de caracol aparece la que hemos denominado Ventana 1. Es un vano abocinado, orientado al noreste, que contiene varios grafitis incisos. En la jamba izquierda hay un boceto arquitectónico de un arco de medio punto, con diez dovelas, el alfiz y las líneas de imposta y la flecha. Dimensiones: 70 cm de alto por 71 cm de ancho.

- Grafiti IS.83 (Fig. 94). En un sillar de la jamba derecha de la misma ventana hay una inscripción epigráfica incompleta, realizada mediante incisión. Dimensiones: 70 cm de alto por 72 cm de ancho:

Juan puc[...]

- Panel IS.84 (Fig. 94). Junto al anterior, en otro sillar de la misma jamba aparece inciso un conjunto de cinco motivos arquitectónicos, epigráficos y zoomorfos que incluimos en este panel. Dimensiones: 35 cm de alto por 64 cm de ancho.

- Grafiti IS.84.1. A la izquierda del panel hay una estructura fortificada compuesta por una torre almenada en un nivel superior con doble línea de muralla debajo y una gran puerta rematada con un arco de medio punto con las dovelas marcadas. Dimensiones: 16 cm de alto por 17 cm de ancho.

- Grafiti IS.84.2. Inscripción en la que se aprecia con claridad una fecha junto a otras letras y signos de difícil lectura. Dimensiones: 5 cm de alto por 12 cm de ancho:

año 1811 [...]

- Grafiti IS.84.3. Estructura almenada parcialmente conservada. Dimensiones: 12 cm de alto por 9 cm de ancho.

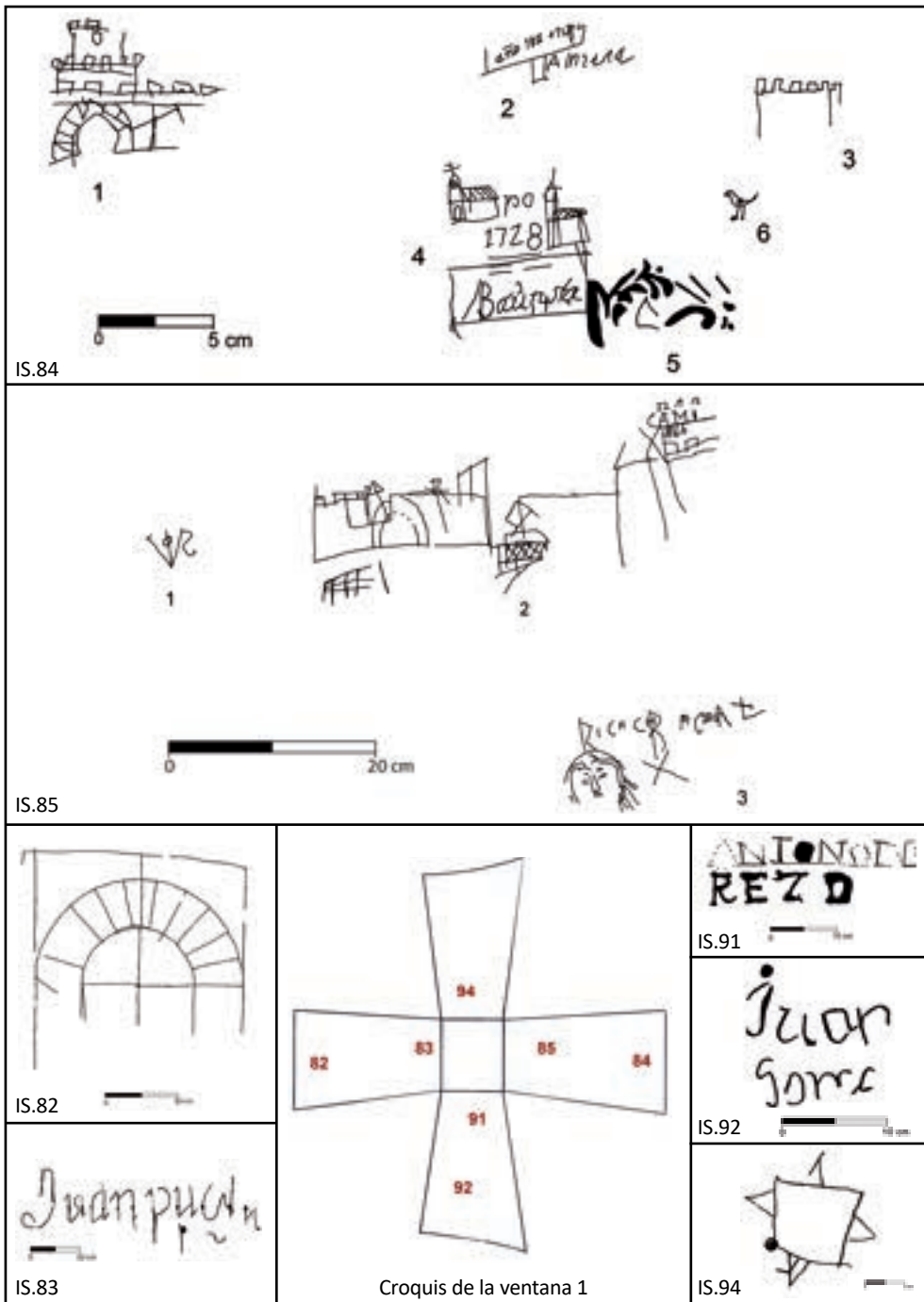


Fig. 94. Grafitis de la ventana del Tramo 1

- Grafiti IS.84.4. Dos iglesias con torre, muy similares, y en centro la epigrafía que figura a continuación. El grafiti está inciso en un sillar de la jamba. Dimensiones: 14,5 cm de alto por 12 cm de ancho:
(Año) 1728
Bautista
- Grafiti IS.84.5. Motivo similar a un vegetal cincelado con incisión muy profunda. Dimensiones: 9 cm de alto por 12 cm de ancho.
- Grafiti IS.84.6. Pequeño pájaro de perfil, con la cola marcada. Dimensiones: 2,5 cm de alto por 4 cm de ancho.

- Panel IS.85 (Fig. 94). Panel inciso en un sillar de la jamba derecha, a la izquierda de IS.84. Cuenta con motivos epigráficos, arquitectónicos y antropomorfos. Dimensiones: 40 cm de alto por 41 cm de ancho. Se divide en tres motivos:
 - Grafiti IS.85.1. Vítor, de 4 cm de alto por 5 cm de ancho.
 - Grafiti IS.85.2. Edificios almenados, con entrada de medio punto, junto a epigrafía. Dimensiones: 15 cm de alto por 41 cm de ancho:
22 [...]R
CAMILO
1860
 - Grafiti IS.85.3. Rostro humano de frente y epigrafía. Dimensiones: 20 cm de alto por 9 cm de ancho:
RICHCHRAC 186 AT

- Grafiti IS.91 (Fig. 94). Sobre un sillar de la base de la aspillera está incisa la siguiente inscripción. Dimensiones: 20 cm de alto por 33 cm de ancho:
ANTON[...]
REZO

- Grafiti IS.92 (Fig. 94). Cerca del borde inferior de la ventana hay incisa otra inscripción. Dimensiones: 20 cm de alto por 30 cm de ancho, que podemos leer tan solo parcialmente:
Juan
Som[...]

- Grafiti IS.94 (Fig. 94). La parte superior de la aspillera tiene incisa, en uno de los sillares, una figura que representa un octograma formado por un cuadro sobre una estrella de cuatro puntas. Dimensiones: 5,9 cm de alto por 5,2 cm de ancho.

Terraza de los arbotantes

Cuando acaba la escalera de caracol aparece una puerta por la que se accede a

la terraza existente sobre las naves laterales y el deambulatorio de la iglesia. En origen estuvo cubierto, pero entre 1925 y 1932 –como hemos explicado antes– se quitó el tejado a un agua que cubría este espacio, dejándolo descubierto, tal y como está en la actualidad.

Como la nave central queda en una cota superior, sus fachadas exteriores son visibles en esta terraza. Los paños de la nave están delimitados por contrafuertes y tienen una ventana central que ilumina la nave central. Los grafitis se localizan en el lienzo situado frente a la puerta de salida desde la torre, en torno a una de esas ventanas (Figs. 95 a 98).

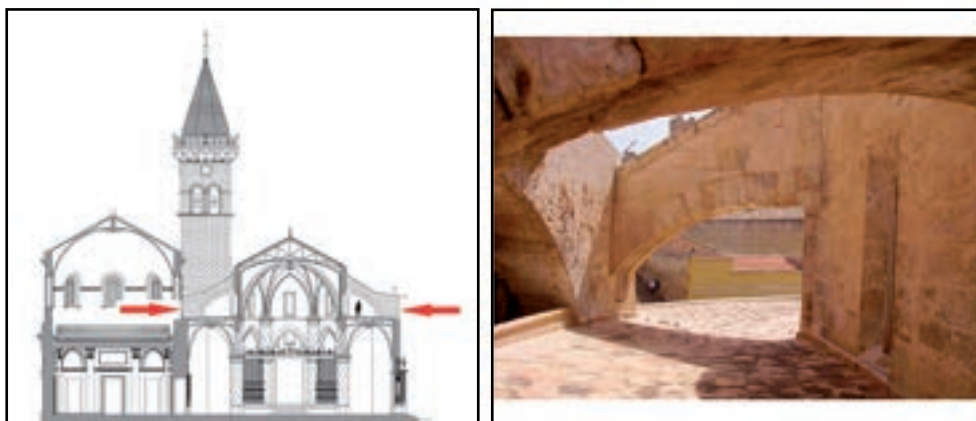


Fig. 95. Alzado sur de la iglesia donde se indica la situación de la terraza de los arbotantes (Imagen: Cartodalia y la autora)

- Grafiti IS.57 (Fig. 96). Inciso sobre uno de los sillares del paño que hay a la izquierda de la ventana, aparece un grafiti epigráfico. Dimensiones: 9,3 cm de alto por 43 cm de ancho:

Ga[...] torre Anno de 1849

- Grafiti IS.110 (Fig. 96). Más a la izquierda que el IS.99 hay otra epigraffa, esta vez incisa con otra fecha. Dimensiones: 15,5 cm de alto por 49,5 cm de ancho:

1838 a 20 de [...]

- Grafiti IS.113 (Fig. 96). Un poco más abajo hay inciso otro nombre. Dimensiones: 7,4 cm de alto por 10 cm de ancho:

*JOSE BISQuER
3[...]1929*

- Grafiti IS.115 (Fig. 97). Próximo al anterior otra fecha incisa, enmarcada en una cartela, también incisa. Dimensiones: 34 cm de alto por 25 cm de ancho:

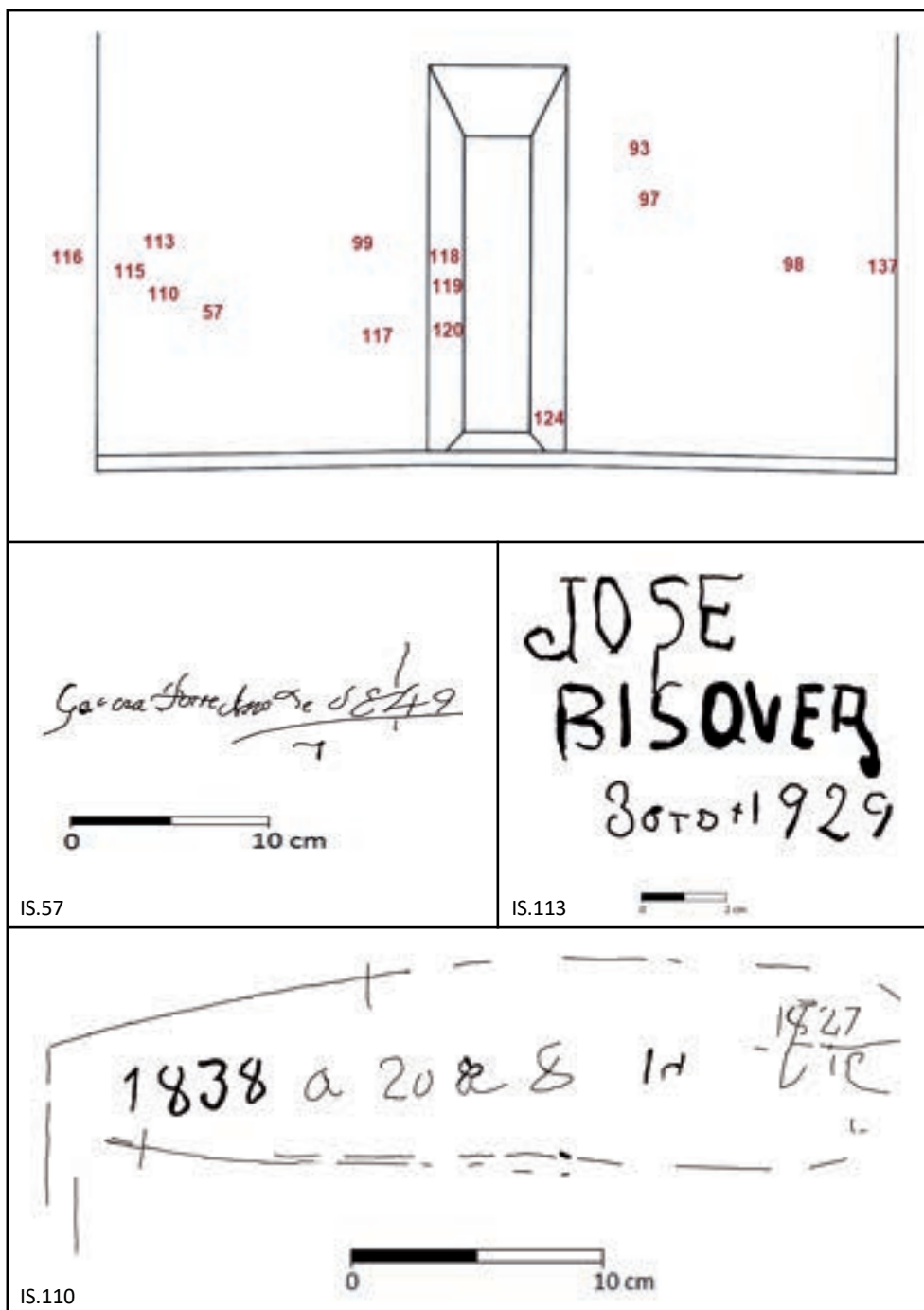


Fig. 96. Grafitis situados en la terraza de los arbotantes. Iglesia de Santiago

*1832 a 12 de
Marzo/1835*

- Grafiti IS.116 (Fig. 97). Fecha enmarcada en una cartela, incisa en el contrafuerte izquierdo. Dimensiones: 13,2 cm de alto por 14,8 cm de ancho:

1832 [...]

- Grafiti IS.99 (Fig. 97). En el fragmento de lienzo situado a la izquierda de la ventana hay una inscripción epigráfica a lápiz de grafito sobre un sillar con varias fechas. Dimensiones: 95 cm de alto por 70 cm de ancho.

1928

ANO 1928

AÑO DE 1828 9º de Febrero

- Grafiti IS.117 (Fig. 97). Varios patronímicos situados a la izquierda de la ventana, uno de ellos en una cartela rectangular y una fecha. Todo está inciso en un sillar. Dimensiones: 20 cm de alto por 33 cm de ancho:

FLET(X)A

BLAS

NAVARO

1925 NAVI

DA 25

- Grafiti IS.118 (Fig. 97). En la jamba izquierda de la ventana hay una inscripción incisa, solo conservada en parte. Dimensiones: 12 cm de alto por 14 cm de ancho:

Franci(s)co [...]

- Grafiti IS.119 (Fig. 97). Junto a la anterior, con la misma técnica y caligrafía hay un patronímico similar pero más completo. Dimensiones: 15 cm de alto por 26 cm de ancho:

Francisco García Grau

- Grafiti IS.120 (Fig. 97). Un poco más abajo está incisa una fecha. Dimensiones: 7 cm de alto por 7 cm de ancho:

1709

- Grafiti IS.124 (Fig. 97). En la parte inferior de la jamba derecha de esa misma ventana se encuentra inciso un patronímico junto a una fecha. Dimensiones: 16 cm de alto por 25 cm de ancho:

JUAN GIL

DIA 1.9.39

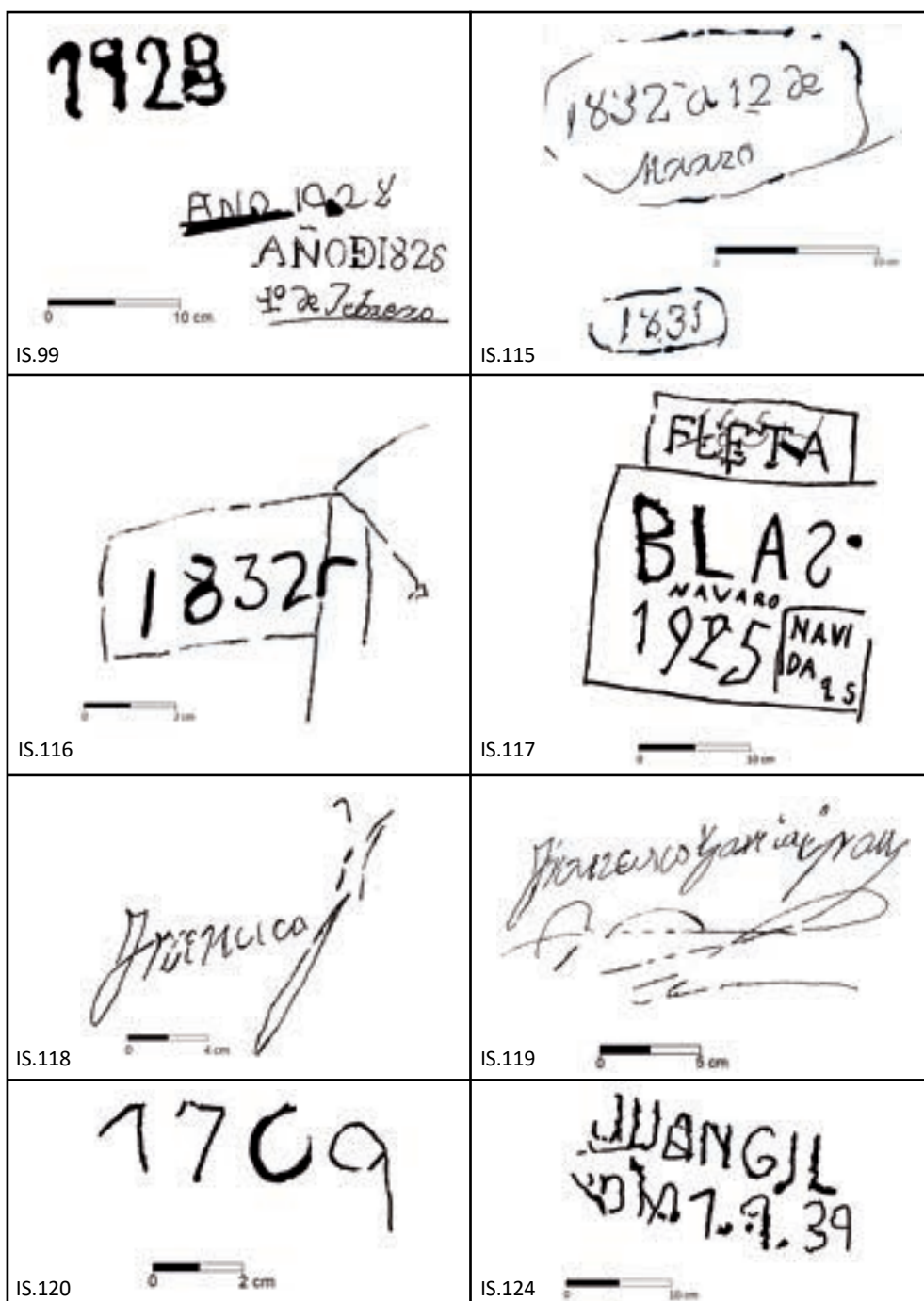


Fig. 97. Grafitis situados en la terraza de los arbotantes. Iglesia de Santiago

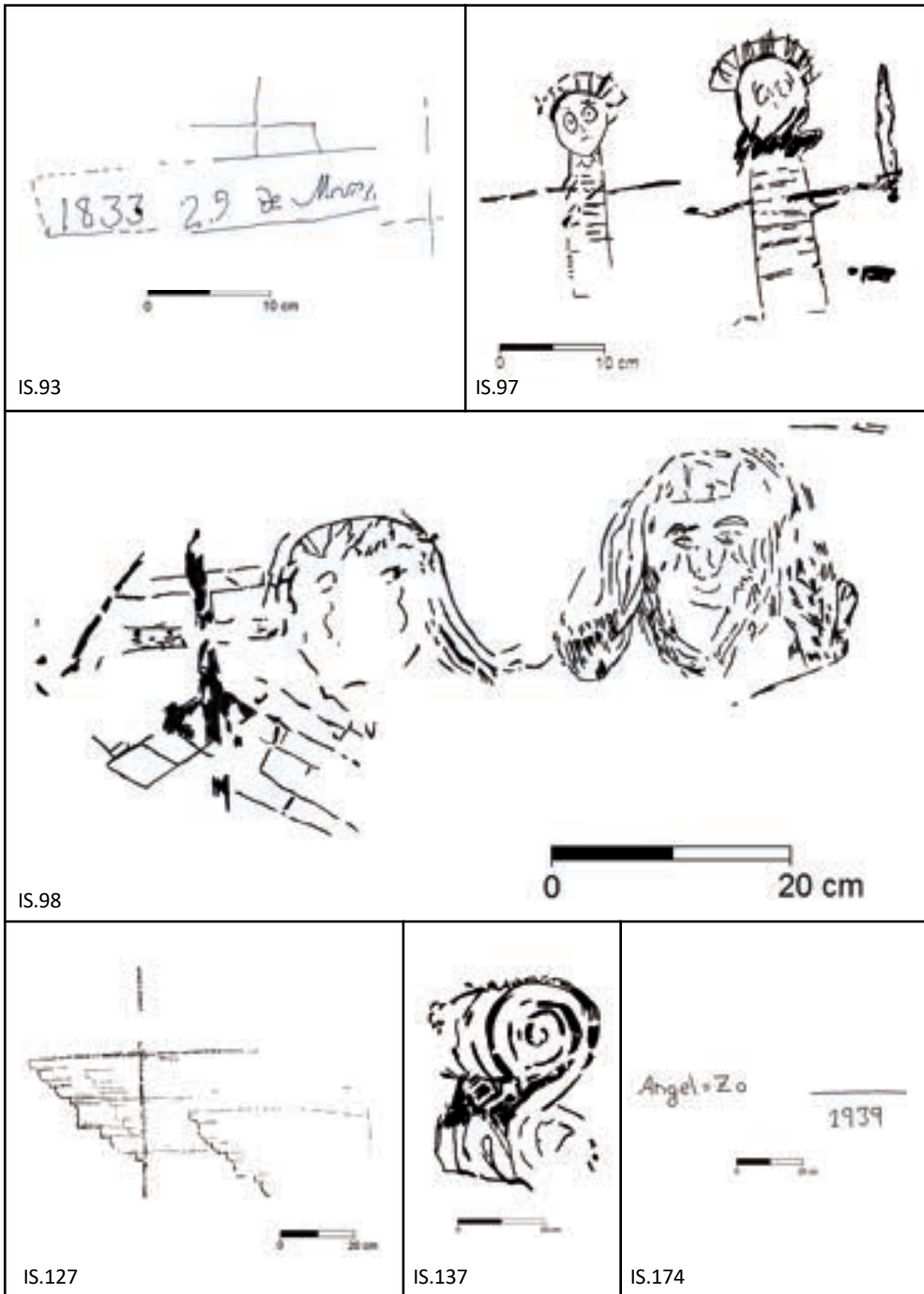


Fig. 98. Grafitos de la terraza de los arbotantes. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.93 (Fig. 98). A la derecha de la ventana hay una inscripción. Dimensiones: 11,4 cm de alto por 33,8 cm de ancho, en la que se lee:
1833 29 de Mar(z)

- Grafiti IS.97 (Fig. 98). Situado también a la derecha de la ventana hay un dibujo hecho con lápiz de grafito que representa a dos personajes nimbados, o con tocados. Aparece uno al lado del otro, con los brazos extendidos que se dibujan con simples rayas horizontales. El de la izquierda tiene el cuerpo cubierto con un vestido o túnica de líneas horizontales. El de la derecha es de mayor tamaño, tiene barba y blande una espada en la mano izquierda. Los pies se señalan por pequeñas líneas oblicuas que parten del final de la pierna. Dimensiones: 32 cm de alto por 45,7 cm de ancho.

- Grafiti IS.98 (Fig. 98). Un poco más a la derecha que el IS.97 hay un gran dibujo hecho a lápiz de grafito que representan dos rostros humanos con media melena; el de la derecha con barba. A la izquierda, junto a ellos hay una cruz de Caravaca. Dimensiones: 94 cm de alto por 120 cm de ancho.

- Grafiti IS.137 (Fig. 98). Junto al contrafuerte derecho del paño hay un dibujo a lápiz de grafito que representa un boceto arquitectónico de un canecillo o ménsula con forma de voluta. Dimensiones: 30 cm de alto por 35 cm de ancho.

- Grafiti IS.127 (Fig. 98). Boceto arquitectónico trazado con grafito en la cara suroeste del exterior de la base de la torre. Dimensiones: 68 cm de alto por 110 cm de ancho.

- Grafiti IS.174 (Fig. 98). Frente al lado norte de la terraza de los arbotantes está el exterior de la capilla de la Comunión, donde se encuentra incisa una inscripción epigráfica. Dimensiones: 16 cm de alto por 87 cm de ancho:
Angel=Zo 1939

Tramo 2

Se denomina así al recorrido del ascenso compuesto por 11 rampas y un tramo de escaleras al final, que abarca desde la puerta de salida a la terraza de los arbotantes, hasta el campanario. Cada uno de estos tramos se compone de dos lienzos situados a derecha e izquierda –en sentido ascendente– que forman el pasillo. Los techos de las once rampas también contienen grafitis, probablemente realizados con el humo de una vela, según se desprende de la serie de círculos o topos negros que configuran los motivos. De los múltiples trazos existentes en estas bóvedas, tan solo se han podido reconocer algunos, cuya descripción se incluye en las páginas siguientes (Fig. 99).

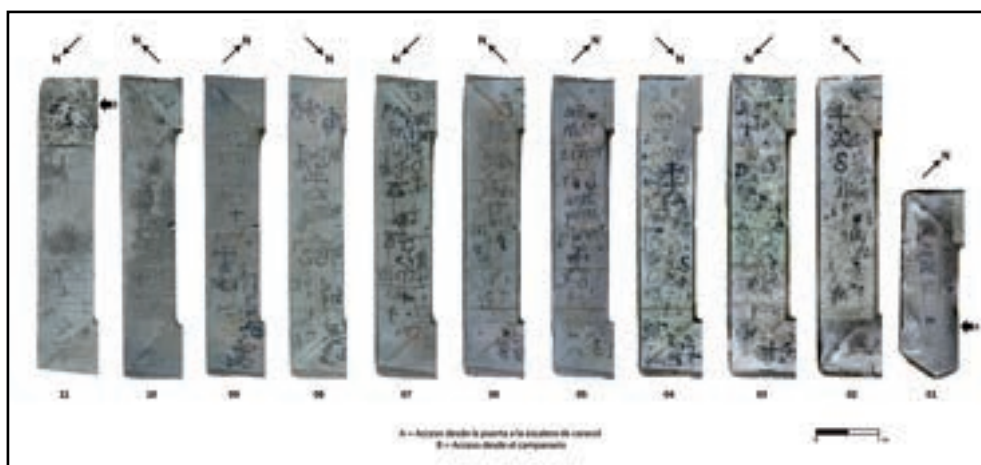


Fig. 99. Ortofoto de las bóvedas de las 11 rampas del segundo tramo (J.L. Sáez)

La secuencia descriptiva de los grafitis que figura a continuación comienza de abajo hacia arriba según se asciende por la torre, siendo la Rampa 1 la primera que aparece en el pequeño descansillo donde está la puerta de salida a la terraza de los arbotantes, y la número 11, la última en el ascenso, justo antes del campanario. Una vez salvada la última rampa, hay un tramo de escaleras por el que se llega al campanario.

Rampa 1

Al finalizar la escalera de caracol hay una puerta que da paso a un estrecho rellano donde se sitúa, enfrente, la puerta da acceso a la terraza de los arbotantes. A la izquierda aparece la primera rampa de acceso al campanario (Fig. 100).

- Pared izquierda:

- Grafiti IS.101 (Fig. 100). Detrás de la puerta situada tras la escalera de caracol hay una cruz latina realizada con pintura roja, con trazos incisos superpuestos formando otra cruz de mayor tamaño sobre la anterior. Dimensiones: 60 cm de alto por 34 cm de ancho.
- Grafiti IS.136 (Fig. 100). A la izquierda de la puerta hay dos líneas de cuentas incisas. Dimensiones: 50 cm de alto por 71 cm de ancho.

- Pared derecha:

- Grafiti IS.103 (Fig. 100). Situada en un sillar de la pared derecha, según se asciende, aparece una cruz latina incisa. Dimensiones: 29 cm de alto por 20 cm de ancho.

- Grafiti IS.104 (Fig. 100). A la derecha del anterior está inciso sobre sillar un patronímico. Dimensiones: 45 cm de alto por 65 cm de ancho:

Juan Bañon

- Bóveda:

Sobre los sillares que forman la cubierta abovedada de esta rampa, se aprecian algunos trazos de color negro, aunque no permiten reconocer una forma concreta.

Rampa 2

- Pared derecha:

- Grafiti IS.133 (Fig. 100). Aislada en el extremo superior del paño derecho de esta rampa, hay una cruz latina trazada con pintura roja, sobre uno de los sillares de la pared. Presenta trazos incisos superpuestos. Dimensiones: 37 cm de alto por 46 cm de ancho.

- Bóveda:

Entre muchos trazos sueltos dispersos por todo el espacio, se distingue en la zona norte:

- Grafiti IS.175 (Fig. 102): Cruz latina de la que parten dos más pequeñas, dibujada con el humo de una vela. Dimensiones: 70 cm de alto por 55 cm de ancho.
- Grafiti IS.176 (Fig. 102): Diversas letras «S» dispersas por todo el panel, que mide en su totalidad 3,40 cm de alto por 95 cm de ancho. Entre ellas, tan solo se distingue con claridad una palabra. Dimensiones: 20 cm de alto por 60 cm de ancho:

Señor

Rampa 3

- Pared derecha:

La pared exterior de esta rampa tiene en el extremo inferior una ventana estrecha, en la actualidad cegada, rematada por un arco conopial.

- Grafiti IS.131 (Fig. 100). En el extremo superior del paño aparece un grafiti sobre sillar que contiene una cruz latina realizada con pintura roja, superpuesta por unos trazos incisos. A la derecha de ambos hay un ave pintada a lápiz. Dimensiones: 59 cm de alto por 64 cm de ancho.

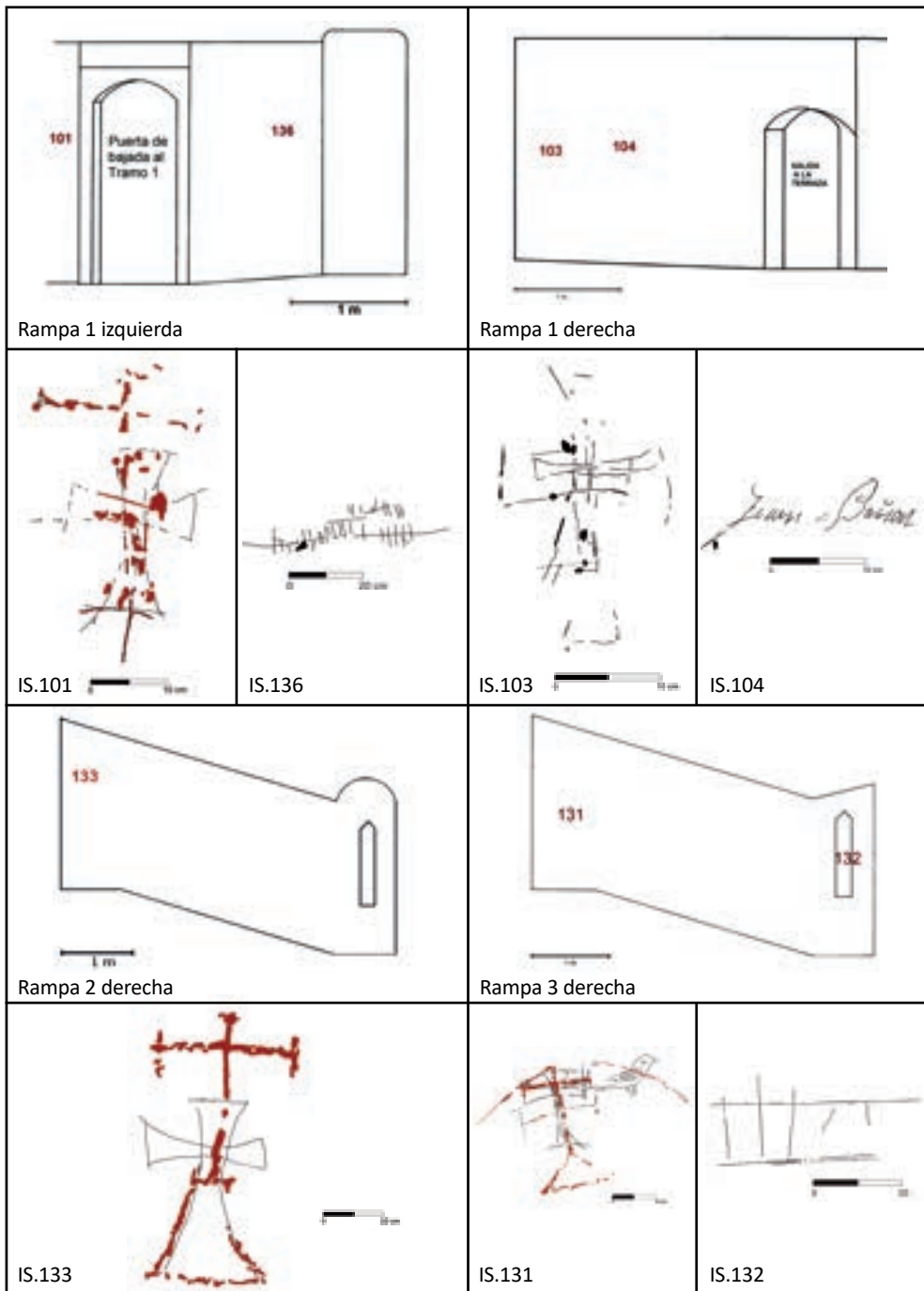


Fig. 100. Alzados de situación y calcos de los grafitis de las Rampas 1, 2 y 3. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.132 (Fig. 100). En la jamba izquierda de la ventana tapiada aparece incisa una línea de cuentas. Dimensiones: 13 cm de alto por 30 cm de ancho.

- **Bóveda:**

La cubierta se encuentra completamente repleta de trazos realizados con el humo de una vela, como la anterior.

- Grafiti IS.177 (Fig. 102): En este caso se distingue, en el ángulo sur, alguna sencilla cruz y la fecha que reproducimos a continuación. Dimensiones: 39 cm de alto por 45 cm de ancho:

1885

Rampa 4

- **Pared izquierda:**

- Grafiti IS.126 (Fig. 101). En el extremo derecho del paño izquierdo aparece una cabeza masculina de perfil, dibujada en un sillar con lápiz de grafito. Dimensiones: 28 cm de alto por 16 cm de ancho.

- Grafiti IS.128 (Fig. 101). En el centro del muro existe una epigrafía incisa en uno de los sillares. Dimensiones: 6 cm de alto por 34 cm de ancho:

Crespo

- Grafiti IS.129 (Fig. 101). Arriba del patronímico anterior hay una palabra escrita a lápiz de grafito. Dimensiones: 5 cm de alto por 27 cm de ancho:

Salvador [...]

- Grafiti IS.130 (Fig. 101). A la izquierda de la pared se entrevé una fecha incisa, parcialmente conservada. Dimensiones: 40 cm de alto por 35 cm de ancho:

19 [...]

- **Pared derecha:**

- Panel IS.87 (Fig. 101). Está situado en el extremo superior del paño derecho y consta de una cruz pintada en rojo sobre la que se ha superpuesto otra, mediante incisión. Debajo del brazo derecho de la cruz se encuentra inciso un círculo; en la base, dos cabezas de antropomorfos de perfil. Dimensiones: 36 cm de alto por 20 cm de ancho:

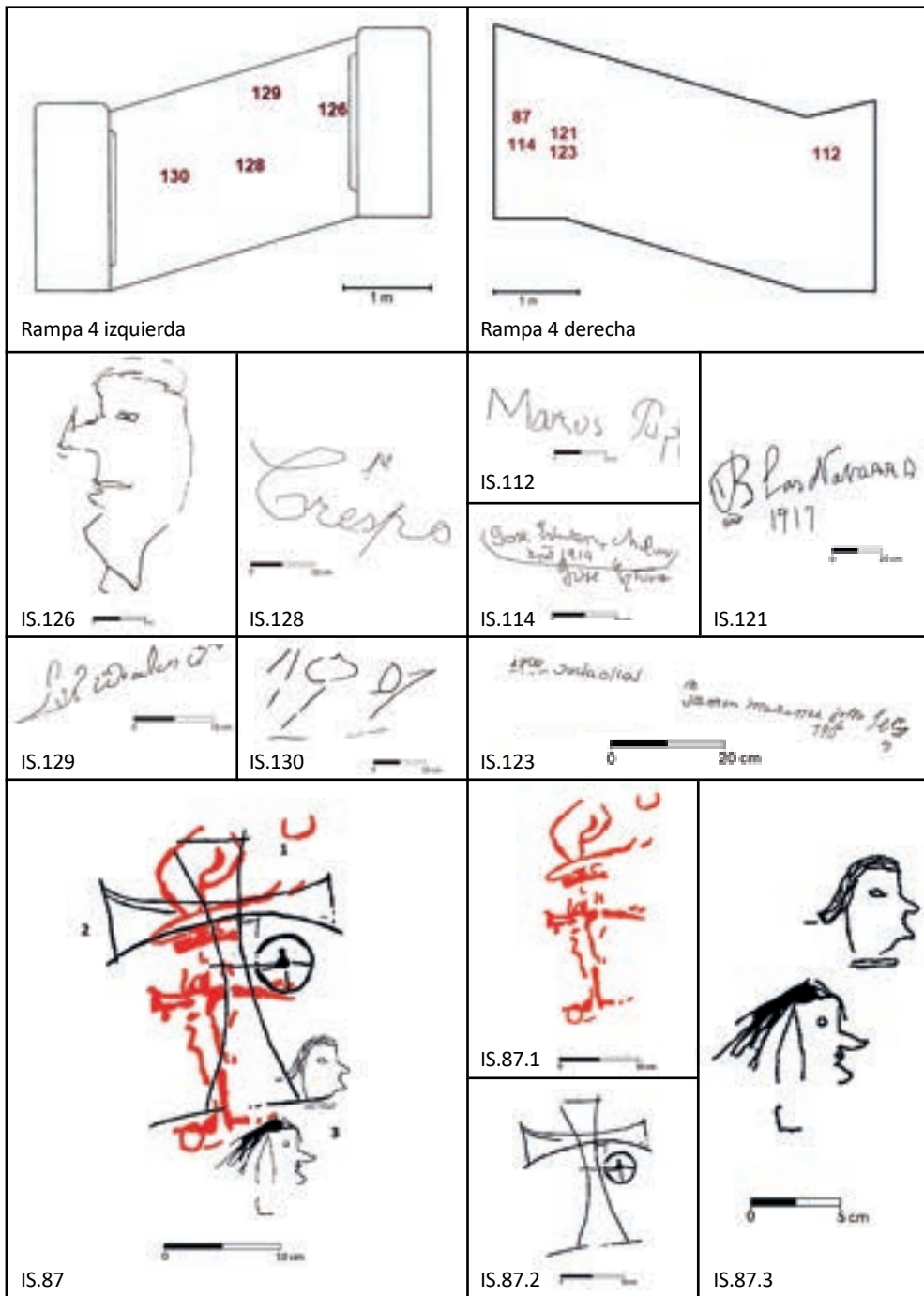


Fig. 101. Alzados de situación y calcos de los grafitis de la Rampa 4. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.87.1. Cruz latina pintada en rojo, con trazos que parte del extremo superior y otro motivo a la derecha. Dimensiones: 28 cm de alto por 15 cm de ancho.
 - Grafiti IS.87.2. Cruz latina incisa superpuesta a la anterior que presenta un círculo con una cruz latina en el interior situado bajo el travesaño derecho. Dimensiones: 24 cm de alto por 20 cm de ancho.
 - Grafiti IS.87.3. Dos cabezas de antropomorfos incisos de perfil. Dimensiones: 15 cm de alto por 9 cm de ancho.
- Grafiti IS.112 (Fig. 101). En la parte inferior del paño aparece una epigrafiá incisa. Dimensiones: 4,6 cm de alto por 35 cm de ancho, cuya transcripción es:
Marcos Pup [...]
- Grafiti IS.114 (Fig. 101). En el lado opuesto hay un patronímico inciso. Dimensiones: 13,6 cm de alto por 41 cm de ancho, en el que se puede leer:
Jose Estevan Milán/ año 1914
José Estevan [...]
- Grafiti IS.121 (Fig. 101). Un poco más abajo hay otra epigrafiá, también incisa. Dimensiones: 9,3 cm de alto por 21,8 cm de ancho:
Blas Navarro
año 1917
- Grafiti IS.123 (Fig. 101). Junto al anterior otro escrito realizado a lápiz de grafito. Dimensiones: 71 cm de alto por 13,6 cm de ancho:
1808 sudaollas [...] Ramon Martinez [...] ollo Se
1906
- Bóveda:

Todo el espacio está cubierto por trazos hechos con humo y vuelven a aparecer las letras «S» capitales dispersas por todo el paño y alguna palabra que podría identificarse de nuevo con «Señor».
- Grafiti IS.178 (Fig. 102). Destaca entre todos los signos y marcas, una cruz patriarcal sobre una base en forma de triangular, situada en el centro del paño. Dimensiones: 70 cm de alto por 68 cm de ancho.

Rampa 5

- Pared izquierda:



Fig. 102. Alzados de situación y calcos de los grafitos de las Bóvedas 2, 3 y 4. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.108 (Fig. 103). En la pared izquierda, situada en el lado interior de la torre según se asciende, aparece en primer término una inscripción patronímica a lápiz de grafito. Dimensiones: 21 cm de alto por 39 cm de ancho:

*Crespo
A [...]
17 (Abril 43)*

- Grafiti IS.107 (Fig. 103). Más arriba otra inscripción incisa. Dimensiones: 33 cm de alto por 58 cm de ancho, en la que se lee:

J. E. 1911

- Grafiti IS.90 (Fig. 103). El último, situado en el extremo superior son otras palabras incisas sobre sillar. Dimensiones: 28 cm de alto por 21 cm de ancho:

M g [...]temoso Dios

- Pared derecha:

- Grafiti IS.100 (Fig. 103). Sobre un sillar del extremo izquierdo del paño se ha escrito mediante incisión un patronímico. Dimensiones: 2,5 cm de alto por 15 cm de ancho:

Juan Galbis

- Grafiti IS.102 (Fig. 103). Junto al lado izquierdo de la ventana hay una roseta hexapétala, incisa sobre un sillar. Dimensiones: 15 cm de diámetro.

- Grafiti IS.105 (Fig. 103). En el centro del panel aparece escrita, con lápiz de grafito, una inscripción. Dimensiones: 5 cm de alto por 32,5 cm de ancho, que reza:

Año 1914 José Estevan Milán

- PANEL IS.106 (Fig. 103). En el extremo izquierdo de este tramo murario aparece un panel compuesto por una cruz hecha con pintura roja, sobre la que hay otra incisa y una letra «M» grabada en la parte inferior. Dimensiones: 70 cm de alto por 35 cm de ancho:

- Grafiti IS.106.1. Trazos de pintura o lápiz de color rojo de forma cruciforme sobre los que se superponen otros incisos formando una cruz latina incisa, con pedestal escalonado. Dimensiones: 50 cm de alto por 25 cm de ancho.

- Grafiti IS.106.2. En la parte inferior izquierda de la cruz anterior hay un monograma de la Virgen María realizado mediante incisión profunda. Dimensiones: 12 cm de alto por 10 cm de ancho.

- Grafiti IS.109 (Fig. 103). Sobre el anterior panel figura una inscripción realizada en un sillar con lápiz de grafito. Dimensiones: 5 cm de alto por 6,5 cm de ancho:

Pedro Gonzales

- Grafiti IS.111 (Fig. 103). A la derecha de la ventana que se abre en el extremo del paño hay otro patronímico inciso sobre sillar. Dimensiones: 12,7 cm de alto por 20 cm de ancho:

Julio

año 1929

- Bóveda:

- Panel IS.179 (Fig. 104): Motivos epigráficos y cruciformes que ocupan la zona central y septentrional de la bóveda. Dimensiones: 310 cm de longitud por 75 cm de anchura:

- Grafiti IS.179.1: Palabras aisladas, junto a patronímico y fecha, todos realizados con la técnica del humo de una vela. Dimensiones: 290 cm de longitud, por 75 cm de anchura:

Señor

[Mar]

Señor

[Tau]

Anttº

Perez

[...] 1688

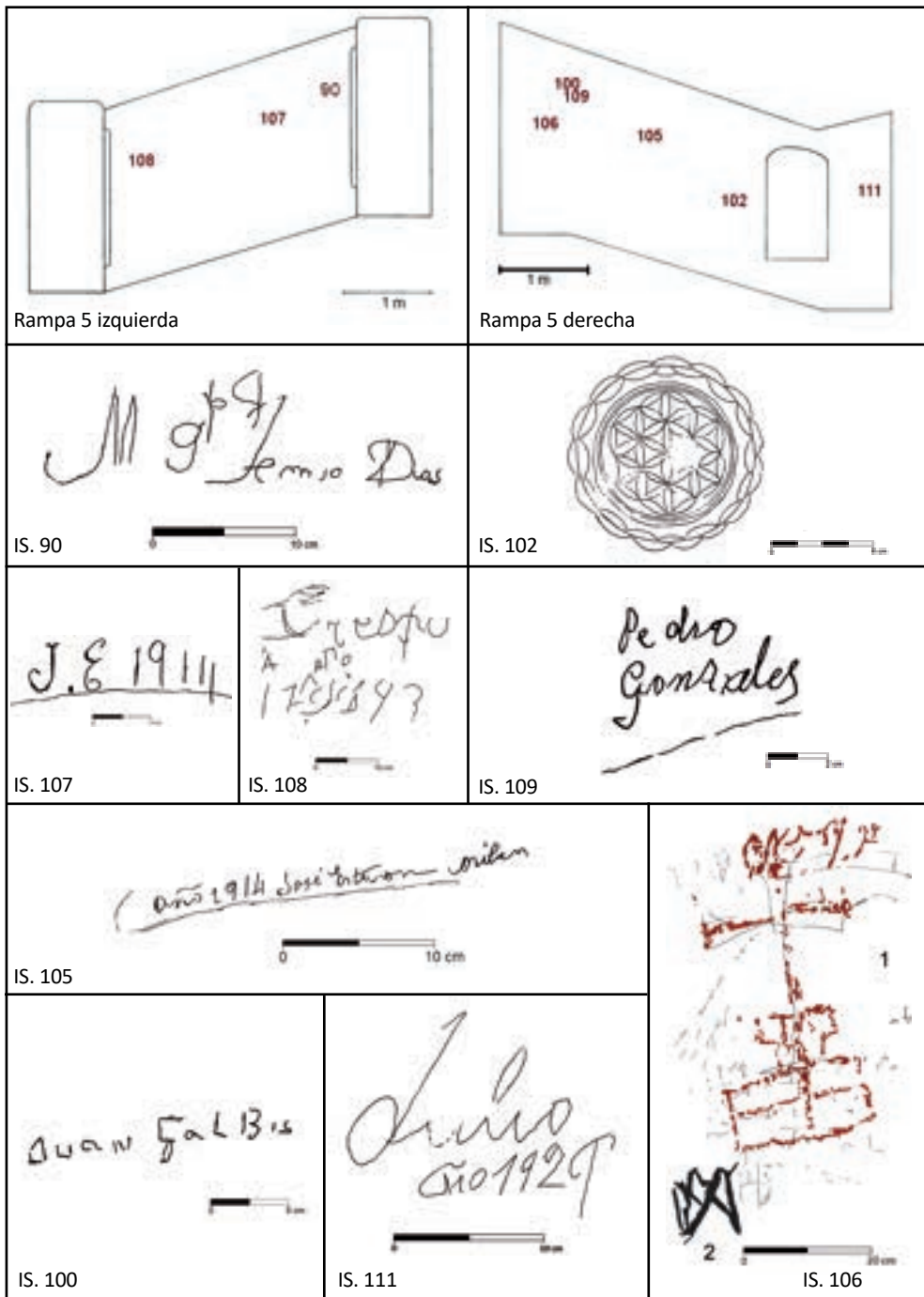


Fig. 103. Alzados de situación y calcos de los grafitis de la Rampa 5. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.179.2: Cruz patriarcal patada. Dimensiones: 72 cm de altura por 52 cm de anchura.

Rampa 6

- Pared izquierda:

- Grafiti IS.96 (Fig. 105). En este paño se abre una puerta por la que se accede a una pequeña estancia. A la izquierda del vano hay una inscripción incisa sobre sillar de piedra. Dimensiones: 4 cm de alto por 29 cm de ancho:

30 JULIO 193 [...]

- Grafiti IS.88 (Fig. 105). Debajo de la anterior, otra frase incisa también en sillar. Dimensiones: 14 cm de alto por 32 cm de ancho:

Antonio Milano

28 NOBIEMBRE DE 1928

Soy un Burro y un gandu

- Pared derecha:

- Grafiti IS.86 (Fig. 105). Situados en el extremo superior del paño hay unos trazos de pintura roja a los que se les superpone una cruz latina patada. Dimensiones: 122 cm de alto por 70 cm de ancho.

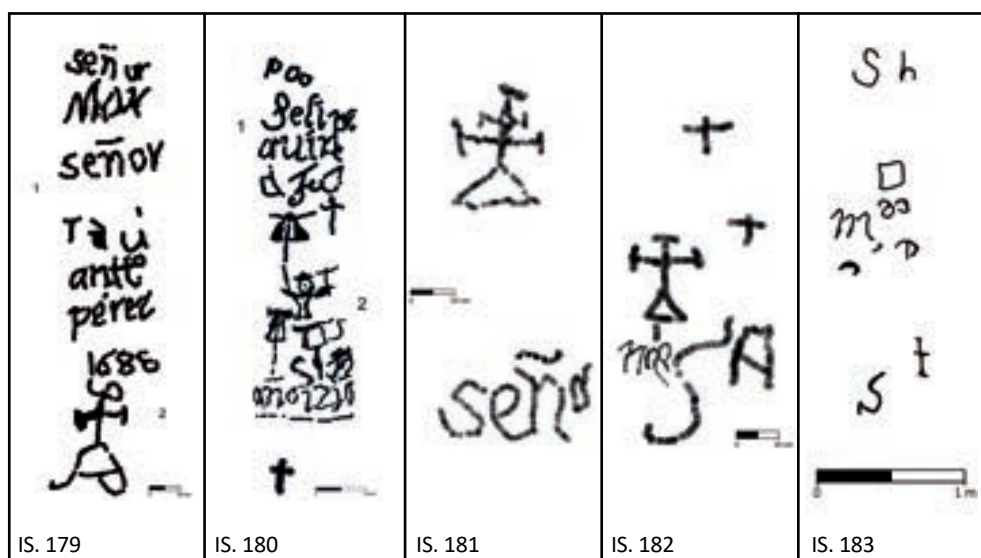


Fig. 104. Grafitis de las Bóvedas 5 a 9. Iglesia de Santiago

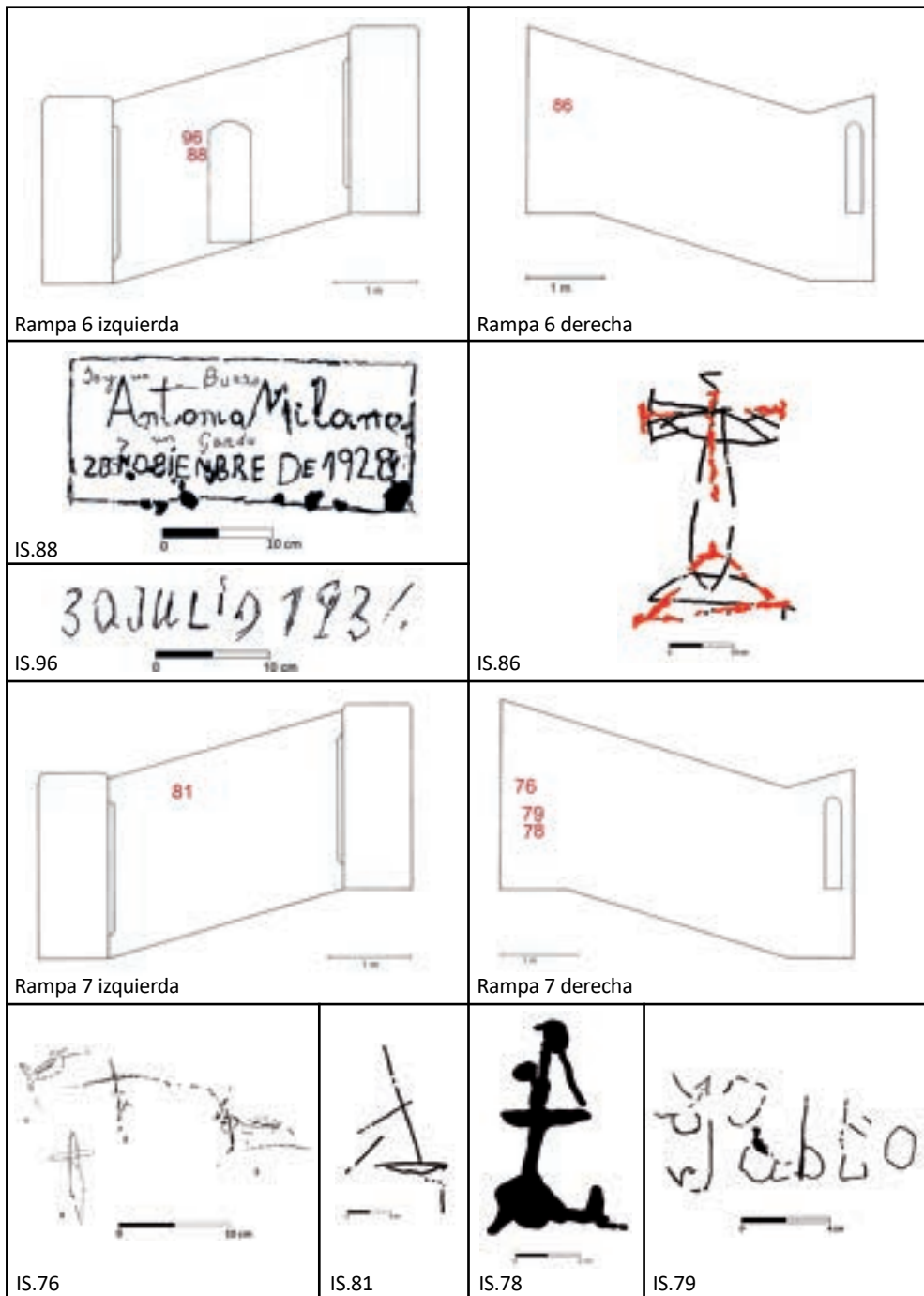


Fig. 105. Alzados de situación y calcos de los grafitos de las Rampas 6 y 7. Iglesia de Santiago

- **Bóveda:**

- Grafiti IS.183 (Fig. 104). En el centro de la cubierta se aprecian varias letras aisladas «M» y «S». Dimensiones: 25 cm de altura, aproximadamente.

Rampa 7

- **Pared izquierda:**

- Grafiti IS.81 (Fig. 105). En el paño interior, situado a la izquierda del ascenso, aparece un barco trazado con sencillos trazos incisos. Dimensiones: 15 cm de alto por 10 cm de ancho.

- **Pared derecha:**

- Panel IS.76 (Fig. 105). En el extremo superior del paño aparece un conjunto de cuatro grafitis incisos y trazados a lápiz de grafito sobre sillar, que agrupamos en este panel. Dimensiones: 105 cm de alto por 118 cm de ancho:

- Grafiti IS.76.1. Pájaro o ave volando hacia la derecha, dibujada en el sillar con lápiz de grafito. Dimensiones: 15 cm de alto por 22 cm de ancho.

- Grafiti IS.76.2. Cruz latina incisa. Dimensiones: 27 cm de alto por 38 cm de ancho.

- Grafiti IS.76.3. Pájaro o ave volando hacia la izquierda, dibujada con lápiz de grafito. Dimensiones: 14 cm de alto por 26 cm de ancho.

- Grafiti IS.76.4. Otra cruz latina incisa. Dimensiones: 34 cm de alto por 17 cm de ancho.

- Grafiti IS.78 (Fig. 105). Cruz latina patada con posible peana, trazada mediante incisión sobre sillar. Dimensiones: 6,6 cm de alto por 4 cm de ancho.

- Grafiti IS.79 (Fig. 105). Inscripción patronímica incisa sobre sillar. Dimensiones: 7 cm de alto por 14,5 cm de ancho:

Pablo

- **Bóveda:**

- Panel IS.180 (Fig. 104). Conjunto de varios motivos. Dimensiones: 350 cm de longitud por 82 cm de anchura.

- Grafiti IS.180.1. Epigrama con nombre y fecha. Dimensiones: 282 cm de altura por 82 cm de anchura, en la que leemos:

po [?]
Felipe
quin
[d]zo
año 1720

- Grafiti IS.180.2. Antropomorfo esquemático, cubierto con sombrero de ala, que toca una campana con la mano derecha y sostiene una cruz con la izquierda. En torno al personaje hay varias campanas más y debajo, una cruz latina. Dimensiones: 85 cm de alto por 68 cm de anchura.

Rampa 8

- Pared izquierda:

- Grafiti IS.71 (Fig. 106). En el extremo superior hay un posible tablero del juego o alquerque del 16 inciso sobre sillar. Dimensiones: 28 cm de alto por 40 cm de ancho.

- Pared derecha:

- Grafiti IS.74 (Fig. 106). En el extremo superior del muro se encuentran dos cruces latinas, una de ellas patada. Ambas están trazadas con pintura roja sobre sillar. Dimensiones: 70 cm de alto por 12 cm de ancho.

- Grafiti IS.75 (Fig. 106). Junto al anterior, hay una inscripción incisa sobre sillar. Dimensiones: 21 cm de alto por 43 cm de ancho:

Fran (Richart)

- Bóveda:

- Grafiti IS.181 (Fig. 104). De entre diversos trazos ilegibles, se distingue con claridad, en el centro de la bóveda, una cruz sobre base triangular y la palabra «Señor». Dimensiones: 164 cm de longitud por 73 cm de anchura.

Rampa 9

- Pared izquierda:

- Grafiti IS.66 (Fig. 107). Cerca de la esquina superior hay una simple fecha incisa en el enlucido, de 3 cm de alto por 7 cm de ancho:

1938

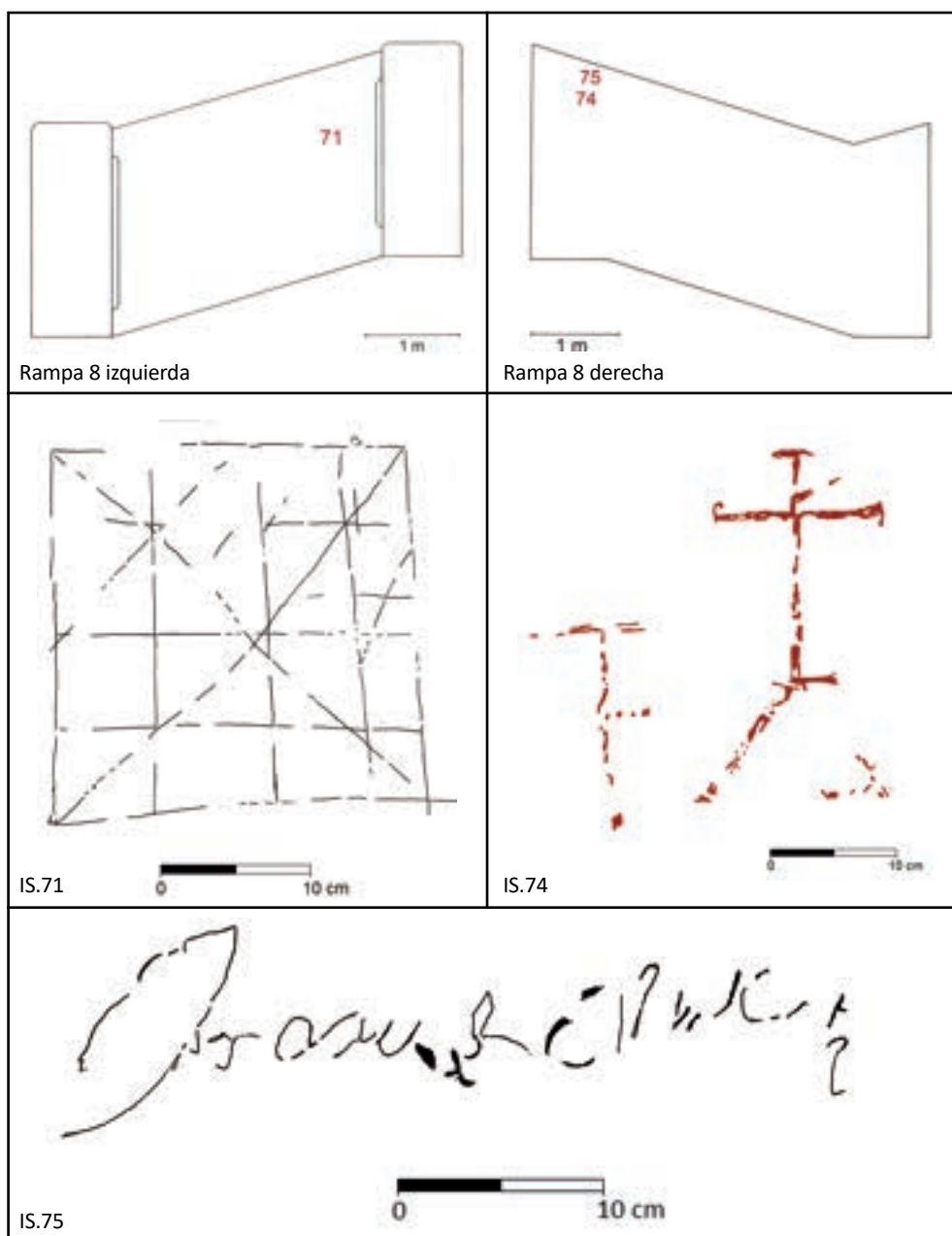


Fig. 106. Alzados de situación y calcos de los grafitis de la Rampa 8. Iglesia de Santiago

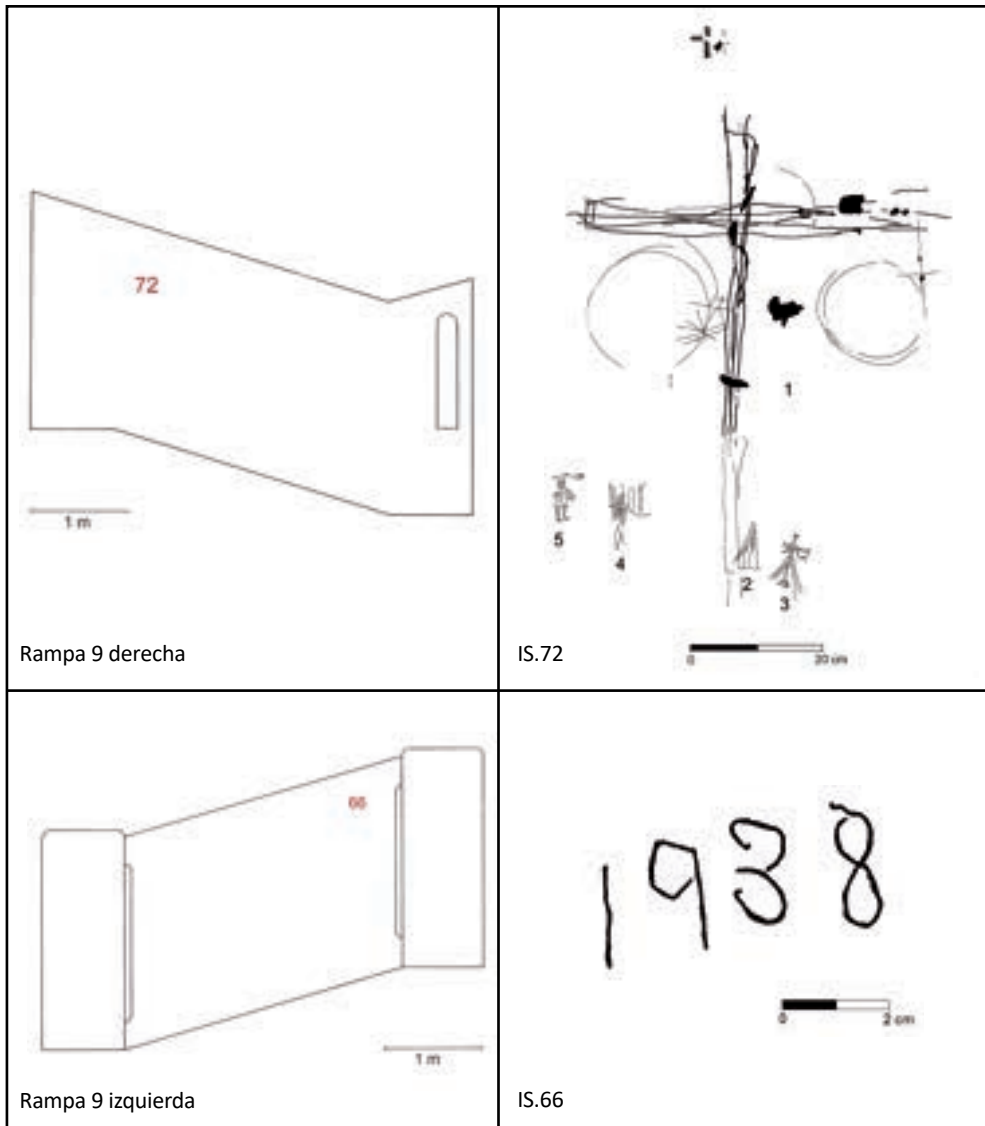


Fig. 107. Alzados de situación y calcos de los grafitis de la Rampa 9. Iglesia de Santiago

- Pared derecha:

- Panel IS.72 (Fig. 107). En la zona centro-superior existe un gran panel, inciso sobre sillar, formado por una serie de motivos en torno a una gran cruz latina. Los más significativos son los cuatro personajes –dos a cada lado– situados en la base. Dimensiones: 130 cm de alto por 70 cm de ancho:

- Grafiti IS.72.1. Una gran cruz latina con dos círculos debajo de los brazos cortos o travesaños y otra mucho más pequeña sobre ella. Dimensiones: 57 cm de alto por 50 cm de ancho.
- Grafiti IS.72.2. Junto al palo vertical se encuentra una figura femenina con túnica y toca. Dimensiones: 6 cm de alto por 4 cm de ancho.
- Grafiti IS.72.3. A la derecha del anterior hay una cruz latina radiada. Dimensiones: 9 cm de alto por 5 cm de ancho.
- Grafiti IS.72.4. A la izquierda del palo, una figura muy esquemática que cuelga de varios hilos, como una marioneta. Dimensiones: 8,5 cm de alto por 5,5 cm de ancho.
- Grafiti IS.72.5. A la izquierda de la marioneta, hay otra figura tocada con un gorro del que sale un muelle. Viste túnica de rayas y parece guiñar un ojo al espectador. Dimensiones: 6 cm de alto por 4 cm de ancho.

- **Bóveda:**

- Grafiti IS.182 (Fig. 104). En la zona central se advierte una cruz latina patada. En torno a este motivo hay dos cruces latinas más pequeñas y diversas letras capitales, entre las que identificamos «S» y «A». Dimensiones: 157 cm de altura por 74 cm de anchura.

Rampa 10

- **Pared izquierda:**

- Grafiti IS.56 (Fig. 108). Motivo cuadrangular, reticulado, inciso en sillar. Dimensiones: 32 cm de alto por 40 cm de ancho.
- Panel IS.58 (Fig. 108). Panel formado por dos cruces incisas sobre sillar. Se observan algunas inscripciones muy erosionadas. Dimensiones: 60 cm de alto por 25 cm de ancho.
 - Grafiti IS.58.1. Silueta muy esquemática de un ave que mira a la derecha sobre una cruz griega con las puntas rematadas en círculos. Dimensiones: 12 cm de alto por 7 cm de ancho.
 - Grafiti IS.58.2. Perfil izquierdo de un ave en vuelo, posible paloma. Dimensiones: 19 cm de alto por 27 cm de ancho.

- **Pared derecha:**

- Grafiti IS.60 (Fig. 108). En la esquina superior hay una cruz latina patada pintada de color rojo sobre un sillar. Dimensiones: 38 cm de alto por 23 cm de ancho.

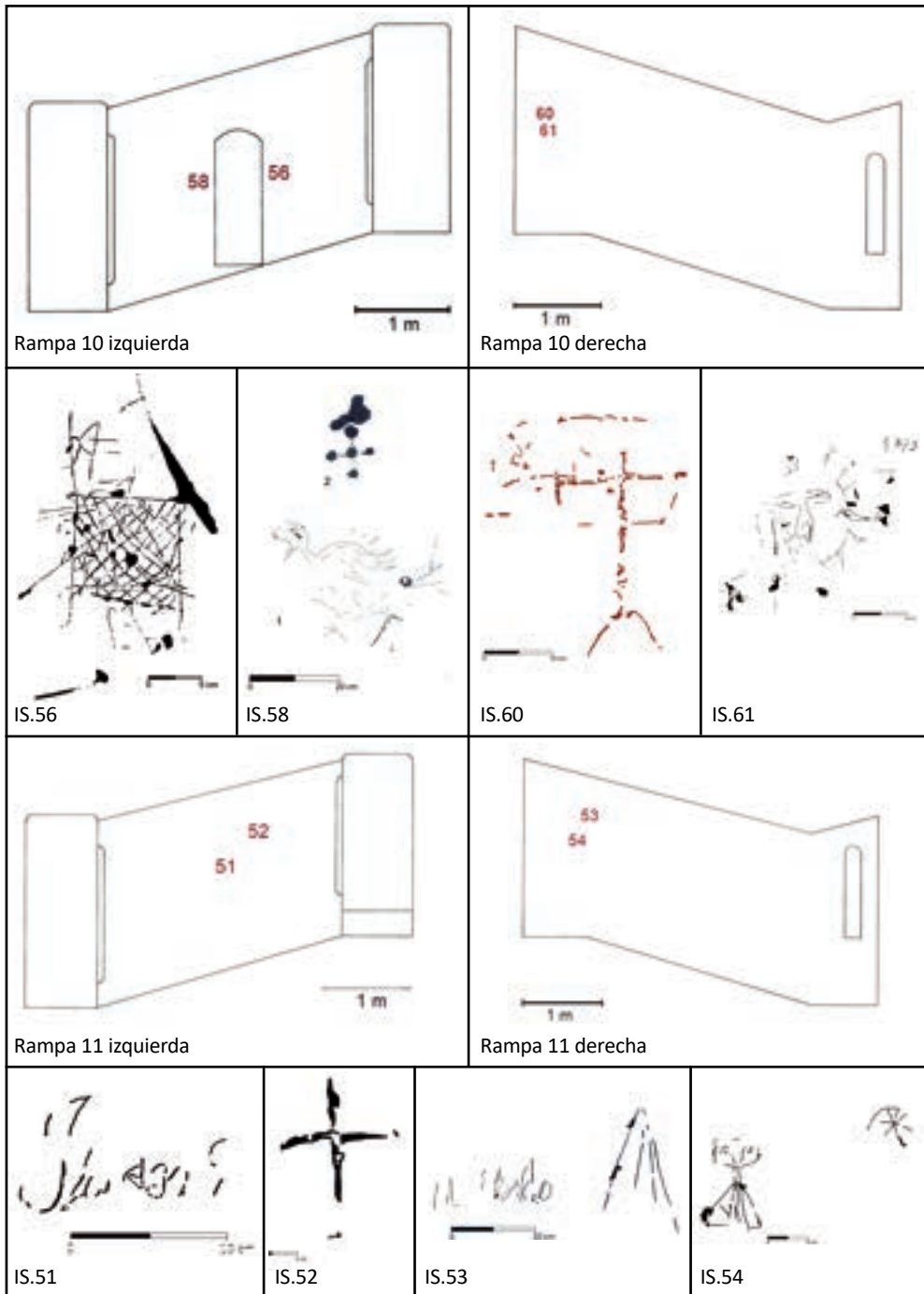


Fig. 108. Alzados de situación y calcos de los grafitis de las Rampas 10 y 11. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.61 (Fig. 108). Debajo del anterior hay un sol antropomorfo nimbado junto a una fecha, ambos incisos sobre sillar. Dimensiones: 30 cm de alto por 29 cm de ancho:

18(8)5

Rampa 11

- Pared izquierda:

- Grafiti IS.51 (Fig. 108). En el centro del paño se encuentra una inscripción patronímica, incisa sobre sillar. Dimensiones: 8 cm de alto por 12 cm de ancho:

Judas

- Grafiti IS.52 (Fig. 108). En otro sillar situado algo más arriba hay incisa una cruz griega. Dimensiones: 7 cm de alto por 6 cm de ancho.

- Pared derecha:

- Grafiti IS.53 (Fig. 108). En el extremo superior aparece una inscripción muy erosionada, junto a un motivo formado por líneas que recuerdan al remate de la torre o a un motivo arboriforme, inciso sobre sillar. Dimensiones: 32 cm de alto por 58 cm de ancho.

- Grafiti IS.54 (Fig. 108). Debajo del anterior hay un antropomorfo esquemático con túnica hasta los pies, inciso en sillar. Dimensiones: 11 cm de alto por 8 cm de ancho.

Escaleras entrada al campanario

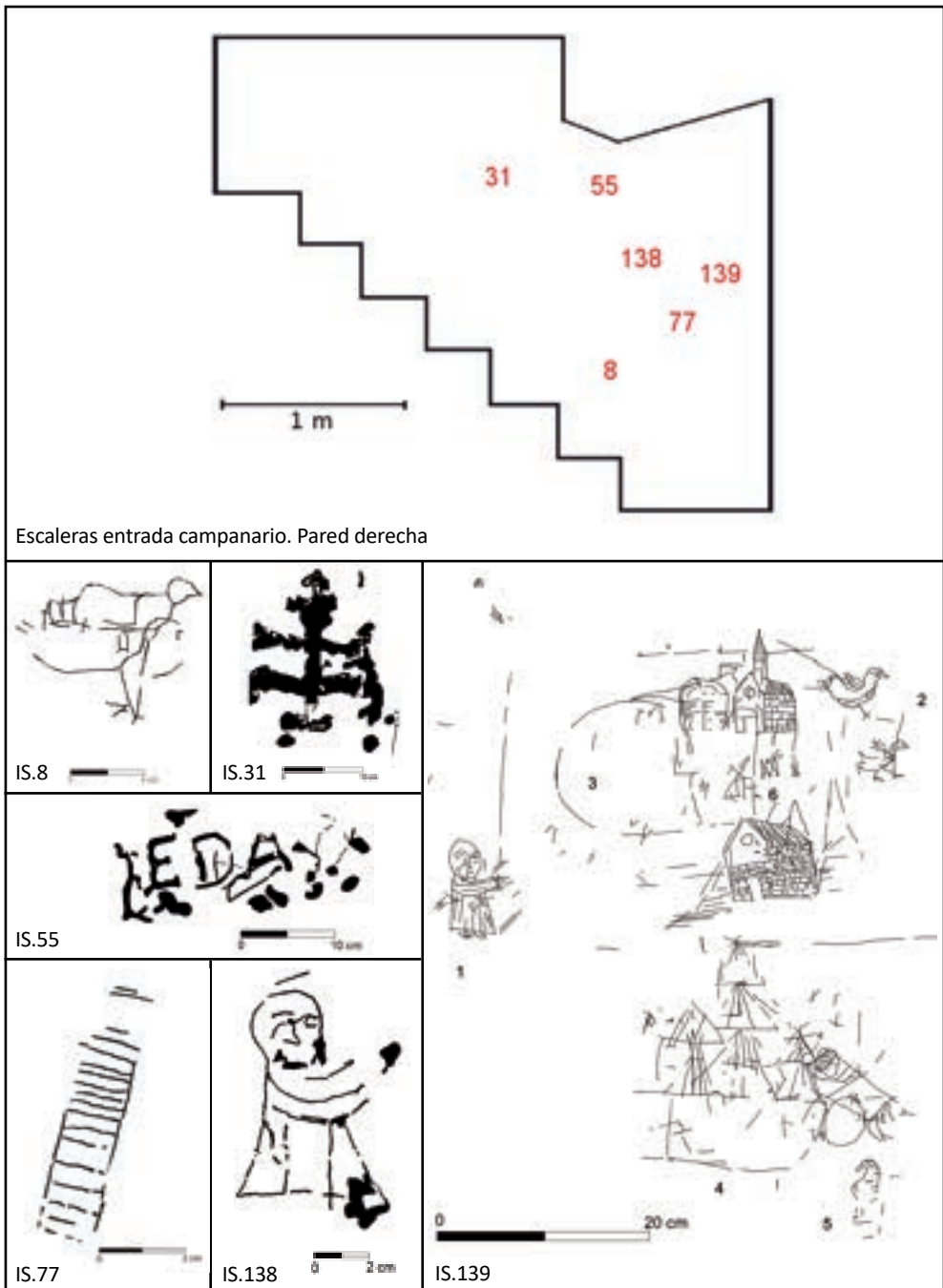
Después de la última rampa, en el ascenso, aparece un tramo de escaleras que conduce al campanario. Los grafitis de esta zona se concentran en el centro del paño derecho (Fig. 109).

- Grafiti IS.8 (Fig. 109). Aparecen incisas sobre un sillar dos aves paralelas en posición de vuelo, orientadas hacia la derecha. Junto a ellas, hay otras líneas poco definidas. Dimensiones: 30 cm de alto por 50 cm de ancho.

- Grafiti IS.31 (Fig. 109). En el centro del paño aparece una cruz patriarcal incisa sobre el sillar de piedra. Dimensiones: 20 cm de alto por 18 cm de ancho.

- Grafiti IS.55 (Fig. 109). En la parte superior aparece incisa una palabra o siglas. Dimensiones: 8 cm de alto por 30 cm de ancho:

CEDA



Escaleras entrada campanario. Pared derecha

Fig. 109. Alzado de situación y calcos de los grafitos de las escaleras de entrada al campanario. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.77 (Fig. 109). A la derecha, se muestra un motivo escaleriforme que podría corresponder a una cuenta incisa. Dimensiones: 6 cm de alto por 1,5 cm de ancho.
- Grafiti IS.138 (Fig. 109). Cerca de la esquina se encuentra inciso sobre sillar un personaje con el cuerpo de perfil y la cara de frente, completamente calvo, ataviado con túnica hasta los pies y los brazos en alto. Dimensiones: 10 cm de alto por 9 cm de ancho.
- Panel IS.139 (Fig. 109). A la derecha del antropomorfo anterior aparece uno de los paneles más interesantes del repertorio estudiado en la iglesia de Santiago. Se trata de una composición de varios motivos incisos en los sillares de la pared. Dimensiones: 65 cm de alto por 50 cm de ancho.
 - Grafiti IS.139.1. En la zona inferior izquierda hay un antropomorfo similar al IS.138. El personaje presenta la misma perspectiva que el anterior, con la cabeza de frente –totalmente rapada– y viste túnica hasta los pies, que asoman por debajo. Tiene los brazos hacia arriba sujetando lo que podría ser una cuerda, expresada con una línea muy larga trazada encima de él. Podría tratarse de un campanero en el momento de los toques, con las cuerdas en las manos y, quizás, también en los pies. El movimiento necesario podría estar indicado por las dos líneas oblicuas paralelas delante de los pies. Dimensiones: 28 cm de alto por 10 cm de ancho.
 - Grafiti IS.139.2. En la parte superior derecha se distinguen dos aves en vuelo hacia la misma dirección. Dimensiones: 12 cm de alto por 12 cm de ancho.
 - Grafiti IS.139.3. El centro del grabado lo ocupan varios motivos arquitectónicos, con tejado a dos aguas, espadaña y muros de mampuesto regular. Uno de ellos tiene una torre rematada en chapitel. Dimensiones: 29 cm de alto por 16 cm de ancho.
 - Grafiti IS.139.4. En el lado inferior, el lado de estribor de un galeón o navío de tres palos, con velas latinas y cofa en el palo central. Se aprecian algunos detalles del aparejo, como el bauprés y las jarcias. Dimensiones: 25 cm de alto por 28 cm de ancho.
 - Grafiti IS.139.5. Debajo del barco hay un motivo incompleto que parece corresponder a un caballo de mar. Dimensiones: 8,5 cm de alto por 5 cm de ancho.
 - Grafiti IS.139.6. En el centro de los tres edificios se encuentra un pequeño monograma de la Virgen María. Dimensiones: 2,5 cm de alto por 2 cm de ancho.

Tramo 3

Se trata del campanario propiamente dicho, donde se encuentran las 6 campanas y la matraca que constituyen el conjunto de esta iglesia. Para la descripción de los grafitis que aparecen en este espacio se han numerado las ventanas correlativamente y en sentido antihorario, comenzando por la primera que existe al subir desde el tramo 2 (Fig. 110 a 114).

- Grafiti IS.1 (Fig. 110). Inciso sobre un sillar de la repisa de la de la Ventana III del campanario aparecen dos círculos concéntricos, unidos por tres trazos curvos equidistantes. Dimensiones: 31 cm de alto por 26 cm de ancho.
- Grafiti IS.2 (Fig. 110). En el intradós izquierdo de esa misma ventana, hay una epigrafía incisa sobre sillar. Dimensiones: 1 cm de alto por 5,5 cm de ancho:
An [...]
- Grafiti IS.3 (Fig. 110). Grafiti situado en la esquina existente entre las Ventanas II y III que consiste en una cruz latina, realizada con incisión profunda. Dimensiones: 28 cm de alto por 19 cm de ancho.
- Grafiti IS.4 (Fig. 110). En el intradós izquierdo de la Ventana II se han cincelado en un sillar tres letras capitales. Dimensiones: *21 cm de alto por 20 cm de ancho*:
F
A
A
- Panel IS.6 (Fig. 110). Sobre los sillares de la repisa de la Ventana II hay una serie de grafitis incisos formado por motivos geométricos junto a un patronímico. Dimensiones: 20 cm de alto por 50 cm de ancho:
 - Grafiti IS.6.1. A la izquierda del panel aparece una inscripción parcialmente conservada. Dimensiones: 11,50 cm de alto por 32 cm de ancho:
Santiago [...]
 - Grafiti IS.6.2. Motivo formado por varios semicírculos concéntricos. Dimensiones: 8,5 cm de alto por 4 cm de ancho.
 - Grafiti IS.6.3. Dibujo compuesto de varios círculos concéntricos. Dimensiones: 8 cm de diámetro.
- Grafiti IS.7 (Fig. 110). Dos sencillas cruces latinas presiden una cuenta horizontal con marcas verticales. El grupo está inciso en uno de los sillares del ángulo norte de la sala. Dimensiones: 40 cm de alto por 19 cm de ancho.

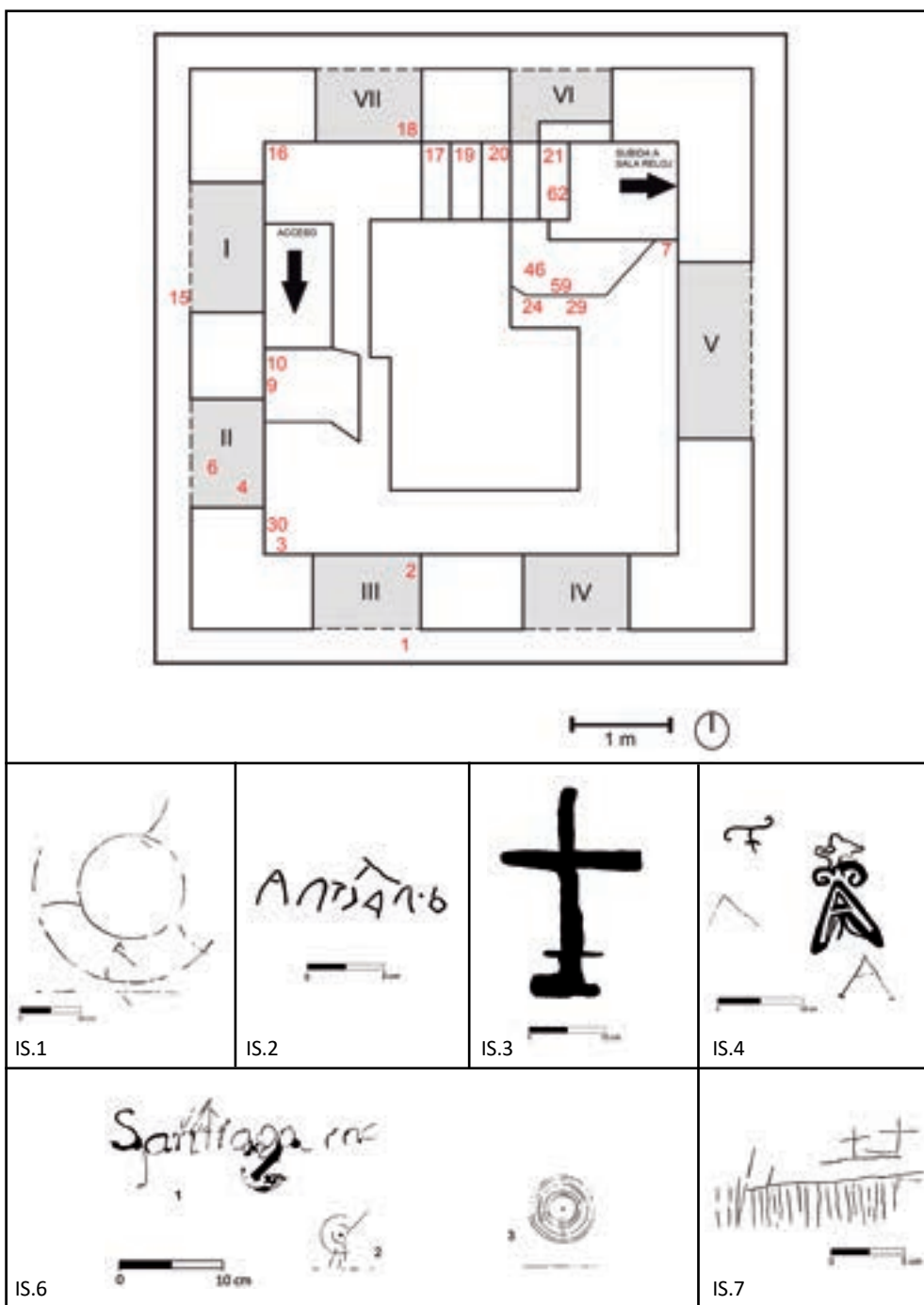


Fig. 110. Planta de situación y calcos de los grafitis 1 a 4, 6 y 7 del Campanario. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.9 (Fig. 111). Entre las ventanas I y II aparece un círculo inciso enmarcando una roseta tetrapétala. Unas incisiones en retícula sombreaman parte del interior del círculo. Dimensiones: 23 cm de diámetro.

- Grafiti IS.10 (Fig. 111). Junto al anterior grafiti, en la misma pared suroeste hay una inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido. Dimensiones: 50 cm de alto por 22 cm de ancho:

*1982 Una
1930
liebreEn total[...]*

- Grafiti IS.15 (Fig. 111). Sobre la repisa de la Ventana I, orientada al oeste, aparece incisa una rosa de los vientos. Dimensiones: 28 cm de diámetro.

- Grafiti IS.16 (Fig. 111). Una cruz latina patada, incisa entre la esquina noroeste y la Ventana VII. Dimensiones: 13 cm de alto por 10 cm de ancho.

- Grafiti IS.17 (Fig. 111). Entre las ventanas VI y VII aparece incisa sobre sillar una letra capital. Dimensiones: 7 cm de alto por 7 cm de ancho:

M

- Grafiti IS.18 (Fig. 111). Grafiti inciso sobre sillar en el intradós derecho de la ventana VII. Se trata de una cruz latina, patada, junto a otra situada a la derecha de menor tamaño. Dimensiones: 35 cm de alto por 15 cm de ancho.

- Grafiti IS.19 (Fig. 111). En uno de los sillares del espacio existente entre las ventanas VI y VII aparece incisa otra letra capital compuesta de una contracción entre M y V. Dimensiones: 10 cm de alto por 13 cm de ancho:

MV

- Grafiti IS.20 (Fig. 111). Un poco más arriba que el anterior, también entre las dos ventanas VI y VII, pero inciso sobre el enlucido figura una torre-campanario muy esquemática. Dimensiones: 113 cm de alto por 10 cm de ancho.

- Panel IS.21 (Fig. 111). Conjunto de motivos incisos sobre sillar, a la derecha de la Ventana VI. Dimensiones: 140 cm de alto por 33 cm de ancho:

- Grafiti IS.21.1. Cruz latina de cuyos travesaños cuelgan trazos con forma de lágrimas, gotas y filiformes. A su lado derecho figura un motivo triangular con los vértices acabados en volutas. Dimensiones: 39 cm de alto por 38 cm de ancho.

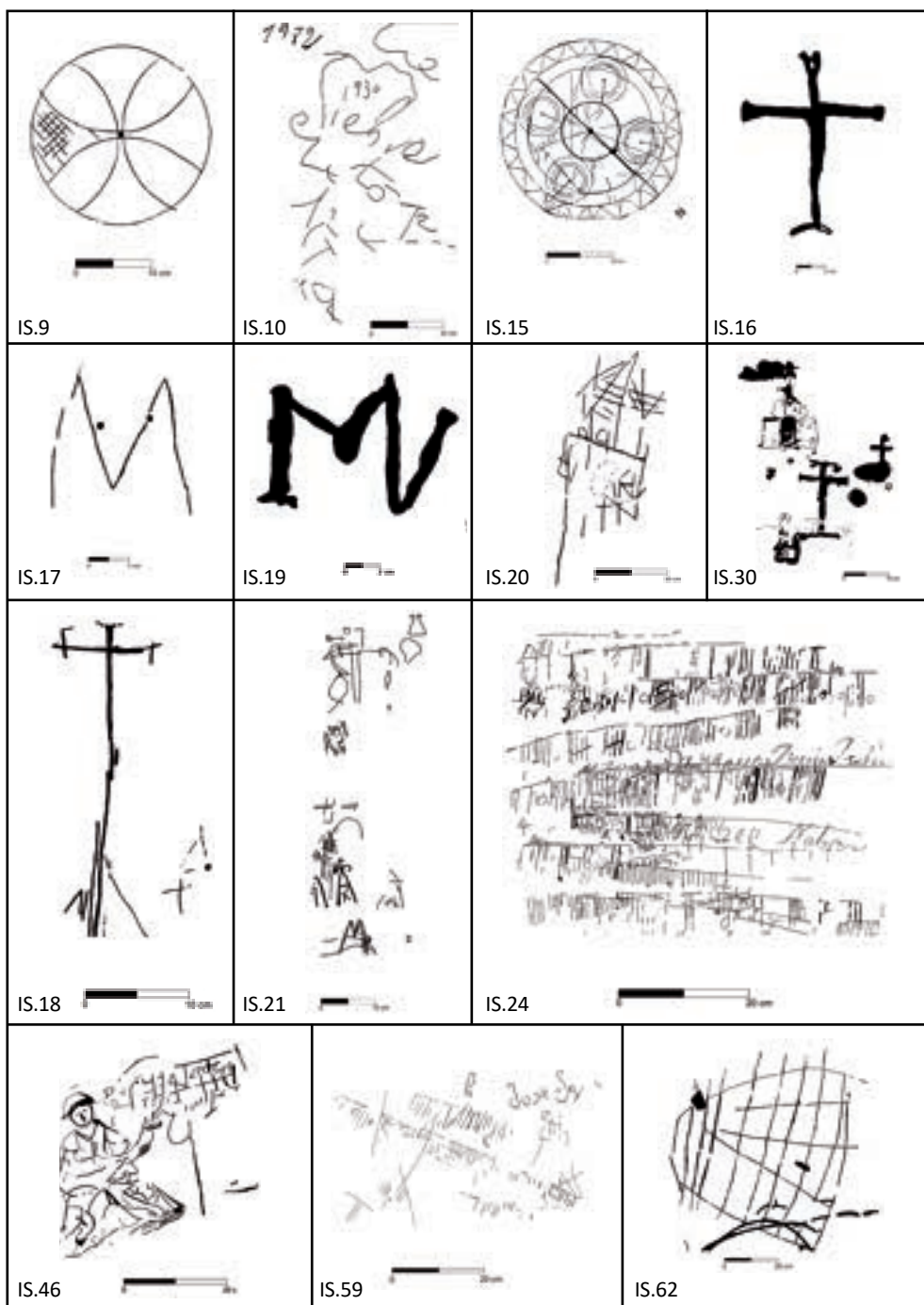


Fig. 111. Grafitis 9, 10, 15 a 21, 24, 30, 46, 59 y 62 del Campanario. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.21.2. Grupo de grafitis con varios trazos dispersos entre los que se aprecian dos letras «A» capitales, una de ellas con volutas y rematada en cruz; una flecha reticulada dirigida hacia arriba y una letra capital «M». Dimensiones: 28 cm de alto por 17,5 cm de ancho.

- Grafiti IS.24 (Fig. 111). Frente a la Ventana I, en lo que se ha llamado Pasillo Noreste, aparece una larga cuenta incisa en el enlucido de la pared. Se trata de una contabilidad con siete líneas horizontales llenas de otras más cortas, perpendiculares. Sobre ellas se han escrito los meses del año correspondientes, y cuentas, signos y epigrafías varias. Dimensiones: 56 cm de alto por 70 cm de ancho.

- Grafiti IS.29 (Fig. 112). Gran cuenta incisa en la pared del Pasillo Noreste de la sala de las campanas. Las 20 líneas de contabilidades están presididas por el año 17(8)8; a la izquierda se anotan los toques de *Funciones* y *Aniversarios* de diversos años. Dimensiones: 110 cm de alto por 70 cm de ancho:
Año 1788

- Grafiti IS.30 (Fig. 111). En la esquina suroeste de la sala se han dibujado con incisión profunda sobre sillar dos cruces latinas, una de ellas posiblemente patriarcal y la otra con engrosamiento en la base. Sobre ellas hay un edificio con una puerta de medio punto y una especie de veleta de grandes dimensiones. Dimensiones: 44 cm de alto por 22 cm de ancho.

- Grafiti IS.46 (Fig. 111). En la bóveda exterior de la escalera que sube a la sala del reloj se ha dibujado en el enlucido, con lápiz de grafito, una figura antropomorfa con una inscripción en la parte superior en parte destruida y, por tanto, de difícil lectura. Dimensiones: 35 cm de alto por 55 cm de ancho.

- Grafiti IS.59 (Fig. 111). En el enlucido del Pasillo Noreste, donde se encuentran las líneas de contabilidad descritas con anterioridad (IS.24 y 29), aparecen más líneas de cuentas, asociadas a letras e inscripciones aisladas de difícil lectura. Dimensiones: 35 cm de alto por 55 cm de ancho.

- Grafiti IS.62 (Fig. 111). Frente a la Ventana VI, en el enlucido del techo de la escalera que accede al Tramo 4 aparece un motivo, con forma cuadrangular y reticulada, dibujado con lápiz de grafito. Dimensiones: 20 cm de alto por 31 cm de ancho.

Tramo 4

El último tramo de acenso de la torre está formado por las escaleras que conducen desde la sala de campanas (Tramo 3), hasta el balcón exterior (Tramo 6). A mitad de la subida aparece una puerta en el lado izquierdo que da acceso a la sala del reloj (Tramo 5) (Figs. 113 a 115).

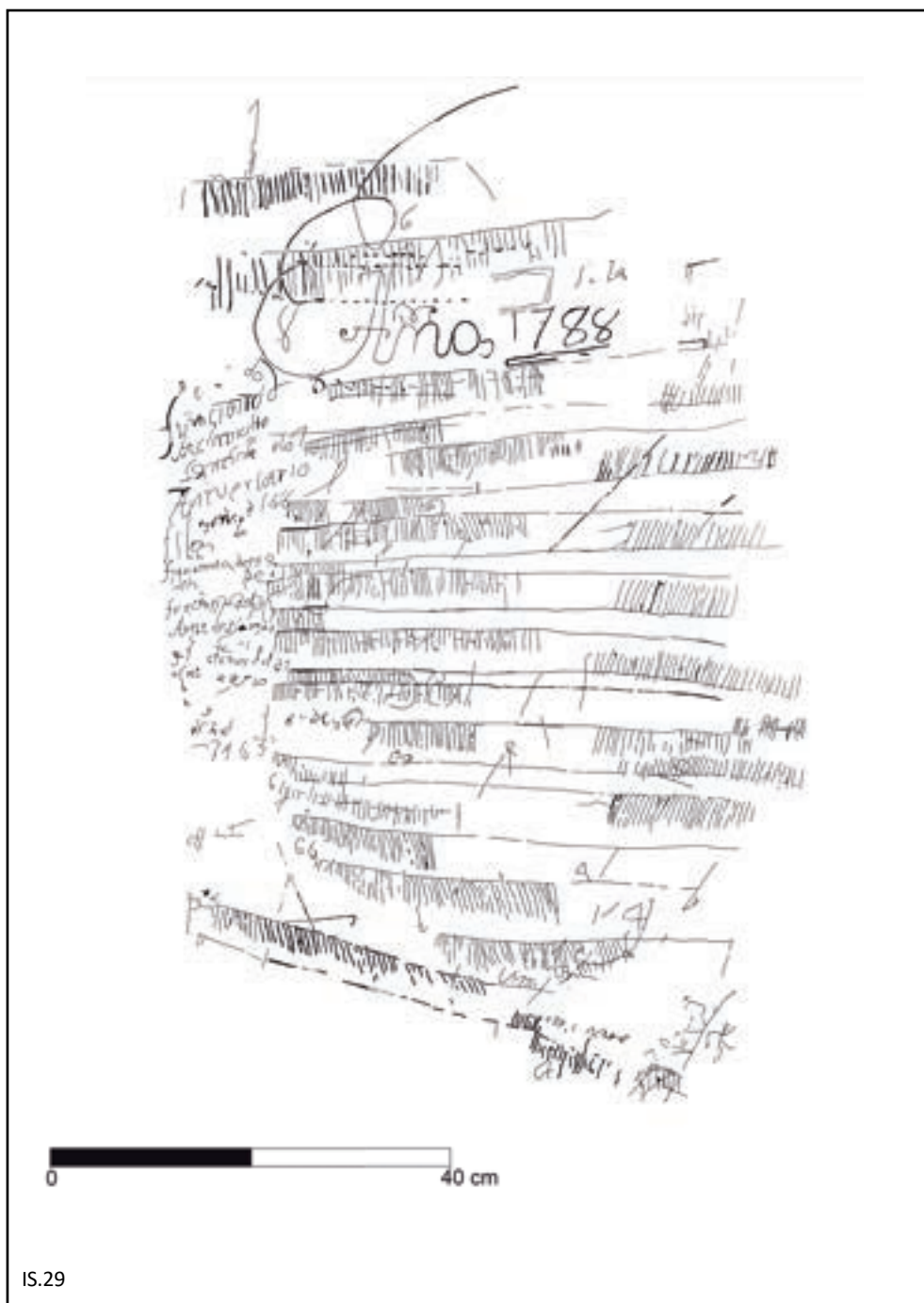


Fig. 112. Grafiti 29 del Campanario. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.25 (Fig. 113). En el dintel interior del hueco de acceso aparece sobre el enlucido, con lápiz de grafito. Dimensiones: 18 cm de alto por 85 cm de ancho:
19000 Anno
Juan Carrera

- Grafiti IS.40 (Fig. 113). En la bóveda que cubre la zona de la puerta aparece un patronímico inciso en el enlucido. Dimensiones: 4 cm de alto por 20 cm de ancho:
Jose Almiña[- - -]

- Grafiti IS.41 (Fig. 113). Muy próximo al nombre anterior, pero esta vez escrito con grafito, hay otro nombre completo y el año de la inscripción, Dimensiones: 7 cm de alto por 17 cm de ancho:
Jose Garcia Sevilla
año
1905

- Grafiti IS.42 (Fig. 113). Junto a los dos anteriores un patronímico, junto a un caracol, una flecha y un cometa. Dimensiones: 32 cm de alto por 62 cm de ancho:
Thomas Zapater

- Panel IS.43 (Fig. 113). El primer paño que aparece al atravesar la puerta contiene un gran grafiti inciso sobre el enlucido. Los motivos del panel son de diversas tipologías, tal y como se describen a continuación por separado. Dimensiones: 158 cm de alto por 82 cm de ancho:
 - Grafiti IS.43.1. Figura humana muy esquemática con túnica reticulada hasta los pies y brazos extendidos en cruz, rematados por las manos. Toda la imagen aparece de frente, excepto los pies que se han representado de perfil. A su alrededor hay diversos signos estrellados. Dimensiones: 28 cm de alto por 21 cm de ancho.
 - Grafiti IS.43.2. Pequeña cruz latina de trazo sencillo. Dimensiones: 5,5 cm de alto por 2,5 cm de ancho.
 - Grafiti IS.43.3. Inscripción. Dimensiones: 6 cm de alto por 12 cm de ancho:
gil Guillen
 - Grafiti IS.43.4. Luna en cuarto creciente. Dimensiones: 7 cm de alto por 5 cm de ancho.
 - Grafiti IS.43.5. Flecha orientada hacia arriba. Dimensiones: 8 cm de alto por 20 cm de ancho.
 - Grafiti IS.43.6. Motivo geométrico consistente en un plano cuadrangular del que salen varias líneas sueltas o agrupadas en un mismo sentido. Dimensiones: 22 cm de alto por 18 cm de ancho.

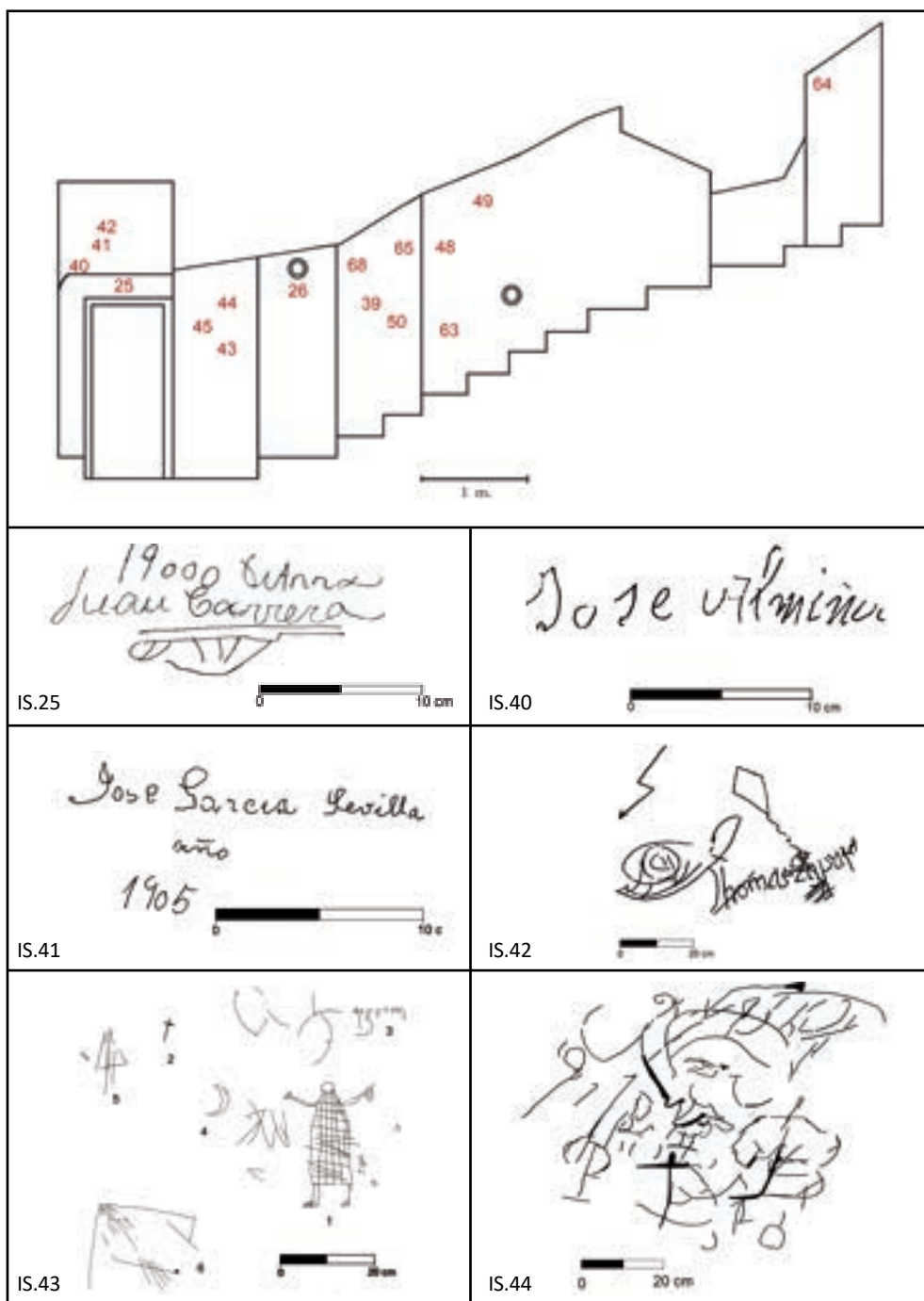


Fig. 113. Alzado de situación y calcos de los grafitis 25 y 40 a 44 del tramo 4. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.44 (Fig. 113). Superpuesto a la gran cuenta anterior, aparece un dibujo a lápiz de grafito que representa a un antropomorfo de perfil con varios trazos y letras capitales aisladas, en su entorno o sobre él. Hay una posible cruz latina debajo de la barbilla, o lo que podría ser una letra. Dimensiones: 158 cm de alto por 82 cm de ancho.
- Grafiti IS.26 (Fig. 114). Frente al anterior, en la pared frontal que aparece al iniciarse las escaleras hay una gran cuenta incisa en el enlucido. Está formada por 23 líneas horizontales con otras más cortas perpendiculares, agrupadas bien a la izquierda, bien a la derecha. El conteo comienza a la izquierda con las «Funciones del 52» y «Aniversarios del 52». Debajo de ellos, se han escrito al comienzo de cada línea de cuenta los meses del año correspondientes, desde mayo hasta diciembre y desde enero hasta agosto. Se intuye que siguen tres meses más, hasta noviembre. Dimensiones: 137 cm de alto por 83 cm de ancho.
- Grafiti IS.27 (Fig. 114). Al calendario anterior (IS.26) se superponen dos motivos incisos. Uno de ellos es la mitad superior de una cruz patada. Dimensiones: 14 cm de alto por 15,2 cm de ancho. El otro es una rosa tetrapétala sobre círculo. Dimensiones: 20 cm de diámetro.
- Panel IS.39 (Fig. 114). En el tercer paño situado a la izquierda, según se asciende, se encuentra este panel inciso sobre el enlucido. En él figuran varios motivos vegetales, epigráficos y religiosos. Dimensiones: 90 cm de alto por 66 cm de ancho:
 - Grafiti IS.39.1. Motivo vegetal esquemático e incompleto, con flor y hojas. Dimensiones: 29 cm de alto por 18 cm de ancho.
 - Grafiti IS.39.2. Rosa tetrapétala en un círculo, separada de una cruz por la letra «Y». Debajo de los dos dibujos se lee un patronímico. Dimensiones: 22 cm de alto por 44 cm de ancho:

Pepe é [...]
 - Grafiti IS.39.3. Cruz de doble brazo, con el superior más ancho que el inferior. Presenta relleno en algunas zonas, a modo de reticulado y cartela INRI en la parte superior. Los trazos inacabados en los extremos de los brazos sugieren la intención de rematarla con patado. Dimensiones: 35,5 cm de alto por 29 cm de ancho. Sobre la misma aparece la inscripción:

Ano d 1788
- Panel IS.45 (Fig. 114). En la misma situación que los anteriores hay un panel formado por una larga cuenta con diversos grafitis asociados. Dimensiones: 158 cm de alto por 82 cm de ancho:

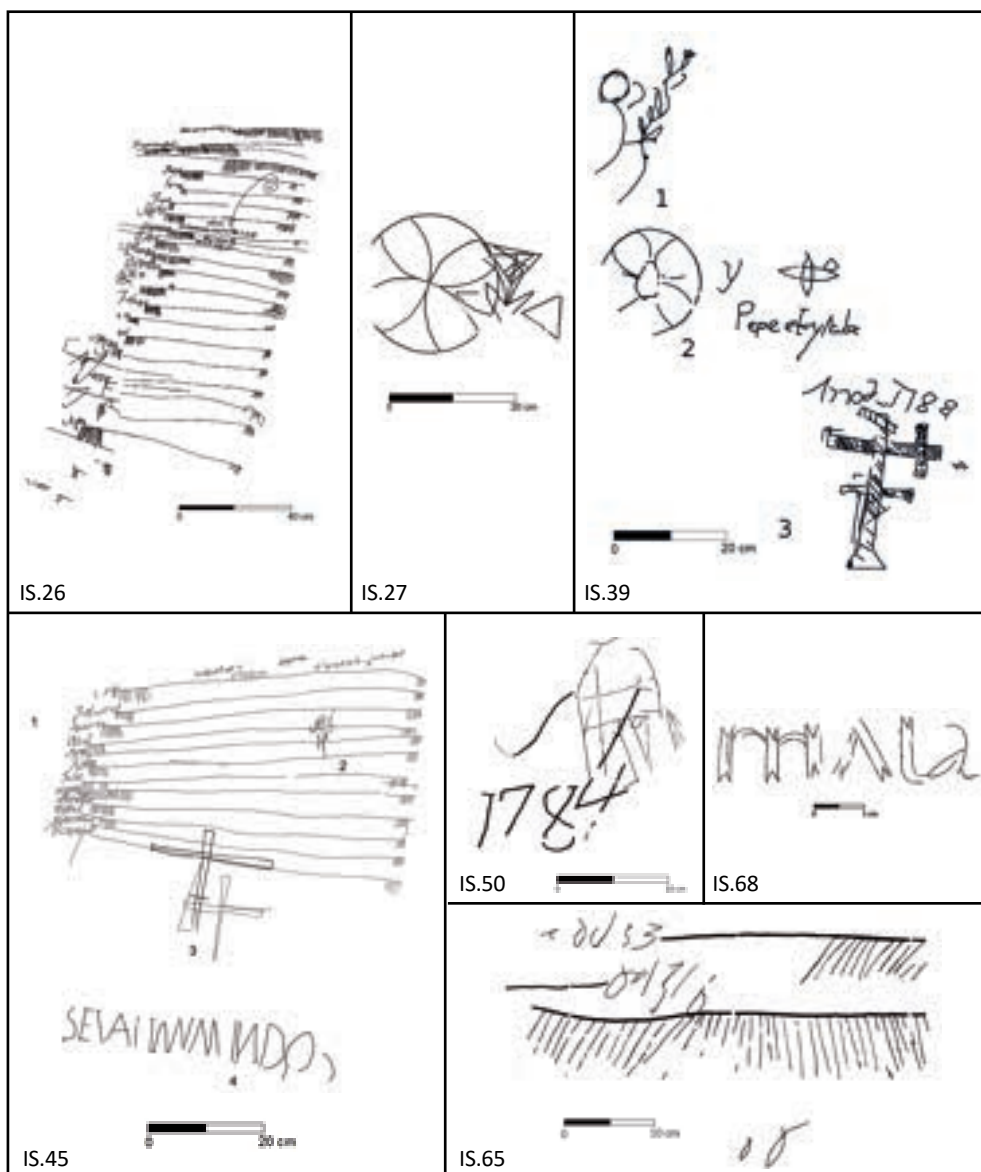


Fig. 114. Grafitis del tramo 4. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.45.1. Cuenta con calendario anual. A la izquierda se han detallado los meses del año, desde enero hasta diciembre. Junto a cada uno de los meses hay una línea horizontal con líneas cortas perpendiculares, que son las cuentas propiamente dichas. En la parte superior, encabezando

el grafiti, hay varias palabras ilegibles que posiblemente hagan referencia a los tipos de toques que se cuentan. Dimensiones: 43 cm de alto por 80 cm de ancho.

- Grafiti IS.45.2. Entre las líneas correspondientes a marzo, abril, mayo y junio hay un esqueleto humano inciso. Del brazo izquierdo parece que sale un astil largo que le sobrepasa la cabeza. En el extremo exterior de este palo hay una pequeña cruz latina. Dimensiones: 12 cm de alto por 6 cm de ancho.
- Grafiti IS.45.3. Al final de las líneas horizontales de cuentas, hay dos cruces latinas de trazo doble. Dimensiones: 30 cm de alto por 27 cm de ancho.
- Grafiti IS.45.4. Debajo del anterior, aparece una palabra de difícil lectura escrita en letras capitales. Parecen dos nombres propios unidos. Dimensiones: 12 cm de alto por 50 cm de ancho:

SEVAI[?] MINDO

- Grafiti IS.48 (Fig. 115). En el lienzo número cuatro están incisas dos rosetas tetrapétalas con los bordes cóncavos. Dimensiones: 80 cm de alto por 75 cm de ancho.
- Grafiti IS.49 (Fig. 115). Un poco más arriba que la anterior, en el mismo paño cuarto, hay otra cuenta realizada mediante incisión, con calendario, epigrafías y fecha. Dimensiones: 50 cm de alto por 85 cm de ancho:

[...] *Aniversarios*
(*Enero*)
Febrero [...]
Marzo [...]
Abril
Mayo
Funciones del 54
Aniversarios

- Grafiti IS.50 (Fig. 114). En la tercera pared se encuentra incisa en el enlucido una inscripción con una fecha. Dimensiones: 90 cm de alto por 85 cm de ancho:

J Fº
1784

- Grafiti IS.63 (Fig. 115). A la izquierda del agujero existente en la pared cuatro, hay otro grafiti inciso en el enlucido con una figura muy esquemática de tronco triangular y unas líneas cortas que salen de su cabeza. Sobre ella está letra MV, como monograma de la Virgen de las Virtudes. Dimensiones: 28 cm de alto por 10 cm de ancho.

- Grafiti IS.64 (Fig. 115). En el último paño de esta escalera, aparece un rostro humano de frente, con grandes ojos abiertos y tocado con nimbo. Está dibujado con lápiz de grafito. Dimensiones: 33 cm de alto por 30 cm de ancho.

- Grafiti IS.65 (Fig. 114). Dos líneas de cuentas incisas en el enlucido del paño tercero, en la que se distinguen algunas epigrafías confusas. Dimensiones: 14 cm de alto por 44 cm de ancho:

*[...] del 53
del [...]*

- Grafiti IS.68 (Fig. 114). En el paño tres de este tramo hay una inscripción incisa sobre el enlucido que se encuentra incompleta. Dimensiones: 7 cm del alto por 25,5 cm de ancho:

mal[...]

Sobre la puerta del reloj

- Grafiti IS.13 (Fig. 115). Sobre el dintel de la puerta que da paso a la sala del reloj se encuentra este grafiti inciso en el enlucido, que representa a un boceto de antropomorfo de perfil. Dimensiones: 12 cm de alto por 10 cm de ancho.

- Grafiti IS.14 (Fig. 115). Junto al anterior en el mismo espacio hay una inscripción incisa en el enlucido, que solo se ha conservado parcialmente. Dimensiones: 21 cm de alto por 29 cm de ancho:

*17]- - -]
j
Nave[...]*

Puerta de salida

- Grafiti IS.157 (Fig. 115). Al final del tramo de escaleras se sitúa la puerta de salida al balcón de la torre. En el paño derecho están escritos con lápiz de grafito unos patronímicos. Dimensiones: 20 cm de alto por 55 cm de ancho:

| | | |
|--------------------------------------|---------------------|----------------|
| <i>Emilio Cabós</i> | <i>Toledo</i> | <i>Madrid</i> |
| <i>Cabo Informador Meteorologico</i> | <i>Ciudad Libre</i> | <i>España</i> |
| <i>(rúbrica)</i> | <i>(rúbrica)</i> | <i>(Paris)</i> |

Tramo 5

Este tramo es el espacio que ocupa la sala del reloj, una estancia situada encima de la sala de las campanas, a la que se accede por la puerta que se abre en la escalera antes descrita (Tramo 4). La estancia donde está el mecanismo del reloj es de planta pseudo octogonal, con la maquinaria en el centro. En los lados

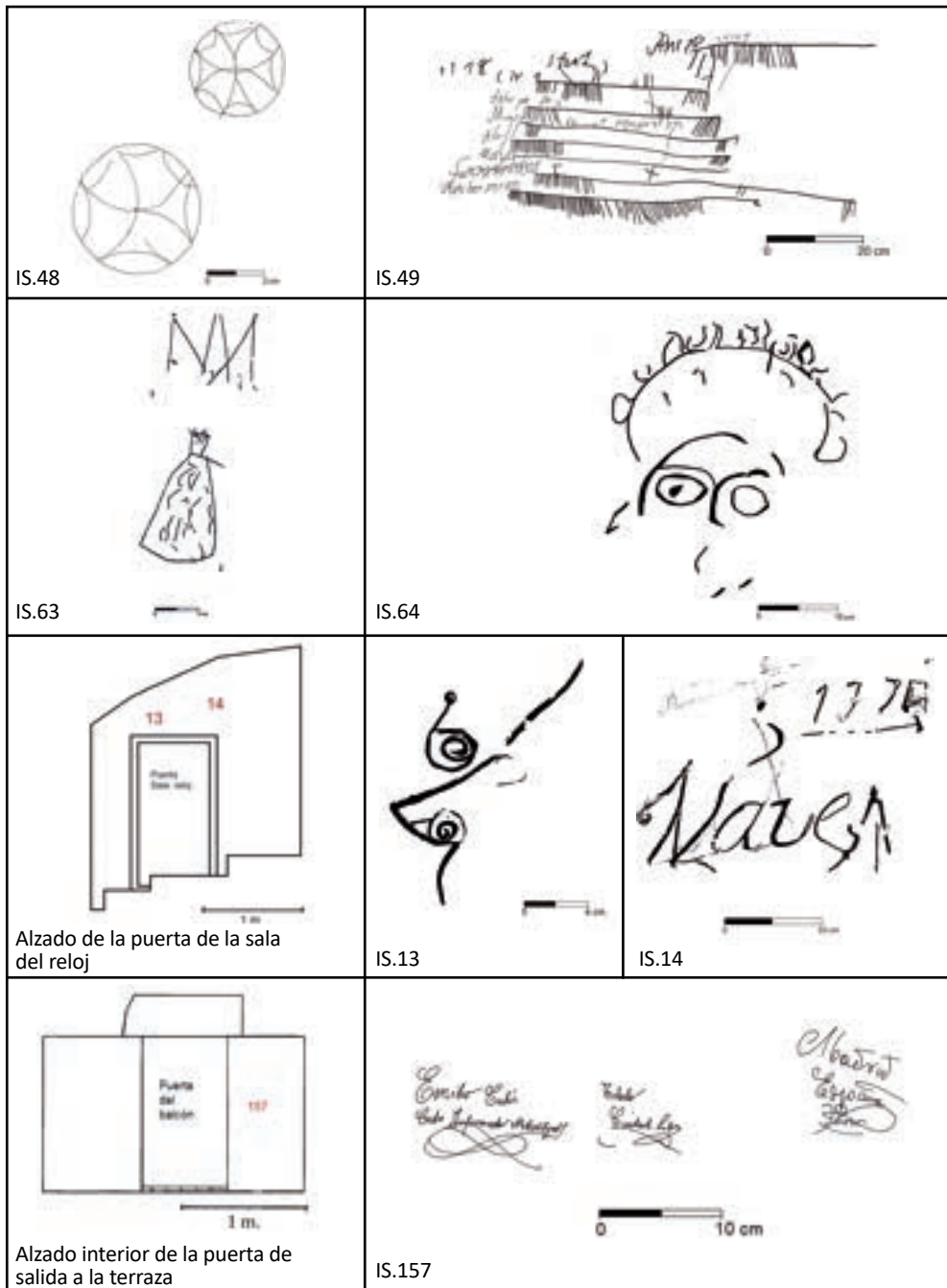


Fig. 115. Grafitis del tramo 4 (Fig. 113) y alzados de situación y grafitis de las puertas de la sala del reloj y de la terraza. Iglesia de Santiago

noreste y suroeste se sitúan las dos esferas y en el noroeste, una ventana. En el lado opuesto está la puerta de acceso desde el tramo de escaleras que va al balcón superior. Normalmente permanece cerrada, puesto que el mantenimiento corre a cargo del ayuntamiento quien, desde que se mide el tiempo, es el encargado de mantener el reloj, así como de designar al relojero municipal⁶¹. Hay una excelente representación de grafitis en esta sala, todos posteriores a 1888, fecha de la colocación del primer mecanismo tras el derribo ese mismo año de la Torre del Orejón, o Torre del Reloj. Por ese motivo, la mayoría de los grafitis de esta estancia están relacionados con las visitas para reparar la maquinaria, componerla o darle cuerda (Fig. 117).

- Grafiti IS.146 (Fig. 116). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido.
Dimensiones: 28 cm de alto por 32 cm de ancho:

*Se instalaron los dos relojes en el año 1889
A la [...] de [...]*

- Grafiti IS.147 (Fig. 116). Inscripción realizada con lápiz de grafito el enlucido.
Dimensiones: 1,5 cm de alto por 9,5 cm de ancho:

día 24-11-34

- Grafiti IS.148 (Fig. 117). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido.
Dimensiones: 6 cm de alto por 10 cm de ancho:

*Ángel Sánchez Griñán
entró de monaguillo a los
8 años y salió porque
los rojos quemaron
la Iglesia*

- Grafiti IS.149 (Fig. 117). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido.
Dimensiones: 5 cm de alto por 14,5 cm de ancho:

*José García Sevilla
entró de monaguillo
en el año 1902 en Villena*

- Grafiti IS.150 (Fig. 117). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido.
Dimensiones: 30 cm de alto por 31 cm de ancho:

*El día 2 Marzo 1909
Suvimos a la torre
Pepico y Ortín y meren-*

61 El actual relojero municipal es David Murillo Cerdá.

*damos 2 morcillas 3 palmos de
longaniza y un pedazo de
tocino diez centmos de olivas
y de vino 0,30*

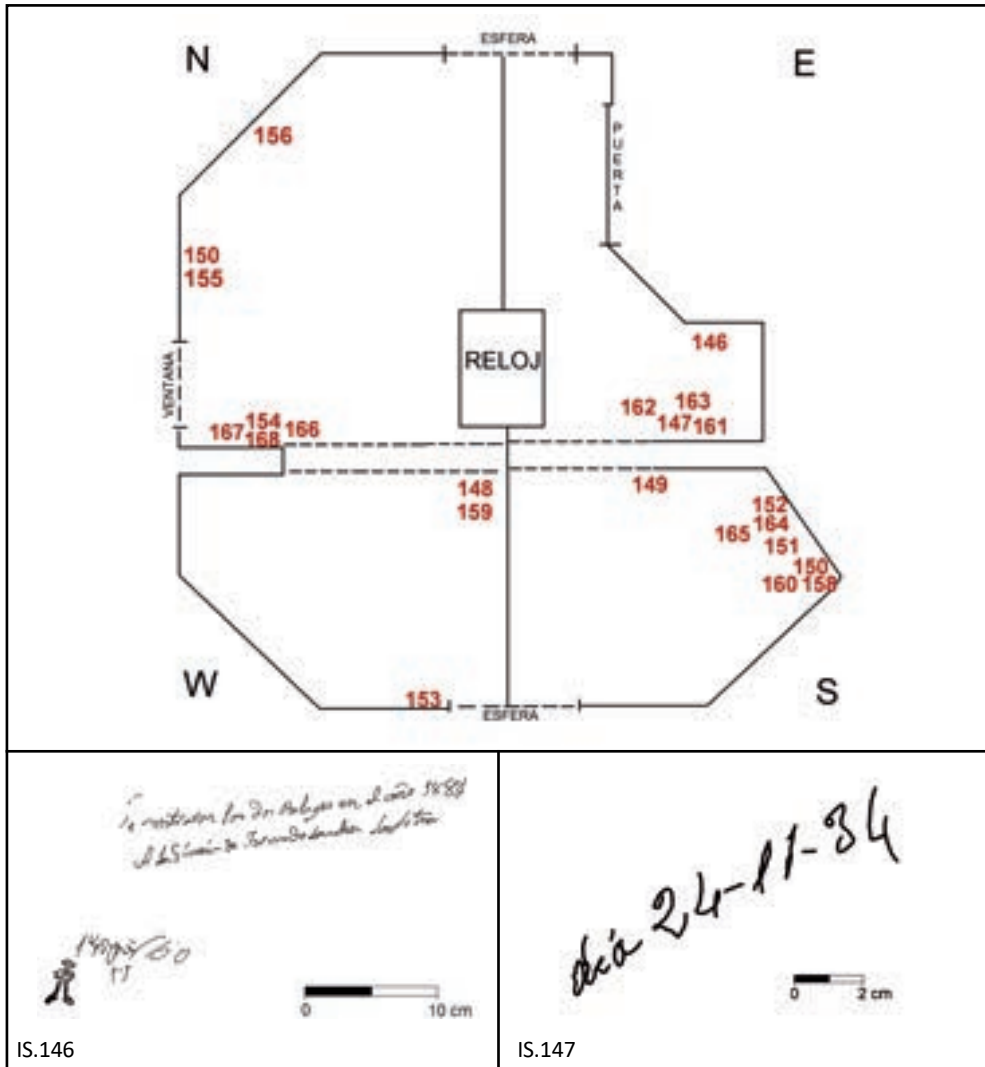


Fig. 116. Planta y grafitis 146 y 147 de la Sala del Reloj. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.151 (Fig. 117). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido.
Dimensiones: 4,5 cm de alto por 14,5 cm de ancho:

*Elvis Rodríguez
Electricista
Año 1934
día 25 Mayo*

- Panel IS.152 (Fig. 117). Panel con una inscripción y tres antropomorfos. Todos realizados con lápiz de grafito sobre el enlucido. Dimensiones: 20,5 cm de alto por 38 cm de ancho:

- Grafiti IS.152.1. Antropomorfo de cuerpo, situado de frente, muy esquemático, y la cabeza de perfil, tocada con sombrero pequeño o tupé prominente. El rostro está barbado y fumando en lo que parece una pipa. Delante de su pie derecho hay una cabeza masculina de perfil, con barba, nariz aguileña y barbilla puntiaguda. Todo ello está enmarcado en una cartela. Dimensiones: 8 cm de alto por 6 cm de ancho. Sobre el antropomorfo que está de pie hay una inscripción epigráfica que reza:

*[...] Los monegui [llos]
subiero a darle cuerda al re[loj]
Febrero años 1953 Bi[...] Juan
[...] guer*

- Grafiti IS.152.2. En la parte superior izquierda del panel, otro antropomorfo de perfil, encima de un burro, al que coge por las grandes orejas. También tiene abundante barba y está fumando en pipa. Dimensiones: 19 cm de alto por 10 cm de ancho.

- Grafiti IS.153 (Fig. 117). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido. Dimensiones: 20,5 cm de alto por 38 cm de ancho:

*Pedro Sánchez
entró de mona-
guillo el año 1939
en Villena*

- Grafiti IS.154 (Fig. 117). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido. Dimensiones: 9 cm de alto por 18 cm de ancho:

*El ddel día 17 de julio de 1908
al 2 de agosto se compuso el reloj al María
«El relojero»
Rafael Marín*

- Grafiti IS.155 (Fig. 117). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido. Dimensiones: 18 cm de alto por 33,5 cm de ancho:

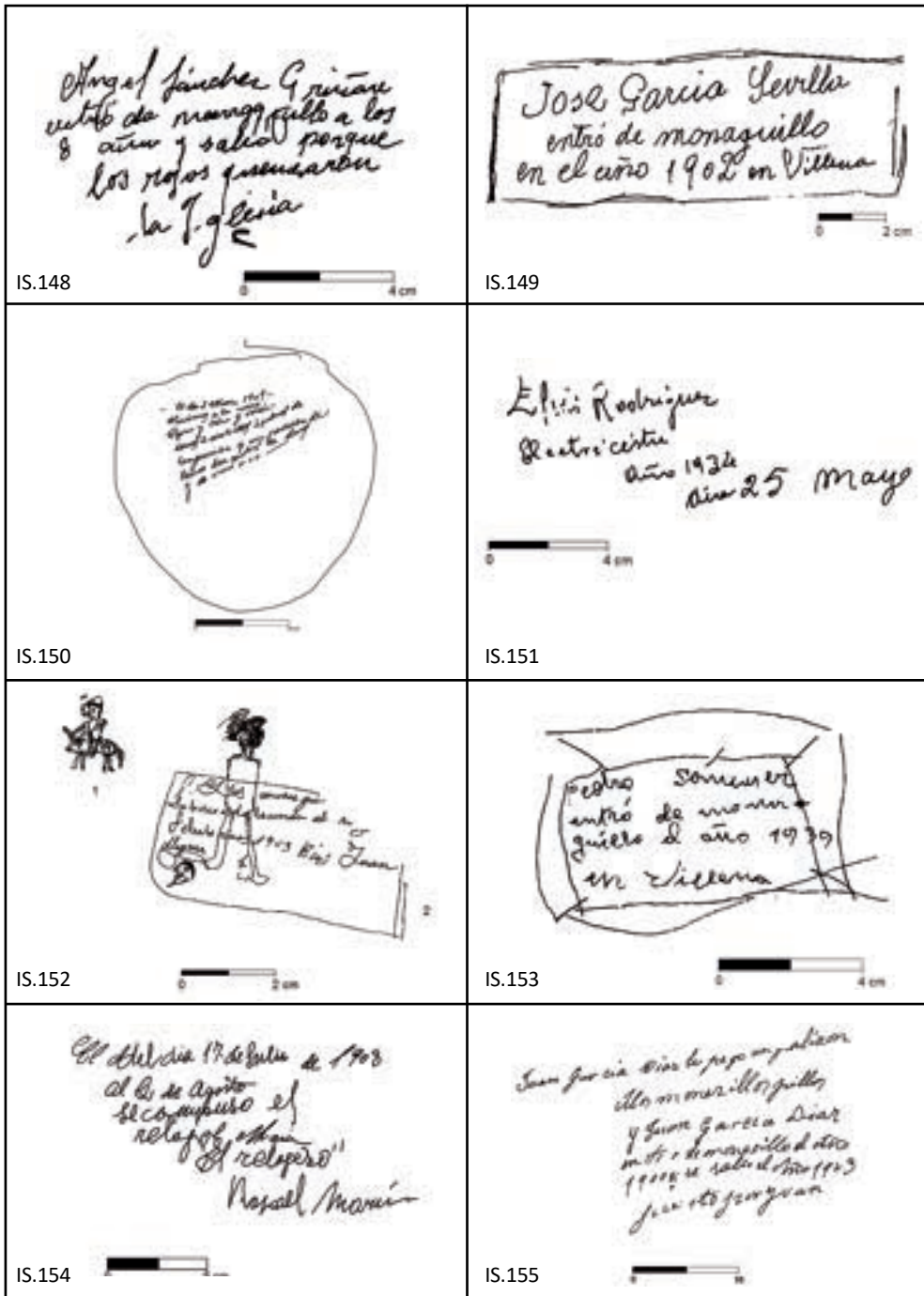


Fig. 117. Grafitis de la Sala del Reloj. Iglesia de Santiago

*Juan García Díaz le pegó un palizón
A los monecillos pillos y Juan García Díaz
entró de monecillo el año
1900 y se salió el año 1903
[...] Juan*

- Grafiti IS.156 (Fig. 118). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido.
Dimensiones: 12 cm de alto por 25,5 cm de ancho:

*Juan Cat[...] entró a la torre de Santiago
el día 1º de Enero de 1492 y [...] era
monecillo que le da[ba] cuerda al reloj
[...] Tortosa*

- Grafiti IS.158 (Fig. 118). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido.
Dimensiones: 14 cm de alto por 29 cm de ancho:

*Bernardino [...]
De jumilla R[...]o
la cruz y la bola
[...]n el 15 DEL 5 D 1977*

- Grafiti IS.159 (Fig. 118). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido.
Dimensiones: 7 cm de alto por 18 cm de ancho:

*Aquí estuvimos el Pardo y yo
dandole cuerda al reloj
Villena 31 de julio de 193[1]
Cristóbal*

- Grafiti IS.160 (Fig. 118). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido.
Dimensiones: 14 cm de alto por 19 cm de ancho:

*Mayo. Se Restauró el Reloj en el Año
192[...] en 15 Julio por el Relojero / Isidro [...] y siendo Alcalde
Pedro Menor y como memoria
firma esta
Pepico Carrera*

- Panel IS.161 (Fig. 118). Panel realizado en su totalidad con lápiz de grafito, compuesto por varias inscripciones –una de ellas dentro de una cartela– sobre un antropomorfo. Dimensiones: 35,5 cm de alto por 28,6 cm de ancho:

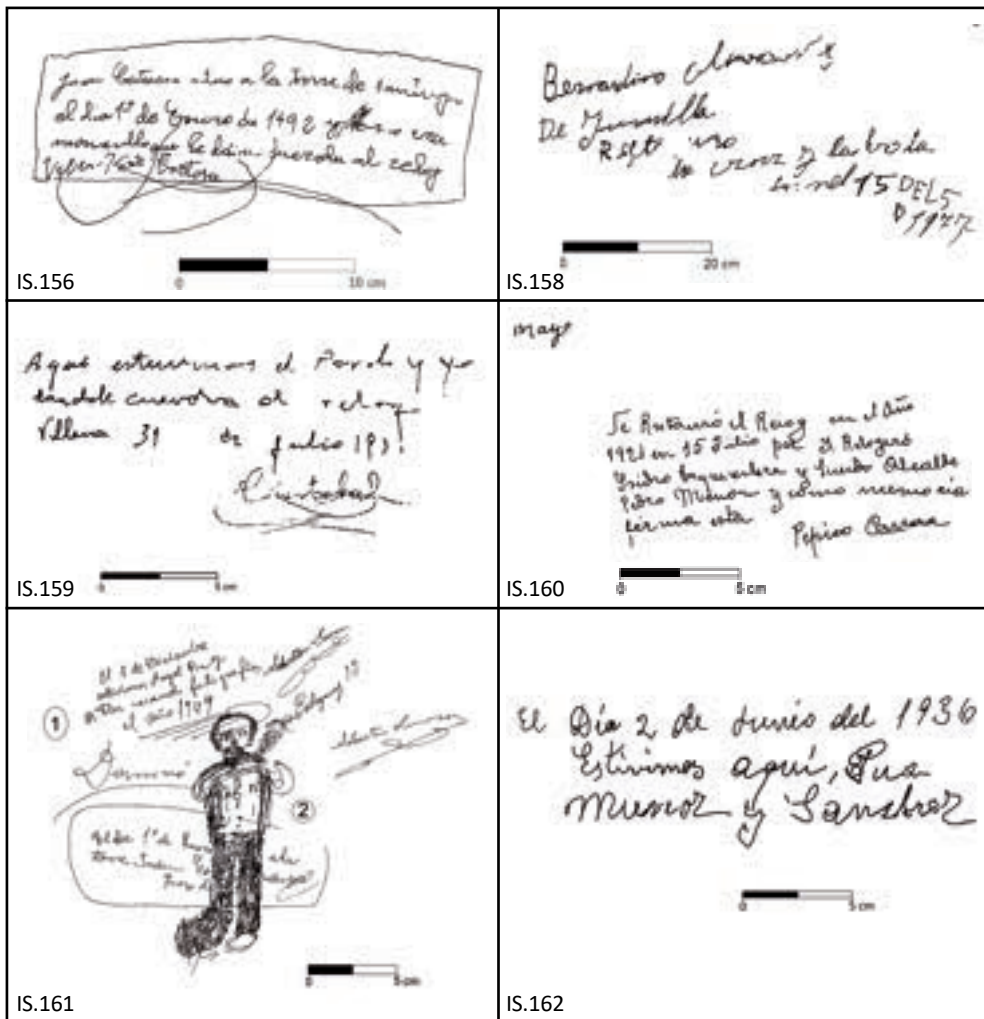


Fig. 118. Grafitis 156 y 158 a 162 de la Sala del Reloj. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.161.1. Varias inscripciones correspondientes a distintos autores, hechas en distintos momentos del siglo XX. Dimensiones: 15,6 cm de alto por 23 cm de ancho:

| | |
|---|-----------------|
| El 3 de Diciembre/estuvimos Angel Pe[...] y | |
| M. Flor sacando fotografías | Sebastián Laosa |
| el año 1949 | (Rúbrica) |
| Do[...]no | Echegaray 13 |
| (Rúbrica) | Sebastián Laosa |

*El día 1º de Enero (subió) ala
torre Juan [...]
Enero de 1936*

- Grafiti IS.161.2. Motivo antropomorfo que está dibujado debajo de la inscripción anterior. Se trata de un personaje masculino barbado, representado de frente, con cierto detalle observado en la camisa abotonada, con bolsillos, metida dentro del pantalón y cinturón. Un brazo hacia la espalda y el otro sujetando el cigarro, del que sale el humo. Dimensiones: 14 cm de alto por 4,7 cm de ancho.
- Grafiti IS.162 (Fig. 118). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido. Dimensiones: 6 cm de alto por 22 cm de ancho:

*El día 2 de junio del 1936
Estuvimos aquí Jua
Munoz y Sanchez*

- Panel IS.164 (Fig. 119). Panel con inscripciones epigráficas en cartelas y antropomorfos, realizado con lápiz de grafito sobre enlucido. Dimensiones: 7 cm de alto por 23 cm de ancho:

- Grafiti IS.164.1. Figura masculina de perfil, con los brazos extendidos y una espada en cada mano. Porta sombrero de ala ancha, casaca larga con un símbolo en el pecho y botas altas. El antropomorfo, con las cartelas donde están las inscripciones. Dimensiones: 15 cm de alto por 11,5 cm de ancho:

*El Garibaldias Juan
Juan Bautista
Blas [...]*

- Grafiti IS.164.2. En la esquina inferior izquierda hay una pequeña figura masculina fumando, con una mano en el bolsillo y la otra sujetando el cigarro. Dimensiones: 5,5 cm de alto por 2 cm de ancho.

- Grafiti IS.165 (Fig. 119). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido. Dimensiones: 14 cm de alto por 33 cm de ancho:

| | |
|-------------------------|-----------------------------|
| PEDRO ESTEVAN MILAN | El pintor J[...] Ibáñez |
| A LA BROMA | [...] |
| CANPANERO | [...] de esta [...] |
| de esta [...] ParroquiA | el marco [...] |
| de SANTiAgo | esfera del re[loj]el día 10 |
| AÑO 1918 | Febrero del año 19» |

- Grafiti IS.166 (Fig. 119). Inscripción realizada con pintura roja sobre el enlucido. Dimensiones: 11 cm de alto por 50 cm de ancho:

*5 Junio se
le puso al reloj esfera
Norte 1936*

- Grafiti IS.167 (Fig. 119). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido. Dimensiones: 8 cm de alto por 10,5 cm de ancho:

*R Murillo
21-3-51*

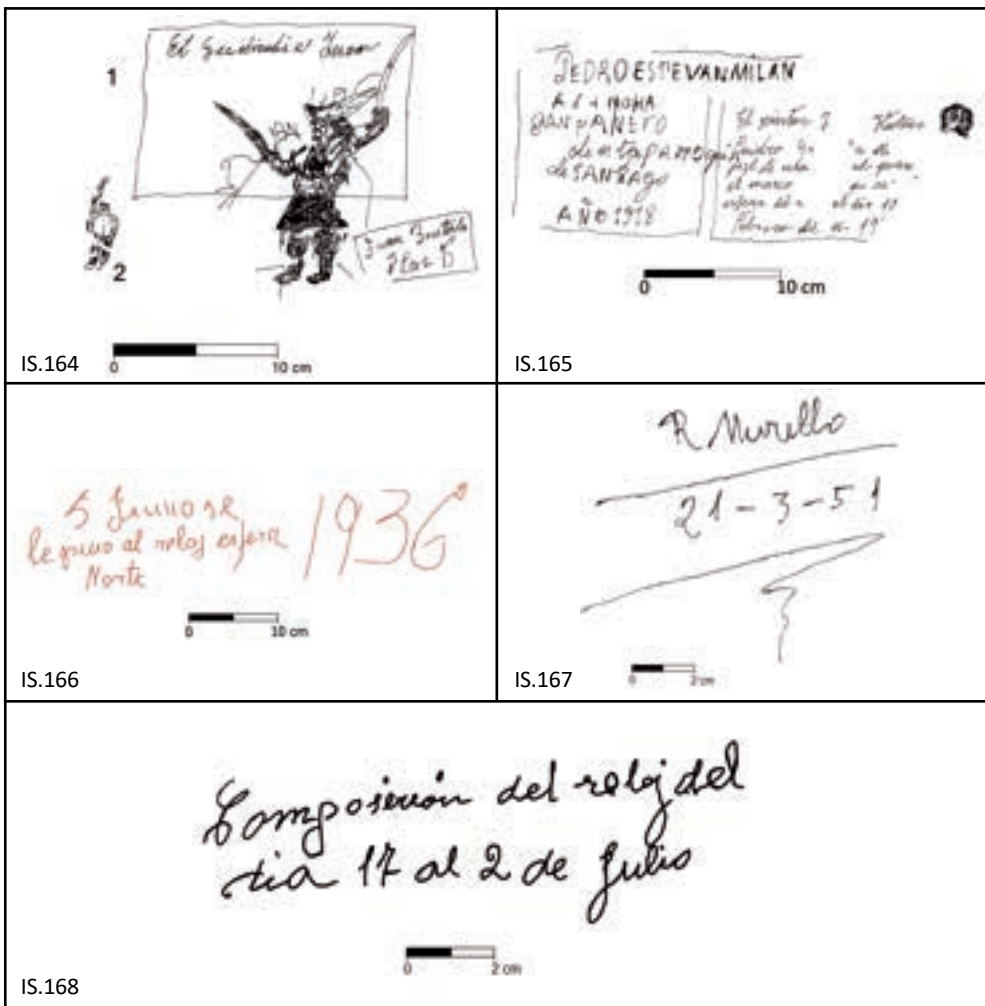


Fig. 119. Grafitis de la Sala del Reloj. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.168 (Fig. 119). Inscripción realizada con lápiz de grafito sobre el enlucido. Dimensiones: 3,5 cm de alto por 14 cm:
*Composición del reloj del
día 17 al 2 de Julio*

Balcón de la torre

En el exterior del balcón, los grafitis se concentran en el dintel, la jamba y el umbral de la puerta de salida a la terraza. Este acceso está orientado al norte (Fig. 122).

- Grafiti IS.11 (Fig. 120). Inciso en el sillar del dintel de la puerta, hay una inscripción. Se trata de las iniciales FCM, JLA (ó JEA) y DCA. Junto a las letras se aprecia la silueta de un ave y otros motivos poco definidos. Dimensiones: 20 cm de alto por 43 cm de ancho.
- Grafiti IS.12 (Fig. 120). En la jamba oriental de la puerta se encuentra una incisión compuesta por tres letras capitales incluidas en una cartela. Dimensiones: 3 cm de alto por 9 cm de ancho:
DCA
- Grafiti IS.69 (Fig. 120). En uno de los ladrillos de barro del umbral de la puerta hay incisas tres rosas de los vientos, junto a una operación matemática. Dimensiones: 41 cm de alto por 45 cm de ancho.
- Grafiti IS.169 (Fig. 120). En uno de los ladrillos de barro que cubren el umbral de la puerta hay un tablero de juego inciso. Dimensiones: 18 cm de alto por 10 cm de ancho.
- Grafiti IS.170 (Fig. 120). En el mismo umbral de salida al balcón hay un tablero de juego inciso, consistente en un alquerque de tres. Dimensiones: 5,5 cm de alto por 8 cm de ancho.
- Grafiti IS.171 (Fig. 120). Muy cerca de los anteriores, en el mismo umbral de la puerta de salida, se encuentra incisa una cruz esvástica. Dimensiones: 12 cm de alto por 9 cm de ancho.

Fachada noreste de la torre. Calle Ramón y Cajal

En la fachada recayente a la calle Ramón y Cajal se encuentran una serie de marcas, símbolos e incisiones que constituyen la medida del lado de la tahúlla de Villena (Figs. 121 a 125):

- Grafiti IS.140 (Fig. 122). Motivo cuadrangular inciso en los sillares de la fachada noroeste. Dimensiones: 42 cm de alto por 45 cm de ancho.

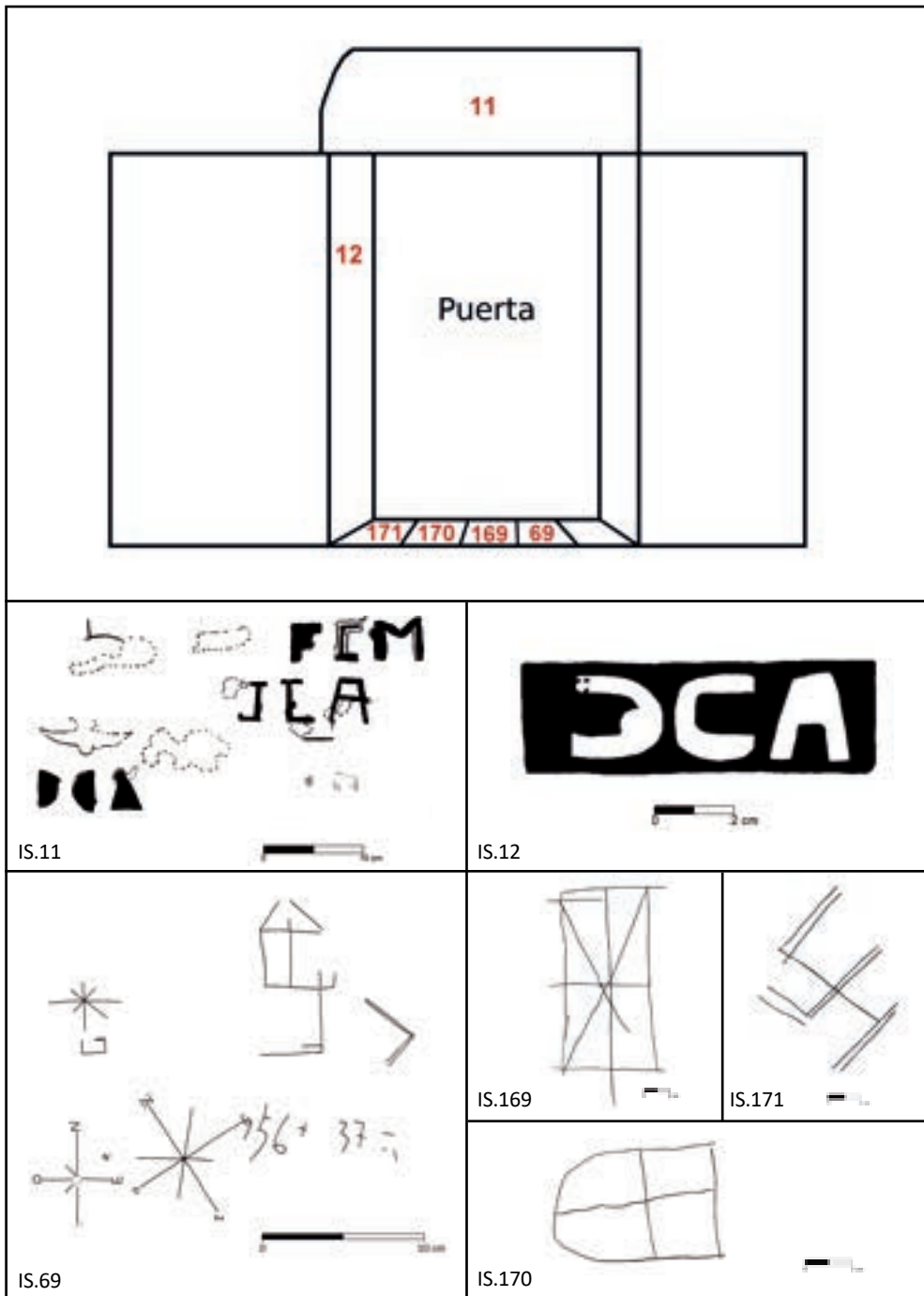


Fig. 120. Alzado de la puerta del balcón de la torre y grafitis localizados en la misma. Iglesia de Santiago

- Grafiti IS.141 (Fig. 122). Círculo inciso segmentado por cuatro diagonales equidistantes. Marca de inicio del lado de la tahúlla situada en el extremo sur del muro. Dimensiones: 25 cm de diámetro.
- Grafiti IS.142 (Fig. 122). Serie de 30 cruces incisas, remarcadas con pintura roja, equidistantes unos 90 cm, situadas entre IS.141 y el IS.143 que marcan la serie de varas lineales, como subdivisión de la tahúlla. Las cruces se extienden a lo largo de 29,2. Dimensiones: 7 cm de alto por 7 cm de ancho.
- Grafiti IS.143 (Fig. 122). Círculo inciso segmentado por cuatro diagonales equidistantes, muy similar a IS.141, situado a 80 metros de aquel, en el norte de la fachada. Dimensiones: 24,5 cm de diámetro.
- Grafiti IS.144 (Fig. 124). En el lado inferior derecho del panel de escudos, aparece una inscripción sobre sillar. En su entorno hay otros símbolos, cruces y letras aisladas de difícil lectura. Dimensiones: 13 cm de alto por 45 cm de ancho:
Ano de nuestro señor
- Grafiti IS.145 (Fig. 125). Más hacia el norte que la anterior, cerca de la intersección del muro de la iglesia con el de la torre, hay una cruz de doble brazo, con otros trazos dispersos y otra inscripción. La lectura no es fácil, aunque se distingue un patronímico. Dimensiones: 18 cm de alto por 50 cm ancho:

Ernando [—]

Estudio de los grafitis de la iglesia de Santiago

Antropomorfos

El conjunto de antropomorfos de la iglesia de Santiago constituye el más numeroso de todos los documentados hasta la fecha en Villena. Las representaciones de este tipo localizadas en la torre son de muy diversa factura, desde algunos muy esquemáticos—los más abundantes—, hasta otros más realistas, con mayor expresividad. Ahora bien, en los que se ha podido determinar el sexo, tienen en común que la gran mayoría pertenecen a personajes masculinos. Los que se han identificado con mujeres responden a estereotipos de una época antigua, hechos bajo la óptica masculina. Se puede decir que la mujer aparece tan solo como la Virgen María (IS.63, Fig. 115), como monja (IS.72.2, Fig. 57) y como bruja (IS.87.3, Fig. 101).

Entre los antropomorfos más sencillos se encuentra el rostro de perfil que hay encima de la puerta de la sala del reloj, que parece responder a la cantinela «con un seis y un cuatro hago la cara de tu retrato» (IS.13, Fig. 115). También es un esbozo muy sencillo la figura con túnica que dirige su mirada al círculo radiado, simbolizando la representación solar (IS.54, Fig. 108). Por último, hay que mencionar dos cabezas masculinas, una de ellas perteneciente al autor que firma *Richart* (IS.85.3, Fig. 94; IS.126, Fig. 101).

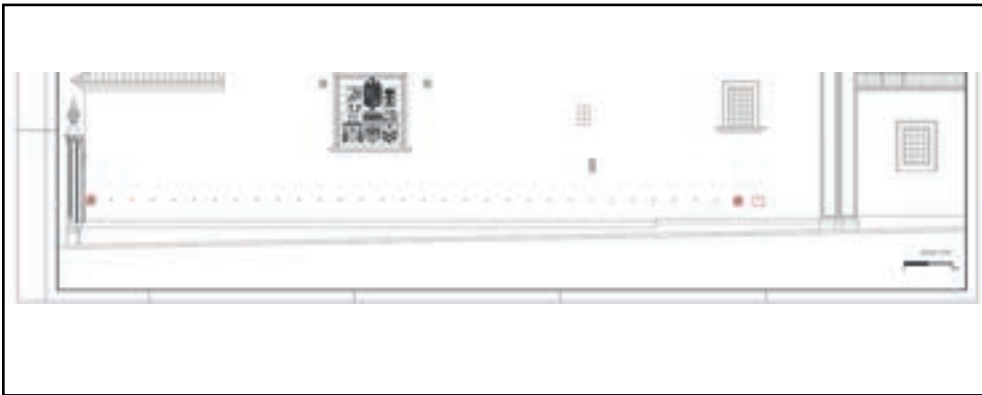


Fig. 121. Marca de la tahúlla en la fachada oriental de la iglesia de Santiago (Topografía de V. Sanjuán sobre alzado de Cartodalia)

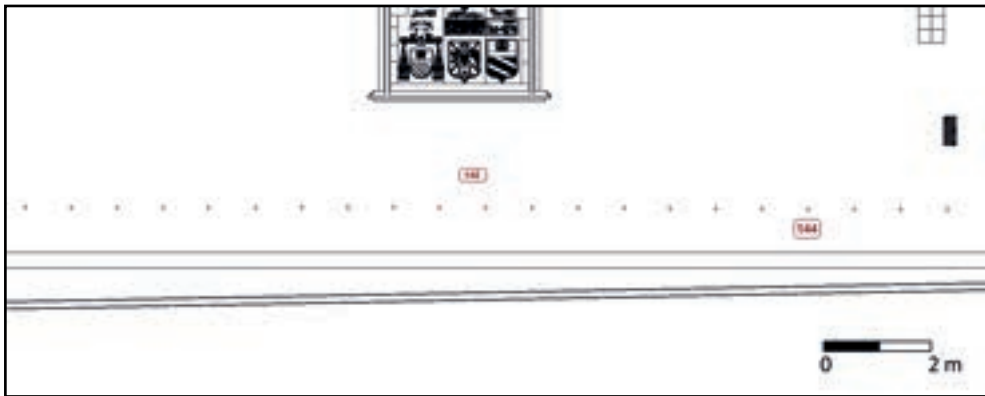


Fig. 121. Detalle



Fig. 121. Detalle

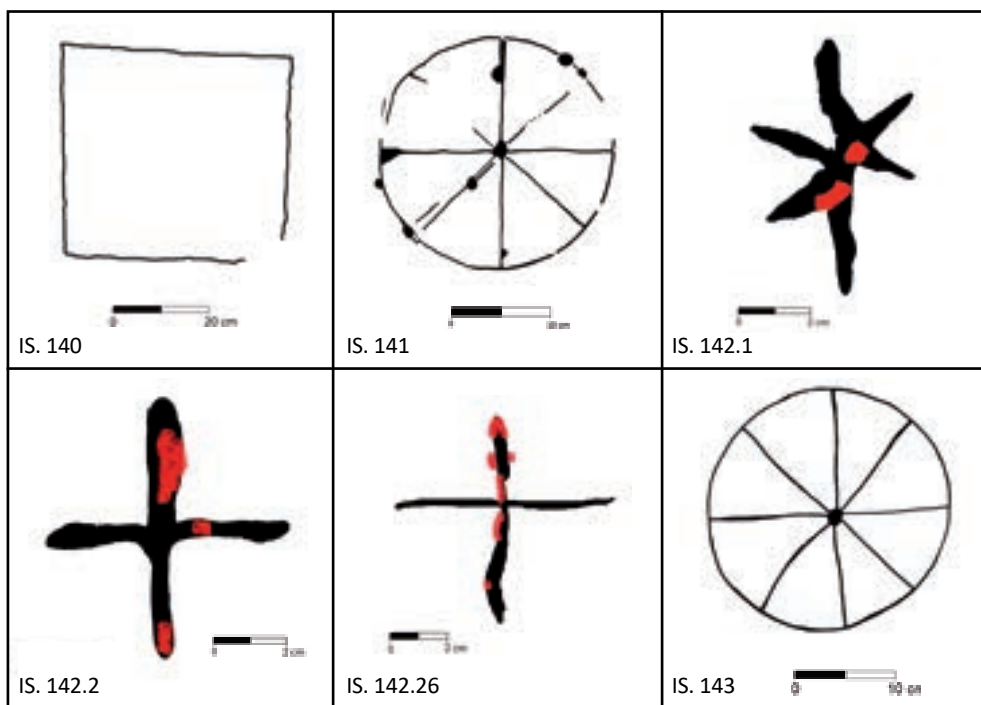


Fig. 122. Símbolos que componen la marca de la tahúlla. Se han seleccionado tres cruces (IS.142) de las treinta que contiene

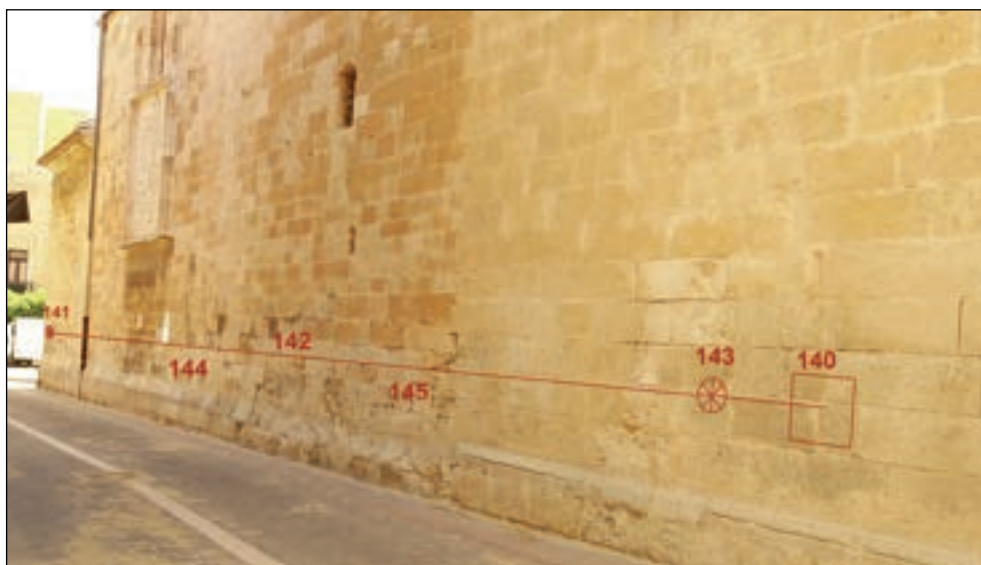
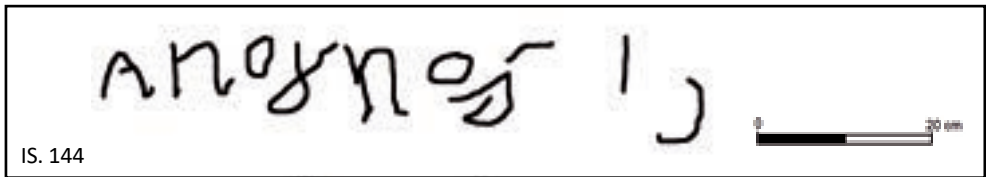
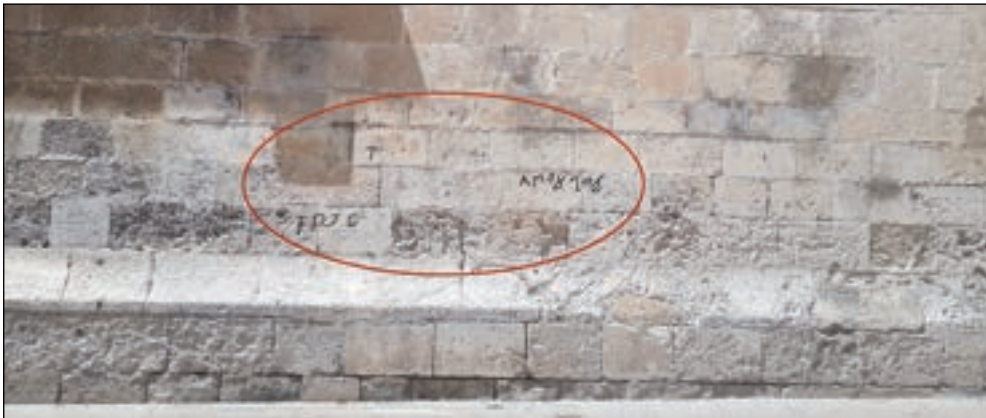
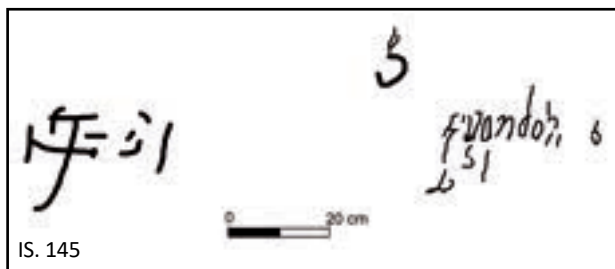
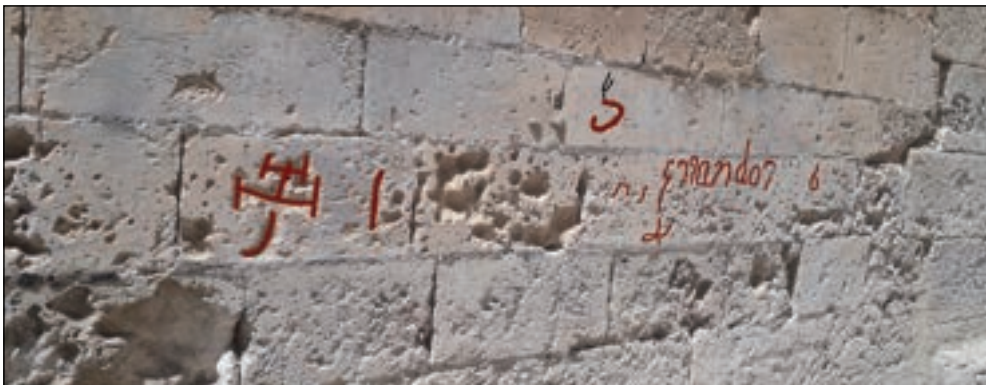


Fig. 123. Marca de la tahúlla completa. Iglesia de Santiago



IS. 144

Fig. 124. Grafiti IS.144 compuesto de diversos motivos epigráficos y simbólicos, situados debajo de la marca de la tahúlla



IS. 145

Fig. 125. Cruz y patronímico de la fachada noreste

En otros casos, la simplicidad general de la ejecución contrasta con la complejidad de la simbología expresada (IS.43.1, Fig. 113). Es decir, el trasfondo es el mensaje, el fondo, no la forma. Véase la figura sumamente esquemática que aparece con los brazos en cruz en posición orante y túnica reticulada hasta la pantorrilla, que recuerda algunos ejemplares del castillo (CA.27, Fig. 36 y CA.45.3, Fig. 45). Aquí se asocia a diversos motivos de simbología religiosa, como la cruz latina y una luna en cuarto creciente, representativa de la tradición musulmana o mudéjar y, también, símbolo mariano (IS.43.1, 2 y 4, Fig. 113). En el conjunto, que rezuma simbolismo religioso, también destaca una flecha dirigida hacia arriba de similar tipología a las localizadas en la base de la torre de la vecina iglesia de Santa María.

Ese mismo trasfondo simbólico, en el que la calidad del trazo no es lo importante, se trasluce en varios antropomorfos esparcidos a lo largo de toda la torre. Han sido ejecutados en momentos distintos, por diferentes manos. Uno es el rostro de perfil con grandes ojos, donde parece que se ha pretendido destacar su significación religiosa mediante un gran nimbo sobre su frente (IS.64, Fig. 115). Otro, el de la pareja con tocado y brazos en cruz, uno de ellos con espada, pintados a lápiz en la terraza de los arbotantes (IS.97, Fig. 98) que, en nuestra opinión, se presta a una doble interpretación. Por un lado, el personaje principal, destacado con la espada y barba, puede representar al poder divino. Por otro, recuerda otros grafitis recientemente estudiados en la iglesia de San Bartolomé de Petrer, atribuidos a la temática festera local de moros y cristianos, en pleno auge en la primera mitad del siglo XIX, fecha atribuida a este grafiti por las inscripciones estudiadas en ese mismo muro (Navarro y Hernández, 2018: 216 y 219).

Para finalizar el análisis de los ejemplares más esquemáticos, cabe incluir la representación del sol con rasgos antropomorfos. Sobre él aparece incisa la fecha probable de «1885» (IS.61, Fig. 108). Aunque no se puede descartar que este dibujo pueda pertenecer a un personaje nimbado, como otros localizados en esta misma torre, en esta ocasión pensamos que se trata de una representación solar. Contamos con un paralelo que recuerda mucho a nuestro rostro solar, aunque es más realista en la ejecución. Se trata de un grafiti, procedente del *Espacio 1* de los calabozos del palacio Episcopal de Tarazona. El autor que publica la excelente colección de grabados existente en el edificio relaciona esta iconografía solar-antropomorfa con distintos modelos, como el que usa la Compañía de Jesús –unido al IHS–, también con el calendario o con una forma de representar un personaje a modo de gloria en la iconografía hagiográfica. Si bien la cronología atribuida en aquel caso –la segunda mitad del XVIII–, es un siglo anterior a la nuestra, entendemos que el modelo puede perdurar manteniendo su significado (García Serrano, 2012: 155).

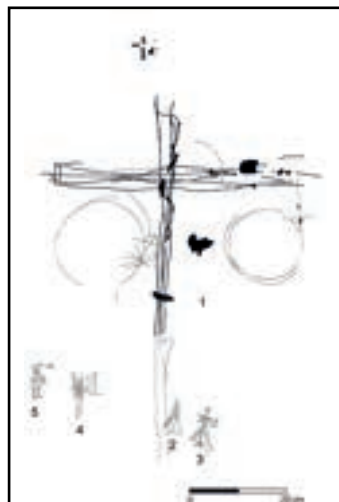
Existen, como decíamos, otros motivos antropomorfos que revelan una mayor calidad artística. Entre ellos se encuentra una cabeza de perfil, dibujada con grafito junto al

campanario, a la que se le superpone una contabilidad fechada entre finales del XVIII y el último tercio del XIX (IS.44, Fig. 113). En torno a esa fecha creemos que puede situarse el dibujo de las dos figuras con melena, el de la derecha barbada, asociadas a una cruz patriarcal (IS.98, Fig. 98).

Entre los antropomorfos más interesantes de la torre, y con mucha probabilidad de toda Villena, se encuentran los dos personajes con túnica que están tocando las campanas (IS.138 e IS.139.1, Fig. 109). La posición de los brazos de ambos así lo indica y apuntamos la posibilidad de que también están tocando con los pies, tal y como es costumbre en la iglesia de Santiago, a la vista de las líneas que se aprecian frente al pie de uno de ellos, que parecen indicar movimiento (IS.139.1)⁶². Las figuras, en el contexto del panel donde aparecen, junto a iglesias o ermitas, aves y barco, desprenden indudables connotaciones religiosas.

Otro campanero, aunque más esquemático es el que se localiza en la bóveda de la rampa número 7 (IS.180.2, Fig. 104).

Uno de los paneles más llamativos de esta torre-campanario es el compuesto por una gran cruz latina con dos círculos bajo cada uno de sus brazos (IS.72, Fig. 107). Podrían ser representaciones de la sagrada forma tal y como se ha visto en otros grafitis de Villena, tanto en el castillo (CA.40.3, Fig. 44) como en otra cruz de esta misma torre (IS.87, Fig. 101). Quizás también signifiquen los dos luceros mayores, el sol y la luna, como se interpreta en una cruz incisa sobre piedra con dos rosas hexapétalas localizada en Cubillejo de la Sierra (Guadalajara)⁶³ (Fig. 126). Por primera vez en los grafitis de Villena, vemos la representación de Cristo crucificado mediante varios trazos serpenteantes en el madero vertical de la cruz. A los pies de esta gran cruz se desarrolla una escena formada por cuatro figuras, dos a cada lado del palo (Fig. 107). A la derecha aparece un personaje cubierto de pies a cabeza con un manto acabado en forma cónica en la parte superior. No tiene rostro, pero está orientado hacia la cruz que tiene al lado. La forma plana en la que se remata la frente recuerda las tocas de monja, pero también podría tratarse de una imagen mariana (IS.72.2). Junto a la figura anterior hay una cruz latina, radiada



62 <http://campaners.com/php/textos.php?text=1218>. (Consultada el 20 de agosto de 2018).

63 http://culturalsm.blogspot.com/2015_05_31_archive.html. (Consultado el 20 de agosto de 2018).



Fig. 126. Cruz patriarcal de Cubillejo de la Sierra

y sustentada por varios maderos o cuerdas que, partiendo del crucero, llegan hasta el suelo (IS.72.3). Por su parte, las dos de la izquierda representan un bufón que sopla algún instrumento dirigiéndose hacia lo que parece ser una marioneta (IS.71, 4 y 5, respectivamente). Se trata de un grafiti excepcionalmente grande con 1,30 metros de altura (IS.72). La escena podría ser lo que en el imaginario religioso se denomina un Calvario, presidido por la cruz y bajo esta se representa a María Magdalena y San Juan, en ocasiones con el romano Longinos. Este tipo de iconografía es habitual en los pasos de la Semana Santa.

Algo similar, pero con un tamaño mucho menor, ocurre con el grafiti IS.87 (Fig. 101) donde se ha dibujado una cruz, esta vez con un solo círculo bajo el brazo derecho, con una cruz latina en su interior (IS.87.1). A sus pies aparecen dos rostros de perfil, el de la parte superior parece un hombre de aspecto cuidado y formal (IS.87.2), mientras que el de la inferior es una bruja (IS.87.3).

El repertorio de motivos antropomorfos de Santiago lo integra, asimismo, la figura masculina con amplia túnica, asociada a trazos epigráficos indescritibles (IS.46, Fig. 111). Hemos incluido también en este grupo tipológico el esqueleto que parece estar «colgado» del calendario IS.45 (Fig. 114), que sin duda es la personificación de la muerte (IS.45.2).

Dejamos para el final de este apartado el conjunto de seis antropomorfos dibujados a lápiz de grafito en la sala del reloj. Todos ellos forman parte de los textos alusivos a las vicisitudes del mecanismo, por lo que están realizados por monaguillos que subían a darle cuerda y por relojeros que dejaban su escrito tras la reparación del mecanismo. Se pueden fechar entre 1874, el más antiguo y 1953 el más reciente, siendo necesario señalar que algunos de ellos tienen una meritoria calidad artística (IS.146, Fig. 116; 152.1 y 2, Fig. 117, Fig. 97; 161, Fig. 118; 164.1 y 2 y 165, Fig. 119).

Un grafiti se acompaña del texto *El Garibaldias Juan Juan Bautista/Blas [...]*, muy posiblemente en referencia a un miembro de la comparsa de Garibaldinos, integrante de alguna de las fiestas de moros y cristianos de la comarca. En Villena nunca existió una asociación festera con esa denominación, pero sí en la cercana localidad de Sax, donde se fundó en 1874 por influencia del caudillo y patriota italiano Giuseppe Garibaldi⁶⁴. También en Petrer existieron desde 1876 hasta 1890, fecha en la que desaparecieron, y en Elda hay escasas noticias, tan solo algún investigador ha apuntado que pudieron desfilar a partir de 1877, aunque en la actualidad tampoco existen (Rico Navarro, 2000: 116). A la vista del patronímico «Blas» que acompaña al apelativo «Garibaldias», nos inclinamos a pensar que se trata de algún vecino de Sax que recibió el nombre del patrón de la Villa. La fecha del grabado debe enmarcarse entre 1874 y en torno a 1977, fecha de la automatización del reloj⁶⁵.

Arquitectónicos

Existe en la torre de Santiago un peculiar grupo de construcciones representadas en la primera ventana que ilumina las escaleras de caracol (Tramo 1). En concreto, la parte superior del panel IS.84 (Fig. 94) presenta varios motivos arquitectónicos que se pueden identificar como torreones o fortificaciones de carácter militar (IS.84.1 y 84.3). Uno de ellos es un castillo con torre de dos alturas y puerta de medio punto recercada de sillares, cuya fisonomía recuerda al castillo de la Atalaya, visible desde lo alto de la torre de esta iglesia (IS.84.1); el otro, es un lienzo almenado, aislado (IS.84.3). Por su parte, la fecha 1811 inscrita entre ambos grafitis podría ser un indicador cronológico. Junto al anterior, el panel IS.85 (Fig. 94) contiene otro edificio fortificado similar, toscamente trazado (85.2) asociado a la fecha 1860. Dada la asociación a los motivos descritos, es muy posible que las fechas descritas sitúen el período en el cual han podido trazarse los dibujos.

El otro grupo arquitectónico del panel son dos pequeños edificios religiosos, con torre-campanario, muy similares entre sí, junto a la fecha 1728 inscrita entre ambas por el autor llamado *Bautista* (IS.84.4). La similitud entre ambos recuerda a las dos iglesias más importantes de Villena, Santiago y Santa María que, si bien fueron construidas en épocas distintas, las torres son prácticamente contemporáneas y de factura casi idéntica. Algo similar ocurre con los motivos arquitectónicos del panel IS.139.3 (Fig. 109), cuyos edificios religiosos recuerdan, también, a los dos templos villenenses.

La que no se puede identificar con ninguna de las tantas ermitas existentes en Villena es el pequeño templo que aparece con la puerta abierta, y lo que podría ser una espadaña o la veleta, acompañada de dos cruces (IS.30, Fig. 111).

64 <http://www.comparsadegaribaldinos.es/la-comparsa/> (Consultada el 20-1-2019).

65 Dato facilitado por Luis Murillo Coloma, relojero municipal de 1968 a 1998.

Los últimos grafitis que incluimos en esta tipología arquitectónica representan unas estructuras que podrían corresponderse con la propia torre de Santiago –aunque muy esquemática– (IS.20, Fig. 111) y con el chapitel que la remata (IS.53, Fig. 108).

Finalmente, se incorporan a este apartado los bocetos arquitectónicos representados en el exterior de la torre. Por un lado, hay dos excelentes molduras cuya tipología permite relacionarlas con el momento de su construcción, en torno al siglo XVII. Una de ellas se plasmó en uno de los contrafuertes del lado norte de la iglesia (IS.137, Fig. 98), mientras que la otra está en la base de la torre, en la cara exterior orientada al oeste (IS.127, Fig. 98). Esta última es muy similar a un grafiti fechado en el mismo momento renacentista del Palau Comtal de Cocentaina, entre finales del XV y principios del XVI (Ferrer y Martí, 2009: 154).

Por otro, destaca el arco de medio punto trazado con cierto detalle, incluso al señalar el despiece de las dovelas (IS.82, Fig. 94). Presenta muchas semejanzas con otro localizado en la torre del homenaje del palacio de Altamira de Elche, quizás inciso como boceto de algunas de las obras efectuadas en el siglo XVI o en el XVIII (Barciela, *et al.*, 2009:186). En este mismo trabajo se puede comprobar la existencia de un grafiti similar documentado en la tercera sala del castillo de la Atalaya de Villena (CA.41, Fig. 44).

Parece ser también un boceto, el dibujo inacabado de dos círculos concéntricos unidos por tres trazos curvos equidistantes. Quizás el autor pretendía esbozar el modelo de una clave de bóveda, dadas las similitudes del dibujo con los ejemplares existentes en las iglesias de esta época (IS.1, Fig. 110). Existe gran parecido entre éste y otros bocetos localizados en el santuario de las Virtudes (SV.46, Fig. 186), fechados en el último cuarto del siglo XVI.

Cuentas

En general, el conjunto de cuentas de la torre de Santiago es el más interesante del repertorio villenense. Si hasta ahora las contabilidades registradas se limitaban a simples trazos –de los que también hay algunos en esta torre (IS.7, Fig. 110; 59, Fig. 111; 132, Fig. 100 y 136, Fig. 100)–, los más vistosos consisten en series temporales donde se relacionan los meses del año y, en algún caso también el año, de los oficios tocados por los campaneros (IS.24, Fig. 111; 26, Fig. 114; 29, Fig. 112; 45.1, Fig. 114; 49, Fig. 115 y 65, Fig. 114). Están todas incisas excepto una de ellas combinada con trazos a lápiz de grafito (IS.49, Fig. 115). La fecha de estos recuentos no se aprecia en la mayoría de los casos, tan sólo uno de los más espectaculares está presidido por el año al que se refieren las cuentas: 1788 (IS.29, Fig. 112). En otros, se distingue entre la serie de recuentos el encabezado: «Aniversarios del 52» (IS.26, Fig. 114). Consideramos acertado encuadrar estas series en un marco cronológico que abarca desde mediados hasta finales del siglo XVIII.

Curiosamente, estas listas completas en las que se llevaba un recuento anual detallado por meses de cada una de las funciones y de los aniversarios en los que el campanero había tocado, están situadas en el campanario y en la base de la torre, cerca de las cuerdas desde donde, todavía hoy en día, se tocan las campanas en la iglesia de Santiago de Villena. El recuento era llevado por el propio campanero, para cobrar las celebraciones propias de su actividad.

Existen paralelos de cuentas trazadas por campaneros en catedrales e iglesias catalanas, como en la Seu de Lleida (Casanovas y Rovira 1999: 20). Otros casos similares en la zona próxima a Villena de contabilidades tan largas, aunque no religiosas, han aparecido recientemente en la ermita del Pozuelo (Lorca), fechada en el último tercio del siglo XVIII (Velasco *et al.*, 2011: 187).

Epigráficos

La iglesia no es una excepción y, como viene siendo habitual en los monumentos estudiados, tipológicamente los grafitis epigráficos de la torre de Santiago constituyen el grupo más numeroso. Está formado tanto por nombres propios aislados o asociados al apellido (IS.2 y 6.1, Fig. 110; 40 y 43.3, Fig. 113; 51, Fig. 108; 75, Fig. 106; 79, Fig. 105; 83, 91 y 92, Fig. 94; 100, Fig. 103; 104, Fig. 100; 108 y 109, Fig. 103; 112, Fig. 101; 118 y 119, Fig. 97; 128 y 129, Fig. 101 y 134, Fig. 93) la mayoría muy difíciles de fechar y que ofrecen escasa información, tan sólo alguna referencia al oficio, como el de campanero, que justifica la presencia en la torre del autor (IS.134, Fig. 93). Respecto a las fechas, se han documentado del siglo XVIII (IS.14, Fig. 115; 50, Fig. 114 y 120, Fig. 97), del XIX (IS.57, Fig. 96; 61, Fig. 108; 84.2, Fig. 94; 85.3, Fig. 94; 93, Fig. 98; 110, Fig. 96; 115, Fig. 97; 116, Fig. 97; y 123, Fig. 101) y del XX (IS.10, Fig. 111; 66, Fig. 107; 96, Fig. 105; 99, Fig. 97; 111, Fig. 103; y 130, Fig. 101).

Curiosamente, existe una inscripción de una persona que dejó su firma en las dos iglesias. Se trata de José Almiñana (IS.40, Fig. 113), que sabemos era campanero de Santa María en 1954, por el grafiti dejado en aquella iglesia (ISM.66.1, Fig. 80).

También muy interesantes son las combinaciones de patronímicos asociados a fechas (IS.25, Fig. 113; 39, Fig. 114; 41, Fig. 113; 57, Fig. 96; 88, Fig. 105; 105, Fig. 103; 107, Fig. 103; 113, Fig. 96; 114, Fig. 101; 117, Fig. 97; 121, Fig. 101; 124, Fig. 97; 179, Fig. 104; y 180, Fig. 104); además existen diseminados por la torre un pequeño número de grafitis de lectura confusa o con expresiones religiosas entrecortadas de difícil interpretación (IS.68, Fig. 114; 75, Fig. 106; 90, Fig. 103).

Por otro lado, hay que mencionar la existencia del único vitor documentado hasta la fecha entre todos los grafitis de Villena. Está situado en la primera ventana que aparece en el ascenso de la torre de Santiago (IS.85.1, Fig. 94). Normalmente, estos

símbolos van acompañados de nombres propios correspondientes a los nuevos doctores que agradecen de esa manera la reciente lectura de su tesis, algo que sí ocurre en la colegiata de Santa María la Mayor de Alcañiz, fechados en los siglos XVII y XVIII (Casanovas y Rovira, 2002: 50).

Entre finales del XVII y de principios del XVIII fechamos las escrituras realizadas con humo de las bóvedas de las rampas, entre ellas, la repetida palabra «Señor» o las letras capitales (IS.176 y 177, Fig. 102; 179 y 180, Fig. 104).

Otro conjunto adscrito a esta tipología lo constituyen las letras capitales y monogramas de connotaciones religiosas como la «M» de María (IS.17 y 21, Fig. 111; 106.2, Fig. 103; 139.6, Fig. 109), en uno de los casos sobre una imagen de la Virgen burdamente trazada, pero que se identifica como un antropomorfo mariano por el manto triangular y los radios que salen de la cabeza (IS.63, Fig. 115). En otro grabado las siglas «MV» podrían aludir en concreto a María de las Virtudes, patrona de la ciudad de Villena (IS.19). Más difícil es la interpretación de dos letras «A» mayúsculas rematadas ambas con volutas y una de ellas, además, con una cruz latina (IS.21, Fig. 111; IS.4, Fig. 110). El paralelo más similar lo encontramos en grabados que aparecen ubicados en zonas de paso, como fachadas de iglesias, puentes, cruces de término, masías, ermitas, cuevas, torres, etc., a lo largo de una amplia zona al sur de la provincia de Castellón. Estos símbolos se han interpretado como marcas de un itinerario, posiblemente trazado por un pastor entre 1865 y 1913 (Igal y Navarro, 1991: 124 y ss.). En este caso, nos inclinamos a pensar que la voluta superior es la M y, por tanto, se trata de otras versiones del Ave María.

Mención aparte merecen las inscripciones existentes en la sala del reloj (IS.146 a 168, Figs. 116, 117, 118 y 119), un espacio que presenta un elenco de grafitis distintos a los anteriores, puesto que hacen referencia casi exclusivamente a las tareas relacionadas con el reloj o su mecanismo. Estos trabajos eran desempeñados por los campaneros (IS.165, Fig. 119) y los monaguillos —en ocasiones se nombran como «monecillos»— encargados de darle cuerda al reloj, como ellos mismos indican en sus grafitis (IS.149, 152, 153 y 155, Fig. 117; IS.156 y 159, Fig. 118). Entre ellos nos ha llamado la atención el que figura en el inventario con el número 148, puesto que hemos identificado al autor. Se trata del profesor Ángel Sánchez Griñán, uno de los maestros del siglo pasado más recordados en Villena, hermano del también profesor José Sánchez Griñán e hijo del entonces Sacristán de la iglesia de Santiago, Ángel Sánchez. La familia, procedente de Lorca, se trasladó a Villena en 1920, el mismo año del nacimiento de Ángel, donde su padre ejerció de sacristán en la iglesia de Santiago (Grafitrés, 1987). La quema a la que se refiere el grafiti ocurrió al poco de estallar la guerra, en septiembre de 1936 (Costa, 1997: 24), por lo tanto, en el momento de dejar este testimonio Ángel tendría unos 16 años, de los cuales ocho, los había ejercido como monaguillo.

Por su parte, hay otros grafitis que atribuimos a los relojeros municipales que subían periódicamente a componer el mecanismo (IS.168, Fig. 119). El reloj de la torre de la iglesia de Santiago fue instalado, por el prestigioso relojero local Pedro Navarro, el 2 de agosto de 1777 (López Hurtado, 2017:258). Al igual que en la sala del reloj de la torre de Santa María entre las inscripciones recogidas en Santiago se reconoce a Rafael Marín (IS.154, Fig. 117), conocido relojero de la ciudad y a otro de la familia Murillo (IS.167, Fig. 119). En concreto, pensamos que la epigrafía R. Murillo de 1951 hace referencia a Regino Murillo Coloma, hijo del relojero de entonces José Murillo Ortuño, quien ostentó ese puesto desde 1940 hasta 1968. Quizás acompañó a su padre en alguna de las visitas que tendría que hacer a la torre con motivo de su cargo. En 1968 lo sustituyó su hijo Luis Murillo Coloma, hermano de Regino, y padre del actual David Murillo Cerdá.

En otra inscripción se cita al alcalde Pedro Menor García, que rigió la ciudad de abril de 1920 hasta julio de 1921 (IS.160, Fig. 118). Se deja constancia asimismo de la fecha de la instalación de los nuevos relojes en la década de 1880 (IS.146, Fig. 116), así como de la instalación de la esfera norte en 1936 (IS.166) y llama la atención que se haga referencia a la reparación del remate de la torre. La «cruz y la bola» sufrieron importantes daños el 1 de diciembre del 1976 por una tormenta de viento huracanado y tuvo que repararse en 1977 (IS.158) (Fig. 127).

El resto de las cartelas epigráficas existentes en la sala del reloj son fechas aisladas y firmas de presencia (IS.147, Fig. 116; IS.161 y 162, Fig. 118), incluida una merienda (IS.150, Fig. 117), o la reseña de la reparación de un electricista (IS.151, Fig. 117). Muchos de estos grafitis están acompañados de irónicos dibujos (IS.152, Fig. 117; IS.161, Fig. 118; IS.164 y 165, Fig. 119).

Dejamos para el final un grupo de epigrafías que fechamos entre 1936 y 1939 el período histórico que corresponde a la guerra civil española, una etapa en la que la iglesia fue sede de las milicias republicanas. En agosto de 1936 la *Junta Provincial de Incautación de Edificios Religiosos* requisó la iglesia de Santiago, junto con otros templos como las escuelas e iglesia de los Salesianos, para destinarlos a descanso y organización de las de Brigadas Internacionales (Costa, 1997: 72,73 y 178). Además, el Consejo Municipal de la ciudad ubicó, la delegación local de la Defensa Pasiva en las dependencias parroquiales existentes junto a la Sacristía y



Fig. 127. Remate del chapitel doblado por la tormenta

al Aula Capitular. Era lo que conocía como D.E.C.A. (Defensa Especial Contra Aeronaves), creada en julio de 1937 por recomendación del Comité Provincial para adoptar las medidas de seguridad necesarias ante posibles ataques aéreos (Costa, 1997: 79). El punto de vigilancia estaba situado en la balconada superior de la torre-campanario y sabemos por testimonios directos, esta vez de nuestro paisano Alfredo Rojas que, durante el conflicto, cuando se sospechaba del peligro de bombardeos en la ciudad, *se oía una alarma, repicaban las campanas de Santiago y la gente corría a esconderse a los refugios* (Hernández Alcaraz, 2010 y e.p.)⁶⁶.

Posteriormente, la iglesia fue ocupada por la Intendencia Militar como depósito del *botín cogido a los rojos* y se solicita ayuda económica del Estado para la reconstrucción del templo tras las destrucciones sufridas en 1936 (Costa, 1997: 72 y 284).

De algunos acontecimientos relacionados con este hecho histórico ha quedado constancia en las paredes, sillares y suelos de la torre, en forma de grafitis epigráficos. Como es el caso del primero que analizamos, situado sobre a puerta de salida desde la torre al balcón superior de la torre (IS.11, Fig. 120). En él aparecen las iniciales «FCM» «JEA» y «DCA» y la silueta frontal de un avión. De los dos primeros grupos de iniciales desconocemos su significado, quizás podrían pertenecer a nombres propios, pero el tercero responde al acrónimo de *Defensa Contra Aeronaves*⁶⁷ que, como se ha indicado anteriormente era un puesto de vigilancia ante posibles incursiones aéreas situado en el mismo lugar donde aparece el grafiti, la balconada de la torre.

En otro grafiti situado en el intradós de la puerta, se repiten en una cartela las iniciales «DCA» (IS.12, Fig. 120).

Precisamente, durante las obras de accesibilidad realizadas en la puerta de entrada a la iglesia recayente a la calle Párroco Azorín, apareció una placa de piedra con estas insignias, es decir las iniciales DCA, el avión frontal y la rosa de los vientos⁶⁸ (Fig. 128).

Este último símbolo también está inciso en el umbral de la puerta de la balconada (IS.69, Fig. 120). Es decir, los tres motivos de la placa de piedra pertenecientes a la defensa pasiva republicana están reproducidos aisladamente en grafitis, en el mismo entorno donde se efectuaba la vigilancia. En relación con la ocupación de la torre durante la guerra civil, se encuentra el grafiti firmado por el Cabo Informador

66 Información extraída de la conferencia de Alfredo Rojas impartida en la Semana Cultural, organizada por la Asociación de Vecinos del Rabal en marzo de 2003.

67 La interpretación de estas siglas nos ha sido facilitada por José Vicente Arnedo Lázaro, a quien agradecemos este dato.

68 Información facilitada por el arquitecto de las obras Tomás Navarro.



Fig. 128. Losa con los símbolos de la Defensa Contra Aeronaves encontrada en la iglesia de Santiago

Meteorológico, Emilio Cabós, quien añade escrito a lápiz de grafito junto a su firma las expresiones «Toledo Ciudad Libre» y «Madrid España París(?)» (IS.157, Fig. 115).

Otro grafiti inciso en la sillería del interior de la torre y, quizás, relacionado con el periodo en estudio es el que contiene las siglas CEDA (IS.55, Fig. 109), pensamos que podría referirse a la Confederación Española de Derechas Autónomas, un partido político creado en Madrid en marzo de 1933 integrando a diversas organizaciones conservadoras bajo el liderazgo de José María Gil Robles. El partido debió tener en Villena bastante apoyo, como se desprende del hecho de que el propio Gil Robles visitara la ciudad en enero de 1933 para participar en un acto político multitudinario (López, 2010: 29). Otro mitin ofrecido por Gil Robles en Valencia fue respaldado por unos doscientos afiliados de Villena, muchos de ellos jóvenes, que se desplazaron a la capital a manifestarle su apoyo (López, 2010: 45). Dentro de esta alianza se integraba la Asociación Femenina de Acción Popular constituida por mujeres defensoras de unas instituciones que veían peligrar con la política de reformas republicanas, tales como la familia, la propiedad o la iglesia. Sin duda, era una sección conocida en la ciudad de Villena, según se desprende de un testimonio directo recogido en un trabajo de historia oral (Aliaga y Milán 2004: Entrevista 17). La disolución de la CEDA fue definitiva a partir de abril de 1937, cuando Franco creó el partido único llamado Falange Española, por lo tanto, el grafiti si realmente hace referencia a esas siglas, no puede ser posterior a esa fecha.

El conjunto perteneciente a este período cronológico que encuadramos en la guerra civil se completa con varias epigrañas con fechas (IS.66, Fig. 107; IS.148, Fig. 117), algunas con patronímico incluido (IS.124, Fig. 97; IS. 174, Fig. 98) y uno que consideramos de los más interesantes, perteneciente a la familia Griñán que ya comentamos en el apartado de la sala del reloj.

Para finalizar el capítulo de grafitis epigráficos queremos detenernos en las inscripciones que se observan en la fachada exterior del muro que cierra la iglesia por el Este y que recae a la calle Ramón y Cajal. Parece que la pared contiene más inscripciones de las que creímos en un principio. Aunque están muy deterioradas, se aprecian bastantes signos y letras aisladas en el entorno del marco con escudos (Figs. 144 y 145). Lo que se ha podido leer con más claridad es una inscripción con letras abreviadas que dice: «Anno de nuestro Señor» (IS.144, Fig. 124). Más a la derecha hay otra incisión junto a una cruz patriarcal que parece decir «Ernando» (IS.145, Fig. 125). Sin duda este patronímico es antiguo, tanto por la tipografía de la letra como la forma antigua de expresar el nombre «Fernando», remite al siglo XVI o al XVII. De hecho, en el libro de Bautismos de Santiago, que se expone en el Museo Arqueológico de Villena, a principios del siglo XVII ya no se usa esta forma arcaica, ni tampoco la que lleva «H» de Hernando. Por lo tanto, es plausible pensar que estas epigrañas puedan ser anteriores a esa época.

Geométricos

Los motivos geométricos documentados en la iglesia de Santiago se localizan en el interior de la torre campanario y, también, en la fachada orientada al Este.

Entre los primeros se encuentran dos formas reticuladas (IS.56, Fig. 108; IS.62, Fig. 111); un motivo escaleriforme que también podría ser una cuenta (IS.77, Fig. 109) y un octograma (IS.94, Fig. 94), consistente en un cuadro sobre una estrella de cuatro puntas. Para este motivo mudéjar encontramos paralelos en las marcas incisas de los contenedores de la cubierta de la iglesia de Santa María de Alicante (Menéndez, 2007:108, Fig. 3.13) y en el castillo de la Atalaya (CA.12, Fig. 22). Ya se ha mencionado en el capítulo correspondiente a la iglesia de Santa María de Villena, que un octograma aparece grabado, como símbolo separador de palabras, en la campana denominada *Santa María*, fechada en 1450.

Otros dos grafitis que se incluyen en este apartado forman parte de un mismo panel (IS.43, Fig. 113), junto con un antropomorfo (IS.43.1). El primero es una luna en cuarto creciente a la que, en ocasiones, se le atribuyen connotaciones religiosas y quizás sea el caso, dado que el antropomorfo está con los brazos extendidos en posición orante (IS.43.4). Otros símbolos que giran en torno a estas figuras, como las flechas (IS.43.5), también aparecen en la iglesia de Santa María (IS.43.5). En este mismo panel hay alguna otra representación geométrica, cuya interpretación no logramos alcanzar (IS.43.6).

Por último, se incluyen en esta categoría los dos círculos concéntricos incisos en la repisa de una de las ventanas del campanario (IS.6.2 y 6.3), junto a la epigrafía «Santiago» (IS.6.1, Fig. 106).

Marca de la tahúlla

En el muro oriental del exterior de la iglesia, recayente a la calle Ramón y Cajal, existe un grabado que representa la longitud del lado de la tahúlla, una medida de superficie agraria empleada en Villena desde tiempo inmemorial y que todavía se utiliza popularmente para medir la extensión de las tierras rústicas (IS.140 a 143, Fig. 122).

El grabado es una marca incisa con trazo profundo en los sillares de la fachada nororiental de la iglesia de Santiago, consistente en un círculo y un cuadrado separados por una distancia de 29,2 metros lineales, cifra que al cuadrado corresponde a los 852 metros superficiales de la tahúlla de Villena. El inicio de la medida, tomado desde la esquina sur —el más próximo a la plaza—, es un asterisco de ocho radios dentro de un círculo de 25 cm de diámetro (IS.141); a 28,29 metros, marcando los 800 metros cuadrados se encuentra el segundo asterisco, también de ocho radios, pero de 24,5 cm de diámetro (IS.143).

El final es un cuadrado de 42 cm de altura por 45 cm de anchura, cuyo centro coincide con los 29,2 metros del lado de la tahúlla (IS.140). Entre ambos asteriscos, cada 0,915 cm (aproximadamente) aparecen 30 cruces incisas de unos 7 cm de alto por 7 cm de ancho, también con trazo profundo. Algunas de ellas conservan todavía restos de la pintura roja que remarcaba la incisión para su mayor visibilidad (IS.142.1 a 142.30). En el calco realizado con la precisión de un equipo actual⁶⁹, se aprecia que las distancias entre las 32 marcas no son exactas. La mayor diferencia se aprecia entre las marcas 23ª y 24ª que supone 0,017 m. Entendemos que tan mínimo error en una superficie de más de 29 metros no suponía mayor inconveniente para la época. Por ello, hemos realizado una media entre todas cuyo cálculo se puede establecer en los 0,913 m, que se aproxima a los 0,912 del patrón de la vara usado en Alicante a mediados del siglo XIX⁷⁰. En resumen, la tahúlla de Villena está formada por 32 varas alicantinas.

Se advierte que el grabado completo debió ser sumamente práctico para los usuarios de las distintas medidas de la época, puesto que en la fachada de la iglesia de Santiago se plasmó mucho más que la simple medida de la tahúlla. Así, se observa

69 El topografiado de la tahúlla ha sido realizado por Vicente Sanjuán Amorós, delineante municipal del Ayuntamiento de Villena, a quien agradecemos su colaboración en éste como en otros tantos proyectos desarrollados por el Museo.

70 Real Orden de 9 de diciembre de 1852, por la que se determinan las tablas de correspondencia recíproca entre las pesas y medidas métricas y las actualmente en uso, según la cual, la vara castellana, o de Burgos, vale 0 metros, 835,905 millonésimas de metro; la de Alicante 0 metros, 912 milímetros; en *Castellón y Valencia vale* 0 metros, 906 milímetros y en Murcia, es la de Castilla.

que la distancia desde el asterisco de la izquierda (el sur) hasta el cuadrado final se corresponde con la medida de la tahúlla local, como ya se ha explicado, pero, a su vez, del asterisco de la derecha (el norte) hasta el cuadrado, hay 0,91 m, lo que equivale a la medida de la vara de Alicante, usada en Villena. La altura del cuadrado final —42 cm— es la media vara o codo castellano, mientras que los 45 cm de la anchura es la media vara valenciana, algo que ya advirtió el ingeniero agrónomo Jerónimo Ferriz en un artículo sobre este grabado publicado en Villena (Ferriz, 1989).

Lo único que podemos afirmar respecto a la cronología de este grabado, es su trazado en un momento posterior a la construcción de la torre, que comenzó a levantarse en el primer cuarto del siglo XVI. En 1526 la torre debió estar terminada, puesto que Pedro de Medina le adosó las dependencias de la sacristía y el aula capitular. Algún autor a la vista de la costumbre plasmada en los documentos notariales medievales y postmedievales, apuntan que durante los siglos XVII y XVIII es frecuente que se facilite un solo lado como base de la medida total, sin especificar el área completa (Burón, 1991: 107), lo cual resulta aceptable para el encuadre cronológico del grabado del templo de Santiago de Villena.

A la vista de la ausencia de paralelos de grabados para la tahúlla, al contrario de lo que ocurre con la vara, tan frecuente en la geografía peninsular, debemos concluir que el de Villena es el único conocido hasta la fecha, lo que lo convierte en un grafiti singular, un *unicum* (Hernández Alcaraz, 2015).

Navales

Dos son los motivos navales plasmados en las paredes de la torre de Santiago. Uno de ellos es un barco inciso con trazos muy esquemáticos, que dan forma a una pequeña embarcación, tipo tartana de un solo palo (IS.81, Fig. 105). El segundo grafiti es, sin duda, uno de los mejores ejemplares navales documentados en Villena hasta el momento (IS.139.4, Fig. 109). Se trata de un gran navío o galeón del que se conserva tan sólo la mitad. Está representado por su lado de estribor, con tres palos, mastelero y bauprés; el trinquete y mayor con velas cuadas, papahigos y gavías; la mesana con latina, y encima una vela cuada, la sobremesana. En el bauprés se distingue una vela cuada, denominada cebadera. Según las características descritas, el barco puede fecharse en torno a la segunda mitad del siglo XVII.

Simbólicos

Cruciformes

Los motivos religiosos adquieren especial relevancia entre las representaciones de la iglesia de Santiago, siendo los más numerosos de todo el conjunto. Como suele ser habitual, las cruces son los grafitis más frecuentes entre los grabados de tipología religiosa y simbólica, apareciendo reflejadas en sus diversas tipologías, como la cruz latina, la greca inscrita en un círculo, patadas, patriarcales, etc.

Las más sencillas son las cruces latinas simples incisas (IS.7, Fig. 110; 21.1, Fig. 111; 43.2, Fig. 113; 45.3, Fig. 114; 76.2 y 4, Fig. 105; 103, Fig. 100), que en ocasiones se complican patando los extremos o abultándolos (IS.3, Fig. 110; 16, 18 y 30, Fig. 111; 60, Fig. 108; 72.1, Fig. 107; 74, Fig. 106 y 78, Fig. 105). Existen casos más elaborados, como es la cruz latina radiada (IS.72.3, Fig. 107). Otros ejemplares se asocian a aves, representativas del Espíritu Santo (IS.58, Fig. 108; 76, Fig. 105; 131, Fig. 100). Se observan los círculos debajo de los brazos de las cruces latinas (IS.72, Fig. 107; IS.87, Fig. 101), interpretados como la sagrada forma al igual que el ejemplar del castillo de la Atalaya (CA.40.3, Fig. 44).

En las bóvedas de las rampas, los cruciformes documentados son latinas muy simples, junto a otras patadas y patriarcales sobre peana o bases triangulares (IS.178, Fig. 102; IS.179, 181 y 182, Fig. 104). Las bases escalonadas sobre las que se sitúan algunas cruces podrían hacer referencia a una escalera, quizás la del Calvario. Las de tres palos, son cruces de Lorena, un modelo simplificado de las patriarcales. Caso especial merece el Calvario representado con una cruz latina de cuyo palo central y más grande, que sería el palo de Jesús, salen dos menores en perspectiva más pequeña, aludiendo a las de los dos ladrones (IS.175, Fig. 102).

Existe un grupo de cruciformes únicamente localizados en esta iglesia, que combinan incisión y pintura. Concretamente, son cruces latinas pintadas con pintura roja, que posteriormente se han remarcado con incisión. El lugar donde se sitúan también es relevante, puesto que todos están situados en el extremo superior de cada uno de los lienzos de las rampas de subida al campanario, en el interior de la torre (IS.86, Fig. 105; IS.87, Fig. 101; IS.101, Fig. 100; 106.1, Fig. 103; IS.131 y 133, Fig. 100). De esta forma, durante el descenso de la torre, en el tramo de las rampas, siempre aparece una cruz en la pared frontal.

Otro motivo cruciforme similar al anterior es el que representa una cruz latina con lo que podría ser una campana superpuesta, pintada en rojo (IS.133, Fig. 100) lo que, en nuestra opinión, se presta a una doble interpretación. Por un lado, podría tratarse de una campana fija con yugo pequeño, de las que se usaban tradicionalmente en el Marquesado de Villena. En ese caso, la campana sirve de soporte a la cruz. Otra posible interpretación al grafiti sería más simple: se trataría de una cruz con pedestal.

Además de la recurrente cruz latina, existen otras tipologías presentes en la torre, como son la cruz patriarcal (IS.31, Fig. 109; IS.39, Fig. 114) y la cruz griega. Esta última puede aparecer bien aislada (IS.52, Fig. 108), bien asociada a aves, igual que se ha visto en el caso de las cruces latinas (IS.58, Fig. 108).

Junto a las rosas de los vientos, en el mismo umbral, aparece una especie de cruz gamada incisa con doble trazo (IS.171, Fig. 120).

Mano de Fátima

Se inscribe asimismo en este capítulo un singular grafiti inciso en el dintel interior de la puerta de acceso a la torre. Se trata de una Mano de Fátima, cuyo significado se ha analizado en el apartado correspondiente del castillo de la Atalaya (IS.135, Fig. 93). En este caso, creemos que tendría idéntico significado, un símbolo situado a la entrada de un edificio para protegerlo y purificarlo.

Iconografía mariana

Se incluyen en este apartado dos grafitis de iconografía mariana. La primera es una figura muy esquemática, con manto triangular y cabeza con pequeñas líneas a modo de resplandor, presidida por el monograma de María. El manto triangular recuerda a la iconografía de la Virgen de las Virtudes, aunque muy simplificado (IS.63, Fig. 115). La segunda es otra figura femenina con manto y toca situada al pie de la cruz, que relacionamos con la Virgen María o, con una religiosa (IS.72.2, Fig. 107).

Tableros de juego

Los tableros de juego o alquerque no abundan en Santiago. Los únicos motivos que hemos identificado como tal son un tablero de juego, posiblemente un alquerque de tres o una variante de este juego medieval popularmente llamado «tres en raya» (IS.71, Fig. 106). Está inciso en una de las baldosas de barro del umbral de la puerta que da acceso a la terraza, quizás dibujado por los milicianos en las guardias de vigilancia durante la guerra civil (IS.169, Fig. 120). Junto al anterior aparece un motivo cuadrangular con una cruz en el centro que podría responder a la tipología de tablero de juego (IS.170, Fig. 120).

El Alquerque es un juego muy habitual desde que fue introducido en la península por los árabes, por lo tanto, no es raro encontrar este tipo de tableros en las proximidades de Villena. Con el tiempo el damero se convirtió en un símbolo protector. El grafismo del juego árabe se adopta, pero cristianizándolo, con uso al menos hasta el siglo XVI. Además de los localizados en el castillo de la Atalaya (CA.6, Fig. 24; CA.7, Fig. 22 y CA.30, Fig. 39), hay uno muy similar en el panel 1 de la Casa 1 de la cortijada del Pozuelo de Lorca, fechada entre la segunda mitad del siglo XVIII y el siglo XIX (Velasco *et al.* 2011:192).

Rosas de los vientos

Revisten un gran interés las dos rosas de los vientos incisas en el campanario, desde donde se otea el horizonte por sus cuatro puntos cardinales. Creemos que tienen que ponerse en relación con la orientación de los vigilantes que hacían guardia en lo alto del campanario durante la guerra civil. La más completa, un ejemplar excelentemente definido, está situada en la repisa de una de las ventanas de las campanas, orientada al oeste (IS.15, Fig. 111). Otro grupo está formado por tres rosas de los vientos, más

esquemáticas, incisas en el ladrillo del umbral de la puerta que da acceso al balcón de la torre, en este caso, orientadas al norte (IS.69, Fig. 120). Estos ejemplares recuerdan a las rosas documentadas en el claustro superior del Monasterio de Silos, fechadas entre los siglos XII-XIII y XVI (Palomero y Palomero, 2016:135).

Rosetas

El más complejo es el rosetón inciso mediante trazo profundo, a compás, formado por seis rosetas hexapétalas, inciso en un sillar en la zona de las rampas de subida (IS.102, Fig. 103). El grafiti presenta claras similitudes con otros hallados en el santuario (SV.45, Fig. 185) y en el castillo (CA.16, Fig. 35), recogidos en esta misma obra. En estos casos, en los que se han enlazado varias rosas hexapétalas, el motivo resultante se conoce en el universo simbólico como forma «Flor de la vida».

Además, hay varias rosetas tetrapétalas documentadas en el entorno del campanario (IS.9, Fig.111; IS.27, Fig.114; IS.39.2, Fig.114; IS.48, Fig. 115). Este tipo de dibujos trazados a compás son muy habituales en la mayoría de los repertorios conocidos, donde se vinculan con representaciones solares. Como ejemplo próximo citaremos el caso de las rosetas aparecidas en el calabozo del castillo de Petrer (Alicante), fechado en el siglo XVI (Navarro, 2009c: 231).



Fig. 129. Grafitis de una de las bóvedas de las rampas de subida al campanario realizados con el humo de una vela



Fig. 130. Cruz incisa sobre otra anterior hecha con pintura roja

Vegetales

Únicamente reconocemos en todo el repertorio estudiado en esta iglesia, un grafiti que pueda incluirse con seguridad en este apartado tipológico (IS.39.1, Fig. 114). Otro posible motivo vegetal, aunque lo atribuimos a esta categoría con muchas dudas, aparece cincelado mediante incisión profunda en la primera ventana que ilumina la subida de la torre (IS.84.5, Fig. 94).

Zoomorfos

Son raros en Santiago los grafitis zoomorfos; en general se limitan a un escaso grupo de aves, que aparecen raramente aisladas (IS.8, Fig. 109) y, más frecuentemente, asociadas a cruces (IS.58.1 y 2, Fig. 108; IS.76.1 y 3, Fig. 105; IS.131, Fig. 100) o a edificios religiosos o militares (IS.84.6, Fig. 94; 139.2 y 5, Fig. 109).

Al margen de las aves, se documentan dos zoomorfos más, como un caracol junto al patronímico «Thomas zapater» (IS.42, Fig. 113) y una especie de caballo rampante (IS.139.5, Fig. 109).

Valoración general de los grafitis de la iglesia de Santiago

Con más de 230 grafitis, el repertorio descubierto hasta el momento en la iglesia de Santiago es el más numeroso de toda Villena. Desde el punto de vista de las técnicas empleadas en este monumento, se han constatado cuatro procedimientos de ejecución: incisión, lápiz de grafito, pintura roja o almagre y dibujos hecho con el humo de una vela. El más habitual es la incisión, seguida del lápiz de grafito y, con mucha diferencia, la pintura roja. El caso de los grafitis hechos con humo, tan solo se registra en las cubiertas del tramo de las rampas de la subida al campanario. Esta última técnica es la que aparece con menor frecuencia y, en todos los casos –excepto en una inscripción situada en la sala del reloj–, se utiliza juntamente con la incisión.

Para el caso de las cruces que subdividen la tahúlla, se puede afirmar que prácticamente todas conservan restos de la pintura roja que las hacía destacar. Algo similar ocurre con las cruces de las esquinas de las rampas del tramo 2, en el interior de la torre, aunque aquí se ha hecho al contrario: primero se han pintado de rojo y luego se ha trazado una incisión sobre el almagre.

Tipológicamente, como suele ser habitual, los motivos epigráficos son los más numerosos, alcanzando casi la mitad del total. De ellos, hay que destacar por un lado el conjunto de nombres, por otro, las curiosas referencias de relojeros y monaguillos localizadas en la sala del reloj y, por último, las extraordinarias series de cuentas grabadas en torno a la sala de campanas, por los campaneros que llevaban las cuentas de los toques.

Respecto a las temáticas representadas, los motivos son muy variados, aunque se aprecia un predominio de los relacionados con la condición religiosa del edificio en general y de la torre en particular, como cruces, iglesias, epigrafías, etc., junto a otros sumamente interesantes realizados por los campaneros, monaguillos y relojeros que mantenían la maquinaria del reloj.

Naturalmente, los grabados de tipología religiosa adquieren gran importancia en este monumento. Se plasman mediante diversas tipologías de cruciformes y recurrentes símbolos piadosos, como la «M» de María, aves o cruces. Sobresale por su excelente trazo la escena del conjunto simbólico-religioso existente en uno de los lienzos de la subida a la torre, que consideramos de los más bellos de todo el conjunto de grabados villenenses (IS.139, Fig. 109).

Los antropomorfos son también más abundantes aquí que en otros edificios estudiados. En su mayoría traslucen, también, un carácter religioso a través de rostros nimbados, túnicas, o por su asociación a símbolos como cruces, aves, espadas, etc.

Los grafitis están situados en las zonas de mayor frecuencia de paso y a una altura tal que permite a una persona trazarlos sin tener que utilizar un elemento de elevación. Este aspecto pone en relación la temática de los grafitis y las funcionalidades de cada una de las salas.

Desde el punto de vista cronológico, el *corpus* de Santiago puede enmarcarse en una franja que abarca del siglo XVII al siglo XX. Por su parte, los fechados en el período de la Guerra Civil forman un conjunto destacado del resto del monumento, puesto que proporcionan información más directa sobre sus autores, permitiendo así incluirlos en un contexto y una cronología más precisa. En concreto, los juegos grabados en el umbral de la puerta del balcón, los relacionamos con el personal que realizaba las funciones de vigilancia de ese momento.

De los interesantes grabados descritos en las líneas anteriores se desprende que una parte de la historia de la iglesia de Santiago ha quedado reflejada en los grafitis de la torre, a través de la mano de sus protagonistas directos. Campaneros, relojeros, monaguillos, militares o visitantes ocasionales —en menor medida— nos transmiten espontáneamente sus vivencias vinculadas al monumento. Este hecho y la circunstancia de que el templo se abre habitualmente para las visitas llevan a pensar que, al igual de lo ocurrido en el castillo, la puesta en valor de estos grabados podría suscitar el interés del público, a la vez que los preservaría del olvido y del deterioro al que actualmente están expuestos.

IV.5.- PALACIO DE LA FAMILIA MERGELINA



Fig. 131. Fachada principal del Palacio Mergelina, orientada a la plaza de las Malvas

Está situado en la plaza de las Malvas, un céntrico espacio de planta rectangular con accesos en tres de sus cuatro esquinas, al oeste de la calle Corredera. Pese a diversas actuaciones de mediados del siglo XX poco adecuadas al conjunto, todavía se conservan edificaciones del siglo XVIII y principios del XIX caracterizadas por la jerarquización de las plantas y la ornamentación de las fachadas, con el cromatismo de sus revoques y molduras en los recercados.

La casa-palacio de la familia Mergelina es el edificio más imponente y de mayor calidad artística de la plaza. Fue construido a finales del XVII o principios del XVIII en el flanco suroeste de la plaza, por uno de los linajes de mayor abolengo de Villena como atestigua el escudo de la fachada (Bérchez y Jarque, 1993: 37). Según José María Soler el blasón está relacionado con D. Cristóbal de Mergelina Muñoz y Mota, nacido en Villena en 1685 (Soler, 1976: 175). En 1693 fue nombrado caballero de la Orden de Santiago y alférez mayor perpetuo de la ciudad⁷¹ (Fig. 131).

Existen documentos que prueban que el 19 de enero de 1716 se le dio licencia para talar 2 jácenas, 10 lomerías, 200 pinos para revoltones y otros tantos para vigas para construir una casa de campo. Y el 29/1/1719 licencia para cortar otros 46 pinos don-

71 ES.28079.AHN/1.1.13.7.4//OM-EXPEDIENTILLOS, N.5632

celes para otra obra. Quizás algunas de estas solicitudes fueran para la estructura del palacio que nos ocupa⁷².

En 1888 la que era su propietaria en ese momento, doña Concepción Mergelina Selva y su marido don Rafael Aynat Cifré, residentes en Valencia, donaron el edificio a la Congregación de Hermanas de los Ancianos Desamparados para asilo, función que sigue manteniendo en la actualidad.

Años después su única hija, fallecida sin descendencia, donó también a la misma Orden la casa familiar de Valencia⁷³. Con anterioridad a esta generosa dádiva, los ancianos eran asistidos en el Hospital de la Concepción, situado en la cercana calle San Francisco⁷⁴.

A él llegaron el 26 de enero de 1883 las primeras Hermanas de los Ancianos Desamparados, quienes se hicieron cargo de los enfermos del hospital, a la vez que iniciaron en la misma instalación la asistencia de ancianos, función específica de la Orden que profesaban. Allí permanecieron hasta que, el 19 de noviembre de 1888, los asilados y las hermanas se trasladaron a la casa señorial que la familia Mergelina les había donado en la plaza de Juan Ros, nombre que recibía en ese momento la actual plaza de las Malvas.

Allí permanecieron hasta 1971, momento en el cual se trasladaron a un nuevo edificio construido exprofeso junto al palacio, con mayor capacidad y mejor adaptado. Desde entonces, el palacio perdió prácticamente su uso, lo que le provocó el deterioro progresivo que ha llegado hasta nuestros días. Para solucionar las grietas que aparecieron en la fachada y el mal estado interior del monumento, y a la vez conseguir mayor espacio para la residencia cumpliendo la legislación vigente, acaban de comenzar las obras de ampliación y reforma de todo el asilo, que incluirán la restauración y rehabilitación del emblemático palacio⁷⁵.

El edificio tiene sótano, la planta baja donde se encuentra el acceso principal hacia la plaza, la planta primera y principal y, por último, el desván⁷⁶ situado inmediatamente debajo de la cubierta (Fig. 132). En la fachada se aprecian las once ventanas rectangulares que iluminaron en su día este último piso y que actualmente

72 AMV L/419 Actas Capitulares 1711-1724.

73 Acta del 19 de noviembre de 1888, de traslación del Hospital al Asilo e inauguración de éste. Fondos Asilo de Ancianos de Villena

74 El Hospital fue derribado en 1966 y en el solar se construyó el centro de salud.

75 El redactor del proyecto y director de obra es el arquitecto Mateo Pérez Palmer, quien nos ha facilitado los planos del palacio usado en este trabajo.

76 En Villena, a estos espacios bajo el tejado, abuhardillados y sin falso techo se les denomina «cambras».

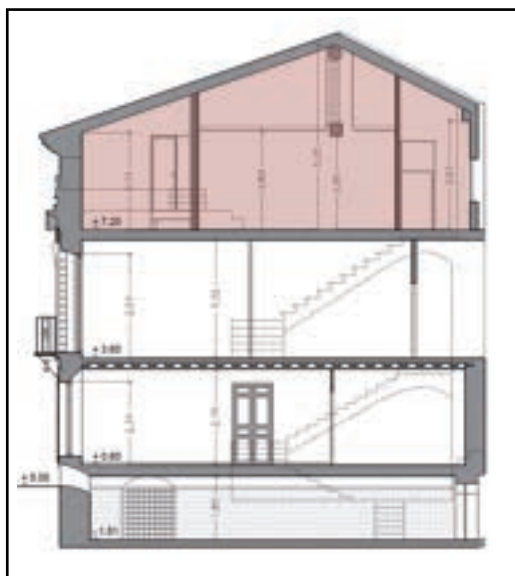


Fig. 132. Sección del Palacio Mergelina. (Autor: Mateo Pérez Palmer)

están cegadas. Según nos ha informado verbalmente la madre superiora actual, las cambras estaban diáfanas cuando ocuparon el edificio en 1888. Al parecer, fueron las monjas del asilo las que mandaron construir una serie de compartimentos para despensa donde almacenaban cereales, aceite, embutidos y los productos que les daba la gente de los campos cuando en épocas de escasez se veían obligadas a pedir para mantenerse. No existe constancia documental de ello, pero es muy probable que fuera en ese momento cuando se cegaran esas ventanas superiores para aislar las despensas del exterior. En el interior del desván todavía se conservan los compartimentos para almacenaje y la tabiquería hecha entonces (Fig. 133).

La madre superiora nos explicó durante la visita que una de las hermanas era la encargada de registrar las entradas y salidas de los productos del almacén para el consumo de la casa⁷⁷. Las cambras del palacete se mantuvieron como tales hasta finales del XIX, momento en el que las hermanas modificaron el espacio diáfano para compartimentarlo y usarlo como almacén y despensa. Se trata de las pocas zonas del edificio que, desde entonces, no se han alterado, constituyendo uno de los pocos ejemplos de arquitectura del XIX de Villena.

Inventario de los grafitis del palacio de la familia Mergelina

El conjunto de grafitis documentado en este edificio barroco se sitúa en la última planta o desván⁷⁸. El espacio fue dividido en seis estancias por las hermanas de la Orden, dos de ellas, a su vez, cuentan con depósitos de obra para alojar los distintos tipos de alimentos almacenados (Fig. 133). Las dependencias muestran la dejadez propia del abandono experimentado en casi 50 años, dado que en 1971 el asilo se trasladó a la nueva residencia. Los grafitis se encuentran en las paredes de los recintos 1, 3 y 6.

⁷⁷ Esta información nos fue ofrecida por la Madre Superiora actual, María Pilar Morcuende, a quien agradecemos las facilidades proporcionadas para poder llevar a cabo el estudio de los grafitis del palacio.

⁷⁸ Gracias a los historiadores Pablo Amorós Hernández y Sergio Ferri Hernández, por su ayuda durante las visitas efectuadas al palacio.

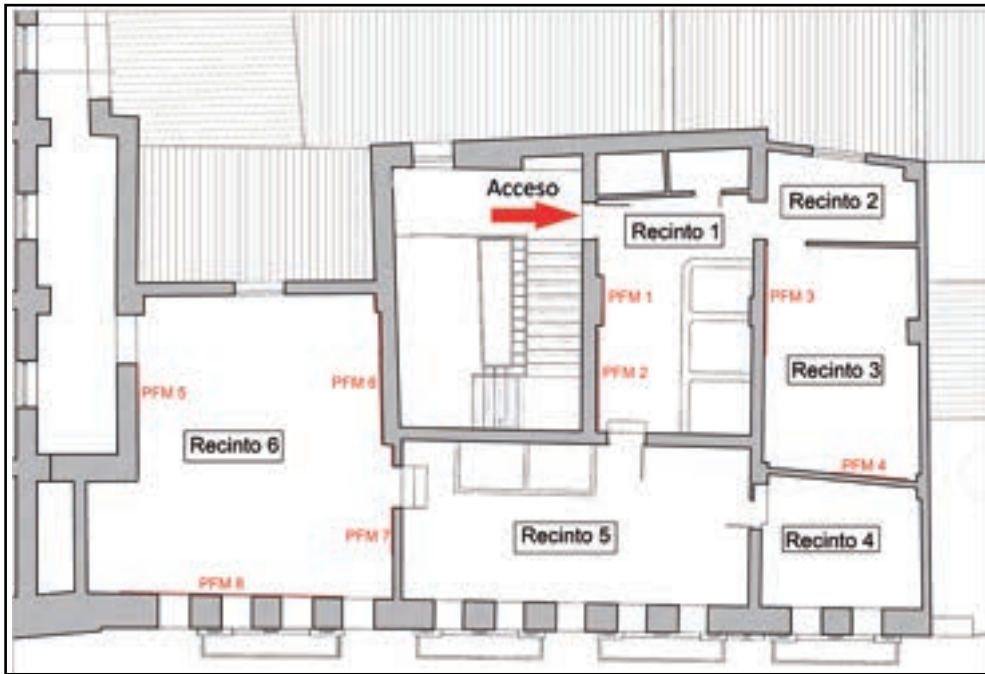


Fig. 133. Planta del último piso del Palacio Mergelina



Fig. 134. Paneles 1 y 2. Palacio Mergelina

Panel PFM.1

Está situado en la pared izquierda del Recinto 1, en el revoco de la especie de machón que sobresale de la pared (Fig.134). El panel se compone de multitud de líneas incisas de distintos tamaños, aunque con predominio de las cortas en posición vertical, agrupadas, partiendo de otras más largas y perpendiculares. En algunos casos están rodeadas con líneas para destacarlas y/o diferenciarlas del resto. En otros, aparece un símbolo de suma, entre un grupo de líneas y otro. Se trata de una gran cantidad de marcas de contabilidades. Dimensiones: 1,28 m de alto por 1,20 m de ancho.



Fig. 135. Panel 3. Palacio Mergelina

Panel PFM.2

Aparece en el lienzo situado a la izquierda del panel PFM.1. Es un paño similar al anterior, con multitud de líneas cortas de cuentas y alguna fórmula matemática sencilla. Ambos paneles, PFM.1 y PFM.2, están frente a tres estructuras compartimentadas, hechas de obra y con poca altura. Dimensiones: 75 cm de alto por 1,50 cm de ancho.

Panel PFM.3

Está situado en la pared izquierda del Recinto 3 (Fig.135). Se compone de grafitis incisos y escritos a carboncillo. Los primeros son seis líneas de cuentas y unos trazos aislados junto con algunos números dispersos. Por su parte, los escritos con lápiz negro son dos operaciones matemáticas inconclusas y una fecha:

14-11-54

Dimensiones: 1 m de alto por 2,40 m de ancho.

Panel PFM.4

La pared frontal del Recinto 3 contiene una numerosa serie de operaciones matemáticas sencillas –sumas, restas, multiplicaciones y divisiones–, sobre todo agrupadas en la zona central (Fig. 136). Anclada a lo largo de la pared se conserva una vieja estructura de madera y metal vinculada a las funciones de almacenaje de la estancia. En las barras metálicas de estos estantes se observan algunas cifras escritas a lápiz, con el mismo trazo que las cuentas. La autora o autor de estos cálculos comenzó a escribir en la pared sobre la barra y continuó la operación en la propia barra para después terminarla en la parte inferior. Además de las cuentas descritas, en la

parte superior de la pared hay tres cruces, dos de ellas con un número al lado derecho, que dividen el paño en tres zonas. Dimensiones: 95 cm de alto por 220 cm de ancho.

Paneles PFM.5 a PFM.8

Los cuatro paneles siguientes aparecen en el Recinto 6, una estancia situada al fondo, orientada a la plaza de las Malvas que se ilumina a través de los cuatro ventanucos visibles

en el friso superior de la fachada principal. Además de la interesante techumbre de madera, las distintas dependencias todavía conservan restos de objetos de despensa y almacenaje, como grandes cajones de madera, cubas de cinc, etc., así como también tres estructuras de obra para almacenar grano idénticas a las del Recinto 3 (Fig. 137).



Fig. 136. Panel 4. Palacio Mergelina



Fig. 137. Algunos detalles del estado de conservación de las cambras del palacio Mergelina. Arriba: vista del Recinto 6. Derecha: *ídem* del Recinto 5

El panel PFM.5 contiene una serie de cuentas incisas dispuestas en tres grupos a lo largo del paño. Dimensiones: 1 m de alto por 2,6 m de ancho (Fig. 138).

En la pared de enfrente está el denominado panel PFM.6, uno de los más completos de todos los estudiados en el palacio (Fig. 141). Cuenta con tres tipos de motivos, realizados con técnicas distintas: lápiz rojo, carboncillo e incisión.

PFM.6.1. A la derecha del paño, junto a la puerta de acceso a esta sala, aparece en lápiz rojo una abreviatura con exponente de la palabra «Don» y debajo dos letras mayúsculas ligadas, es decir, están hechas de una sola vez y sin levantar el lápiz (Fig. 139):

*Dⁿ
JM*



Fig. 138. Panel 5. Palacio Mergelina

Cubriendo parcialmente las iniciales anteriores hay una serie de cuentas hechas con lápiz negro y, sobre ellas y, por lo tanto, realizadas con posterioridad, varias líneas de cuentas incisas acompañadas de trazos aislados y algunas cifras.

PFM.6.2. De forma similar al paño derecho, en el central hay escritos en rojo, cifras y operaciones en lápiz negro e incisiones. Destacan en el centro unas palabras en lápiz rojo, escritas en dos líneas, arriba dos abreviaturas con exponente de «Señor» y «Don» y en la línea de abajo un patronímico:

*S^r Doⁿ J [...]
Christobal Mergelina (y rúbrica)*

PFM.6.3. En la columna de la izquierda, cerrando el panel, hay una palabra aislada con el mismo lápiz rojo que los anteriores, aunque en este caso la lectura es más dificultosa:

D [...]m [...]

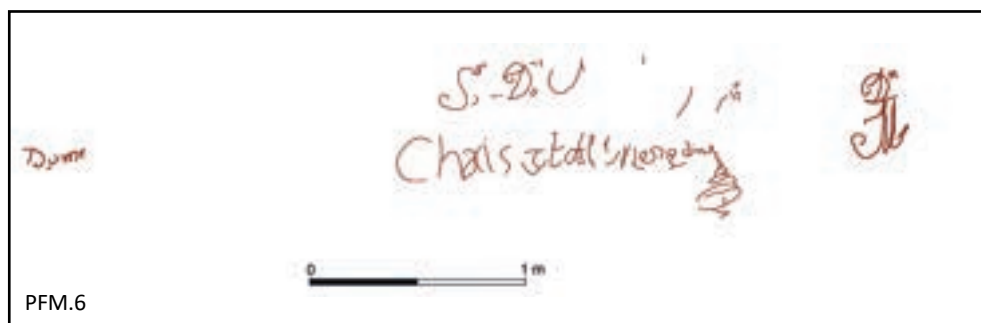


Fig. 139. Panel 6. Palacio Mergelina

PFM.6.4. A las palabras anteriores se superponen números y cifras aisladas, junto con trazos dispersos, hechos con lápiz negro de difícil lectura excepto una frase de la que se pueden entresacar algunas palabras (Fig. 140):

*Jesus dize [...]
a las personas*

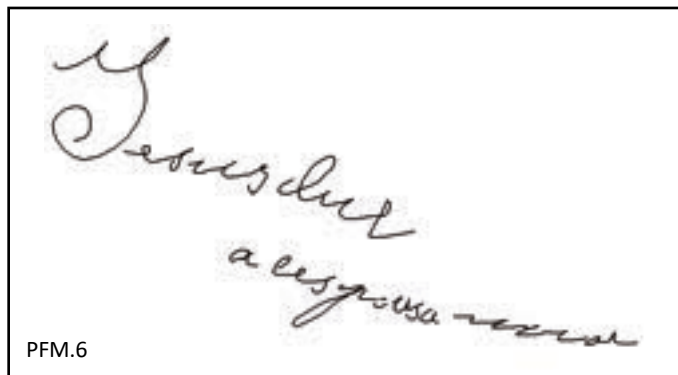


Fig. 140. Panel 6.4. Palacio Mergelina

PFM.6.5. Hay una serie de motivos incisos distribuidos por la totalidad del panel, llegando incluso hasta la parte superior de la ventana que hay a la izquierda. Están en sintonía con los grafitis incisos localizados en los paneles precedentes, es decir, son listas o series numeradas, pequeños cálculos matemáticos y líneas de contabilidades, debajo de las cuales aparece, en el centro del conjunto la inscripción:

la cevada

Dimensiones: 2,17 m de alto por 3,60 m de ancho.



Fig. 141. Panel 6 completo. Palacio Mergelina



Fig. 142. Panel 7. Palacio Mergelina



Fig. 143. Panel 8. Palacio Mergelina

que dificulta la lectura (Fig. 143). Aunque con muchas dudas, es posible que dos de ellos correspondan a los ordinales 1º y 2º. El resto son trazos difíciles de descifrar. Dimensiones: 1 m de altura por 7,40 m de anchura.

Características de los grafitis del palacio de la familia Mergellina

Para estudiar el repertorio del palacio se han agrupado temáticamente en tres tipos distintos.

Cuentas

Las líneas de cuentas son los grafitis más habituales en todas las estancias estudiadas. La práctica totalidad está incisa con un objeto punzante. Excepto uno de los motivos del panel PFM.7 que se trazó con lápiz de grafito, el resto están grabadas. También se incluyen en este apartado los grafitis de cuentas, listado de cifras y operaciones

En el paño situado a la derecha de la puerta se encuentra el denominado Panel PFM.7 (Fig. 142). Cuenta con un motivo rojo con forma de espiral a la derecha, cuya factura y color recuerda a los aparecidos en el panel PFM.6. Las cuentas a lápiz negro están junto a la jamba izquierda. Se trata de listados o series de números dispuestos en columnas y una línea de cuentas. Superpuestos a estos trazos a lápiz están incisas varias líneas de cuentas. Dimensiones: 1,09 m de alto por 1,33 m de ancho.

La última zona donde se han localizado grafitis es a lo largo del muro de la fachada principal del palacete, situado a la izquierda de este recinto. Los motivos aparecen en el centro del paño. El llamado Panel PFM.8 cuenta con cuatro grafitis pintados con lápiz rojo, que no se conservan completos, lo

matemáticas hechos con lápiz negro puesto que se trata, asimismo, de un sistema de llevar el control o registro de cuentas.

Con la información disponible se puede deducir que las cuentas corresponden a los registros para contabilizar la entrada y salida de los productos almacenados. A favor de este argumento están los silos de obra, los objetos que permanecen todavía en las salas –grandes bidones para aceite, cajones de madera, etc.– así como la palabra «cevada» incisa en el panel PFM.6 (Fig. 141). Como ya hemos comentado, la madre superiora nos indicó que una de las hermanas era la encargada de controlar las entradas y salidas de la despensa situada en el desván, por lo tanto, se pueden atribuir a ella la autoría de las cuentas.

A tenor de la secuencia estratigráfica observada en todos los paneles, se puede establecer un marco cronológico para el momento en el que fueron realizadas. Las trazadas a lápiz son anteriores a las grabadas mediante incisión, ya que están superpuestas por estas últimas. Si, como nos informó la hermana superiora, el desván fue habilitado por las propias hermanas de la Congregación dado que estaba diáfano, las contabilidades se pueden fechar entre 1888, fecha de la ocupación del palacio, hasta 1971 momento en el que se trasladaron al nuevo edificio. Esos 80 años de abastecimiento de alimentos del antiguo asilo han quedado reflejados en las innumerables líneas, incisas y a lápiz que inundan las paredes de la última planta.

Las contabilidades son uno de los motivos más recurrentes en los repertorios grafitológicos, tanto en arquitectura civil, como militar y religiosa. Podemos citar multitud de ejemplos de todas las épocas, desde la Edad Media hasta la Contemporánea, sin ir más lejos, en los monumentos de Villena estudiados en este trabajo.

Epigráficos

En la zona media-inferior del panel PFM.3 (Fig. 135) hay una fecha apenas visible escrita con lápiz de mediados del siglo XX. Se trata de la única que hay completa en todo el espacio estudiado⁷⁹.

También está escrita a lápiz la frase incompleta del conjunto PFM.6 (Fig. 141), que por las connotaciones religiosas que desprende podría corresponder al período de ocupación del palacio por las hermanas del asilo.

Al margen del texto «La cevada» incisa en PFM.6, que ya se ha comentado en el apartado relativo a las cuentas, con las que se relaciona directamente, y de los posibles ordinales del PFM.8 (Fig. 143), el resto de los motivos epigráficos descubiertas en el desván del palacio Mergelina son del mayor interés.

79 Para la transcripción epigráfica hemos contado con la ayuda de Josep Menargues Giménez.

Aparecen en el panel PFM.6 (Fig. 141) letras en cursiva de color rojo y de gran tamaño pintadas con lápiz sobre el revoco de la pared. Son los grafitis más antiguos que existen en todo el desván, puesto que el resto de los motivos incisos y a lápiz, están superpuestos.

El palacio Mergelina ha sido siempre de propiedad privada, primero de la noble familia que lo construyó, de la que toma el nombre, y siglos después de la Congregación. No ocurre como en otros casos, como por ejemplo el castillo, que era visitado sin control por todo tipo de gente. Por lo tanto, es más fácil relacionar los grafitos con sus propietarios. Partiendo de este hecho analizaremos las iniciales «Dⁿ JM», que traducimos como «Don J M», situadas en el paño de la derecha del panel PFM.6. Es importante considerar el valor caligráfico que tiene estas iniciales. Las letras ligadas denotan claridad en la escritura, a la manera de un signo de puntuación lo que trasluce el nivel del autor, como una persona que tiene soltura en la escritura. Asimismo, las abreviaturas de los tratamientos Dⁿ y S^r Doⁿ hechas con exponentes, aluden al rango social del personaje. Por todo ello, nos inclinamos a pensar que corresponden a algún importante miembro de la familia Mergelina anterior a 1888, fecha en la que el edificio es transferido a las hermanas del asilo.

En el paño central se lee «Christobal Mergelina» junto con una rúbrica al final de la última letra. Para averiguar a quien pertenecen las iniciales y el patronímico del panel PFM.6, es necesario comprobar una parte de la historia de la familia que construyó la casa a finales del XVII o principios del XVIII⁸⁰ (Fig. 141).

En el marco cronológico expresado, la genealogía de este linaje está marcada por la política de lazos matrimoniales, en algunos casos de consanguinidad, entre las principales familias de la nobleza local que terminaron emparentando entre sí (Fig. 144). En Villena es el caso de los Mergelina, Selva, Miño, Muñoz, Gasque, Fernández de Palencia, etc. (Azorín, 2009: 336), lo que provoca que existan varias ramas familiares con el apellido Mergelina y más concretamente que coincidan nombre y apellido como «Cristóbal de Mergelina». Por tanto, el linaje que debemos seguir es la que marca el escudo de la fachada del palacio, que según José María Soler se relaciona con Cristóbal Mergelina Muñoz y Mota⁸¹, nacido el 4 de enero de 1685 en Villena. Perteneciente a la facción más potente de su linaje, era hijo de Luis Antonio de Mergelina y Mota, superintendente de los reinos de Valencia y Murcia (1660-1724) y de Catalina Muñoz de Orellana. Su padre le encargó la administración y gestión del patrimonio familiar (Azorín, 2009, 336 y ss.).

80 Agradezco los datos facilitados por Virtu Ribera Navalón para completar el árbol genealógico de los Mergelina.

81 Algunos autores lo citan como Cristóbal Mergelina Muñoz y Mota (Soler, 1976:175; López Hurtado, 2017: 35 y ss.).

Como miembro del estamento más prestigioso de Villena este Cristóbal Mergelina ostentaba, por designación real, el oficio más reconocido de la ciudad: alférez mayor, además de ser Caballero de la Orden de Santiago y alcalde de la Santa Hermandad en Villena, cargo reservado exclusivamente para las familias nobles. Es un personaje ilustre de la ciudad que ha aparecido en otros pasajes de este libro, por haber dirigido las obras de reconstrucción del palacio Municipal en 1712 y ostentar el título de alcaide del castillo.

En primeras nupcias se casó con su prima doña Antonia Mergelina Selva, de la que enviudó sin descendencia. Su segundo matrimonio fue con doña Juana Soriano Bernal, rica heredera villenense que había recibido mayorazgos por la muerte de su hermano (Azorín, 2009: 340). Fruto de este matrimonio es su hijo Joaquín Mergelina Soriano. Al enviudar por tercera vez casó con su prima hermana doña Isabel de Mergelina Miño, con la que tuvo a su otro hijo varón, Luis Mergelina Miño.

El descendiente que primero nos concierne es Joaquín Mergelina Soriano, al que quizás pertenezcan las iniciales localizadas en el panel PFM.6 (Fig. 141). Nació en Villena el 8 de enero de 1710. Al igual que su padre, poseía los más altos cargos municipales, como alférez mayor perpetuo, alguacil mayor y dos de regidor. En 1755 se había convertido en el individuo que más propiedades tenía en la ciudad, fruto de las herencias recibidas como miembro de la preeminente familia (Azorín, 2009:343). El nieto de Cristóbal Mergelina Muñoz y Mota, hijo de Joaquín, fue Cristóbal Mergelina Pando, a quien también podría corresponder la firma. Su hijo fue Joaquín Mergelina Colomer (1790-1839) VI Marqués de Colomer; y el hijo de este José Mergelina Ortega, VII Marqués de Colomer (1803-1848), padre de Concepción Mergelina Selva (n1826) la última propietaria del palacio y quien hizo la donación a la Congregación de Hermanas de Ancianos Desamparados.

De lo expuesto, por la época de construcción del palacio entre finales del XVII y principios del XVIII y por la rama familiar que señala el escudo de la fachada, nos inclinamos a pensar que el grafiti debe corresponder a Cristóbal Mergelina Muñoz y Mota o a su nieto Cristóbal Mergelina Pando, Marqués de Colomer por su matrimonio con Josefa Colomer. Respecto a las iniciales «JM», que pueden ser contemporáneas al anterior o haberse hecho varias décadas después, se atribuyen a algunos de los descendientes directos de Cristóbal Mergelina Muñoz, como su hijo y su nieto, ambos llamados Joaquín Mergelina, o su bisnieto José Mergelina Ortega. A partir de este último descendiente, la casa pasó a Concepción Mergelina y de ella, a las hermanas del asilo.

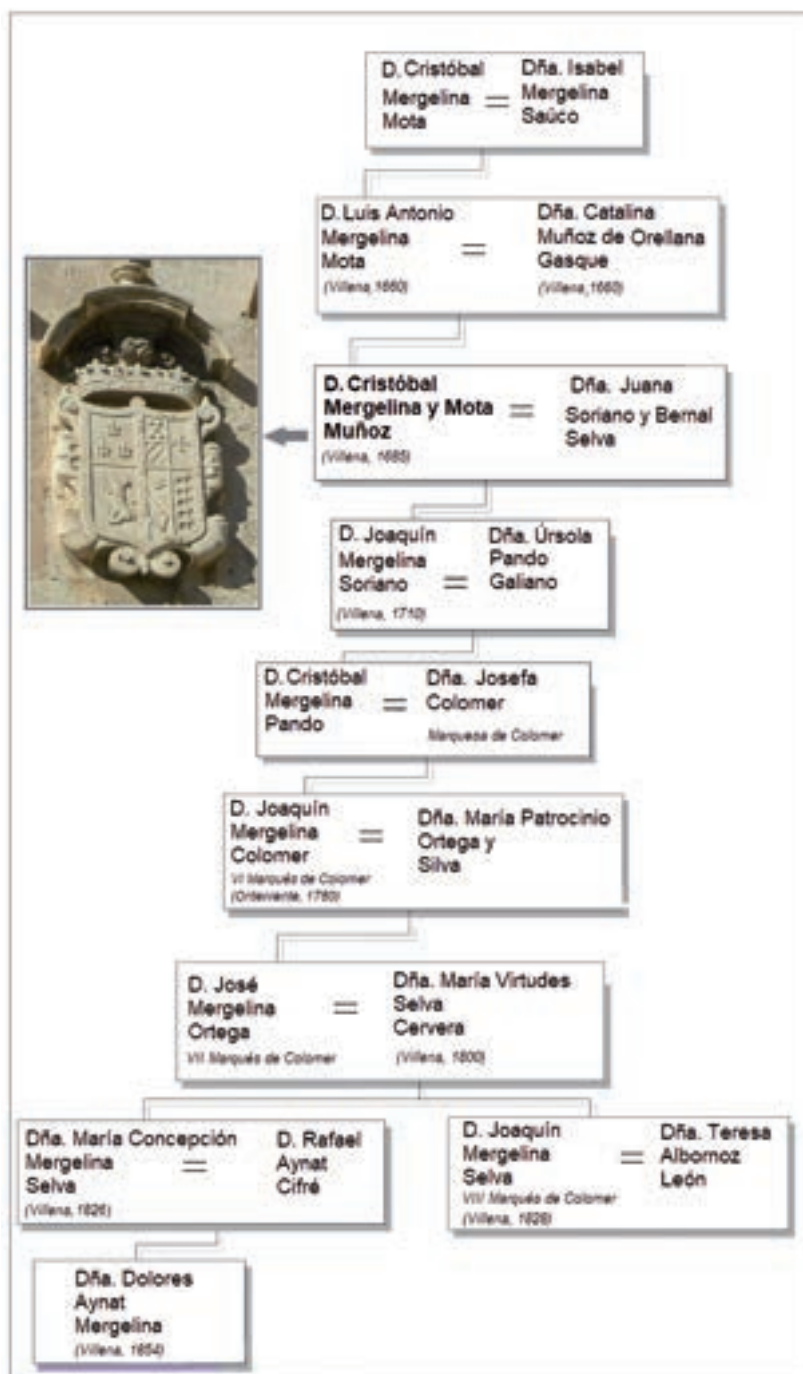


Fig. 144. Árbol genealógico de la rama de la familia Mergelina propietaria de la casa

La identificación de los grafitis pintados del panel PFM.6 (Fig. 141) con estos ilustres personajes proporciona un marco cronológico que abarca desde 1685, fecha de nacimiento de Cristóbal Mergelina Muñoz, hasta 1848 fecha de la defunción de su bisnieto José Mergelina Ortega.

Para terminar con el apartado epigráfico hay que mencionar la palabra escrita, también en lápiz rojo, en la columna de la izquierda del panel PFM.6 (Fig. 141). No es fácil pronunciarse porque está incompleta y, por tanto, faltan trazos, aunque parece que consta de una «D» inicial acompañada de trazos sinuosos. Algo así como «Donna» en alusión a un tratamiento que sustituye la doble «n» por la «ñ», como ocurre con «Anno» por «Año». Por el momento es la hipótesis más acorde con el contexto donde se ubica.

Estos textos hechos por la propia familia son una muestra del poderío y orgullo de su condición, donde el señor –y quizás la señora– de una casa-palacio con apellido ilustre deja constancia de este, en letras rojas. Algo parecido a lo que ocurre en el santuario de las Virtudes de Villena con Juan Mellinas, del que trataremos en el capítulo correspondiente de este libro, o en el castillo de Alaquás, donde las firmas de personas ilustres salpican los lugares más visibles y simbólicos para mostrar su dignidad y su cultura (Algarra y Berrocal, 2010:14).

Simbólicos

Cruciformes

En el caso del palacio Mergelina las únicas tres cruces existentes en el panel PFM.4 (Fig. 136) carecen de connotaciones religiosas. Más bien parecen indicadores de índole práctico, para organizar o señalar los objetos que estarían almacenados en la estantería de la pared, de la que se conserva la estructura.

Valoración general

El estudio de los grafitis del palacio Mergelina nos ha permitido conocer mejor la historia de este palacete barroco y de las gentes que lo habitaron.

Como ocurre en el santuario, los motivos epigráficos de color rojo son las representaciones más antiguas, y corresponden a personajes de la élite local. La familia Mergelina llegó en el siglo XV procedente de Navarra y desde siempre ha ocupado los cargos más relevantes de la política local y regional. El hallazgo de la firma de uno de los dos Cristóbal de Mergelina relacionados con el palacio y de las iniciales de algún pariente suyo es excepcional, tanto que merece que se considere su restauración y conservación cuando se aborde la rehabilitación de esta última planta.

Uno de los objetivos de este estudio era relacionar los espacios con la funcionalidad que han tenido y con los posibles autores. En este caso se han podido identificar los

dos usos que ha tenido el desván. Primero como residencia privada de una de las familias más adineradas de Villena, mediante los dos grafitis epigráficos, y después, como gran despensa del asilo de ancianos con la amplia serie de contabilidades, las fechas y alguna epigrafa de carácter religioso atribuidas a este momento.

Asimismo, se ha podido establecer un marco cronológico para este repertorio. La cronología más antigua corresponde al final del siglo XVII (PFM.6, Fig. 141) y el más reciente del que tenemos constancia es de mediados del siglo XX (la fecha 1954 del panel PFM.3, Fig. 135).

IV.6.- PALACIO MUNICIPAL



Fig. 145. Fachada principal del palacio municipal, orientada a la plaza de Santiago

De Casas del Tesorero a sede del ayuntamiento

El palacio Municipal, o *Casas del Tesorero*, fue edificado en el siglo XVI por Pedro de Medina, tesorero de la iglesia catedral de Cartagena, para morada y escuela de los beneficiados magistrales del templo de Santiago, pero fue enajenado en 1576 por el cabildo eclesiástico, y adquirida por el Concejo de la Ciudad para casa consistorial, uso que todavía se mantiene actualmente⁸².

82 El edificio se sitúa en la céntrica plaza villenense de Santiago.

El soberbio edificio, situado en la plaza de Santiago, es uno de los más representativos del período renacentista valenciano, cuya impronta se manifiesta en la fachada –con una rica y variada decoración–, en dos de las ventanas que dan a la plaza y en el patio de doble galería con escalera incorporada. Todo ello se atribuye a Jacobo Florentino o a artistas de su círculo, como Jerónimo Quijano (Fig. 145).

En el interior destaca el patio claustral de dos pisos, con arcos carpaneles apoyados sobre columnas de orden toscano y casetones en el intradós. Una escalera de tres tiros permite el acceso por el patio hasta el primer piso. La segunda planta se cierra con una balaustrada de piedra labrada que guarda gran parecido con la que cierra el presbiterio de la iglesia de Santiago. En el ángulo suroeste de esta misma planta se encuentra el Salón de Sesiones, de clara influencia decimonónica, decorado con frescos en la techumbre.

Respecto a la evolución histórica del palacio es importante señalar que su aspecto actual es el resultado de diferentes intervenciones arquitectónicas que han ido configurando su estampa a lo largo de sus más de cuatrocientos años de historia. Quizás las de mayor envergadura fueron las realizadas en el siglo XX. En la década de los sesenta de esa centuria se levantó una planta más (Crevillén *et al.*, 1997: 100); a finales de los ochenta se ampliaron las dependencias del Museo Arqueológico situado en la planta baja, se restauró el patio y en 2004 se instaló un ascensor.



Fig. 146. Planta primera del Palacio Municipal (Dpto. Urbanismo. Ayuntamiento de Villena)

La que nos interesa destacar en este apartado es la gran reforma efectuada en el año 1711, tras el hundimiento del ala norte como consecuencia del ataque austracista sufrido durante la guerra de Sucesión. De esas obras se deja constancia en diversos documentos del Archivo Histórico Municipal.

El 21 de enero de 1710 se concedieron diversas licencias para cortar madera con destino a la reconstrucción de casas y nuevas obras, explicitándole a los solicitantes que quedaba absolutamente prohibido cogerla de la que tenía el ayuntamiento cortada para reconstruir el palacio municipal.

La madera estaba cortada en la Sierra de Salinas y nueve meses después permanecía allí, acordando el 11 de septiembre de dicho año reunir todos los carros y carretas de Villena para trasladarla a la obra.



Fig. 147. Primer piso del claustro del palacio municipal

Mucho después, en abril de 1712, Cristóbal de Mergelina Muñoz y Joseph Cervera, responsables de la reedificación de las Casas de Ayuntamiento y otras obras públicas de Villena, manifestaron que ya tenían cortada la madera necesaria para dichas casas, pero que calculaban en trescientos carros la madera cortada y que había peligro de que se quemase o de que se robase por parte de vecinos de lugares cercanos, por lo que urgía su traslado a Villena y para lo cual se habían ofrecido los mayoresales de una carretería de la Ciudad⁸³.

83 AMV L/419 Actas Capitulares 1711-1724.

Sabemos que las obras de reconstrucción estuvieron a cargo del arquitecto y maestro cantero Cosme Carreras, artista del que poco se sabe y que, entre otras cosas, trabajó en la iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza, en Peñas de San Pedro (Albacete), por encargo de la diócesis de Cartagena (Cardiñanos, 2006: 173). En el palacio municipal de Villena construyó la ventana izquierda de la fachada principal con el estilo que estaba imponiéndose desde la publicación en 1678 del tratado *Architectura civil recta y oblicua*, de Juan Caramuel de Lobkowitz, obispo de la ciudad italiana de Viguevano.

Precisamente a estas obras se refieren los grafitis que se estudian en el presente apartado y que se describen en las siguientes líneas.

Inventario de grafitis del palacio municipal

A excepción de las placas conmemorativas de la fachada no se han localizado inscripciones en todo el edificio, tan sólo constan depositados en el Museo Arqueológico dos ladrillos con leyendas alusivas a diversas obras efectuadas en el edificio. El interés de estos elementos nos lleva a incluirlos en este trabajo de recopilación de grafitis históricos de Villena.

Los dos aparecieron en el mismo lugar, aunque en momentos distintos. El primero y más antiguo de ellos fue hallado en 1901 durante unas obras que se realizaban en el primer piso, cerca del balcón que se abre hacia la antigua plaza de San Antón⁸⁴ (PM.1) (Figs. 147 y 150). Se guardó y en su lugar se depositó otro, el segundo, con la inscripción correspondiente a ese año. En 1990, otras obras en el mismo lugar condujeron al hallazgo del ladrillo conmemorativo de 1901 (PM.2). Se rescató y, como habían hecho los descubridores precedentes, en su lugar se colocó otro alusivo a la reparación de 1990, que todavía permanece oculto. Los dos ladrillos encontrados se depositaron en el Museo y desde entonces se custodian en los fondos de esta institución municipal. La descripción de ambas piezas y la transcripción de su contenido figuran a continuación.

PM.1. Es una pieza de barro con una inscripción hecha a carboncillo que ocupa todo el anverso (Figs. 148 y 149). Dimensiones: 14 cm de alto por 30 cm de ancho y 3,3 cm de grosor.

El reverso contenía otra inscripción, pero está perdida, es posible que ya se hubiera borrado al poco tiempo de aparecer porque cuando José María Soler dio a conocer el ladrillo en el año 1981 (Soler, 2006:163), ya no estaba. Sin embargo, conocemos la transcripción del reverso gracias a que el segundo ladrillo, colocado en 1901, reproduce íntegramente la inscripción del primero:

84 Actualmente es la entrada trasera de la Casa de la Cultura.

Anverso:

«Se empezó a reficar esta casa por aber
la quemado los henemigos en el mes de a
bril de 1707 Se enpeço la obra el día 30 de agosto
de 1711 Reinaba Felipe V que bino de Francia
fue comisario de obras Dn Xpl mergelina
muñoz y Dn Joseph cervera y gasque Ma
yordomo Antonio Mellado y Lillo. El ma
estro se llamaba Cosme Carreras»

Reverso: «Se puso este letrero año 1716»

El proyecto de las obras promovidas en el palacio municipal se había iniciado, al menos en 1709, tal y como indica la cita sobre la madera cortada para el mismo en enero de 1710. El objeto era reparar los destrozos producidos en 1707 en el contexto de la guerra de Sucesión. La noche del 17 de abril de ese año Villena, ciudad partidaria del pretendiente Borbón, fue saqueada por las tropas austracistas del Archiduque Carlos (Arnedo, 2006: 94). Entre los edificios dañados se encontraba el la sede del ayuntamiento, cuya ala norte quedó destrozada. La inscripción deja constancia del inicio de la reparación y de las personalidades municipales que dan fe de ello con su firma. Los dos prohombres nombrados comisarios de las obras eran dos regidores del concejo y miembros de las familias más poderosas de la localidad. El primero, Cristóbal Mergelina Muñoz (y Mota), ocupó los más altos cargos de la administración local. Además, era caballero de la Orden de Santiago, alférez mayor perpetuo de Villena y alcalde de la Santa Hermandad en la ciudad. El 18 de abril de 1712 estaba al frente de las obras de reconstrucción del Ayuntamiento de Villena⁸⁵.

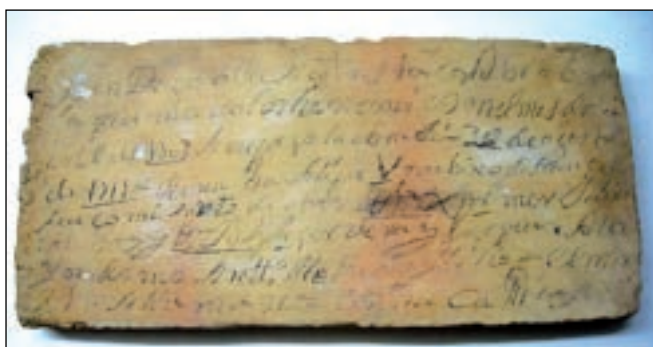


Fig. 148. Ladrillo de 1716 descubierto en el palacio municipal (PM.1)

85 AMV L/419 Actas Capitulares 1711-1724.

Por su parte, Joséph Cervera Gasque era regidor perpetuo, y alcalde de la Santa Hermandad (López Hurtado, 2017: 189). Antonio Mellado Lillo ocupaba el cargo de mayordomo del pósito. De gran interés es la constancia expresa de que la obra corrió a cargo del maestro Cosme Carreras, un arquitecto que trabajó en la reconstrucción de la torre de la Villa o «del Orejón» de Villena y en algunas obras de la provincia de Albacete.

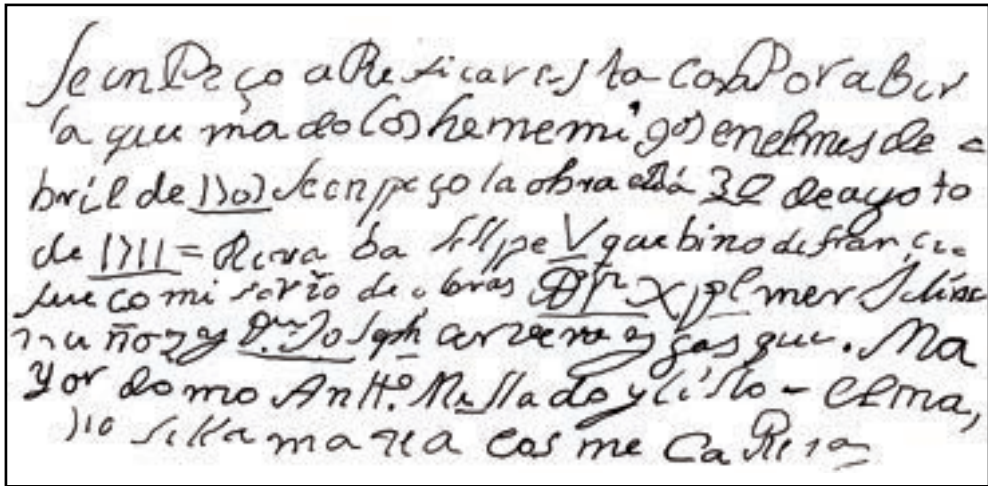


Fig. 149. Calco del texto (PM.1)

La segunda pieza, aparecida en 1990 en ese mismo lugar, es una loseta que contiene la siguiente inscripción a lápiz. Dimensiones: 25 cm del alto por 25 cm de ancho y 1,8 grosor (Figs. 151 a 154):

PM.2. Anverso:

Reinado de Alfonso XIII Casa de Borbón

En la reforma de las cárceles y Juzgado municipal hecha en la Casa Ayuntamiento de la ciudad de Villena llevada a efecto por iniciativa de D^on Ricardo García Arce Alcalde Presidente de la Corporacion, se ha encontrado el día 27 de Septiembre de 1901 al derribar la ventana que da vista á la Plaza de San Antón y en el arco de la misma, un ladrillo con inscripción en lápiz que literalmente dice así, en el anverso

«Se enpeço á Reficar esta casa Por aberla quemado los henemigos en el mes de abril de 1707. Se enpeço la obra día 30 de agosto de 1711= Reinaba Felipe V que bino de Francia, fue comi-

sario de obras D^{fo} X de Mergelina Muñoz y D^{on} Joseph Cervera y Gasque= Mayordomo Ant^o Mellado y Lillo= el maestro se llamaba Cosme CaReras»

En el reverso dice= «Se puso este letrero año 1716»

Y como recuerdo del hallazgo y de las presentes reformas se firma y coloca esta inscripción el día 8 de Octubre de 1901.

| | | |
|------------------------------|---|-------------------|
| El Alcalde | El Juez de 1 ^a inst ^a | El Juez municipal |
| Ricardo García | Fran ^{co} Yáñez | Cándido Caravaca |
| Secretario | Secretario | Secretario |
| José An ^o Sánchez | Juan Alarcón | Joaquín Cervera |
| | Vañó | Mergelina |

PM.3. Reverso:

| | |
|--------------------|--------------------------------|
| El maestro albañil | Oficial del Ayunt ^o |
| Maestro | Ant ^o Esclapés |
| Antonio [...] | |

En este caso en el anverso se cita sólo al alcalde, cargo que entonces recaía en don Ricardo García Arce⁸⁶, quien presidió la corporación desde el 11 de agosto de 1887 al 1 de enero de 1904 (López Hurtado, 2017: 636). El juez de 1^a Instancia debe ser Francisco Yáñez Fernández, que con anterioridad había sido alcalde desde el 1 de julio de 1891

hasta el 1 de enero de 1894 (López Hurtado, 2017: 633). En el reverso firman el maestro albañil que efectuó las obras y el oficial del ayuntamiento.

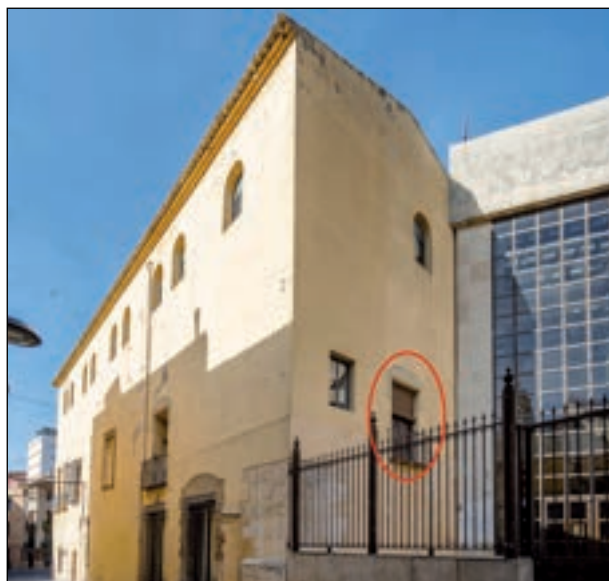


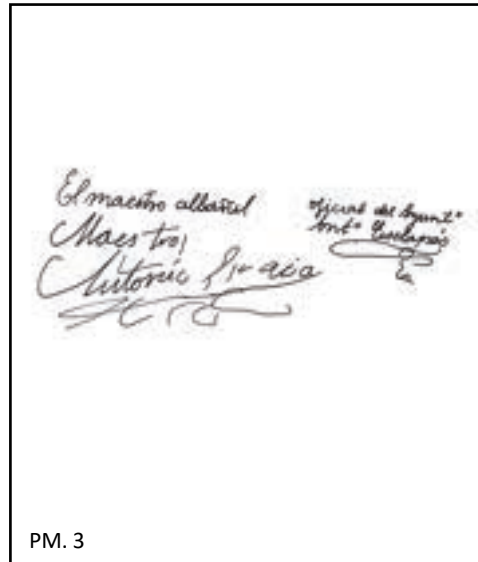
Fig. 150. Balcón de la fachada norte del palacio municipal, donde aparecieron las dos piezas

La ocultación de este segundo ejemplar se formaliza con las firmas de las principales autoridades, alcalde, juez de primera instancia y juez municipal y los tres secretarios correspondientes e, incluso, se incluye el sello del Ayuntamiento de Villena.

⁸⁶ Ricardo García Arce era abuelo materno del arqueólogo don José María Soler García, el fundador del Museo Arqueológico de la ciudad y descubridor del Tesoro de Villena.



Figs. 151 y 152: Anverso y reverso del segundo ladrillo (PM.2 y 3), colocado en 1901 en el lugar donde apareció el PM.1



Figs. 153 y 154. Calcos del anverso y reverso del ladrillo de 1901 (PM. 1 y 3)

Valoración general de los grafitos del palacio municipal

Las únicas referencias grafitológicas reflejadas en este monumento son las epigramas localizadas en los ladrillos descritos, lo que resulta paradójico en un edificio tan representativo. Posiblemente las distintas reformas efectuadas desde su construcción en el siglo XVI, algunas de ellas de envergadura, han supuesto la pérdida de estas

manifestaciones. Ello nos lleva a considerar que no se puede descartar la existencia de grafitis en un edificio con una ocupación ininterrumpida desde el primer cuarto del siglo XVI, al igual a lo que ocurre en otros monumentos villenenses. Entre las más importantes sobresale la que reconstruyó gran parte del edificio tras el ataque austracista a la ciudad en 1706. También destacada es la ampliación de una planta más en la década de 1960, así como otras sucesivas a lo largo de la última centuria hasta la más reciente que tuvo lugar en el año 2004.

Es posible que en el futuro se puedan estudiar a fondo las paredes, levantando el enlucido actual y comprobar si se han mantenido grabados antiguos, como ocurre en el santuario. Con todo, no se puede obviar el interés de los dos ladrillos y las curiosas peripecias de su ocultación y posterior hallazgo.

IV.7.- PUENTE DEL SALERO



Fig. 155. Puente del Salero (Photoperiplo)

Descripción del monumento

Esta obra de ingeniería de piedra y ladrillo, también llamada popularmente «puente Alto» o «puentecillo del Salero», (Fig. 155) está situado al norte del término municipal de Villena, junto al Salero de la Fortuna, del que toma el nombre (Fig. 156). Precisamente sobre las distintas denominaciones que este monumento ha recibido en las últimas décadas, hay que hacer una aclaración. Se constata que desde 1985 se le menciona en la bibliografía, en la prensa y popularmente como puente «del Salero», puente «Alto», «de los Cristales», puente «Romano» o «de los Espejos», apelativo usado por mí misma en trabajos anteriores. Esta indefinición toponímica ha sido recientemente abordada

por Jesús García Guardiola, arqueólogo y técnico del Museo Arqueológico José María Soler, con el fin de clarificar cuál es el nombre histórico y, por tanto, el adecuado para mencionar esta construcción. En primer lugar, se descarta el de «Romano», por tratarse de una identificación errónea al no tener relación con su origen. Por su parte, el puente de los Cristales es otro más pequeño ya destruido que estuvo situado cerca de éste, aguas arriba. Respecto al de los Espejos se desconoce

la procedencia del nombre, según el autor se comenzó a utilizar en 2003 cuando una asociación local colocó un hito con ese apelativo junto al monumento, originando que se generalizara su uso hasta nuestros días. Por último, García Guardiola apunta que en las referencias históricas más antiguas figura como puente o puentecillo del Salero, que es como se debe denominar esta construcción. También podría admitirse, tal y como señala el mismo autor, el de puente Alto dado por los oriundos del paraje. Por tanto, con la información que nos brinda el estudio de Jesús García, adoptamos a partir de ahora la denominación de puente del Salero para este emblemático monumento (García Guardiola, 2016: 49). Por el puente discurre una calzada como único paso existente entre los dos antiguos humedales más extensos de Villena: la Laguna y la Lagunilla, hasta

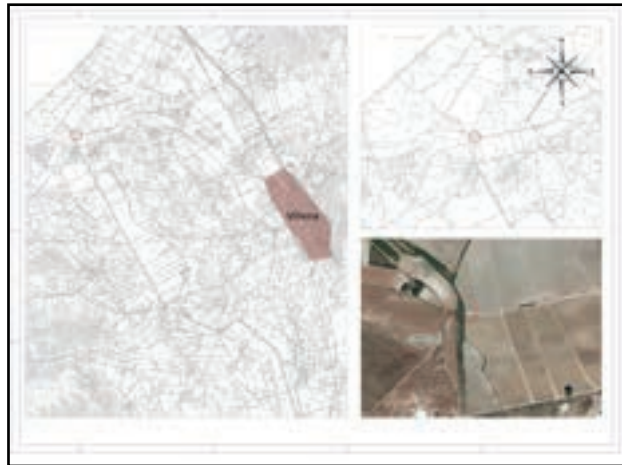


Fig. 156. Situación del puente del Salero en el término municipal de Villena



- 1 Cañada Real de Almansa al Collado de Salinas
- 3 Cordel de Salinas por los Ojuelos
- 4 Cordel del Camino Viejo del Salero
- 5 Colada del Camino de Caudete al Cordel de Carboneras
- 9 Cordel de la Noguera
- 10 Cordel de las Fuentes

Fig. 157. Red caminera de la zona donde se sitúa el puente. Fuente: «Proyecto de Clasificación de Vías Pecuarias (Villena, Alicante)», de Francisco Vázquez Gabaldón. Ministerio de Agricultura, 1962

que fueron desecadas a principios del siglo XIX. Es además un lugar donde confluyen importantes vías pecuarias que comunican la zona centro-occidental del término de Villena con el resto⁸⁷. Por el puente cruza el Cordel del Camino viejo del Salero, que enlaza con la Cañada Real de Almansa al Collado de Salinas, con la actual carretera local de Villena a Caudete y con otras vías secundarias como el Cordel de las Fuentes, el de la Noguera y la colada del Camino de Caudete al Cordel de Carboneras⁸⁸ (Fig. 157).

El puente tiene una ligera orientación noroeste-suroeste y unas dimensiones aproximadas de 33 metros de largo por 4,5 metros de ancho, con un solo ojo por donde discurre el cauce de la Acequia del Rey, construida en 1803 para desaguar la zona pantanosa. Está compuesto asimismo por cuatro aliviaderos, los más cercanos al ojo del puente de menores dimensiones que los más alejados, que presentan mayor anchura. Estas cinco aberturas están cubiertas por bóvedas de cañón de ladrillo macizo, protegido por un revoco de cal. Todo esto se completa con cuatro tajamares ubicados todos ellos en el ojo del puente: dos de ellos aguas arriba y los dos restantes en la parte opuesta del ojo, es decir, aguas abajo. Algunos están cubiertos de sedimento y todos ellos parecen tener una morfología apuntada, a modo de pirámide truncada (Fig. 158).

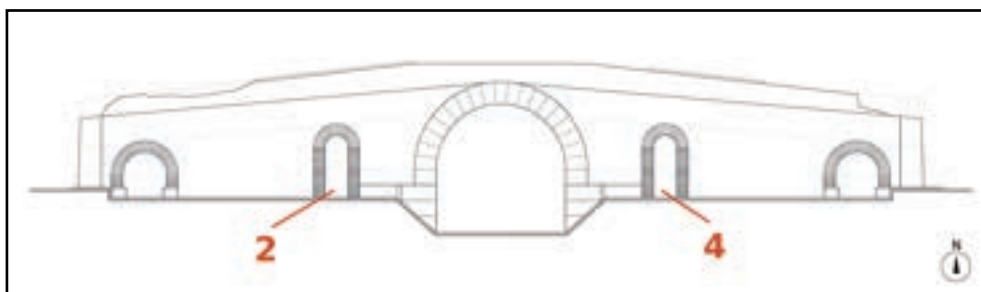


Fig. 158. Alzado sur. Puente del Salero (Vicente Sanjuán. Ayuntamiento de Villena)

El basamento de la zona adyacente al ojo del puente y la propia bóveda del ojo están contruidos con grandes sillares de piedra perfectamente labrados, mientras que el resto de la construcción está realizada con mampostería de piedra irregular.

El mal estado de conservación que presentaba obligó al Ayuntamiento de Villena a efectuar obras de consolidación en el puente en octubre de 2017⁸⁹. La calzada es

87 Coord. ETRS89: 38°39'33.99" N 0°56'08,01" W

88 Agradecemos la información facilitada al respecto por Jesús García Guardiola.

89 La dirección de obra ha estado a cargo del Arquitecto municipal Julio P. Roselló Serrano. Las excavaciones arqueológicas fueron dirigidas por las arqueólogas Luz Pérez Amorós y Laura Hernández Alcaraz. La consolidación de los grafitis fue efectuada por el restaurador José Luis Sáez Íñiguez.

la que se encontraba en peores condiciones debido al paso de maquinaria pesada que, en los últimos años, habían deteriorado rápidamente el monumento. Aquí el pavimento original se había rebajado en algunas zonas hasta un metro, lo que hizo que el paso se efectuara directamente sobre la parte superior de cada una de las bóvedas. En estos trabajos de rehabilitación integral, se ha incluido la consolidación de los grafitis de los aliviaderos 2 y 4, a la vista del lamentable estado que presentaba el revoco donde se ubican, en grave riesgo de desprendimiento.

A la par que las obras de consolidación se realizaron catas arqueológicas para conocer el estado de la cimentación, el tipo de fábrica de la base, así como intentar determinar la fecha de construcción del monumento. De esa actuación se extraen algunos resultados en el informe preliminar. En cuanto a la estratigrafía de las catas abiertas al NO y al SE del paramento del puente, diferenciamos un nivel de superficie formado por tierras procedentes de las mondas de la acequia, en el que aparecen materiales de construcción –ladrillos y bloques–, restos cerámicos, objetos de cocina metálicos y vertidos diversos, de época Contemporánea. Por debajo se encuentran las capas de arcillas del Triásico, en las que también se han recuperado materiales de época actual. Además, en la cata noroeste destacamos las cerámicas y el material de derrumbe, como ladrillos, bloques y tejas, hallados en contacto con el nivel freático –UE 1004–, sobre el que se apoya la cimentación del estribo occidental.

En la cata SE, aguas abajo, destacamos el hallazgo de dos fragmentos de cuencos pertenecientes a vajilla de mesa, datados en el siglo XVII. Uno de ellos localizado en la capa superficial –UE 2001–, y el otro sobre la correa de cimentación del paramento, en el UE 2003.

Respecto a la cronología del monumento, consideramos que los materiales muebles hallados no son suficientes. Habría que analizar la fábrica, el estilo arquitectónico y consultar la información del Archivo Municipal de Villena. Un proceso que actualmente está en curso y del que daremos noticias en próximos trabajos. No obstante, el estudio de los grafitis del puente ofrece una datación aproximada que reflejamos en las siguientes páginas.

Del puente del Salero no existen apenas referencias publicadas. Entre las escasas fuentes documentales conservadas destaca el proyecto de don Juan de Villanueva, redactado a finales del siglo XVIII para la desecación de la laguna de Villena mediante la construcción de la Acequia del Rey. En el trabajo figura el «puentecillo del Salero» que muy bien podría corresponderse con el actual, de forma que cabe la posibilidad de que su construcción sea anterior a esta fecha de 1803. José María Soler lo menciona y publica una fotografía del puente junto con una interesante reproducción del plano de la laguna (Soler, 1985). A ello hay que añadir una breve descripción más reciente, aparecida en un trabajo sobre la arquitectura del agua en el Alto Vinalopó (Zapater, Valdés, 2006: 122).

Otros autores simplemente lo citan como «puente del Salero» (Vázquez Gabaldón, 1962: 8; Matarredona, 1983: 253) y otros le atribuyen una cronología antigua al citarlo como «puente Romano», algo que parece haber transmitido la tradición oral de los lugareños (Alonso, 1996: 212).

Inventario de los grafitis del puente del Salero

Los grafitis existentes en este monumento están situados en las bóvedas de los dos aliviaderos situados a ambos lados del ojo del puente, que denominamos 2 y 4 (Fig. 158). La mayoría de los motivos que presentamos en este estudio se han realizado mediante la técnica de la incisión, sobre el mortero de cal que recubre el intradós de las citadas bóvedas. En menor medida están los trazados con lápiz de grafito, una técnica empleada en más ocasiones, como se desprende de los restos de letras o palabras sueltas localizadas en las bóvedas. Además, existen en estas cubiertas otros muchos trazos incisos con toda seguridad intencionados, pero que no logramos descifrar. Por su parte, en los otros dos aliviaderos no existen más que ciertos trazos recientes que no se han considerado dignos de estudio⁹⁰.

Aliviadero 4

Los motivos que aparecen en este aliviadero están todos incisos sobre el revoco de la bóveda. Aparecen agrupados en tres zonas, ambas cerca de la entrada, una en la cara del puente orientada al suroeste –G1–, y las otras dos, al noroeste –G2 y G3–. La descripción se hace desde la posición del espectador (Fig. 159).

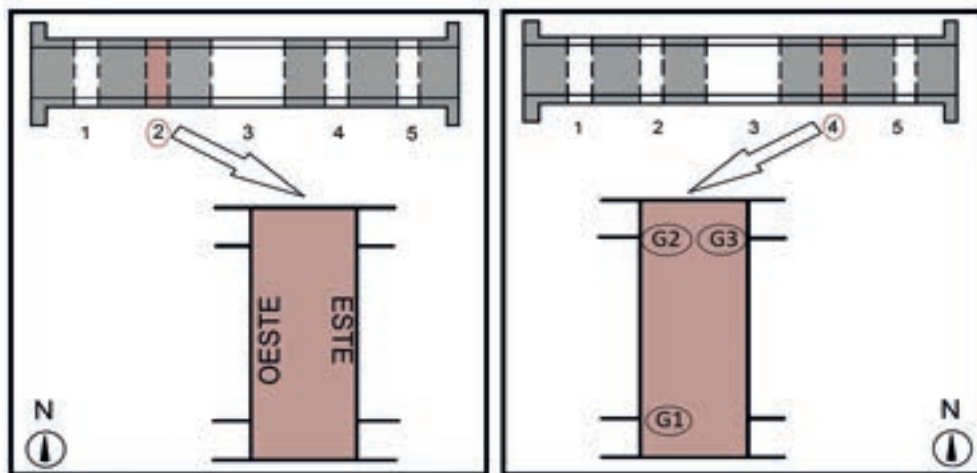


Fig. 159. Planta del puente y croquis de los aliviaderos 2 y 4. Puente del Salero

90 En las tareas de prospección de grafitis del puente, ha sido de gran ayuda la colaboración prestada por Salvador Ortega.

- Grupo 1 (G1):

Cerca del extremo sur del arco de este aliviadero aparece un grupo de motivos triangulares de distinta tipología. Un poco más a la derecha hay una gran figura humana, junto a otro motivo apuntado de mayor tamaño (Fig. 160).

- Grafiti PS.1 (Fig. 160). Motivo de forma triangular dividido en dos partes longitudinalmente por una línea central doble, de la que parten líneas horizontales para cada lado. Del centro de la base parten dos líneas largas y de cada uno de los extremos inferiores dos líneas de la misma longitud que el poste. Está realizado mediante incisión. Dimensiones: 20 cm de alto por 25 cm de ancho.
- Grafiti PS.2 (Fig. 160). Cuchillo de filo ancho y curvo, orientado hacia la derecha. La hoja está rayada con líneas oblicuas cruzadas y parece tener marcada la línea del bisel del filo, en la parte derecha, y la de la defensa en la zona inferior representada con dos líneas horizontales. El mango es grueso y está reticulado. Debajo hay otro grafiti de forma triangular en la parte superior de la que parten dos pares de líneas dobles, a modo de apéndices, que se prolongan varios centímetros hasta una línea horizontal que parece servir de suelo o base. Dimensiones: 22 cm de alto por 8 cm de ancho.
- Grafiti PS.3 (Fig. 160). Cuchillo esquemático de filo curvo con la hoja hacia la derecha, cubierta de líneas incisas. Del canto parte una línea que simula el mango. Dimensiones: 10 cm de alto por 3,5 cm de ancho.
- Grafiti PS.4 (Fig. 160). Motivo doble en el que se aprecia, en el plano superior, un cuchillo de filo curvo con la hoja cubierta de líneas en distintas direcciones, dirigida a la derecha y el mango simulado con una línea que sale del canto. Debajo hay un objeto de forma triangular dividido en tres partes. Dimensiones: 18 cm de alto por 8 cm de ancho.
- Grafiti PS.5 (Fig. 160). Cuchillo de hoja triangular reticulada y orientada a la derecha. Mango representado con una línea que parte del canto. Dimensiones: 11 cm de alto por 3 cm de ancho.
- Grafiti PS.6 (Fig. 160). Motivo de forma triangular, reticulado en la punta y rayado en el resto, del que parten dos líneas dobles de su extremo inferior, las del interior más cortas que las exteriores. Dimensiones: 10 cm de alto por 3,5 cm de ancho.
- Grafiti PS.52 (Fig. 160). Navaja con el filo orientado a la izquierda, sombreado con rayas oblicuas. El mango está dividido en dos partes para indicar la zona donde se guarda la hoja. Dimensiones: 14,5 cm de alto por 1,6 cm de ancho.

- Grafiti PS.7 (Fig. 160). Cuchillo triangular reticulado, con el filo a la derecha dirigido al antropomorfo PS.8. Desde el filo varias líneas sobresalen de la base del cuchillo hacia abajo. El puño apenas se intuye en las dos líneas paralelas que se prolongan del lomo del cuchillo. Dimensiones: 17 cm de alto por 8 cm de ancho.
- Grafiti PS.8 (Fig. 160). Figura humana parcialmente conservada. Faltan las extremidades y parte de la cabeza, tan solo se conservan algunas líneas de la cara. Tiene los brazos extendidos y reticulados solo en parte. El torso está desconchado y tan solo se distinguen unas líneas cruzadas que convergen en un sol en el centro. Las piernas están reticuladas en su totalidad. Dimensiones: 34 cm de alto por 31,5 cm de ancho.

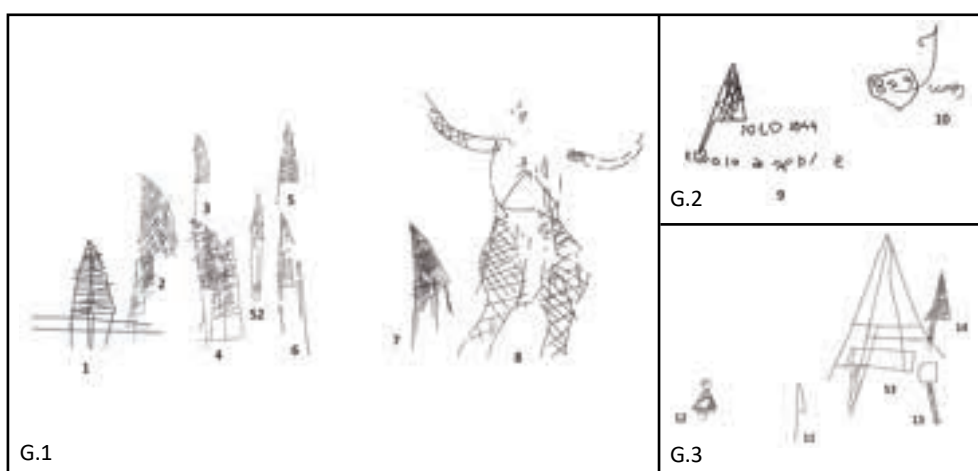


Fig. 160. Grafitis del aliviadero 4. Puente del Salero

- Grupo 2 (G2):

- Grafiti PS.9 (Figs. 160 y 161). El panel está presidido por un cuchillo con la hoja orientada a la derecha y reticulada. El mango lo forman dos líneas que se unen en la base con forma apuntada. Junto a este motivo hay dos líneas con inscripción. Dimensiones: 7 cm de alto por 10,7 cm de ancho:

[- -] 1844

El dia 10 de sep[- -]e

- Grafiti PS.10 (Figs. 160 y 161). Junto al lado superior derecho del anterior hay una fecha enmarcada junto a un nombre propio. Dimensiones: 4 cm de alto por 7 cm de ancho.

1849 Juan

- Grupo 3 (G3):
 - Grafiti PS.11 (Fig. 160). Pequeño y esquemático cuchillo, de forma triangular, con el filo a la derecha. Dimensiones: 10 cm de alto por 1,2 cm de ancho.
 - Grafiti PS.12 (Figs. 160 y 161). Pequeña figura antropomorfa, posiblemente femenina, muy esquemática. Tiene el cuerpo de forma triangular, totalmente reticulado. Dimensiones: 9 cm de alto por 4 cm de ancho.
 - Grafiti PS.13 (Fig. 160). Objeto consistente en una parte superior de forma cuadrangular, lisa y otra inferior que parece el mango, rellena de líneas oblicuas. Dimensiones: 12 cm de alto por 4 cm de ancho.
 - Grafiti PS.14 (Fig. 160). Cuchillo de forma triangular, con el filo a la derecha, relleno con líneas oblicuas. Tiene marcada la línea de la defensa, en la parte inferior, y la del bisel, a la izquierda del filo. Presenta la defensa muy marcada y el mango, rayado como el filo. Dimensiones: 13 cm de alto por 5 cm de ancho.
 - Grafiti PS.53 (Fig. 160). Motivo de forma triangular, con dos líneas verticales que lo dividen y varias horizontales. Dimensiones: 24 cm de alto por 20 cm de ancho.

Aliviadero 2

La bóveda de este aliviadero contiene más grafitis que el anterior. Puesto que la superficie donde se sitúan es curva, para presentar los motivos se ha proyectado la bóveda en plano y se ha dividido en dos partes, la situada al este y, frente a ella, la del lado oeste.

- Este
 - Grafiti PS.16 (Figs. 161 y 162). A la izquierda del panel aparece dibujada con lápiz de grafito una pequeña estructura escalonada rematada por una cruz. Dimensiones: 4,1 cm de alto por 5,7 cm de ancho.
 - Grafiti PS.17 (Fig. 162). Motivo inciso de forma triangular dividido en dos partes por una doble línea central. Presenta incisiones oblicuas en la zona media y reticuladas en la inferior derecha. Dimensiones: 33,7 cm de alto por 27 cm de ancho.
 - Grafiti PS.18 (Figs. 161 y 162). Inscripción trazada con grafito. Dimensiones: 9,1 cm de alto por 31,8 cm de ancho:

a 7 abril de 19[5]5

- Grafiti PS.19 (Figs. 161 y 162). Inscripción en parte fragmentada, escrita con lápiz de grafito. Dimensiones: 10,6 cm de alto por 32,7 cm de ancho.

V 1909

estaba comiendo ca

- Grafiti PS.20 (Fig. 162). Cuchillo inciso con el filo a la izquierda y perdido en la parte central. El mango lo forman tres líneas paralelas. Dimensiones: 19,4 cm de alto por 8,2 cm de ancho.
- Grafiti PS.22 (Fig. 162). Punta de flecha reticulada con trama grande en la hoja y más estrecha en el apéndice, que de forma apuntada, sobresale del borde derecho. El motivo está inciso. Dimensiones: 16,8 cm de alto por 12 cm de ancho.
- Grafiti PS.23 (Fig. 162). Punta incisa de forma triangular, esquemática con trazos en el interior. Dimensiones: 16 cm de alto por 10,5 cm de ancho.
- Grafiti PS.24 (Fig. 162). Cuchillo incisión de hoja triangular con el filo a la derecha. La hoja, en parte perdida, está reticulada en la zona central. La empuñadura se representa con una línea que se prolonga desde el canto. Dimensiones: 16,1 cm de alto por 4,1 cm de ancho.
- Grafiti PS.25 (Fig. 162). En el centro superior del panel aparece un hacha o mazo, incompleta, trazada con incisión profunda. Dimensiones: 40,1 cm de alto por 11,2 cm de ancho.
- Grafiti PS.26 (Figs. 161 y 162). Figura antropomorfa muy esquemática, incisa, con tridente en la mano izquierda y un objeto largo en la derecha. Dimensiones: 15,9 cm de alto por 6,3 cm de ancho.
- Grafiti PS.27 (Fig. 162). Puñal inciso con el filo a la izquierda, hoja rellena con líneas oblicuas y el mango reticulado, solo en parte. Dimensiones: 19,1 cm de alto por 9,6 cm de ancho.
- Grafiti PS.28 (Fig. 162). Motivo inciso de forma apuntada, reticulado en su interior. En la zona proximal unas líneas sobresalen de la retícula interior. Podría ser una funda de cuchillo. Dimensiones: 20,5 cm de alto por 6,7 cm de ancho.
- Grafiti PS.29 (Fig. 162). Cuchillo inciso con la hoja triangular, orientada a la derecha. Está reticulado en parte, tanto la hoja como la empuñadura. Dimensiones: 20,7 cm de alto por 6,4 cm de ancho.

- Grafiti PS.51 (Fig. 162). En la parte inferior del cuchillo anterior hay una Inscripción incisa apenas visible. Dimensiones: 5 cm de alto por 1,5 cm de ancho:
carajo

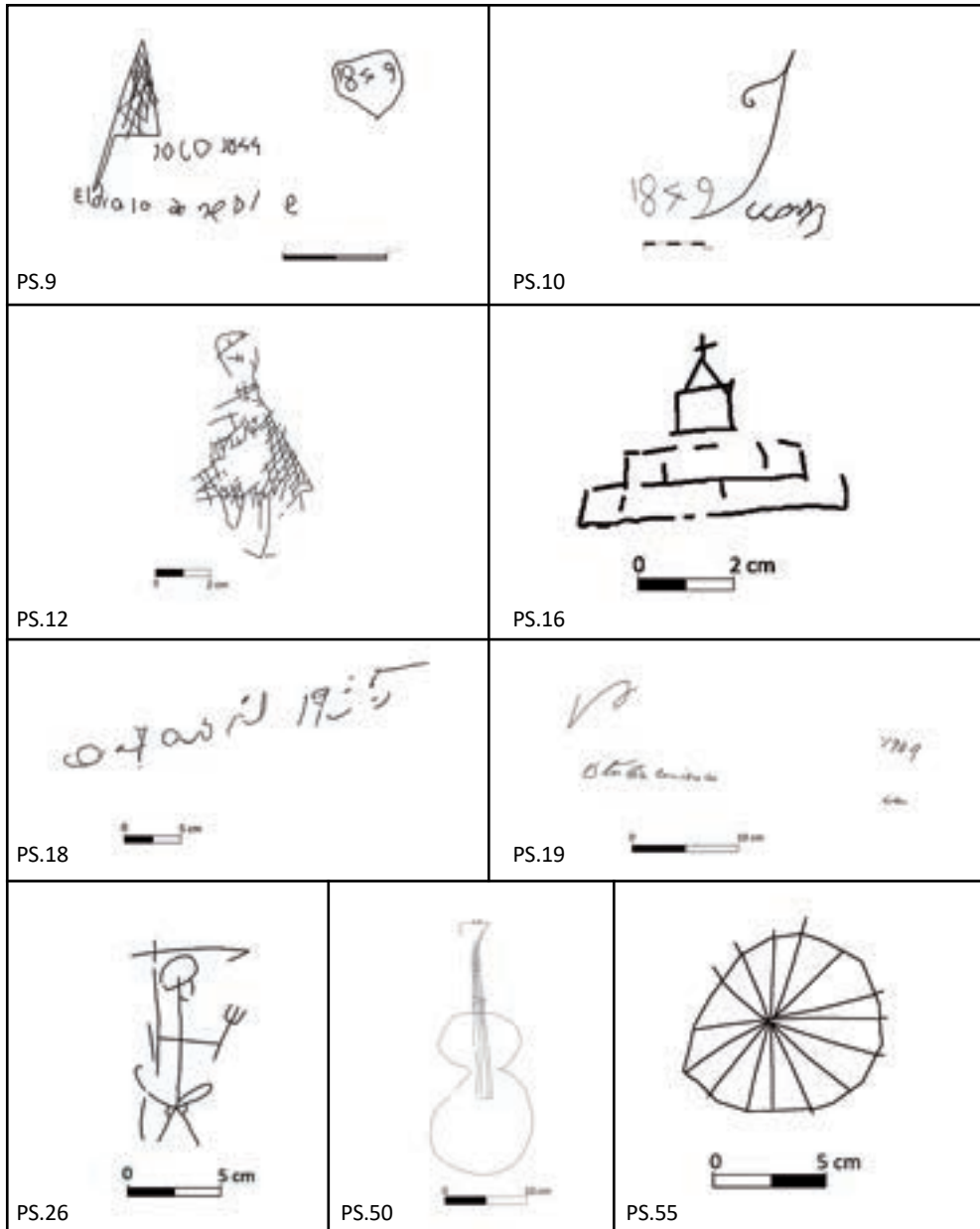


Fig. 161. Grafitos de los aliviaderos 2 y 4 no incluidos en la tipología de armas. Puente del Salero



Fig. 162. Grafitis del aliviadero 2, zona este. Puente del Salero

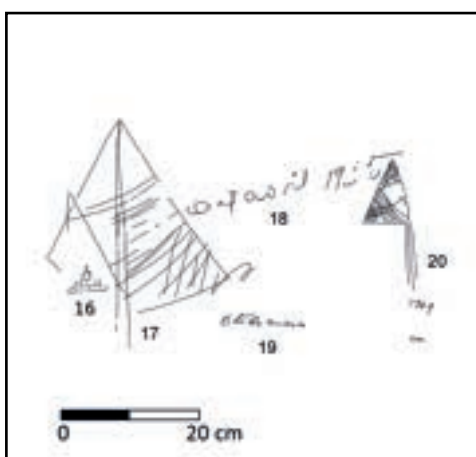


Fig. 162. Detalle

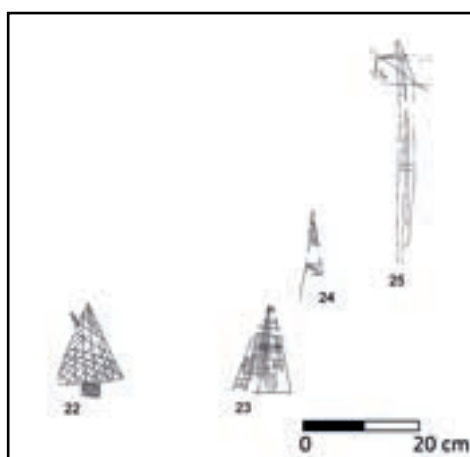


Fig. 162. Detalle

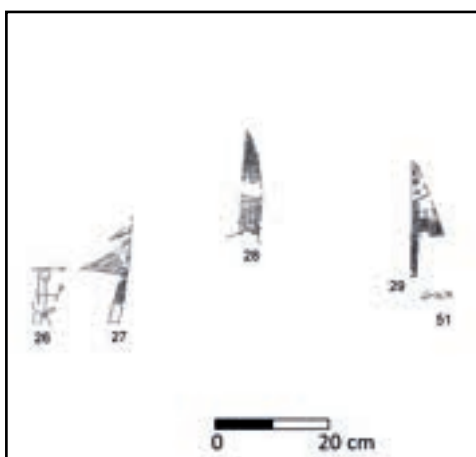


Fig. 162. Detalle

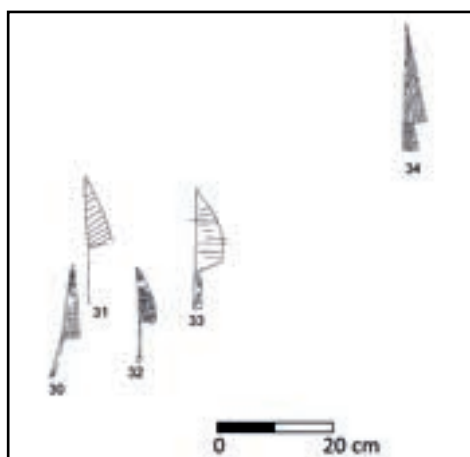


Fig. 162. Detalle

- Grafiti PS.30 (Fig. 162). Cuchillo inciso de hoja triangular, con motivos de retícula en prácticamente toda la superficie. Se aprecia con claridad la línea del bisel –a la derecha de la hoja– y de la defensa –en la base–. Dimensiones: 20,4 cm de alto por 5,4 cm de ancho.
- Grafiti PS.31 (Fig. 162). Cuchillo inciso con el filo a la derecha, muy esquemático. El mango se indica con una línea que parte del canto. Dimensiones: 23,3 cm de alto por 5 cm de ancho.
- Grafiti PS.32 (Fig. 162). Cuchillo inciso de hoja triangular, orientada a la derecha y reticulada. El mango es fino y liso y presenta un engrosamiento en la base. Dimensiones: 17,5 cm de alto por 3,8 cm de ancho.
- Grafiti PS.33 (Fig. 162). Cuchillo inciso de hoja ancha, curva y orientada a la derecha. La hoja está cubierta de líneas horizontales, mientras que el mango presenta pequeñas zonas reticuladas. Dimensiones: 21,8 cm de alto por 6,9 cm de ancho.
- Grafiti PS.34 (Fig. 162). Cuchillo inciso de hoja estrecha y alargada, muy puntiaguda. Está orientado a la derecha y presenta retícula en una dirección en la hoja, y la contraria en el mango, para diferenciarlos. Dimensiones: 22,9 cm de alto por 3,8 cm de ancho.

- Oeste

El lado oeste de esta bóveda 2 tiene un grupo de grafitis en la zona norte y parte del centro y tan solo dos grafitis en el lado opuesto. Queda una zona central en la que no se han podido identificar representaciones. Todos los grabados de esta zona están incisos en el enlucido de la bóveda.

- Grafiti PS.35 (Fig. 163). Cuchillo de hoja triangular con el filo a la izquierda. La hoja está reticulada y el mango cubierto de líneas horizontales. Dimensiones: 16,9 cm de alto por 4,2 cm de ancho.
- Grafiti PS.36 (Fig. 163). Arma de hoja rectangular, orientada a la derecha. Contiene varias líneas de sombreado en la hoja y en el mango. Dimensiones: 10 cm de alto por 3,7 cm de ancho.
- Grafiti PS.37 (Fig. 163). Cuchillo de gran hoja triangular, orientado a la derecha. La hoja está rayada con líneas verticales, mientras que el mango se remarca con otras más irregulares para diferenciarlo. Dimensiones: 20,7 cm de alto por 7,1 cm de ancho.



Fig. 163. Grafitis del aliviadero 2, zona oeste. Puente del Salero

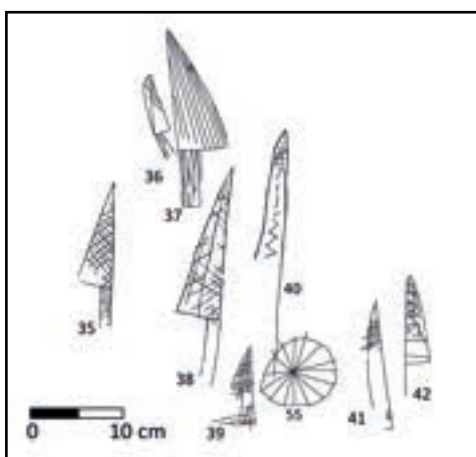


Fig. 163. Detalle

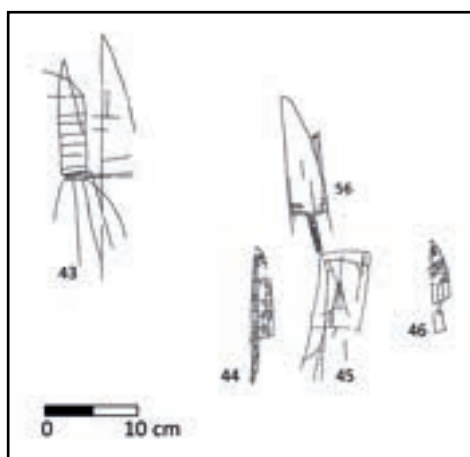


Fig. 163. Detalle

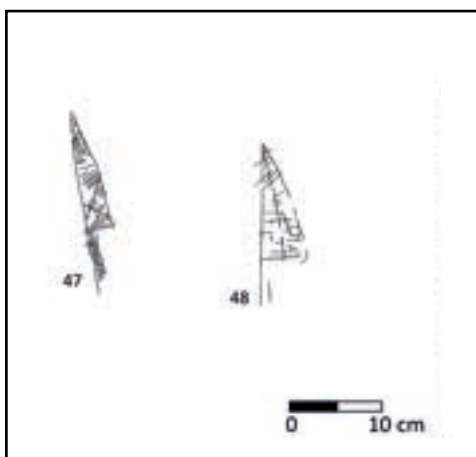


Fig. 163. Detalle

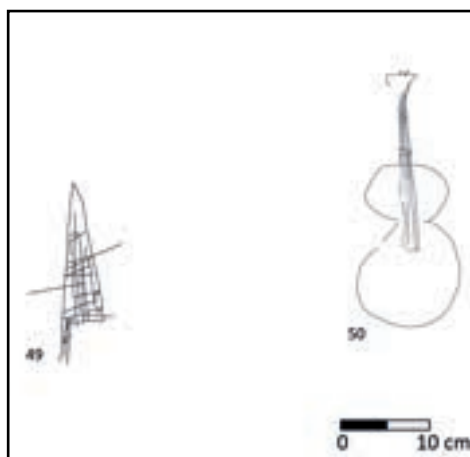


Fig. 163. Detalle

- Grafiti PS.38 (Fig. 163). Cuchillo inciso de hoja triangular, reticulada, con una línea longitudinal que marca el bisel. El mango lo forman dos líneas paralelas. Está orientado a la izquierda. Dimensiones: 25,2 cm de alto por 16,8 cm de ancho.
- Grafiti PS.39 (Fig. 163). Motivo apuntado, posiblemente un cuchillo, con líneas incisas en el interior formando una retícula. Dimensiones: 19,7 cm de alto por 5,1 cm de ancho.
- Grafiti PS.40 (Fig. 163). Cuchillo inciso incompleto con el filo a la izquierda y una acanaladura central en zig-zag. Dimensiones: 28,5 cm de alto por 3,7 cm de ancho.
- Grafiti PS.41 (Fig. 163). Grafiti apuntado triangular con la base plana. Realizado mediante incisión. Dimensiones: 15 cm de alto por 3,8 cm de ancho.
- Grafiti PS.42 (Fig. 163). Cuchillo inciso con la hoja orientada a la derecha. Presenta como principal particularidad unos motivos decorativos en la parte media y superior de la hoja. En la zona inferior de la hoja hay una línea transversal que podría marcar la zona del recazo del cuchillo. Dimensiones: 19 cm de alto por 3 cm de ancho.
- Grafiti PS.43 (Fig. 163). Dos motivos apuntados, incisos. El de la izquierda tiene varias líneas horizontales decorando la superficie. De la parte inferior parten unos trazos a modo de flecos. Podría tratarse de una funda de cuchillo. El situado a la derecha es un cuchillo de hoja triangular, orientado a la derecha, muy liso y esquemático. Dimensiones: 27,5 cm de alto por 15,2 cm de ancho.
- Grafiti PS.44 (Fig. 163). Cuchillo de hoja triangular, orientado a la derecha. Las líneas de la retícula son rectas en la hoja y oblicuas en el mango para diferenciarlos. Está realizado con incisión profunda. Dimensiones: 15,3 cm de alto por 2,5 cm de ancho.
- Grafiti PS.45 (Fig. 163). Cuchillo de hoja triangular dentro de una funda cuadrangular. Está realizada con incisión profunda. Dimensiones: 15 cm de alto por 7,8 cm de ancho.
- Grafiti PS.46 (Fig. 163). Pequeño cuchillo inciso de hoja curva, orientada a la derecha. Está reticulada en la mitad superior y con dos líneas centrales en la mitad inferior. La cache del mango, está separada de la defensa. Dimensiones: 10,5 cm de alto por 2,7 cm de ancho.
- Grafiti PS.47 (Fig. 163). Cuchillo inciso orientado a la derecha, con hoja alargada y sombreada con líneas oblicuas en distintas direcciones. El mango está sombreado con una trama cuadrículada. Dimensiones: 19,9 cm de alto por 5 cm de ancho.

- Grafiti PS.48 (Fig. 163). Cuchillo inciso de hoja triangular, orientado a la derecha, con la doble línea del bisel marcada y líneas transversales y oblicuas en la hoja. Dimensiones: 17,5 cm de alto por 15,9 cm de ancho.
- Grafiti PS.49 (Fig. 163). Cuchillo inciso de hoja triangular, orientada a la derecha. Tiene marcada la línea de la defensa y varios trazos en la hoja. El mango está sombreado con varias líneas verticales. Dimensiones: 22,1 cm de alto por 16,5 cm de ancho.
- Grafiti PS.50 (Figs. 162 y 163). Guitarra incisa de cuatro cuerdas. Se advierten algunos trastes y clavijas en el extremo. Dimensiones: 31,2 cm de alto por 12,5 cm de ancho.
- Grafiti PS.55 (Figs. 162 y 163). Motivo inciso de forma circular con 15 radios. Dimensiones: 18 cm de diámetro.
- Grafiti PS.56 (Fig. 163). Cuchillo o puñal inciso, introducido en su funda. Dimensiones: 34,6 cm de alto por 4 cm de ancho.

Estudio de los grafitis localizados en el puente del Salero

En el puente se localiza un curioso repertorio de grafitis, que se estudian a continuación agrupados en distintos grupos tipológicos.

Antropomorfos

Existen tres motivos antropomorfos en las dos bóvedas estudiadas de este monumento. Una de las figuras más llamativas del conjunto estudiado en el puente del Salero es el gran antropomorfo situado en el centro de la bóveda 4, con los brazos extendidos junto al grupo de cuchillos (PS.8, Fig. 160). Parece que lleva pantalones, a tenor de la retícula de sus piernas, lo que nos anima a pensar que se trate de un personaje masculino. Lamentablemente muchas partes esenciales del dibujo han desaparecido, como las extremidades, la cara y parte del pecho, y con ellas valiosos datos para interpretar mejor el grabado.

La diminuta figura situada en el lado opuesto de la misma bóveda (PS.12, Figs. 160 y 161), ofrece pocos detalles que posibiliten extraer conclusiones. Parece cubierta con una túnica o vestido de corte triangular, lo que lleva a pensar que podría tratarse de una mujer. Del mismo modo que la gran figura antropomorfa anterior y la mayoría de los grafitis del puente, está reticulada con una incisión similar a los grabados situados en el contexto donde aparece. La forma de la vestimenta es similar a una figura aparecida en los calabozos del palacio Episcopal de Tarazona (Zaragoza), fechado en la última mitad del siglo XIX (García Serrano, 2012: 156, Fig. 64). También hay una figura similar atribuida a un

santo en el claustro inferior del monasterio de Santo Domingo de Silos, con una cronología relativa que lo sitúa entre el siglo XVI y 1950 (Palomero y Palomero, 2016:124, Fig. 22).

El tercer antropomorfo es una pequeña figura muy esquemática, realizada con incisión junto a un gran conjunto de cuchillos en la zona situada al este de la bóveda 2 (PS.26, Figs. 161 y 162). El tipo de incisión es similar al de los cuchillos, lo que unido a la composición del panel nos mueve a atribuirlos a un mismo momento cronológico. Otro dato que apunta en este sentido es que la ubicación concreta de la figura no es casual, sino que está situada al lado de un cuchillo frente a frente (PS.27, Fig. 162). Es decir, el filo del arma se orienta hacia la izquierda y se dirige a la figura, como si estuvieran enfrentados, luchando. No se aprecian muchos detalles del personaje, tan solo los necesarios, es decir, está de pie y, sobre todo, tiene un tridente en su mano izquierda, visiblemente dirigido hacia el puñal. En la derecha lleva un objeto largo, que sobrepasa su cabeza y se extiende encima de ella. Su forma recuerda a la guadaña. Una lectura iconográfica de los mensajes que transmite esta figura, en el contexto donde se ubica, conduce a interpretarla como el diablo. La presencia del tridente remite a la representación estereotipada de Satanás que, quizás, también es la figura de la muerte, simbolizada con la guadaña.

Si ampliamos la mirada hacia el panel completo, la figura es más pequeña que todas las armas diseminadas por la bóveda. El diablo está rodeado de cuchillos que son superiores a él. Creemos que el autor da la clave con esta figura para descifrar la presencia de todos los objetos punzantes y de corte en este lugar. Se trata de armas para defenderse del mal, encarnado en el diablo.

Armamento

En el puente del Salero existe una mayoría abrumadora de armas frente a otros motivos. Excepto un ejemplar de dudosa clasificación (PS.39, Fig. 162), por su apariencia entre vaina, punta de flecha o arma punzante, el resto son armas blancas de tipo civil. Sus diversidades morfológicas permiten establecer variedades tipológicas, que se analizan en el capítulo 5º de este libro.

Con 27 ejemplares, la numerosa serie de cuchillos es el modelo más numeroso de todos los grafitis existentes en el puente. Aunque hay diversidad de hojas, mangos y tamaños entre ellos, comparten algunas características, como que casi todos tienen el filo orientado a la derecha y la hoja reticulada o rayada, simulando el sombreado de la zona cortante. En ocasiones, también el mango está reticulado a modo decorativo. Desconocemos el significado, pero lo cierto es que hay una serie de cuchillos con el filo a la izquierda: PS.20, 27 (Fig. 162), 35, 38, 40 y 41 (Fig. 163). Existen algunos modelos con el filo más ancho y algo curvado, que parece corresponder a un cuchillo desollador (PS.2 y 4, Fig. 160; PS. 33, Fig.162; PS.37 y 48, Fig. 163). Otro caso particular es el ejemplar PS.7 (Fig. 160), situado a la izquierda del antropomorfo PS.8 (Fig. 160),

con el filo dirigido hacia la figura. Las líneas de la retícula que simulan el sombreado cubren la hoja en su totalidad y la sobrepasan por la parte inferior. La interpretación que sugieren estos dos grafitis es que el cuchillo amenaza al personaje e, incluso, podría haberlo herido y tener la hoja cubierta de sangre, que chorrea hacia abajo como intentan remarcar las líneas que sobrepasan el filo (Fig. 160).

Otros motivos destacables del conjunto inventariado son el PS.40 y PS.42 (Fig. 163), por los detalles que contienen sus respectivas hojas, distintos a los reticulados vistos en el resto del repertorio. El primero tiene una línea zigzagueante que evoca a los cuchillos de hoja decorada con grabados. En el segundo se advierten una serie de líneas circulares, entre otras más indefinidas, que podrían estar aludiendo a las hojas caladas. Ambos son modelos habituales en la producción cuchillera española. Por último, hay que señalar el grafiti PS.46 (Fig. 163), cuya empuñadura es distinta al resto. Se aprecia que parte desde la hoja una línea –la armadura metálica– unida a una pieza rectangular que hace de empuñadura. La morfología general del grafiti, así como el pequeño tamaño del mango, sugiere que se trata de cuchillos compuestos de una cache de asta o hueso. Este tipo de armas de fabricación española, probablemente en Albacete, se desarrolló en gran medida a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y fue habitual durante el siglo XIX (Fig. 164).

- Fundas o vainas:

Se consideran como tales los grafitis que se representan con uno o dos fillos, de forma apuntada y en ocasiones con flecos o líneas que se prolongan más allá de la cache.

- Navajas:

Viene definido como un cuchillo cuya hoja puede doblarse sobre el mango para que el filo quede guardado entre las dos cachas o en una hendidura a propósito. Entre los grafitis del puente creemos haber localizado el ejemplar PS.52 (Fig. 160).

Armas cortantes

Se incluyen en este apartado un cuchillo de hoja gruesa, con la punta redondeada, o vuelta, que diferenciamos de las apuntadas de la sección anterior (PS.36, Fig. 163).

También se engloba en esta clasificación un hacha, como herramienta cortante compuesta de una gruesa hoja de acero, con filo algo convexo, ojo para enastarla (PS.25, Fig. 162).

Puntas de flecha

Objeto de forma triangular con punta afilada en uno de sus extremos y en el opuesto un pedúnculo o baso para insertar el astil.

Dentro de esta categoría se incluyen dos grafitis localizados en el puente (PS.22 y PS.23, Fig. 162).

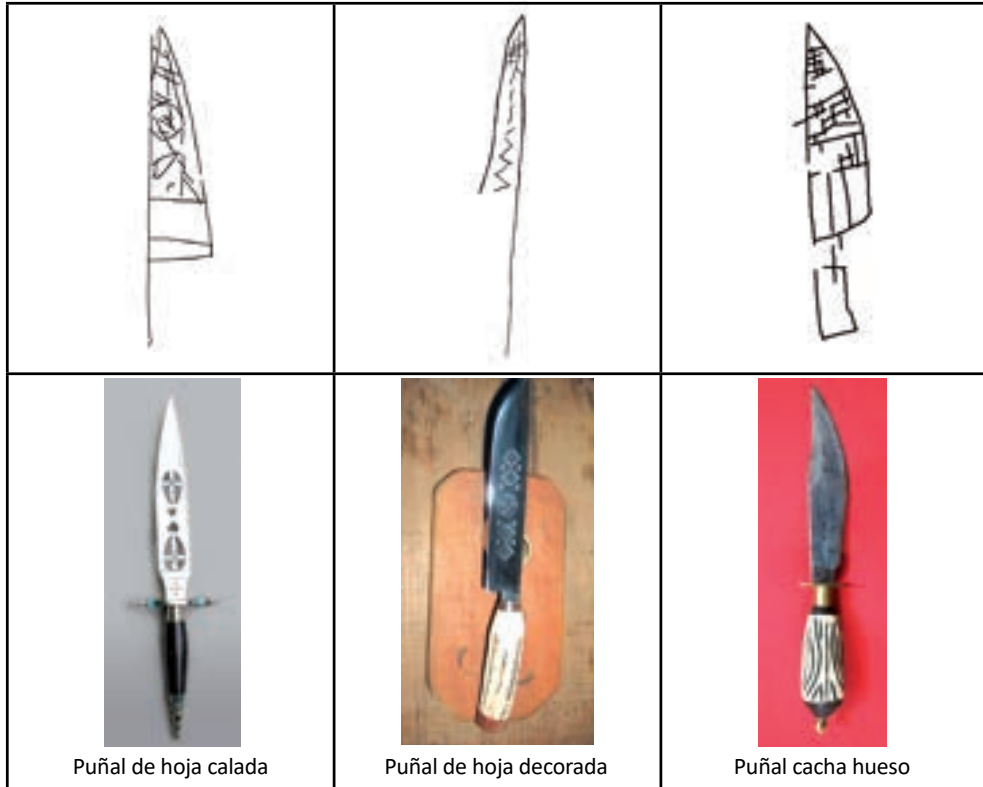


Fig. 164. Similitudes entre algunos grafitis con cuchillos fabricados en los siglos XVIII y XIX

Existen grafitis similares en lugares próximos al entorno de Villena, como la magnífica serie de puñales existente en la cárcel que se instaló a mediados del XIX en los bajos del Ayuntamiento de Cocentaina (Alicante). Aquí su realización se vincula a los presos, a modo de talismanes para ahuyentar las desgracias (Ferrer y Martí, 2009: 141). También hay un cuchillo muy parecido a los documentados en Villena –publicado como puñal– en una casa rural abandonada conocida como Casa del Sabonet, situada al norte de Monóvar (Alicante), cuya cronología ha sido establecida entre 1811 y 1855 (Molina *et al.*, 2017: 119).

Asimismo, han aparecido motivos semejantes en la planta baja del castillo de Alaquàs (Valencia) fechados entre los siglos XVII y XVIII, si bien en este caso las dependencias nunca han servido de prisión, que se sepa, sino como residencia señorial (Algarra

y Berrocal, 2010: ficha nº 3). Un caso distinto son los puñales incisos en la planta baja de la torre del homenaje del palacio de Altamira de Elche, cuya presencia no se atribuye a la existencia de presos en la sala sino al cuerpo de guardia o a otra funcionalidad actualmente desconocida (Barciela *et al.*, 2009: 189).

Las representaciones de armas, como puñales, cuchillos, dagas, espadas e, incluso, armas de fuego son de frecuente aparición en los repertorios de grafitis estudiados hasta la fecha y, en general, se relacionan con ambientes carcelarios. Existen abundantes ejemplos que lo demuestran, entre los que se encuentran los localizados en algunas cárceles de Teruel, fechados entre los siglos XVII al XIX que se atribuyen a bandoleros, delincuentes, soldados, etc. (Benavente *et al.*, 2001: 20). Otro espacio destinado a prisión donde también existen armas blancas es el denominado *Espacio 3* de los calabozos del palacio Episcopal de Tarazona (Zaragoza), con una fecha de mediados del XIX (García Serrano, 2012: 97).

Si la mayoría de los grafitis de armamento se localizan en contextos carcelarios, hay que detenerse a pensar qué significado pueden tener en un ámbito como el puente del Salero. Según algunos autores «las armas ofensivas que adquieren categoría de signo semántico son símbolos de ira, muerte y venganza. Se consideran emblemas del mundo de la agresión que representan el poder de la amenaza inesperada y del ataque por sorpresa; su reducido tamaño y ligero peso les ayudan a permanecer ocultos hasta el momento de ser utilizados y, en este contexto, poseen ciertas connotaciones de traición. Finalmente, se ha venido identificando la escasa longitud de sus hojas con el instinto primario del que las maneja, y con la carencia de altura espiritual de su poseedor, sin la menor duda, un rufián» (Gayol, 2004: 11). Quizás hay que relacionar el arsenal del puente del Salero con alguien de esa condición que aprovecha los aliviaderos del puente para ocultarse temporalmente. Se podría pensar en un bandolero o asaltador de caminos, que a mediados del siglo XIX operaba en la zona. En esa época, las guerras carlistas provocan un rebrote del bandolerismo en muchas zonas peninsulares, como Castilla, Murcia, Andalucía y Valencia, entre otras. La crisis política recrudeció la recesión económica provocando una carestía de alimentos que desató una oleada de criminalidad a mediados de 1800. Se asaltaban los caminos; las veredas y las carreteras no resultaban seguras. Ya hemos mencionado que el puente del Salero está situado en una confluencia de caminos, cordeles y coladas que facilitaban el tránsito entre el norte del Reino de Murcia con Castilla, de lo que se deduce que sería una zona transitada en la época.

Con los datos disponibles, la hipótesis que consideramos más plausible es atribuir los grafitis de armamento del puente al bandolerismo surgido en Villena y su entorno en el marco cronológico de la primera mitad del siglo XIX.

Arquitectónico

Se incluye en esta categoría el pequeño grafiti PS.16 consistente en una estructura escalonada rematada por una cruz latina (Figs. 160 y 161). Puede tratarse de un monumento funerario tipo cipo, o de un altar o una torre, como las existentes en el palacio Episcopal de Tarazona con una cronología de mediados de I siglo XVIII (García Serrano, 2012: 64).

Epigráficos

Al contrario de lo que se observa en otros lugares estudiados de Villena, donde el predominio es patente, los motivos epigráficos localizados en el puente del Salero son muy escasos. Es cierto que la fragilidad de los revocos no ha ayudado a su conservación y, por los trazos de grafito y algunas incisiones aisladas que todavía hoy se aprecian, debieron existir algunos más que los cinco motivos que damos a conocer en estas líneas.

Los dos grafitis epigráficos más antiguos están incisos en la bóveda del aliviadero 4. El primero, del año 1844, se asocia a un cuchillo (PS.9; Figs. 160 y 161), mientras que un poco más a la derecha aparece la fecha 1849 y el patronímico *Juan* (PS.10, Figs. 160 y 161). Los otros tres ejemplares de esta categoría están en el aliviadero 2. El primero no podemos transcribirlo con total seguridad, aunque creemos leer *Carajo*, situado debajo de un cuchillo (PS.51; Fig. 161). La expresión tiene muchas acepciones en la lengua castellana, la mayoría de connotaciones negativas, ofensivas y de desprecio, aunque también podría hacer alusión al apodo o mote de alguna persona. La asociación de una palabra malsonante con un cuchillo concuerda con el ideario general plasmado en las bóvedas del puente, por lo tanto, podría ser contemporáneo al arsenal de armas descrito en apartados anteriores. Por último, hay en este mismo aliviadero 2 dos textos escritos con grafito que se fechan en distintos momentos del siglo XX (PS.18 y PS.19, Figs. 160 y 161).

Como conclusión se puede afirmar que los grafitis incisos del puente son de la primera mitad del siglo XIX, mientras que los trazos a carboncillo son posteriores, pudiendo llegar hasta bien entrado o mediados del siglo XX.

Herramienta

El único motivo que se ha incluido en esta categoría corresponde a un dibujo formado por dos líneas paralelas reticuladas, que podría pertenecer a un mango, cuyo extremo distal acaba de forma cuadrangular con unas incisiones en su interior (PS.13; Figs. 159). Parece identificarse con una pala o una herramienta similar, con mango.

Geométricos

Existen diversos motivos que se agrupan en este apartado por su forma geométrica, siendo predominante la presencia de los motivos triangulares. A esta forma corresponde

el grafiti situado detrás del cuchillo (PS.2; Fig. 159); otro, triangular también, aparece en el extremo opuesto (PS.53; Fig. 159) y el tercero podría ser un puñal, aunque su anchura nos parece un tanto excesiva para identificarlo como tal (PS.17, Fig. 162).

El único grafiti de forma geométrica que no es triangular es el círculo radiado de la bóveda 2-oeste (PS.55; Fig. 160). Su forma y el hecho de estar rodeado de cuchillos inducen a pensar que puede tratarse de la representación esquemática de una diana.

Instrumento musical

Existe un instrumento musical de cuerda, inciso en la bóveda 2-oeste (PS.50; Figs. 160 y 162). Está toscamente representado y parece que inacabado porque le faltan la boca, el puente y parte del clavijero. A la vista del esquematismo de este motivo hay que plantearse si las cuatro cuerdas que tiene significan que se trata de una bandurria o un instrumento similar de cuatro o cinco cuerdas, o que el autor ha dejado el grafiti a medio dibujar. Nos inclinamos por esta última alternativa ya que la sexta cuerda a la guitarra se añadió en el siglo XVIII y por tanto, con anterioridad al grafiti.

Valoración general

La información que proporciona el elenco de grafitis del puente del Salero de Villena se puede englobar en un marco cronológico de en torno a cien años, entre mediados del siglo XIX y mitad del XX. Los grafitis más antiguos son los que pertenecen a una época de convulsión política y social que hizo resurgir el bandolerismo. Aunque es un fenómeno que no puede ser entendido desde un único marco, ni circunscribirse a los problemas de una zona determinada, entre otras razones coincidió con las consecuencias devastadoras de la guerra de Independencia, primero, y de las guerras Carlistas, después. Todo ello, unido a la inoperancia de políticas desacertadas y la incultura casi generalizada de la época, desembocó en una gran crisis económica y un descontento social, sobre todo de la población rural. Surgió entonces un rebrote de las prácticas del bandolerismo con tal intensidad que algunas zonas revestían bastante peligro. Como ejemplo de ello podemos citar que en septiembre de 1733 varios vecinos de Yecla fueron acusados de haber dado muerte al guarda de las Reales Salinas de Villena, Pedro Serrano, muy próximas a este puente⁹¹. Quizás las cargas de sal que salían de esos saleros podrían ser el objeto de deseo de esos bandoleros o ladrones apostados en el puente.

Todos los grafitis cuentan historias y en el puente hay alguien que ha dejado la suya. Sin saber a ciencia cierta quién es el autor, se puede deducir que es una persona relacionada con la violencia. La idea del bandolero agazapado en uno de los ojos del puente a la espera de asaltar los caminos del entorno concuerda con el contexto

91 Archivo de Protocolos Notariales de Villena. APNV. Alonso Benito Domene (1732-1737).

histórico trazado en las líneas precedentes. El instrumento musical, una guitarra, bandurria o similar también se asocia al folklore popular del siglo XIX. Es cierto que bandolero y guitarra es una imagen estereotipada que se proyecta a partir de esa época de ciertas zonas españolas, si bien no deja de ser cierto que como música tradicional su uso estaba muy extendido.

No es la primera vez que los grafitis de cuchillos, puñales y armas blancas en general no se asocian a zonas carcelarias o a presidios, baste recordar el caso ya citado del palacio de Altamira de Elche (Barciela *et al.*, 2009: 189), donde los grafitis de esta tipología no se atribuyen a la existencia de presos. En nuestro caso creemos que el contexto histórico encaja bien con la tesis del bandolerismo, reforzado por la situación del puente en una zona con importantes caminos en el límite de las regiones de Murcia, Valencia y Castilla.

En este sentido, existe constancia de la preocupación de algunos ayuntamientos, como el de la vecina población de Yecla (Murcia) sobre las raterías y vagancia de algunos individuos de Villena, que se sostenían robando las producciones de aquella jurisdicción y cometiendo otros desórdenes en los caminos y despoblados. Pedían que la Diputación les indicara el modo de remediar tamaños males. La institución provincial les contestó proponiéndoles que en uso de sus atribuciones redactasen un bando de buen gobierno, adoptando en él las medidas pertinentes para proteger a las personas y bienes y que el alcalde procediese contra los contrabandistas⁹².

A los grafitis de armas le siguen, de lejos, las siempre habituales inscripciones epigráficas, que en este caso revisten el mayor interés porque establecen el segmento cronológico donde enmarcar los grafitis incisos (Fig. 159). Residualmente aparece el pequeño antropomorfo y los geométricos, figuras que no podemos relacionar con ninguna actividad concreta.

La técnica de ejecución de todos los grafitis de armas es la misma: incisión con un objeto punzante que bien podría corresponder con alguno de los cuchillos, navajas o puntas de flecha que aparecen en las bóvedas. El resto son palabras aisladas fechadas en el siglo XX y el grafiti religioso que se reduce a un pequeño dibujo arquitectónico.

Sin duda, este conjunto de grafitis es el más insólito de la colección villenense. Por una parte, por la tipología de armas representada; por otro lado, el estudio ha permitido establecer una secuencia cronológica del 1844, para el grafiti más antiguo hasta 1955 para el más reciente.

92 Archivo General de la Región de Murcia AGRM Dip. 1/1 Actas 1820-1821. 23 R. y 23 V.

La reciente restauración del monumento efectuada por el Ayuntamiento de Villena, incluyendo la consolidación de los revocos de todos los aliviaderos y, especialmente de los ojos que presentaban grafitis, ha conseguido evitar la pérdida de este tipo de documentos históricos. Asimismo, se han documentado mediante fotogrametría las dos bóvedas con grafitis, para contar con el registro completo de los revocos y poder conservarlos para el futuro.

IV.8.- SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LAS VIRTUDES

Contexto histórico del templo y su convento

Está situado junto a la Fuente del Chopo, a unos 7 km a poniente de la ciudad de Villena donde, según la tradición, en el último cuarto del siglo XV se refugiaron algunos de sus habitantes afectados por la peste⁹³. En torno a esa fecha se levantó una ermita, de la que ya consta su existencia en una provisión de los Reyes Católicos datada en Córdoba el 30 de julio de 1490, en la cual se habla de *una hermita que diz que es en el término de la dicha villa de Villena que dicen Santa María de las Virtudes, donde diz que están mucha parte de los vecinos de la dicha villa a cabsa de la pistilencia* (Soler, 1969: 419, doc. LXXXIX).



Fig. 165: Conjunto del santuario al pie del cabezo de la Virgen y junto a la Fuente del Chopo, a la derecha de la imagen

La tradición también sitúa en el entorno de este lugar la aparición de la imagen de la Virgen de las Virtudes, que se convirtió en patrona de la ciudad desde finales del siglo XV sustituyendo a la primera que tuvo Villena, la Virgen de las Nieves. A partir de entonces hay constancia de la existencia de al menos dos romerías anuales organizadas por la ciudad de Villena, que se consideran el origen de las fiestas patronales. Con el objeto de contextualizar los grafitis localizados en el santuario, es conveniente esbozar la historia de este importante complejo, desde su origen a finales del siglo XV hasta el siglo XX.

El primitivo templo estuvo al cuidado de un ermitaño, hasta que en el primer cuarto del siglo XVI se fundó un monasterio formado por iglesia –construida sobre la antigua

93 Coord. ETRS89: 38°37'30.74" N 0°55'60,00" W

ermita, por lo que ésta quedo como cripta del nuevo templo—, claustro y dependencias anejas (Zapater Ugeda, 1974: 62). En 1526 tomó posesión del recinto una comunidad de religiosos de la orden de San Agustín, aunque «la ciudad se reservó el patronato de la imagen de la Virgen y del monasterio con todos su bienes, ornamentos y propiedades que entonces tenía o tuviese en lo sucesivo» (Zapater Ugeda, 1974: 32). En 1581 la iglesia estaría construida, según se constata de la fecha escrita en la clave de la bóveda central, aunque el resto del conjunto seguía en obras, a tenor de las noticias de talas de madera para las mismas en 1583 y 1588⁹⁴. En 1692 la Capilla de las Virtudes estaba muy dañada y era preciso reconstruirla, por ello el prior se dirigió al ayuntamiento solicitando que se le entregase como limosna para la obra los 100 ducados que anualmente gastaban en los dos votos, corriendo éstos a cuenta del convento mientras durase la obra⁹⁵.

En 1696 hay noticias de que el padre responsable del convento solicita ayuda al ayuntamiento para reparar el coro, la capilla mayor y hacer un camarín. Los trabajos finalizaron en 1711 y en torno a 1730-40 se decora la sala dedicada a la Virgen quedando, según algunos autores, uno de los ejemplos más espectaculares de la arquitectura barroca hispánica (Sáez, 2018: 272). En 1723 se acometió la reparación del claustro y portada del Convento⁹⁶.

También existe constancia de que entre 1740 y 1748 se realizaron diversas obras en la Sala que la Ciudad tenía en el Convento⁹⁷.

El conjunto se sitúa en una amplia explanada elevada donde se alza la fachada principal orientada al este, en cuyo centro se labró la portada de estilo renacentista que cobija una imagen de la Virgen de las Virtudes, rodeada de motivos vegetales y zoomorfos. A través de ella se accede a un sencillo claustro de planta baja y una altura; en la inferior se encuentran la iglesia con su torre-campanario y dependencias municipales. En el lado oriental se situaban el refectorio y el huerto, que fueron derribados a mediados de 1970 por su estado ruinoso. En el piso superior están las celdas que quedan —llegó a tener 13— del antiguo convento agustino. Por la detallada descripción de Zapater tenemos una idea aproximada que cómo era esa planta:

En el piso alto existen trece celdas bastante espaciosas, y alguna de ellas tiene cocina en un piso un poco más elevado. La celda destinada para los individuos

94 AMV. Libro 405. Actas capitulares, 1581-1587 y Libro 406. Actas capitulares, 1587-1591.

95 AMV. Libro 417. Actas capitulares, 1681-1699.

96 AMV. Libro 419. Actas capitulares, 1711-1724.

97 AMV, Libros 422. Actas capitulares, 1740-1749, Libro 736. Cuentas de Propios, 1730-1739 y Libro 737. Cuentas de Propios, 1740-1749.

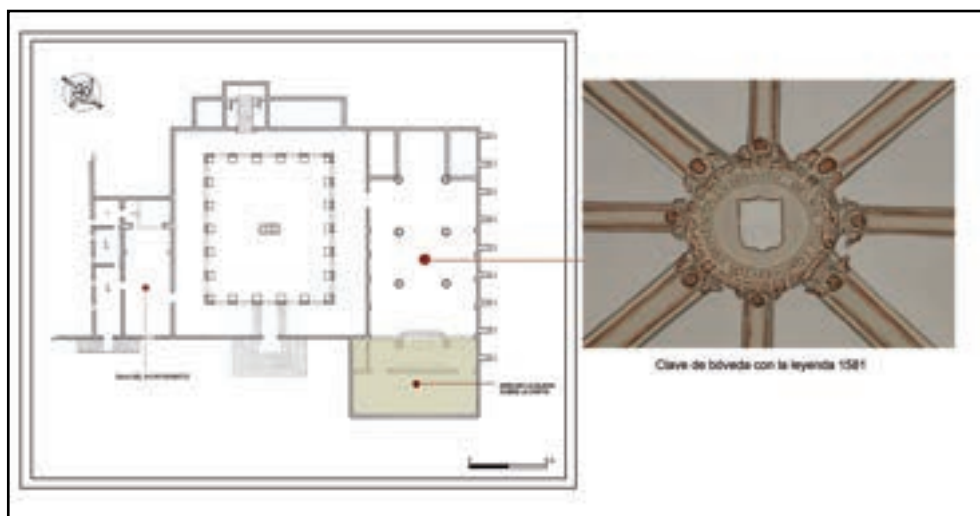


Fig. 166: Planta baja del santuario, con la sala del ayuntamiento, a la izquierda, y la iglesia, a la derecha. La imagen corresponde a la clave de bóveda situada en el centro de la nave central

del Ayuntamiento tiene dos departamentos o dormitorios, independientes de una espaciosa sala con un balcón que da al gran patio de las caballerizas. Una espaciosa despensa contigua a la habitación del capellán del Convento ocupa el sitio intermedio entre las dos celdas indicadas, y además tiene el monasterio las dependencias indispensables en un establecimiento de esta clase (Zapater Ugeda, 1974: 62).

Los agustinos permanecieron en el santuario hasta que se vieron forzados a abandonarlo como consecuencia de la Ley de Extinción de Monasterios y Conventos de 1835. El ayuntamiento, con el fin de que ni los edificios, ni el culto a la Virgen quedasen abandonados acordó designar un capellán, a lo que accedió el Estado decretando el 30 de junio de 1836 la creación de una capellanía en el santuario, *bajo el Patronato que corresponda al ayuntamiento* (García Luján, 1988: 95). En mayo de 1840 el consistorio crea una junta mixta, compuesta de dos regidores del concejo municipal y cuatro personas ajenas al ayuntamiento, germen de lo que en 1931 fue la *Asociación Nuestra Señora María de las Virtudes*, conocida como *Junta de la Virgen*, organismo que desde entonces se encarga de la custodia de la Imagen y del santuario⁹⁸.

A partir de entonces algunas de las celdas se ocuparon por el portero, el capellán y el maestro de la escuela mixta, mientras que otras se alquilaron temporalmente para veraneantes – el entorno y la Fuente del Chopo suponían un atractivo en este sentido– o para

98 Estatutos Asociación Nuestra Señora María de las Virtudes del 5 de marzo de 2016.

vivienda de todo el año. La presencia de agua y la distancia a Villena llevó al ayuntamiento en 1885 a habilitar el santuario como lazareto para alojar a los enfermos contagiados por la virulenta epidemia de cólera que azotó la zona (López Hurtado, 2017: 395).

En un informe emitido por el Capellán José Joaquín Martínez en 1955 se detalla el estado de conservación de cada una de las 13 celdas, si estaba o no ocupada y la renta que producía su alquiler (Galbis, 2013: 270). Veinte años después ante el deteriorado estado que presentaba el conjunto, el Ayuntamiento de Villena recibió un informe del arquitecto Luis Capell Bosé, a través de la recién creada *Comisión Municipal Pro-Restauración del Santuario de Nuestra Señora de las Virtudes*. En el documento se indicaba el perfecto estado de la fachada, la iglesia y el claustro, sin embargo, alertaba del peligro de ruina inminente de otras zonas del lado oeste, lo que llevó al ayuntamiento a ejecutar la demolición pocos meses después (García Luján, 1975).

Durante una reparación de la instalación eléctrica efectuada en 2005, aparecieron unos fragmentos de pinturas murales bajo la cubierta de la iglesia, fechados entre el siglo XVII y el XVIII⁹⁹. A raíz del hallazgo, desde el Museo Arqueológico de Villena promovimos la realización de una serie de catas en el enlucido de las paredes del claustro que permitieron constatar la existencia de restos pictóricos en la mayor parte de las caras interiores de los muros del santuario, tales como las paredes del claustro, de la iglesia y de la Sacristía, así como en algunas celdas. Algunas de estas pinturas, como las que se descubrieron en la iglesia pertenecen a la época de su construcción, ya que se fechan en el siglo XVI. A ello hay que añadir los hallazgos producidos durante las obras de adecuación de la casa del conserje en el año 2009, situada en varias celdas del primer piso donde aparecieron, bajo el actual enlucido, pinturas murales de apreciable interés y un pequeño conjunto de grafitis trazados a lápiz. Las pinturas se han protegido provisionalmente, hasta que puedan recuperarse en su totalidad y exhibirse adecuadamente.

Como se desprende de los párrafos precedentes, desde su fundación en el siglo XVI hasta el presente, el santuario de la Virgen de las Virtudes de Villena ha tenido una importancia excepcional. En primer lugar, es un referente espiritual, no solo para la ciudad sino para otras muchas poblaciones que acudían a venerar a la Virgen de las Virtudes [...] *Lugar de peregrinación comarcal donde la limosna, que se da principalmente en especie y en la que participa hasta el Conde de Elda, y la devoción, que se manifiesta en el encargo de gran número de misas* (Benítez, 1988:295). También de los inventarios antiguos se desprende el fervor que despertaba la patrona en vecinos de Murcia, Chinchilla o Alicante, entre otros (Soler, 1976: 152).

99 Estas pinturas fueron localizadas durante unas obras de iluminación efectuadas por Tarsicio Hernández Osa, quien comunicó de inmediato el hallazgo al Museo.

Como centro de hospedaje, sus salones y habitaciones han sido lugar de descanso y reunión de personalidades importantes, al menos desde 1500 (García Luján, 1951).

También desde el punto de vista festivo, el conjunto supone el origen de las fiestas patronales de la ciudad de Villena y una zona de recreo secular para «celebraciones populares: correr toros, bailes, comidas y bebidas, rifas, etc.» (Benítez, 1988: 295) por el magnífico entorno natural donde se ubica.

Pero, sobre todo, es un referente histórico donde se refleja el tránsito de la Edad Media a la Moderna, representando el final del dominio del estado feudal de los Pacheco –asociado a la Virgen de las Nieves o del Castillo– y el paso al estado de realengo dependiente de la corona, que venera a la Virgen de las Virtudes.

Inventario de grafitis localizados en el santuario

Como ya se ha indicado en los párrafos anteriores, las paredes de este monumento se enlucieron en época moderna cubriendo las pinturas que lo decoraban, junto a los posibles grafitis existentes. No obstante, existen varias zonas donde se ha localizado hasta la fecha un interesante conjunto de grafitis, concretamente en la portada principal; en la ya mencionada casa del conserje –antigua celda número 1 ocupada por el maestro–; en un pequeño recinto existente en la escalera de subida al campanario y en la antigua ermita, si bien aquí únicamente aparecen en la primera sala, donde está situado el acceso principal en la gran explanada donde se asienta el santuario. Ello se debe al deteriorado estado de conservación del revoco del resto de las paredes, prácticamente inexistente. De hecho, existe un claro riesgo de desprendimiento en las zonas con grabados de la primera sala. Al igual que ocurría en otros monumentos, aquí también existen zonas con superposición de motivos y anotaciones recientes que dificultan extremadamente la lectura muraria.

La estancia que cuenta con los motivos de mayor valor histórico y artístico es la primera sala de la cripta, cuyos motivos ofrecen, además, gran interés cronológico. Es la única estancia que conserva los enlucidos originales, puesto que en el resto se han eliminado o cubierto con nuevos revestimientos en época reciente.

En este sentido, y a la vista de las catas practicadas por nosotros en el primer piso, sería necesario tener en cuenta en futuras intervenciones la existencia de pinturas y grabados debajo de los enlucidos actuales.

A pesar de ello, se conserva un extenso repertorio de antiguas inscripciones realizadas con distintas técnicas como la tinta roja, el carbón y las incisiones, tal y como se desprende del inventario que reproducimos a continuación. En los casos en los que se ha podido constatar la existencia de relación entre varios grafitis, éstos se muestran asociados en un panel, en caso contrario se describen de forma independiente.



Fig. 167. Portada principal. A la derecha la puerta de acceso a la cripta

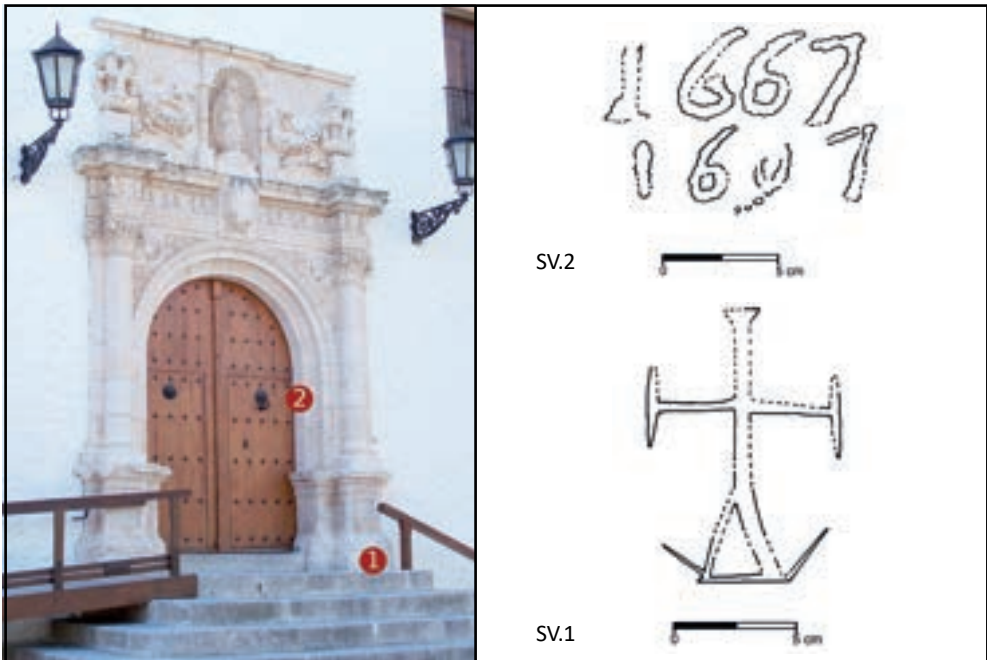


Fig. 168. Grafitis de la portada del Santuario

Portada

La espléndida portada del siglo XVI cuenta con dos grafitis de suma importancia por la información cronológica que ofrecen, ambos situados en el exterior de la jamba derecha (Fig.168).

- Grafiti SV.1. Cruz patada, incisa con trazo profundo en el sillar central de la base, a pocos centímetros del suelo. Dimensiones: 11 cm de alto por 8 cm de ancho.
- Grafiti SV.2. El segundo grabado, también realizado mediante incisión gruesa, está situado en la cara interna de la misma jamba derecha. Se trata de la fecha 1667, escrita en la línea superior y, debajo, 1697. Dimensiones: 8 cm de alto por 12 cm de ancho.

Cripta

En el lado norte de la gran explanada donde se asienta el santuario se encuentran los restos de la primitiva ermita, construida a finales del siglo XV y convertida en cripta a partir de la construcción de la iglesia, en el siglo XVI (Fig. 167). Hasta diciembre de 1804 fecha en la que se construyó el cementerio de San Sebastián, esta cripta era uno de los lugares sagrados para enterramientos religiosos de Villena, tanto de los frailes que lo regentaron como de familias privilegiadas (López Hurtado, 1991: 25). En la década de 1970 se excavaron los enterramientos con la supervisión arqueológica de José María Soler, para trasladarlos al cementerio municipal. Las distintas salas que conforman la cripta han estado siempre cerradas al público, lo que sin duda ha influido en la inexistencia de grafitis de época más actual. Desde el mes de abril de 2013, fecha en la cual la Junta de la Virgen decidió abrirla al público, estas salas forman parte del recorrido visitable del complejo religioso.

Los grafitis se localizan en la primera sala, la única que conserva el enlucido antiguo y, dentro de ella, el techo y los muros norte y este son los que más representaciones ostentan (Fig. 169). El acceso a la cripta se sitúa a la derecha de la portada del santuario y está enmarcada por un arco de sillares, que permite la entrada a un pequeño espacio de unos 14,80 metros cuadrados. Frente a la puerta aparece el muro norte con una ventana cegada en el centro; a su derecha, el muro este tiene una ventana y un vano de piedra, cubiertos por un arco rebajado y separados por una columna, que da acceso a la segunda sala. De muchos de los grafitis localizados en esta sala se ha podido establecer la secuencia temporal de ejecución atendiendo a las superposiciones observadas, de forma que los trazos de carbón son los más antiguos, seguidos de los hechos con pintura roja, y sobre éstos, los incisos que se superponen a todos los demás siendo, por tanto, los últimos que se hicieron.



Fig. 169. Superior: planta de la cripta del santuario. Sala primera con los grafitis localizados y descritos en el texto

La descripción de los grafitis de este espacio se realiza siguiendo el sentido horario, comenzando desde el muro norte:

Muro norte:

- Panel SV.7 y SV.9. Situado encima de la ventana, presidiendo la sala, aparece una gran inscripción de color almagre, parcialmente perdida, donde puede leerse el patronímico (Fig. 170):

Juan Mellinas año 1757
Juan Mellinas

- Grafiti SV.7. Parece contener en la parte superior el nombre y, debajo, la extensa y barroca rúbrica. Dimensiones: 50 cm de alto por 100 cm de ancho.
- Grafiti SV.9. En el paño situado a la derecha de la ventana, debajo de la rúbrica figura un extraño animal con cabeza de ave y orejas puntiagudas. Presenta cuerpo voluminoso, relleno con pequeños trazos curvos, a modo de escamas o plumas y fina cola terminada en dos puntas. No se aprecian correctamente las extremidades en la parte inferior. Como el anterior, está realizado con pintura roja. Dimensiones: 75 cm de alto por 58 cm de ancho.



Fig. 170. Grafitis pintados en el muro norte de la cripta (SV.7 y SV.9). Santuario de las Virtudes

- Grafiti SV.14 (Fig. 171). Debajo del grafiti anterior, y por tanto más antiguo que aquel, se distingue otra inscripción en lápiz negro. Dimensiones: 80 cm de alto por 100 cm de ancho:

Ana Olyver
Asensi y Jua(n) San
chez día de San
tiago.

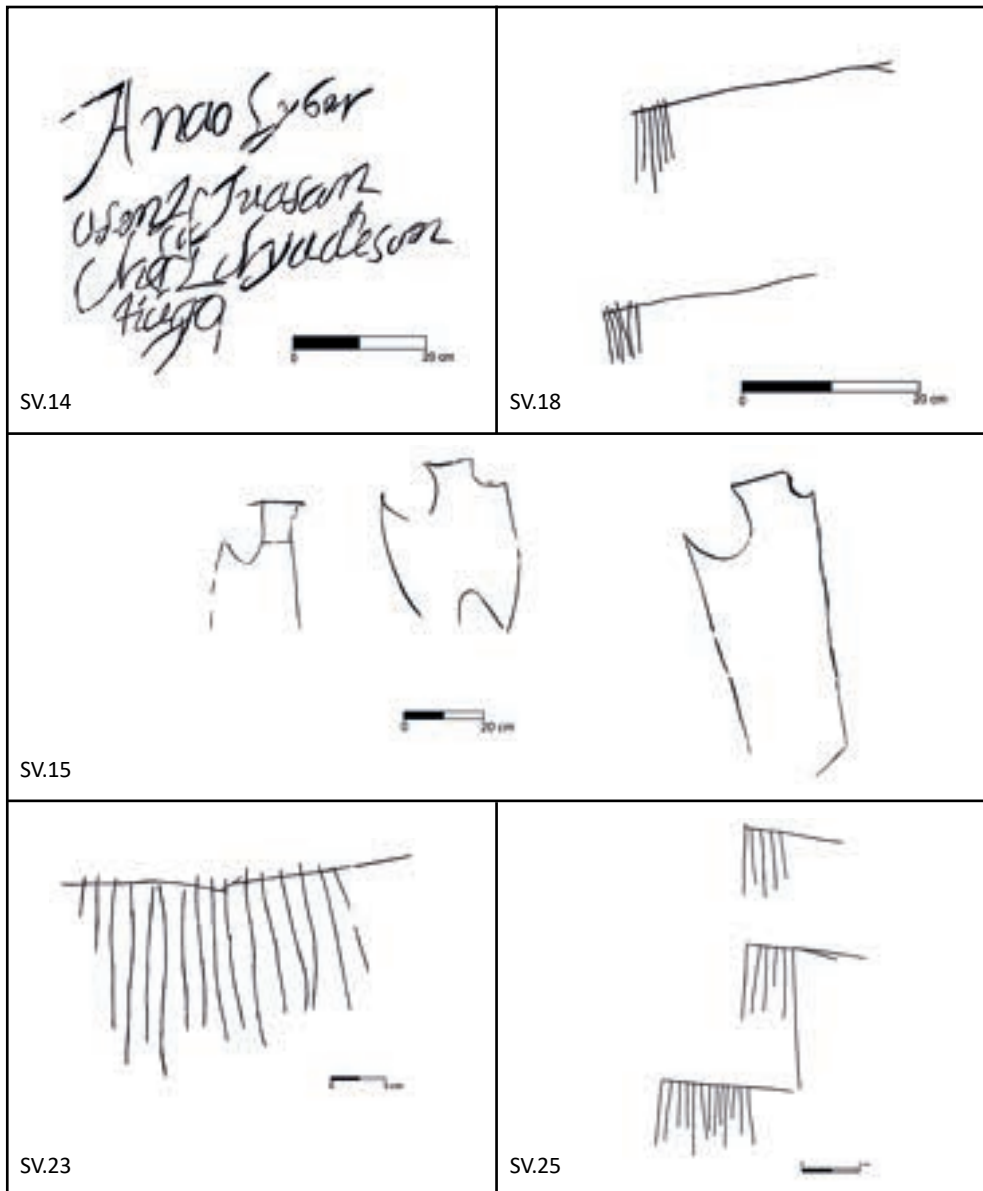


Fig. 171. Grafitis del muro norte. Santuario de las Virtudes

- Panel SV.15 (Fig. 171). Entre los múltiples grafitis existentes en la pared situada a la derecha de la ventana cegada se distinguen tres grandes figuras con forma de escudo con escotadura realizadas en lápiz negro. Dimensiones: 90 cm de alto por 180 cm de ancho.



Fig. 172. Grafitis realizados con lápiz negro e incisión en el muro norte. Santuario de las Virtudes

- Panel SV.18, SV.23 y SV.25. En la misma pared se han documentado varias series de cuentas incisas que se superponen a todos los motivos existentes. Se describen de arriba a abajo (Fig. 172):
 - Grafiti SV.18. Aparecen en primer lugar dos series de cuentas de seis marcas cada una. Dimensiones: 42 cm cuadrados.
 - Grafiti SV.23. Cuenta de dieciséis marcas. Situada sobre el grafiti SV9. Dimensiones: 15 cm de alto por 28 cm de ancho.
 - Grafiti SV.25. Situadas en la parte inferior del panel, tres cuentas de cinco, seis y trece marcas. Dimensiones: 25 cm alto por 15 cm ancho. Las superposiciones de estas series de contabilidades respecto a otros motivos representados con pintura roja o lápiz negro indican que son los de cronología más reciente.

- Grafiti SV.27 (Fig. 173). Junto a la esquina, a media altura, se encuentra una inscripción realizada mediante incisión. Dimensiones: 35 cm de alto por 30 cm de ancho. Se lee:
 - ya no se puede furi*
 - ya no se puede furi*
 - Señor mio*

- Panel SV.30 (Fig. 173). Aparecen también en este paño derecho tres motivos incisos de formas geométricas:
 - Grafiti SV.30.1. Círculo radiado, dividido en cuatro líneas que forman 8 porciones. Dimensiones: 3 cm de diámetro.
 - Grafiti SV.30.2. Motivo estrellado o tipo asterisco. Dimensiones: 6 cm de alto por 5 cm de ancho.
 - Grafiti SV.30.3. Rosa tetrapétala inscrita en un círculo, trazado a compás. Dimensiones: 10 cm de diámetro.

- Grafiti SV.35 (Fig. 173). En la misma zona se representa con lápiz negro una figura zoomorfa de un ave de perfil. Dimensiones: 30 cm de alto por 35 cm de ancho.

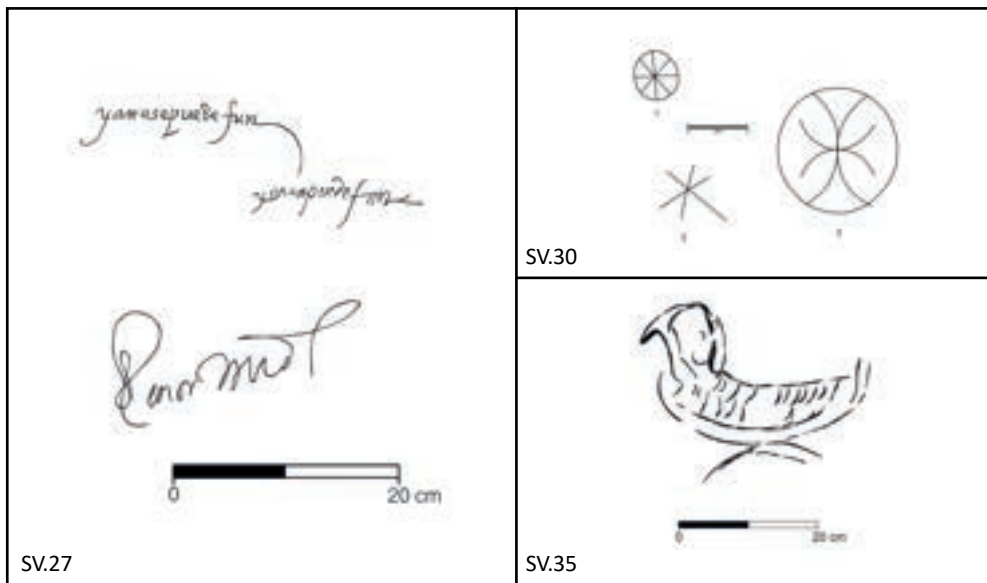


Fig. 173. Grafitis de la cripta del Santuario de las Virtudes

Muro este

El paño que divide la estancia primera del resto de la cripta tiene en el centro una ventana a la izquierda y el vano que comunica con la sala contigua, ambos levantados con sillares de piedra (Fig. 174). Están separados por una columna de fuste cuadrado y se cubren con un arco rebajado. El enlucido del frente superior y el paño derecho presentan zonas ennegrecidas y alguna pérdida de estuco, aunque en general está bien conservado. Es en estas dos zonas donde se han localizado grafitis, en su mayoría superpuestos y, por lo tanto, realizados en distintos momentos tanto con lápiz negro o carbón, como con pintura roja o incisión.



Fig. 174. Muro oriental de la cripta. Panel SV.17. Santuario de las Virtudes

Si observamos las superposiciones de este lienzo la «estratigrafía pictórica» es similar a la existente en el muro norte. Los trazos más antiguos son los realizados con lápiz negro o carboncillo. Después, los motivos de pintura roja son cronológicamente los siguientes y, los últimos, las incisiones que aquí corresponden casi en su totalidad a líneas de contabilidades. Hay que suponer que todos los grafitis hechos con carbón no son contemporáneos, aunque en la mayoría de los casos no se han podido obtener resultados concluyentes que permitan establecer la secuencia cronológica de su ejecución.

- Panel SV.17 (Figs. 174 y 177). Se trata de un gran panel realizado con lápiz de grafito o carbón de distintos grosores, que ocupa la práctica totalidad de la franja de muro que queda encima de los arcos de piedra, abarcando una superficie de 110 cm de ancho por unos 74 cm de alto. A continuación, describimos los motivos que lo componen, de izquierda a derecha:
 - Grafiti SV.17.1. Sobre el arco izquierdo existe una frase. Dimensiones: 40 cm de alto por 1,45 cm de ancho:
*Juan Perez de Bartolome y
Rovira me fecit
Año [...] (1)600 a quinze de
julio*
 - Grafiti SV.17.2. A la inscripción anterior se asocia un monigote muy esquemático, de cara redondeada con orejas y cuerpo ovoide, del que

parten diversos trazos sin forma aparente. Junto a la cara hay otra similar incompleta. Dimensiones: 30 cm de alto por 17 de ancho.

- Grafiti SV.17.3. A la izquierda del anterior, ocupando la enjuta de los arcos, se encuentra un dibujo de dos caras barbadas de perfil con el pelo ensortijado, posiblemente nimbadadas o con una túnica que les cubre la cabeza. No se distingue con claridad si los dos grafitis anteriores se superponen al dibujo, aunque parece que hay algún trazo que sí lo cruza. Dimensiones: 31 cm de alto por 35 cm de ancho.
- Grafiti SV.17.4. En la zona superior derecha del arco de la puerta se constata la existencia de una inscripción en la que leemos:

quia quid [...]
sapi[...]
[...] a 12 de (otubre)
año de 1577
Aynes de

Junto al nombre hay una gran cruz y una especie de rúbrica, que creemos vinculado a él para formar el apellido *Aynes de Cruz o de la Cruz*. Dimensiones: 30 cm de alto por 50 cm de ancho.

- Grafiti SV.17.5. En el lado derecho asoman unos trazos oblicuos engrosados en el extremo inferior que podrían corresponder a una contabilidad. También podría tratarse de una hilera de remos, hecho en consonancia con el grafiti situado más a la derecha que parece corresponder a un pequeño barco, también de remos. Dimensiones: 100 cm de alto por 50 cm de ancho.
- Grafiti SV.8 (Fig. 175 y 176). En este caso parece repetirse un esquema similar al observado en el muro norte, al existir una inscripción en pintura roja en la parte superior de la ventana asociada a un motivo con apariencia de zoomorfo situado en la pared derecha, ambos representados con pintura roja. Dimensiones: 22 cm de alto por 60 cm de ancho. Creemos leer:

Madre Nieves
[no]

- Grafiti SV.10 (Figs. 175 y 176). Por su parte, el posible zoomorfo está situado en el muro de la derecha. Al igual que el SV.9 tiene cabeza de ave con orejas, cuerpo voluminoso relleno con pequeños trazos curvos, a modo de escamas o plumas con escamas y fina cola terminada en dos puntas. En este caso sin extremidades inferiores y de menor tamaño. Está reptando por la cola de otro zoomorfo de la misma especie, pero de gran tamaño, del que se distingue la oreja en el extremo de la línea curva que debe corresponder con el lomo. Dimensiones: 40 cm de alto por 60 cm de ancho.



Fig. 175. Grafitis del muro oriental (SV.8 y SV.10). Santuario de las Virtudes

- Grafiti SV.33 (Fig. 177). Situado en la mitad superior del paño derecho aparece un patronímico escrito con grafito y superpuesto a SV.17.5. Dimensiones: 12 cm de alto por 48 cm de ancho. Su lectura es:
Honorius Roumaz.
- Grafiti SV.19 (Fig. 177). En la mitad superior del paño derecho está incisa la siguiente palabra. Dimensiones: 4 cm de alto por 11 cm de ancho.
Señor
- Grafiti SV.28 (Fig. 177). En la misma pared, pero a menor altura y sobre el zoomorfo pintado en almagre (SV.10), aparece un gran grafiti que podría representar un estandarte sobre una cruz latina reticulada. A la derecha hay tres cuentas de 12, 8 y 2 marcas. En la parte inferior una media luna, también rellena con retícula. Todo el conjunto está inciso. Dimensiones: 65 cm de alto por 55 cm de ancho.
- Panel SV.22, SV.29, SV.51. Contamos para finalizar con las representaciones en este paño, de tres grupos de cuentas incisas (Fig. 176).
 - Grafiti SV.22. La primera está situada a la izquierda del arco del vano que comunica con la sala 2, tiene dieciséis marcas. Dimensiones: 12 cm de alto por 25 cm de ancho.
 - Grafiti SV.29. La segunda, situada a la derecha y a menor altura que la anterior, tiene varias series. Dimensiones: 65 cm de alto por 55 cm de ancho.
 - Grafiti SV.51. La última, con siete marcas, aparece en la enjuta de los arcos encima de SV.17. Dimensiones: 45 cm de alto por 33 cm de ancho.

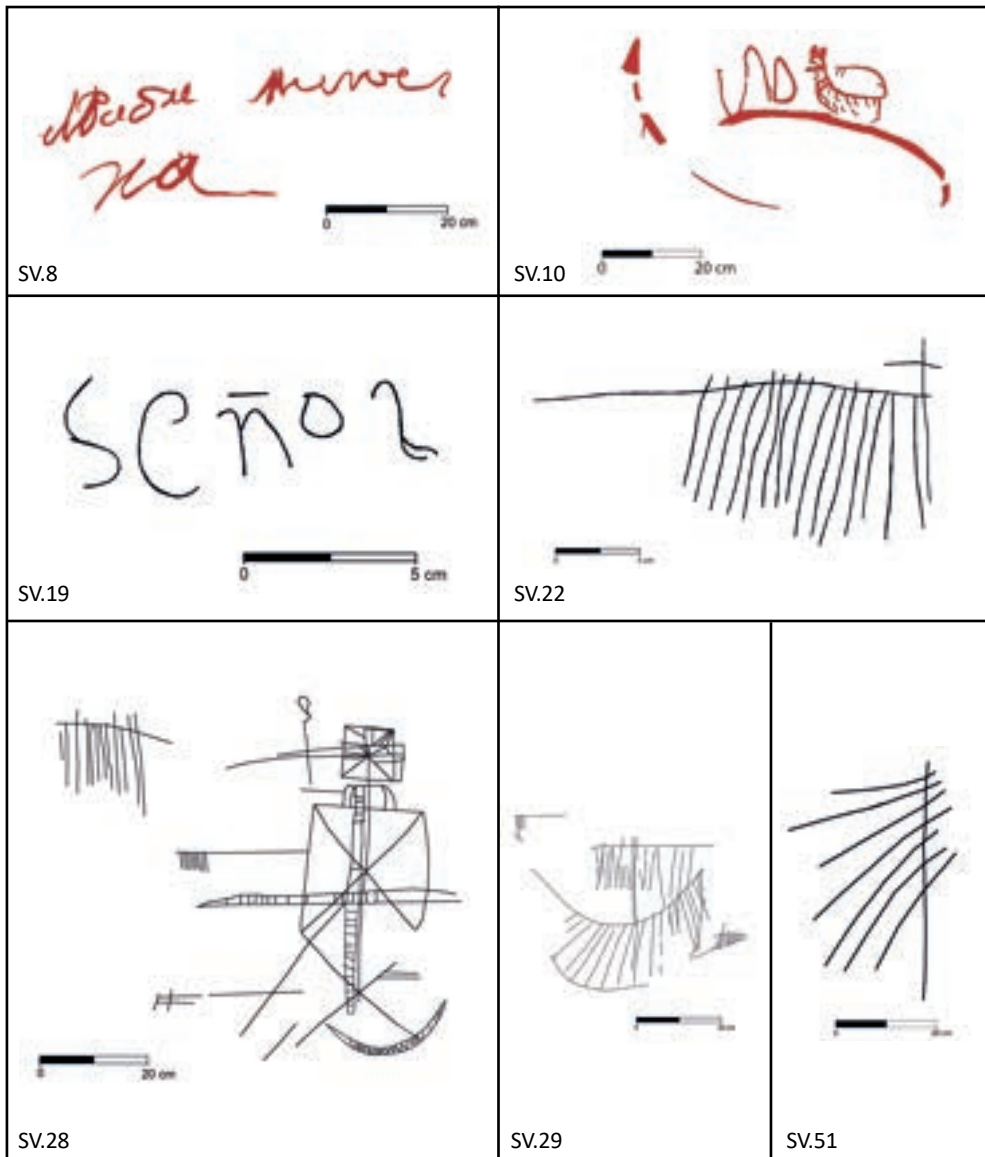


Fig. 176. Grafitis del muro este de la cripta. Santuario de las Virtudes

Techo

El techo de la sala es plano, con revestimiento de mortero blanco. A diferencia de las paredes de esta estancia, en la que hemos detectado tres técnicas de ejecución en los grafitis –pintura roja, carboncillo e incisión–, en el techo sólo hay grafitis con carboncillo o lápiz de grafito, como se describe a continuación:

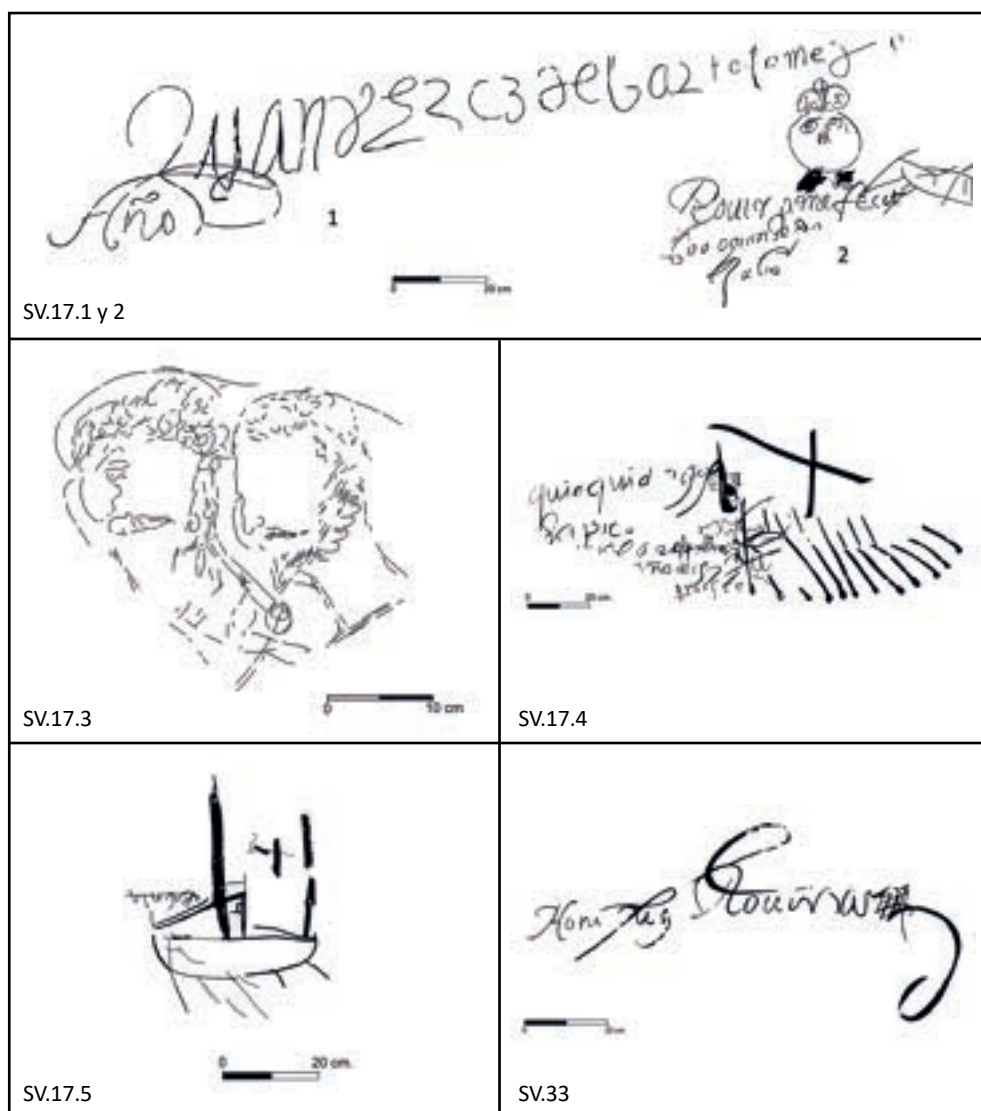


Fig. 177. Grafitis del muro este de la cripta. Santuario de las Virtudes

- Grafiti SV.12 (Fig. 178). Situado en el centro de la zona norte aparece una frase escrita con carboncillo. Dimensiones: 55 cm de alto por 60 cm de ancho:

*Renayose
Bar^{me} Leon
a 10 o(c)tubre
1622*

- Grafiti SV.13 (Fig. 178). Se trata de un dibujo hecho con lápiz negro a base de trazos concéntricos realizados a mano alzada con una posible figura en el centro. Está situado en el ángulo noreste del techo. Dimensiones: aproximadamente, un metro cuadrado.
- Grafiti SV.20 (Fig. 178). En la zona central de la mitad sur se sitúa una curiosa frase trazada con lápiz negro. Dimensiones: 20 cm de alto por 70 cm de ancho:
*Yo soy la redondez del mundo
Sin mi no puede haber dios*
- Grafiti SV.26 (Fig. 178). Situada en el centro del techo se encuentra un patronímico asociado a la cara de un pequeño antropomorfo, ambos realizados en grafito. Dimensiones: 12 cm de alto por 65 cm de ancho:
Manuel de Baeça.

Muro sur

- Grafiti SV.21 (Fig. 178). Arriba de la puerta principal de acceso a la cripta aparece una frase escrita con carboncillo que tan solo podemos transcribir en parte. Dimensiones: 30 cm de alto por 60 cm de ancho:
*Uno solo un dios[- -]
cristo y como el mundo
en guerra todos lo venden
al[- -]*
- Panel SV.31 (Fig. 178). En el muro sur, a la izquierda de la puerta figura inciso un panel compuesto del patronímico *Manuel*, junto a dos cuentas de nueve marcas cada una y un edificio con torre y cuatro ventanas en las que no se aprecian campanas. Dimensiones: 40 cm de alto por 60 cm de ancho.
- Panel SV.32 (Fig. 178). Detrás de la puerta, a media altura junto la esquina SO, se representan con carboncillo dos motivos. En la parte superior izquierda se representa un triángulo equilátero irradiando rayos de luz, con un ojo dentro dirigiendo la mirada hacia unos genitales masculinos, situados a la derecha. Dimensiones: 18 cm de alto por 25 cm de ancho.

Muro oeste

- Grafiti SV.24 (Fig. 178). En este muro tan solo aparece un grafiti situado en la mitad izquierda del paño, a media altura. Se trata de una gran cuenta incisa, con setenta marcas perpendiculares. Dimensiones: 28 cm de alto por 70 cm de ancho.



Fig. 178. Grafitis del muro sur (SV.21, 31 y 32) oeste (SV.24) y del techo (SV.12, 13, 20 y 26) de la cripta. Santuario de las Virtudes

Celda del conserje

Está situada en el extremo oriental de la primera planta del claustro, en el corredor existente frente a la fachada de la iglesia. Es la que figura en los inventarios antiguos como Celda número 1 (Galbis, 2013: 270). Creemos que los grafitis localizados en esta sala fueron realizados por los ocupantes ocasionales de las celdas que, tras la desamortización, se alquilaban como lugar de veraneo o de estancia ocasional. Desde la rehabilitación efectuada en 2009 para volver a destinarla a casa del conserje consta de entrada, cuatro habitaciones, comedor, cocina, despensa y aseo¹⁰⁰ (Fig. 180). Durante el desarrollo de esas obras, a cargo de varios miembros de la brigada municipal de obras, se nos informó de la aparición de unas pinturas en la pared del vestíbulo¹⁰¹. Durante la visita pudimos comprobar la existencia de un fragmento de pintura al fresco, visible tan solo en parte por estar cubierto por la última capa de pintura que, aunque endeble y quebradiza, le ha servido de protección (Fig. 179). Lo que se vislumbra es un paisaje ricamente policromado y que ocupa gran parte de la pared izquierda de la sala. Dado que el descubrimiento total de estas magníficas pinturas implica la destrucción de la capa superior, donde se sitúan los grafitis que presentamos en estas líneas, se decidió posponerlo para un futuro en el que se aborde de forma conjunta el método más adecuado para la salvaguardia de las dos capas.



Fig. 179. Pinturas descubiertas en la celda del Conserje.

Los grafitis se localizan en la sala de la estancia que aparece en la entrada o vestíbulo, denominada por nosotros Sala 1 y en la habitación contigua o Sala 2, tal y como se describe a continuación siguiendo el sentido horario, comenzando desde la puerta de entrada (Fig. 180):

- Panel SV.47 y SV.48 (Fig. 181). En la pared de la izquierda del vestíbulo aparecen dos figuras antropomorfas trazadas con lápiz negro sobre la fina capa de pintura, cuya fragilidad hace que se hayan perdido en gran parte:
 - Grafiti SV.47. El personaje que aparece en primer lugar es el de menor tamaño. Se observa que está sentado de espaldas con una especie de capa y sombrero. Parece sostener algo en la mano izquierda. Dimensiones: 20 cm de alto por 19 cm de ancho.

100 Agradecemos la inestimable ayuda prestada por Juan Gregorio Jaramillo y Virtu Alvarado, al facilitarnos el acceso al santuario y a los grafitis existentes en su casa.

101 El hallazgo se pudo documentar y proteger gracias al aviso del empleado municipal Avelino Richart Forte.

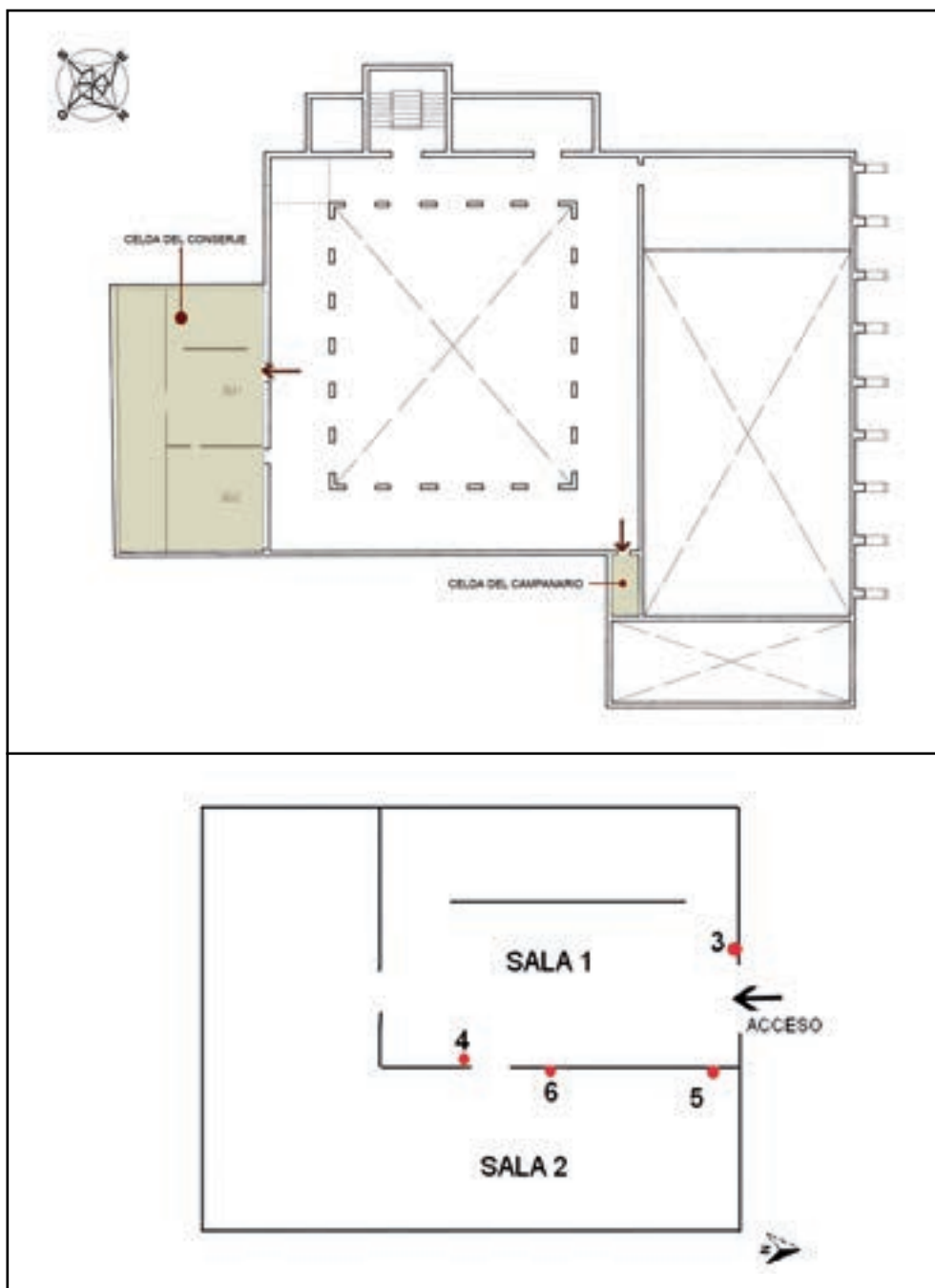


Fig. 180. Superior: Plano de la primera planta del santuario, inferior: croquis de las salas, de la celda del Conserje, que contienen grafitis

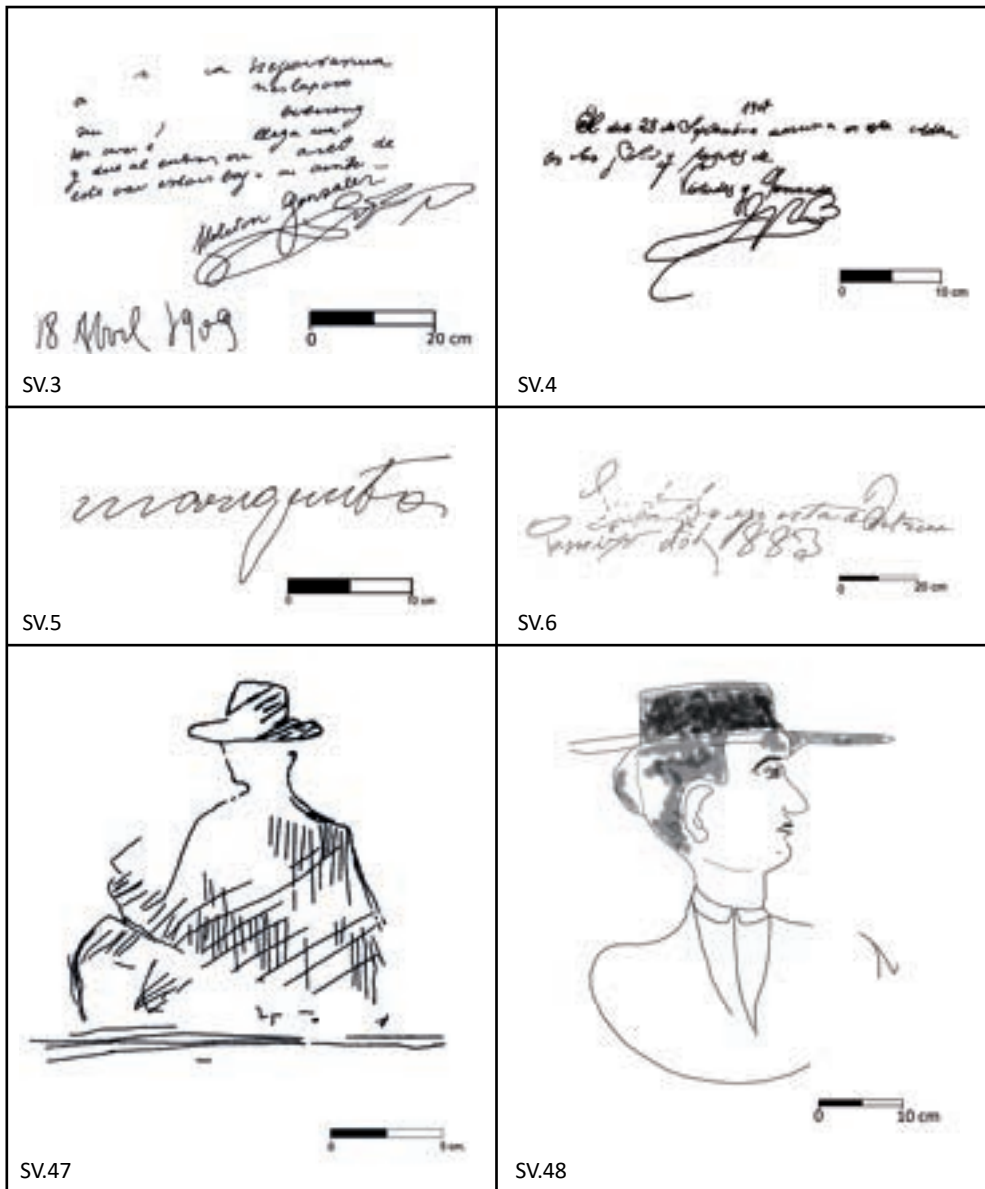


Fig. 181. Grafitos de la Celda del Conserje. Santuario de las Virtudes

- Grafiti SV.48. A su derecha se encuentra la segunda figura humana, con el pelo recogido en un moño. Se representa con el busto de frente y la cabeza de perfil, también tocada con sombrero. Entre ambas se aprecian trazos correspondientes a otro dibujo que está incompleto debido al

desprendimiento parcial del soporte donde se ubica. Dimensiones: 44 cm de alto por 32 cm de ancho.

- Grafiti SV.4 (Fig. 181). En el paño existente a la derecha de la puerta que comunica el vestíbulo con la Sala 2 aparece una inscripción realizada con grafito, que se encuentra incompleta. Dimensiones: 10 cm de alto por 20 cm de ancho:

1907

*El día 23 de Septiembre entraron en esta celda
los dos [- -] y [- -] de
Virtudes y Fernando*

- Grafiti SV.3 (Fig. 181). Se trata de una inscripción situada detrás de la puerta principal, realizada en grafito sobre el enlucido blanco y se encuentra fragmentada en el centro por un desconchado de la pared. Dimensiones: 20 cm de alto por 28 cm de ancho. Se distinguen letras y palabras sueltas, aunque la firma es claramente legible:

*[...] y que al entrar en [...] de este convento- - -]
Meliton Gonzalez
18 Abril de 1909*

- Panel SV.5 y SV.6. En la pared derecha de la segunda sala aparecen dos escritos con grafito (Fig. 181).

- Grafiti SV.5. Cerca del rincón figura en gran tamaño una palabra. Dimensiones: 10 cm de alto por 35,5 cm de ancho:

mariquitas

- Grafiti SV.6. A su izquierda otra anotación parcialmente conservada. Dimensiones: 15 cm de alto por 62 cm de ancho:

*Estuvo en esta [- -]
[- -] del 1883*

Celda del campanario

La Celda del Campanario es una pequeña estancia de unos 2 metros cuadrados, con cubierta de vigas de madera y bovedilla curva, situada en un lado de la escalera del campanario. La puerta de acceso se abre detrás de la escalera y a la derecha se sitúa la ventana que ilumina la sala, orientada a la explanada del santuario y situada junto encima de la entrada de la ermita (Fig.182). Sus paredes están enlucidas con yeso blanco, y en algunas zonas como el techo y parte de las paredes conservan restos de pintura de color rojo intenso, seguramente realizada con almagre, revelando que la estancia estuvo pintada, bien en su totalidad o en parte.

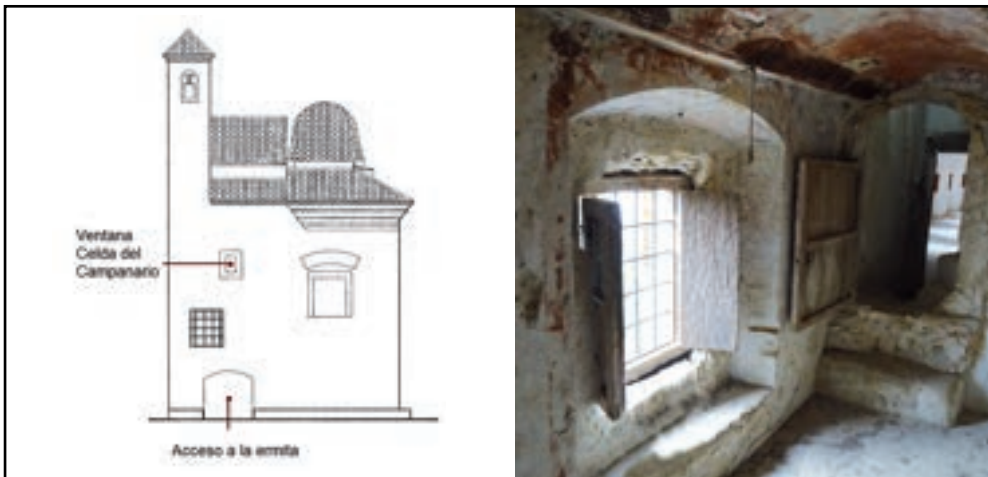


Fig. 182. Alzado de la fachada del lado norte. A la derecha, interior de la Celda del Campanario

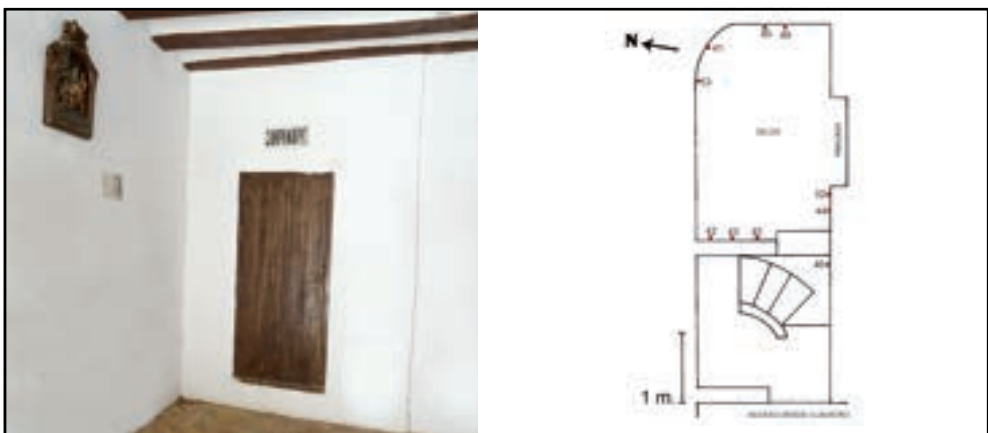


Fig. 183. Izquierda: Acceso a la Celda del Campanario. Derecha: Planta de la Celda del Campanario con la situación de los grafitis. Santuario de las Virtudes

En la pequeña sala se ha recuperado un interesante elenco de grafitis y paneles que describimos en sentido horario desde la pared situada enfrente de la puerta, orientada al este (Fig. 183).

- Pared este:

- Grafiti SV.40 (Fig. 184). Frente a la puerta de acceso aparece una representación con lápiz negro que consiste en un boceto acotado con mediciones de una cabeza humana con alas, a la izquierda y un perfil de rostro masculino, a la derecha.

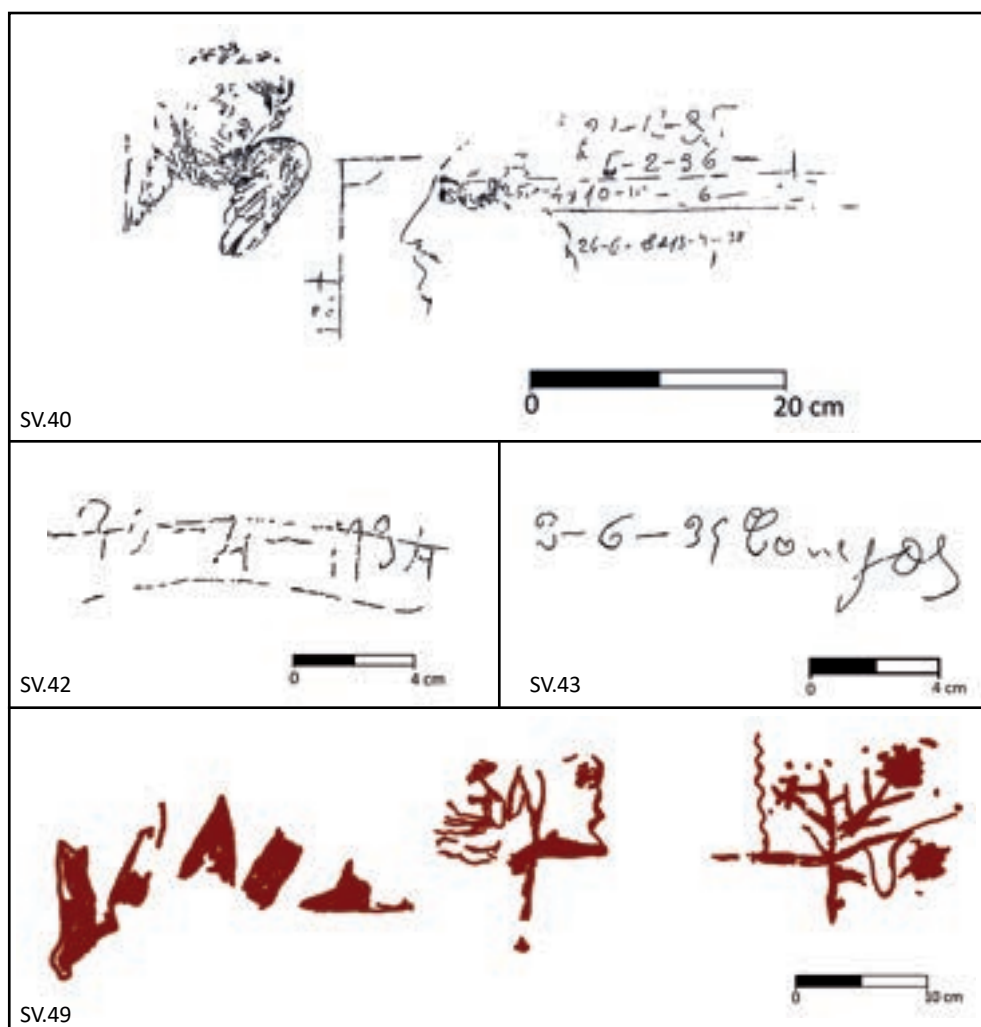


Fig. 184. Grafitis de la Celda del Campanario. Santuario de las Virtudes

Entre ambos hay una línea de referencia y a la derecha de la cabeza humana una serie de números. Dimensiones: 48 cm de alto por 64 cm de ancho.

- Grafiti SV.49 (Fig. 184). En la parte superior del muro, formando una especie de cenefa a pocos cm del techo, aparece un dibujo ocupando la práctica totalidad de anchura del muro, realizado con pintura roja. No se conserva completo, pero se distinguen con claridad dos ramos de flores a la derecha y unas hojas puntiagudas a la izquierda. Se aprecia que esta pintura está hecha en una capa de estuco que se superpone a otra inferior en la que se encuentra el grafiti

SV.40. Asimismo, sobre la capa inferior se distinguen trazos de pintura rojiza, lo que indica que la pintura se hizo cuando el enlucido estaba ya desconchado. Dimensiones: 70 cm de ancho por 35 cm de alto.

- Pared sur:

- Grafiti SV.44 (Fig. 185). A la derecha de la ventana, detrás de la puerta y a una altura de 1 m del suelo, aproximadamente, se ha dibujado con lápiz negro el boceto de una puerta o ventana de doble hoja. Se aprecian las tablas, algunos herrajes y unas letras sueltas en la parte superior del dibujo. Dimensiones: 53 cm de alto por 32 cm de ancho:

[...] ones [...] /cha.

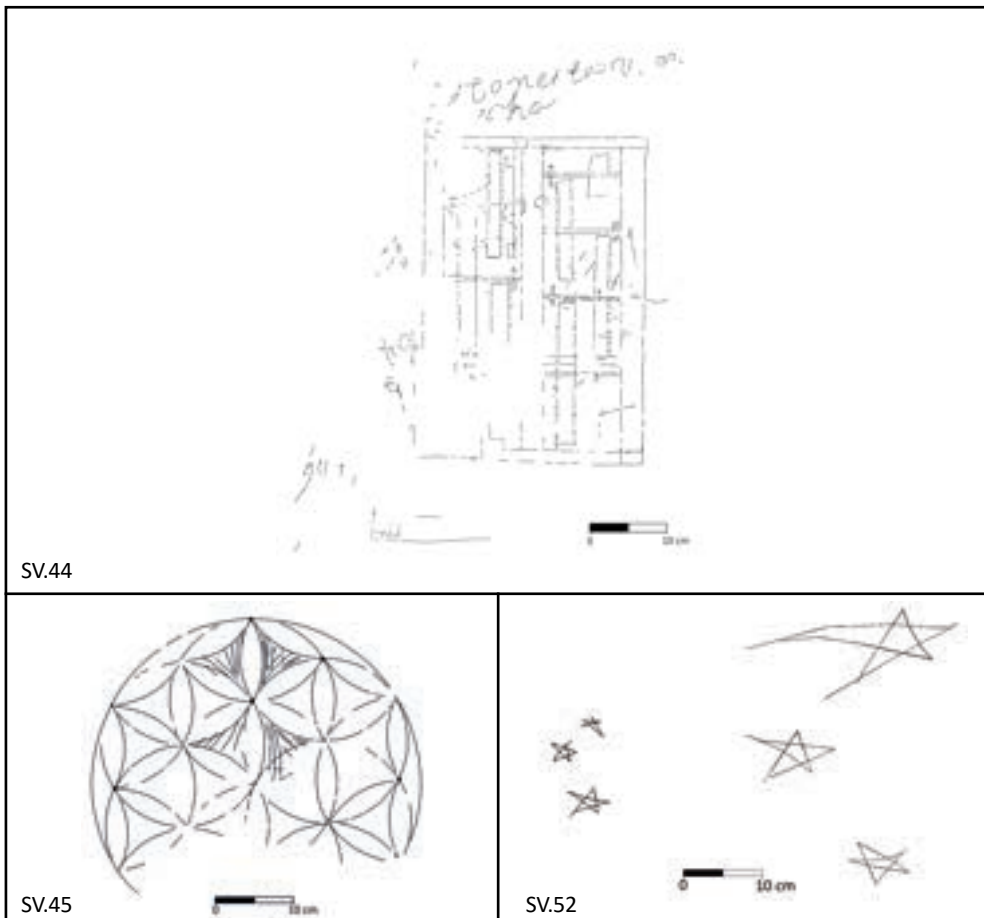


Fig. 185. Grafitis de la Celda del Campanario. Santuario de las Virtudes

- Grafiti SV.52 (Fig. 184). Incisas sobre el dibujo anterior se distinguen al menos seis cruces pentalfas. Dimensiones: 35 cm de alto por 26 cm de ancho.

- Pared oeste:

- Grafiti SV.42 (Fig. 184). A la derecha de la puerta se identifican unos trazos epigráficos en lápiz negro, que corresponden a una fecha entre líneas. Dimensiones: 4 cm de alto por 14 cm de ancho:

30-4-19[34]

- Grafiti SV.43 (Fig. 184). En el mismo paño, a 55 cm del suelo y a la derecha del grafiti SV.45, se encuentra escrita una frase en lápiz negro. El trazo y la tipografía es similar entre este grafiti y los inventariados como SV.40, SV.42 y SV.44, por lo que podrían haber sido realizados por la misma mano. Dimensiones: 3,5 cm de alto por 14 cm de ancho:

3-6-39 Conejos.

- Grafiti SV.45 (Fig. 185). A la derecha de la puerta, a unos 50 cm del suelo, se encuentra inciso con compás y trazo fino un boceto de rosas hexapétalas de forma circular. La parte inferior está desaparecida parcialmente debido al desgaste y a la pérdida del soporte. Dimensiones: 42 cm de diámetro.

- Pared norte:

Este muro presenta manchas de color rojo en buena parte de su superficie. Quizás estuvo pintada en su totalidad, como el techo, donde se ha conservado en mejor estado, o tuvo dibujos artísticos, como la pared este, y han desaparecido. En cualquier caso, actualmente, solo se distinguen con claridad dos grafitis incisos, que se describen a continuación.

- Grafiti SV.41 (Fig. 186). Pared norte, cerca del ángulo con el paño este. Cruz incisa con pedestal, radiada y coronada con la contracción *INRI*. Abajo aparece, también inciso, un patronímico que parece haber sido repasado con trazos fuertes. Dimensiones: 51 cm alto por 33 cm ancho:

F vicen.

- Grafiti SV.53 (Fig. 186). A pocos centímetros del techo aparece incisa esta cruz latina muy esquemática, patada en sus brazos y en el extremo superior y rematada por otra sencilla cruz latina. Dimensiones: 25,5 cm de alto por 11 cm de ancho.

Escalera del campanario

En la escalera de acceso al campanario se ha localizado únicamente un grafiti:

- Grafiti SV.46 (Fig. 186). Situado en el muro sur, detrás de la escalera y a la derecha de la puerta de acceso a la celda. A 50 cm del suelo se encuentra este círculo gallonado, con un círculo más pequeño en el centro, realizado con incisión mediante compás. Parece corresponder a un boceto arquitectónico. Dimensiones: 14 cm de diámetro.

Estudio de los grafitis del santuario

Antropomorfos

Al margen de las sencillas caricaturas que acompañan a algunos patronímicos (SV.17.2, Figs. 174 y 177; SV.26, Fig. 178) y del boceto de la Celda del Campanario, que no incluimos en este apartado a pesar de tener las dos figuras antropomorfas por su clara intencionalidad arquitectónica (SV.40, Fig. 184), existen motivos de tipología antropomorfa muy apreciables en el santuario.

Junto con los bocetos del querubín y la cabeza humana, los ejecutados con mayor maestría son los dibujos realizados con lápiz de grafito situados en la enjuta del arco de la cripta. Se trata de un lugar predominante en el que plasmar las dos figuras masculinas de perfil, barbadas, que ofrecen, gran realismo y excelente factura (SV.17.3, Figs. 174 y 177). Se observa que los rostros están situados por debajo de la grafía SV.17.1 (Fig. 177), y que a ésta se le superpone la frase de pintura roja relativa a la Virgen de las Nieves (SV.8, Figs. 175 y 176), que relacionamos con la inscripción de Juan Mellinas fechada en 1757. Por lo tanto, el grafiti SV.17.3 debe ser anterior a esa fecha.

De factura más reciente sin duda son los dos dibujos de la vivienda del conserje. Si atendemos al marco temporal situado entre 1883 y 1909, que ofrecen el resto de las inscripciones localizadas en la misma capa de enfoscado, hay que incluir en ese espacio cronológico las dos siluetas antropomorfas (SV.47 y 48, Fig. 181). Los autores de los grafitis pudieron ser los distintos inquilinos que las ocuparon desde mediados del XIX hasta finales de 1960 y principios de 1970, época en la que las celdas estuvieron alquiladas.

Armamento

Hay entre el elenco de grabados de la ermita una representación que, a falta de paralelos conocidos, los catalogamos con ciertas reservas como escudetes con escotadura (SV.15, Fig. 171). Los tres ejemplares que forman el gran dibujo están situados en la ermita. Apenas se distinguen a primera vista por los numerosos trazos existentes en esa pared norte, sobre la ventana cegada. Las tres figuras que encuadramos en esta tipología tienen superpuestos trazos de la pintura roja del grafiti SV.7 (Fig. 170) que se datan en 1757, por lo tanto, son anteriores a esa fecha. Por el trazo de carboncillo,

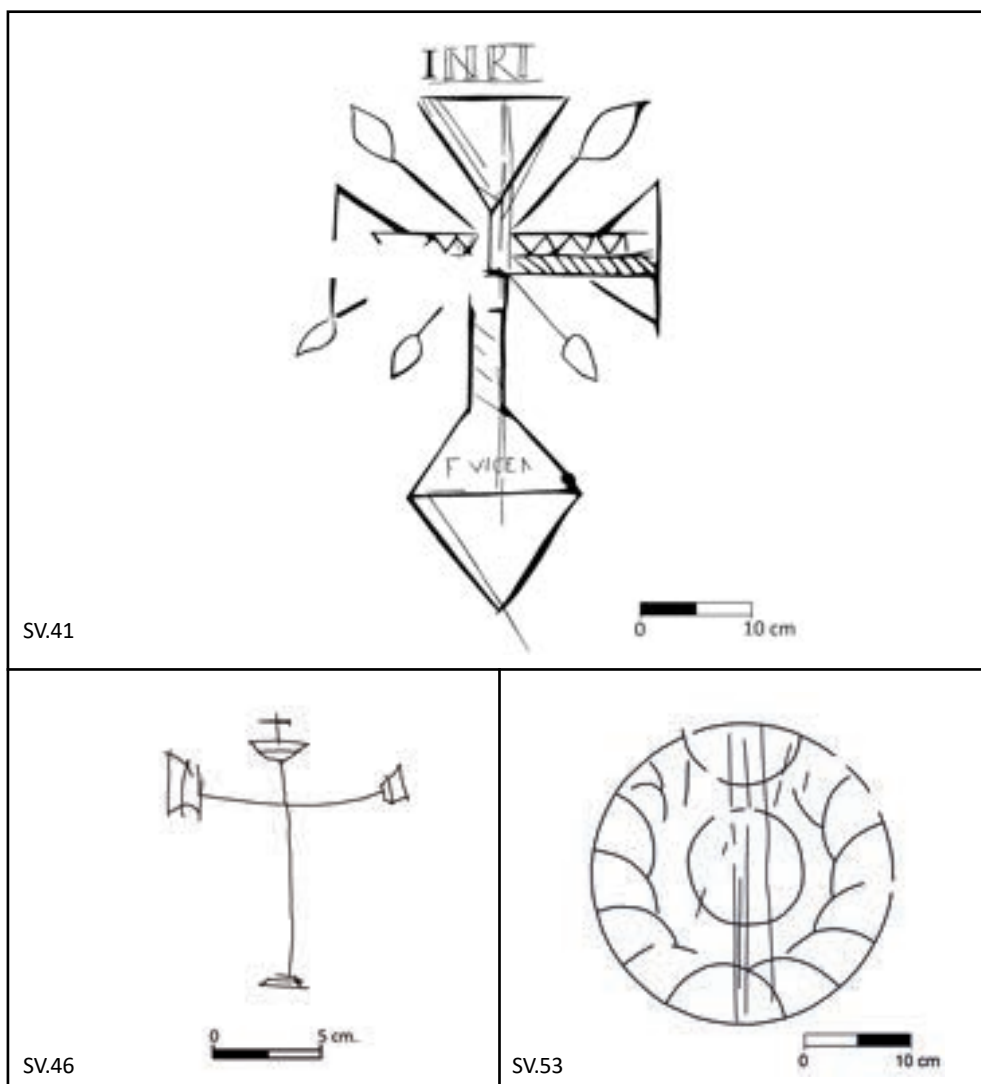


Fig. 186. Grafitis situados en la escalera del campanario. Santuario de las Virtudes

similar en ambos casos y el hecho de compartir la misma ubicación, quizás se pueda relacionar con la inscripción SV.14 (Fig. 171).

Arquitectónicos

El espacio que se abre en la escalera de subida al campanario en la primera planta del claustro ofrece grafitis de temática arquitectónica realizados tanto mediante

incisión como a lápiz, que destacan por el cuidado detalle de su ejecución. Cuatro de ellos son bocetos arquitectónicos.

En el primero de ellos se aprecia una cabeza humana alada que dirige su mirada hacia una cabeza humana de perfil. Si tenemos en cuenta que no van de cuerpo entero, como suelen representarte en el arte a los ángeles y arcángeles, se trataría de un querubín. La iconografía de las dos alas proviene de las descripciones que el libro del Éxodo establece para las imágenes de querubines que iban a ir encima de la tapadera del Arca de la Alianza. Entre ambos dibujos se ha representado la línea de la proporción, con las medidas correspondientes (SV.40, Fig. 184). Existe un dibujo de similares características en la iglesia de San Bartolomé de Petrer (Navarro y Hernández, 2018: 213).

Junto a éste existen en la celda otros dos interesantes grafitis que pensamos encajan en esta tipología por considerarse bocetos arquitectónicos. El primero es una puerta o ventana que parece tener dos hojas, dibujada con carboncillo en la celda de subida al campanario (SV.44, Fig. 185). El otro es el círculo gallonado (SV.46, Fig. 186) que recuerda a otro menos detallista localizado en la iglesia de Santiago (IS.1, Fig. 168). Ambos presentan una forma que recuerda a las claves de bóveda y, con mucha probabilidad los dos aluden a bocetos trazados con compás que representan esta pieza arquitectónica. En este caso, creemos que se pueden fechar en la época de origen de la iglesia, finalizada en 1581.

Completa el elenco de grafitis de tipología arquitectónica un ejemplar inciso ubicado en la ermita que representa una iglesia junto a dos cuentas y el patronímico «Manuel», posiblemente el nombre del autor (SV.31, Fig. 178). La forma de la iglesia y, sobre todo de la torre campanario, recuerda a los templos villenenses de Santiago y Santa María, edificados en el siglo XVI al igual que el santuario, lo que podría proporcionar una fecha *post quem* para este interesante grafiti.

Cuentas

Hasta la fecha, todas las cuentas localizadas en el santuario han aparecido incisas en la primera sala de la ermita, aunque desconocemos qué tipo de contabilidades se llevaban en el recinto. Es posible que en algún momento de su historia la cripta se habilitara como lugar de reclusión o para alojar a los afectados por la epidemia de cólera que afectó a la zona en 1885, como prueban los documentos conservados (López Hurtado, 2017: 395). Si partimos de esta hipótesis, que es bastante plausible, las cuentas pueden haber sido realizadas por los enfermos. La fecha que atribuimos a las incisiones, posterior a 1757, está a favor de este argumento unido al hecho de que no consta la existencia de una cárcel en el santuario en ningún momento de su larga historia. Conviene remarcar que las cuentas localizadas en la cripta se representan tanto aisladas (SV.18, Figs. 171 y 172; SV.22, Fig. 177; SV.23, Fig. 171; SV.24, Fig. 178; SV.25, Fig. 171; SV.29, Fig. 176; SV.51, Fig. 176), como combinadas con otros grabados simbólicos o geométricos (SV.28,

Fig. 177; SV.31, Fig. 178). En general, las cuentas que se han localizado en el santuario no parecen responder a ningún patrón, excepto la número SV.18, Fig. 171 que consta de seis palos cada una, que junto con la longitudinal, podrían aludir a los siete días de la semana, correspondiendo entonces al tiempo transcurrido en un momento dado.

Las líneas de contabilidades es uno de los motivos más abundantes en todos los repertorios grafológicos. En Villena tenemos llamativos ejemplos en la iglesia de Santiago de contabilidades de toques de campana en las ceremonias religiosas; en otros edificios civiles también existen, como es el caso del castillo de la Atalaya.

Epigráficos

Los grafitis epigráficos son los más abundantes en el santuario y los que aportan más información, tanto cronológica, como de los propios artífices de las representaciones. La mayoría aluden a la identidad de los visitantes, dejando constancia de su presencia y en ocasiones con la fecha en la que se hicieron.

El más antiguo es el grafiti SV.17.4 (Figs. 174 y 177), encabezado por la locución latina *Quia Quid* junto a retazos de otras palabras ilegibles en la línea inferior, *como sapi(t) o sapi(ens)*, que impiden la traducción de la frase. Lo que sí se aprecia con claridad es la fecha de 1577. Poco después se escribió el patronímico que encabeza el gran panel SV.17. El nombre Juan Pérez de Bartolomé podría tratarse de alguien que hace referencia a su padre para evitar confusiones, en especial si nombre y apellido eran comunes, como es el caso. Por lo tanto, el firmante podría ser Juan, hijo de Bartolomé. Debajo se aprecia el año de 600, aludiendo al 1600 (SV.17.1).

El grafiti SV.12 (Fig. 178) está escrito con letra humanística en el techo de la primera sala de la ermita y también es uno de los más antiguos de todo el repertorio del santuario, según se desprende de la fecha que figura al final de la frase: *10 de octubre de 1622*. En ese momento ya está construida la iglesia y el espacio donde se encuentra el grafiti se dedica a cripta. La palabra que aparece al principio *–renayose–* ofrece más dudas y posibilidades de interpretación puesto que tal y como está escrita, no tiene significado en castellano. En otras lenguas tampoco, que sepamos, tan solo recuerda al término *renaise*, traducido como *renazco* que podría estar mal escrito, algo habitual en la época, máxime en la postura forzada que tendría que adoptar el autor para escribir en el techo. Si eso fuera así puede ser que el tal *Bartolome Leon* pasara un tiempo en el lugar recuperándose de alguna herida, enfermedad o simplemente de un largo viaje y escribiera *renaise-renazco* en un mal francés. Podría haber sido uno de tantos visitantes que ha tenido el famoso santuario desde el final de la Edad Media¹⁰². Si lo leemos como dos

102 Debo agradecer sinceramente la ayuda que he recibido de Alfonso Arráez y, sobre todo de Francisco José Carpena Chinchilla para la transcripción de algunos de los grafitis epigráficos de este trabajo.

palabras, pudiera querer decir por un lado *Rena* y por otro *yose*. *Rena* es una pequeña localidad de Badajoz, quizás su lugar de origen, aunque también podría querer decir *Reina* y haya omitido por equivocación la *i*; y por otro *Yose* aludiendo al nombre *José*, o *Ioseph*, como se escribía en la época siendo también común intercambiar las *y* por *i* y viceversa. Otra interpretación muy razonable de esta palabra podría ser «renovose», en referencia a alguna obra o reparación efectuada en el lugar en donde aparece.

A continuación, se lee con claridad la contracción del nombre *Bartolomé* y el apellido *León* y la fecha arriba indicada.

Otro grafiti antiguo de gran significado por su especial ubicación son las fechas incisas en la jamba derecha de la portada (SV.2, Fig. 168). Es muy probable que señale alguna de las muchas reformas efectuadas en el santuario, en ese marco cronológico o más concretamente en la portada. De la que única tenemos constancia documental por el momento, es la efectuada en 1723¹⁰³.

En la cripta, el conjunto epigráfico es el más relevante de todo el repertorio estudiado en el santuario. Entre los grafitis de esta categoría merece especial atención el patronímico *Juan Mellinas* junto a la fecha 1757, pintado con almagre, en la pared frontal de la primera sala de la ermita (SV.7, Fig. 170). En nuestra opinión se trata de la firma unida a una rúbrica que se aprecia sumamente historiada y parcialmente conservada, realizada por el propio suscriptor en la zona más visible de la sala. Asociado a este nombre, en la parte inferior derecha, aparece un extraño animal de gran tamaño, pintado con la misma pintura roja. El apellido Mellinas era uno de los más ilustres de la ciudad, como demuestra la participación de muchos de sus miembros en la vida pública de Villena desde la Edad Media (Soler, 1969: 144). En la toponimia local queda constancia de la importancia del apellido con lugares como el *Humilladero de los Mellinas*, una cruz de piedra desaparecida que se levantó como memoria de dos miembros de la familia muertos en la guerra entre Castilla y Aragón y Navarra en 1429. Poco después, en 1500 se cita un *Real de Mellinas* en el camino de San Juan (Soler, 1969: 144); y otro Juan Mellinas, de Villena, desertó del ejército español en la guerra de la Independencia según consta en el expediente incoado en 1810 (Muñoz, 2008: 19).

En el primer tercio del siglo XVIII, la familia ya ostentaba el patronazgo de la capilla de Nuestra Señora del Pópulo o Capilla Mayor, ubicada a la derecha del altar en la iglesia de Santiago (Soler, 1969: 186). Pocos años después, en 1752, cuando los enterramientos se trasladaron desde esa capilla a la ermita de San Bartolomé, ubicada en el camino del santuario, un testigo comprobó que estaban armados *como se entierran los antiguos caballeros* (Soler, 1969: 187).

103 AMV L/419 Actas Capitulares 1711-1724.

Para ilustrar la importancia de esta familia en todos los estamentos y en las distintas épocas históricas es necesario mencionar que uno de los cargos ostentados por los Mellinas a principios del siglo XVIII fue el de escribano público y de número de la ciudad, que también desempeñaban la función de secretario del ayuntamiento (López Hurtado, 2017: 26).

En relación directa con este lugar, aunque muy posterior al grafiti en estudio es la noticia de un Miguel de Mellinas como capellán del santuario en 1847 (López Hurtado, 2017:192).

Pero la referencia que consideramos más cercana al grafiti es la Juan de Mellinas de Fernández de que en junio de 1746 fue nombrado Regidor Perpetuo de la ciudad y lo seguía siendo en 1754 (López Hurtado, 2017: 230 y 239), cuando aparece su nombre en un grave incidente ocurrido entre el Corregidor y los regidores por las limosnas del santuario. Los hechos los relata con detalle García Luján: al ser de propiedad municipal, las limosnas, donativos y regalos que se hicieran a la Virgen de las Virtudes deberían ingresar en las arcas del Concejo, sin embargo, el Corregidor decide entregarlas a los párrocos de Santiago y Santa María. El rey Carlos III, que conoce los hechos por los regidores, obliga a devolverlo todo a la ciudad (García Luján, 1988: 75). Este prohombre era una persona muy vinculada al santuario y a sus festividades. Se le cita en un decreto municipal fechado en 1761, relacionado con una procesión de los Esclavos de María. El ayuntamiento lo nombra comisario para que represente a la Ciudad (Vilar y Rojas, 2001: 23). En 1733 regaló un cuarto de cordera para alimentar a los asistentes al traslado de la Virgen a la Ciudad¹⁰⁴. En febrero de 1764 será uno de los comisionados encargados por el Concejo para estudiar la veracidad de una solicitud de varios labradores de Villena para traer en rogativa a la Virgen de las Virtudes por la falta de agua y expansión de las enfermedades¹⁰⁵. Como dato añadido para establecer el vínculo con la zona, poseía tierras en las partidas del Campo y Moratillas, en el entorno del paraje donde se ubica el santuario¹⁰⁶.

Por todo ello, consideramos casi seguro que el grafiti pertenece a Juan Mellinas Fernández, que quizás tuvo el privilegio de enterrarse en el santuario. Puesto que la ermita fue lugar de enterramiento para los frailes agustinos del cenobio y familias eminentes de la ciudad y su entorno, como una vecina de Yecla llamada Juana Valera que está enterrada en el altar mayor por haber dejado sus bienes al monasterio (Blázquez Miguel, 1988: 339).

104 AMV. Libro 736. Cuentas de Propios, 1730-1739.

105 AMV. Libro 425. Actas capitulares, 1758-1765.

106 Archivo General de la Región de Murcia, AGRM. Hacienda, libro 3.880. Libro de lo real de los seglares de Villena, 1757.

Es posible que el nombre escrito en la pared haga referencia a alguno de los hombres allí inhumados, hasta que en torno a finales de 1960 y principios de 1970 fueron trasladados al cementerio municipal de la ciudad.

La fecha en la que está hecho el grafiti también es significativa. En septiembre de 1757 el Consejo Real falló a favor del ayuntamiento confirmando la propiedad municipal de la imagen y del santuario, zanjando el conflicto suscitado con el obispado de Cartagena y con los frailes agustinos que habitaban el convento (Soler, 2006: 361). Es posible que fuera intención de Juan Mellinas dejar constancia de este hecho en una zona tan visible de la cripta.

El último elemento de este grafiti que interesa analizar es el zoomorfo. A simple vista no es fácil relacionar este animal con una especie conocida, aunque hay que tener en cuenta que los medios con los que contaría el dibujante y la postura mermarían su destreza (SV.9, Fig. 170). Parece tener escamas en la piel, cola bífida y, posiblemente patas, aunque el dibujo se corta en ese punto. Es muy similar al localizado en la pared oriental, aunque



La tarasca en una postal de costumbres de la Provenza, siglo XIX (Céltica.es)

en ese caso es más pequeño (SV.10, Figs. 175 y 176); también tiene cola bífida y escamas y está reptando sobre otro zoomorfo de mayor tamaño, del que solo se distingue la línea del lomo y lo que parece ser una oreja en el extremo. Creemos que en ambos casos se representa una tarasca, una serpiente monstruosa según la RAE. Quizá este animal esté relacionado con el linaje o el escudo del autor. Las armas del apellido Mellinas publicadas en repertorios especializados incluyen entre los blasones centrales una serpiente, es decir una serpiente. Quizás este animal sea una representación subjetiva de la serpiente del blasón de los Mellinas, o el autor ha querido representar un animal fantástico, como símbolo del bien frente al mal, asociado a su nombre.

Otro grafiti excepcional que atribuimos a la misma mano que el anterior, a tenor de la caligrafía similar y la misma pintura almagra, es el grafiti SV.8 (Figs. 175 y 176). En ella creemos leer *Madre Nieves* junto a otra palabra en la línea inferior que podría transcribirse como *no*. Si la transcripción es correcta la frase podría hacer referencia al rechazo que para algunos próceres de Villena suponía el culto a la Virgen de las Nieves, la primera patrona que tuvo la ciudad de Villena situada en la ermita del interior del castillo de la

Atalaya (Hernández Alcaraz, 2004). La veneración a esta imagen se vinculaba a la familia Pacheco, marqueses de Villena, en contra de la mayoría de la nobleza local que apoyaban a los Reyes Católicos. La rivalidad política parece ser que se trasladó a ámbito religioso y, al perder el marquesado cuando en 1480 la ciudad pasó a realengo, el patronazgo sagrado de Villena recayó en la Virgen de las Virtudes. El culto a la Virgen de las Nieves se mantuvo hasta los albores del siglo XIX, pero poco a poco fue desapareciendo a favor de la Virgen de las Virtudes, que desde entonces es la patrona de Villena venerada en el santuario expresamente construido para ella a finales del siglo XV.

Si como mantenemos, ambos grafitis SV.7 (Fig. 170) y SV.8 (Figs. 175 y 176) son contemporáneos, la frase marca un hito importante para el concejo de la ciudad, como fue el reconocimiento legal de la propiedad del Santuario y de la imagen de la patrona. Y Juan Mellinas, que es regidor y, por tanto, alguien autorizado para ello, se permite expresarlo *in situ* con grandes letras rojas.

Una de las inscripciones más curiosas es la adivinanza situada en el techo (SV.20, Fig. 178) que tiene connotaciones religiosas: *Yo soy la redondez del mundo, sin mi no puede haber Dios*, refiriéndose a la letra «o». Lamentablemente, no tenemos un encuadre cronológico para este texto, escrito en letra humanística.

Se puede fechar con posterioridad a 1757 la frase incisa *Ya no se puede furi. Señor mío* (SV.27, Fig. 173). Creemos que el autor de este texto ha querido utilizar el verbo actualmente en desuso *Fuir*, que con el cambio fonético del castellano antiguo al actual queda como *Huir*, proveniente del latín *fugere*. Por tanto, el sentido que en realidad quería dar a la frase sería *Ya no se puede huir. Señor mío*. Sin embargo, la disgrafía que comente le ha llevado a invertir las letras *ir*, voluntariamente o por desconocimiento.

Para el resto de las inscripciones de la cripta no tenemos una aproximación cronológica. Como es el caso de la frase incompleta SV.21 (Fig. 178), de la que es difícil leer algo coherente para nosotros con lo que se ha conservado. Tan solo se entrevé que es una frase de alabanza a Dios o de fuerte carácter religioso.

Se han documentado otras inscripciones epigráficas más sencillas, como la palabra aislada *Señor* (SV.19, Fig. 177) que podría aludir a Dios, dado el lugar sagrado donde se ubica. Otras son atribuibles a visitantes esporádicos (SV.12, Fig. 178; SV.14, Fig. 171; SV.17.1, Fig. 177 y SV. 26, Fig. 178); mientras que algunas podrían tratarse de personas foráneas, como el caso del patronímico *Honorius Roumaz*, apellido de origen francés o suizo, dado que existe una localidad con ese nombre en el cantón francófono de Valais. El autor debía ser culto y acostumbrado a escribir, por la elección que hace de las letras, propias de una persona instruida, poco habituales en estos contextos (SV.33, Fig. 177). Este grafiti es posterior a 1577, porque está superpuesto al motivo (SV.17.5, Fig. 177).



Fig. 187. Nombre autógrafo de Melitón

El patronímico situado en el techo de la cripta que reza Manuel de Baeça, junto a una cara de antropomorfo, no tiene fecha específica (SV.26, Fig. 178). El único dato que hemos encontrado para ubicar a este personaje es un auto sobre un pleito suscitado en Yecla, que el obispo Belluga transmite al Rey solicitando su intercesión. En el litigio está involucrado un tal Manuel Baeza, que es Alguacil Fiscal Eclesiástico, cargo que utiliza para evitar pagar el Donativo Real que le exige el alcalde de Yecla. Ante la negativa, Baeza es apresado y se precisa la intervención del obispo que debe interceder ante el rey por el tipo de gravamen en cuestión. Es muy posible que se trate de la misma persona, pues el santuario de las Virtudes de Villena despertaba mucha devoción entre los creyentes de Yecla. De ser así, el grafiti podría fecharse en el primer cuarto del siglo XVIII, cuando Luis Antonio de Belluga y Moncada fue obispo de Cartagena¹⁰⁷.

Caso aparte son los textos estudiados en las celdas que actualmente constituyen la casa del conserje. En nuestra opinión hay que ponerlos en relación con visitantes esporádicos que se alojaban en el lugar, entre finales del siglo XIX y principios del XX (SV.3 a 6, Fig. 181). De los tres que hay de esta tipología en la celda queremos destacar el que aparece detrás de la puerta firmado por Melitón González (SV.3). El nombre es el seudónimo empleado por Pablo Parellada y Molas (1855-1944), periodista, escritor, dramaturgo y militar tarraconense conocido por sus caricaturas y sus artículos humorísticos publicados en diversas revistas y periódicos nacionales. Sus sainetes teatrales le llevaron a ser considerado como uno de los autores más relevantes de la historia de la época dorada de la parodia teatral. Aunque no consta documentalmente la estancia del escritor en el santuario se podría pensar que, como tantas otras personas, estuvo alojado en la celda y dejó su escrito en la pared firmado por su seudónimo. Aunque no se puede descartar que el grafiti corresponda

¹⁰⁷ AGRM 5C21: Memorial que da a su Magestad el obispo de Cartagena, don Luis Belluga. Documento del que hemos tenido noticia por nuestro amigo, el investigador Francisco José Carpena Chinchilla.

a otra persona que ha firmado con el nombre del autor. Con el intento de aclarar la cuestión se ha comparado la firma que figura en el grafiti con la auténtica de Melitón González, obtenida de unos poemas manuscritos firmados por él, comprobando que existen parecidos razonables entre ambas caligrafías (Fig. 187). Las diferencias pueden deberse a la distinta postura y al distinto soporte empleados en cada caso y, a los casi 20 años transcurridos entre una y otra. Por lo tanto, nos inclinamos a pensar que el grafiti corresponde al escritor, alojado en 1909 en el santuario¹⁰⁸.

Para acabar este apartado hay que mencionar las dos inscripciones localizadas en la pequeña sala abierta junto a la escalera de subida al campanario (SV.42 y SV.43, Fig. 184). Están situados muy próximos el uno al otro, en la misma pared y ambos fechados en la década de 1930, con tan solo 5 años de diferencia. El más reciente, fechado en 1939, contiene el sustantivo *Conejos*, que podría referirse al apodo o al apellido del autor.

Navales

Incluimos en este apartado un único dibujo que creemos puede corresponder a la tipología naval. Se encuentra parcialmente conservado en la pared este de la ermita y lo forman dos motivos (SV.17.5, Fig. 177). El que está situado a la izquierda se compone de una decena de líneas oblicuas y paralelas rematadas en un engrosamiento que representan los remos. Sobre ellas dos palos cruzados forman el mástil para el velamen. A la derecha aparece la parte de popa, de otra nave también con los palos para las velas y restos de trazos de los remos. Existe un paralelo bastante aproximado para estos modelos de embarcaciones en la muralla del Albaicín de Granada, cuyo descubridor las identifica con el *qarib* (plural, *qawarib*), en castellano cáрабо, que aparece en las fuentes escritas. Se trata de una embarcación pequeña, de vela y remo, usada en el norte de África (Barrera, 2002: 303, fig. 29). Más próximo es el paralelo localizado en el castillo de Denia, donde se encuentran modelos similares catalogados como galeras cuyo casco y disposición de los remos son muy parecidos al motivo del santuario. Sin embargo, fueron realizados en el siglo XIV, por lo tanto, en una fecha anterior a la construcción del cenobio (Bazzana *et al.*, 1984: fig. 20). También similar es un barco descubierto en la torre nordeste del Palau Comtal de Cocentaina fechada entre finales del XV y principios del XVI (Ferrer y Martí, 2009: 163). Por lo que respecta a la interpretación de este dibujo creemos que la existencia de la gran laguna junto al santuario –hasta su desecación a principios de 1800– no justifica la presencia de esas embarcaciones de gran calado con varios remos.

En los contextos carcelarios en los que tanto abundan los grafitis navales, estas representaciones se vinculan a las ansias de libertad de los cautivos, pues los barcos navegan

108 Agradecemos las sugerencias recibidas por Alfonso Arráez Tolosa, que nos han permitido asociar este grafiti con su famoso autor.

libremente por los anchos mares. En este caso, es más difícil esa deducción puesto que no consta ese destino a las dependencias de la cripta, aunque no se puede descartar que en algún momento concreto el recinto se empleara como lugar de detención de personas, por delitos o por enfermedades en las que era necesario retenerlas. También cabe la posibilidad de que un marino procedente de la costa levantina recalara en el santuario como lugar de peregrinación. Un posible vínculo se aprecia, de nuevo en la vecina localidad de Yecla. A finales de 1722 falleció en Cartagena el yeclano Francisco Ángel de Olivares, capitán de la galera Capitana y devoto absoluto de la Virgen de las Virtudes. Prueba de ello es que dejó más de 11.000 reales al convento y al santuario, mandó instalar un cuadro de las Virtudes en la escalera principal del Convento de San Leandro en Cartagena y dinero para que siempre estuviera iluminado (Carpena Chinchilla, 2018: 46). Podría ser este capitán quien realizara el dibujo de ese barco en alguna visita al lugar.

Simbólicos

Definimos simbólicos al conjunto de grafitis que representan ideas, informaciones o mensajes de diversos tipos, que pueden ser de carácter, religioso, laico, cósmico, astronómico, etc. A su vez, en los grafitis del santuario que agrupamos en esta categoría, se han distinguido varios tipos.

Círculos radiados

Se trata de un círculo con ocho segmentos ejecutado a compás muy difundido en la gliptografía peninsular. En ocasiones aparecen asociados a otros motivos formando una especie de relato, que no es el caso de los ejemplares localizados en Villena, ya que están aislados.

El del santuario es atípico por su pequeño tamaño (SV.30.1, Fig. 173) frente a los descubiertos en el castillo (CA.42, Fig. 44; CA.63, Fig. 47). Estos motivos se asocian al campo de lo simbólico, como una representación esquemática del crismón, del sol o la rueda solar que alude al solsticio y al equinoccio (Díez Platas, 2002: 215; Santos Esteve y García Quintela, 2002: 121).

Fuera de esta interpretación se deben dejar a los dos círculos de la fachada de la iglesia de Santiago (IS.141 y 143, Fig. 122), que son los que forman parte de la marca de la tahúlla y, por tanto, su razón de ser es marcar el principio y el final de una medida de longitud.

En el cercano castillo de Biar aparece un círculo radiado con siete porciones que está fechado en época bajomedieval, entre los siglos XIII y XIV (Tendero, 2009: 93 y 95).

Cruciformes

La presencia de cruces es habitual en los monumentos estudiados y el santuario no podía ser menos, aunque se han descubierto tan solo tres ejemplares

de motivos cruciformes. Todos están incisos y responden al tipo de cruz latina, aunque con marcadas diferencias como se verá a continuación. A pesar de que no siempre tienen que serlo, en este caso la connotación religiosa de los tres símbolos es evidente.

La cruz de la portada principal podría entrar en la tipología de patada por los remates que presenta en todos sus extremos (SV.1, Fig. 168). Está muy bien ejecutada y dada su situación en el frente de la jamba, se podría interpretar como una forma de consagrar el nuevo edificio o alguna de las reformas efectuadas con posterioridad. Es posible que esta cruz se haya ejecutado en 1667, la fecha incisa en la misma jamba. En caso contrario el marco cronológico que se podría establecer sería entre finales del XVI –fecha de consagración de la iglesia– y el segundo tercio del XVII.

La dos restantes están en el mismo paño de la habitación del campanario y también son patadas, aunque la radiada está más elaborada y presenta mayor tamaño (SV.41, Fig. 186). La última cruz es un pequeño y sencillo ejemplar apenas visible por la finura de su trazo (SV. 53, Fig. 186).

La existencia de cruciformes en monumentos de carácter religioso es habitual como símbolo de fe cristiana; los ejemplos más próximos los encontramos en las iglesias de Santiago y Santa María. También son símbolos utilizados para purificar espacios ocupados por musulmanes, como se constata en el castillo de la Atalaya de Villena, entre otros muchos lugares de la geografía española (Barrera Maturana, 2016: 214).

Estrellas

Los motivos con forma estrellada son habituales en los grafitis de época medieval y moderna, y no solo en las paredes sino sobre cerámica, escudos y otros objetos cotidianos. Está presente en sus diversas variantes y, concretamente la pentalfa o estrella de cinco puntas es la más abundante. Se les atribuye un uso como amuleto o talismán con virtudes profilácticas (Gilotte y González, 2002: 259).

En el santuario aparecen en la Celda del Campanario, donde se encuentran agrupadas formando un conjunto de seis pentalfas incisas (SV.52, Fig. 184). La pentalfa suele ser habitual en los repertorios gíptológicos entre los que citaremos, por su proximidad, las del castillo de la Mola (Novelda) y de Petrer (Navarro Poveda, 2009: 203, 227 y ss.); las del Palau Comtal de Cocentaina (Ferrer y Martí, 2009: 163) y las del castillo de Villena (CA.88, Fig. 38).

Para finalizar hay un motivo en la ermita compuesto por trazos cruzados con forma de estrella o asterisco (SV.30.2, Fig. 173).

Religiosos

Se incluye en esta variante tipológica el grafiti del *Ojo de la Providencia*, por su fuerte carga simbólica para la religión cristiana (SV.32, Fig. 178). El triángulo con el *ojo que todo lo ve* dentro representa a Dios, por ello también se lo conoce como *Delta Luminoso*, debido a que la letra griega «D» tiene forma triangular. Es símbolo de conocimiento, de la conciencia del Ser, pero también de la omnipresencia divina y su vigilancia constante, juzgando las conductas de la Humanidad. No tenemos la certeza de que ambos motivos estén relacionados, pero si así fuera podría estaría referido al concepto religioso de la debilidad de la carne, simbolizada en los genitales.

Es un monograma que se ha relacionado también con la masonería, pero en este caso encaja mejor la opción religiosa con el lugar donde aparece y, por tanto, lo vinculamos a la acepción cristiana.

Rosetas

En el santuario se conservan dos ejemplares de rosetas; una hexapétala o rosa hexafolia (SV.45, Fig. 185) y la otra tetrapétala o de cuatro hojas que en este caso está inacabada (SV.30.3, Fig. 173). Las rosetas son motivos trazados con compás a través de una circunferencia central. Su uso es muy antiguo y se mantiene muy presente en la cultura popular europea como símbolo con múltiples significados, ya sea de carácter mágico o religioso. Los ejemplos más próximos se encuentran en el castillo de Petrer (Navarro Poveda, 2009b: 222 y 235) y en Villena, tanto en la iglesia de Santiago (IS.27 y 39, Fig. 114; IS.102, Fig. 103), como en el castillo de la Atalaya (CA.16, Fig. 35).

Vegetales

Hay unas representaciones en el santuario que corresponden a motivos vegetales y florales. Se trata de los dos ramos y la serie de grandes hojas puntiagudas en otra escena, a la izquierda (SV.49, Fig. 184). Todos los elementos que componen los ramos, tallos y flores, están pintados con el mismo color almagre. La ejecución del dibujo posee cierto detalle que permite apreciar los largos tallos con hojas alargadas, algunos de forma sinuosa, con grandes flores en su extremo. Sin embargo, no logramos distinguir cuáles son las especies vegetales que se pretenden representar.

La presencia de motivos florales no es habitual entre el *corpus* de grafitis conocido de la zona. Los mayores y más llamativos ejemplos están en los monumentos de Villena, como la espectacular jarra de azucenas del castillo de la Atalaya que fechamos a principios del XVIII (CA.23.1, Fig. 33). Los paralelos que localizamos en el entorno son también jarras de azucenas como ofrenda a la Virgen en la iglesia de Santa María de Cocentaina (Ferrer y Martí, 2009: 134). Por su relación con el contexto donde se ubican en el santuario de Villena, es importante recordar que la jarra de azucenas es habitualmente el escudo del

cabildo de una iglesia, especialmente en las catedrales. Ejemplo de ello hay en todo el territorio peninsular.

De menor entidad por la simplicidad en la ejecución, aunque más numerosos, son los motivos florales localizados en la iglesia de Santa María (ISM-Paneles I y II, Figs. 73 y 74).

Zoomorfos

Son escasos los zoomorfos, limitándose el repertorio a un ave –posiblemente una paloma– (SV.35, Fig. 173) y el extraño animal asociado al nombre Juan Mellinas que identificamos como una tarasca (SV.9, Fig. 170 y SV.10, Fig. 176). Se trata de una criatura mitológica símbolo del triunfo del bien sobre el mal y que en algunas zonas se saca en la procesión del Corpus. Existe un grafiti similar aparecido en la sala del órgano de la basílica de la Virgen del Socorro de Aspe fechado en el siglo XVIII (Mejías, 2020: 141)¹⁰⁹.

Varios

Englobamos en este grupo a dos grabados que no encajan en ninguna de las variantes tipológicas anteriores, como la serie de trazos concéntricos con una posible figura en el centro existente en la primera sala de la ermita (SV.13, Fig. 178), para la que no hemos localizado paralelos. El otro grafiti es el panel SV.28 (Fig. 176), que presenta una apariencia para la cual no encontramos una interpretación más satisfactoria que considerarlo una especie de estandarte. La representación del grafiti remite a algunas estampas religiosas del siglo XIX, como el antiguo relicario de la Santa Faz de Alicante fechado en 1829 y que se custodia en el monasterio homónimo. Otro paralelo situado en el entorno del santuario villenense es el grafiti con forma de estandarte localizado en la torre de la iglesia de San Bartolomé de Petrer, que podría fecharse a partir de 1863, que es cuando se construye esta estructura (Navarro y Hernández, 2018: 212). De aspecto similar, es también, otro grafiti inciso en el campanario de la iglesia del Salvador de Cocentaina, fechado en el siglo XVIII (Ferrer y Martí, 2009: 110) (Fig. 188).

Además del propio estandarte de la Virgen de las Virtudes, que se custodia en la sacristía de este mismo santuario, existe otro que acompaña en la procesión de la Virgen homónima de la localidad malagueña de Fuente de Piedra, cuya fisonomía recuerda al grafiti representado en la pared de la cripta villenense.

A pesar de que no tenemos una idea clara del significado real de este grafiti, hay algunos indicios que nos conducen a una posible atribución religiosa y, más concretamente, mariana. El primero es el lugar donde se ubica. La ermita es un espacio sagrado,

¹⁰⁹ Este grafiti ha podido ser identificado gracias al interés y la sagacidad del especialista en Restauración José Luis Sáez Íñiguez.

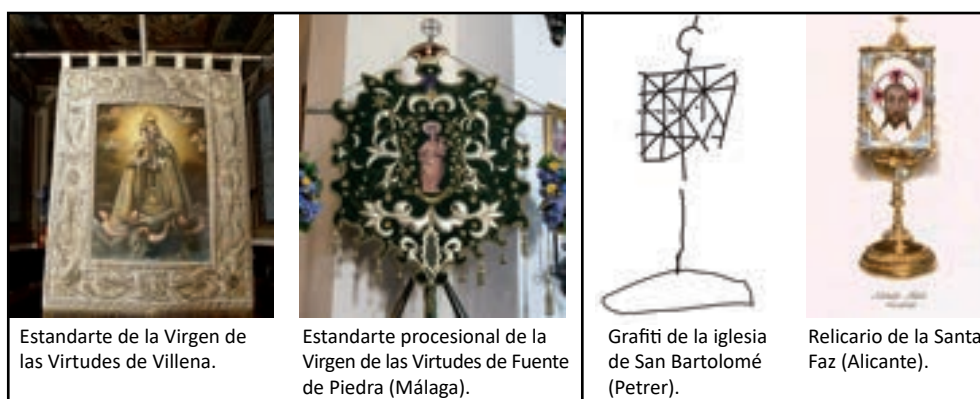


Fig. 188. Paralelos posibles al grafiti SV.28

dedicado desde su origen a albergar la imagen de la Virgen de las Virtudes y el culto a la misma como abogada contra la peste. El segundo e indiscutible aspecto que le imprime carácter es la cruz latina, en este caso reticulada, tantas veces repetida en otros ejemplares de Villena. El último es la media luna que aparece en la base del grafiti, también rellena con reticulado y en posición de cuarto creciente. Es el mismo símbolo que tiene la Virgen a sus pies, relacionado con el texto que aparece en el Apocalipsis, 12.1: «Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas». En las representaciones de los gozos de la Virgen, en el grabado publicado en las *Comedias* de Gabaldón y en el manto del Sol, siempre aparece la media luna en los pies de la Virgen. Todo ello podría ser una explicación plausible a la presencia de este símbolo en el contexto del santuario.

En general, es una iconografía que se contiene en unos de los estandartes procesionales de la Virgen de las Virtudes de la localidad malagueña de Fuente de Piedra (Fig. 188). Con ello no queremos decir que el autor debiera proceder necesariamente de esa ciudad. Pero sí que entra dentro de lo probable que la intención del autor fuera plasmar una especie de oratorio en la pared de la ermita, recordando un modelo conocido, para rezar mientras contaba los días de su estancia y los marcaba en las cuentas mediante rayas incisas que parten de la propia cruz. Es de momento, a falta de más datos, la explicación que proponemos para esta representación.

Valoración general

Vistos desde una perspectiva global, los grafitis del santuario de Nuestra Señora de las Virtudes de Villena son un valor añadido al interés histórico y artístico que ya de por sí tiene el monumento. El repertorio presentado en estas líneas evidencia parte de la historia del lugar a través de los trazos espontáneos dejados por sus visitantes,

paseantes, religiosos, devotos cristianos o empleados del monasterio. La fama del cenobio como lugar de peregrinación y de recreo traspasó las fronteras de la provincia, como atestiguan algunos grafitis de personas foráneas.

Sin descartar que en un futuro aparezcan más motivos, los grafitis localizados hasta el momento se sitúan en tres zonas distintas del complejo religioso: la cripta, la Celda del Campanario y la Celda del Conserje.

Una característica que resaltar del conjunto es la variedad de las técnicas de las representaciones. La mayoría están realizados mediante incisión, con trazo fino y el enlucido seco. Con esta técnica incisa están hechas todas las cuentas, lo que indica que sus autores no disponían de otro material de escritura o dibujo en el momento de plasmarlas en la pared. En un porcentaje ligeramente inferior se encuentran los grafitis hechos con carboncillo o lápiz de grafito, técnica utilizada para hacer los dibujos de mayor calidad artística, así como las inscripciones del techo de la cripta. Por último, y en mucho menos número se encuentran las representaciones con pintura roja en la ermita y en la Celda del Campanario.

Respecto a la autoría de los grafitis presentados, con los datos de que disponemos actualmente sobre el santuario podemos avanzar algunas conclusiones.

Las representaciones localizadas en la ermita-cripta se pueden atribuir a visitantes esporádicos relacionados con alguna celebración o el culto a la Virgen de las Virtudes. Hay que tener en cuenta que fue un edificio habitado casi permanentemente desde finales del XV hasta 1835, y posteriormente hubo otros residentes temporales y muchos visitantes. Esta es la explicación más plausible a la que llegamos con los datos que tenemos actualmente. No existe documentación que indique que en algún momento de su historia el lugar se empleara como prisión, en cuyo caso sería razonable la asociación de los reclusos con las líneas de cuentas. La cripta fue utilizada como cementerio y a esos enterramientos podría deberse, también, las contabilidades incisas en la pared, aunque parece un método un tanto desafortunado para un monasterio tan afamado.

Otros escritos de esta sala se atribuyen a personas nobles que gozaban del privilegio de ser enterrados en el lugar como la familia Mellinas, vinculada al culto de la Virgen de las Virtudes. En cualquier caso, se trata de visitantes de cierta categoría que utilizan expresiones cultas –como la latinas– o caligrafías elitistas que denotan cierto nivel socio-cultural.

Las de la Celda del Campanario podrían estar hechas por el personal al servicio del monasterio, como el campanero, al tratarse de una pequeña sala a la que no ten-

drían acceso los visitantes. Por lo que respecta a la Celda del Conserje, no hay duda de que son los peregrinos o veraneantes los autores de estas. La firma de Melitón González es un hallazgo que considero de interés, que se ha intentado contrastar infructuosamente al no existir un libro de registro donde consten los inquilinos que alquilaban las habitaciones.

Durante el proceso de calco y estudio se han detectado, en las paredes estudiadas de estas celdas, diversas capas de enlucido y/o pintura. En algún caso se ha podido establecer su antigüedad por la presencia de una fecha legible en una inscripción, proporcionando dataciones *ante quem* y *post quem* para otros grafitis de la estancia. Así, sabemos que, en la Celda del Conserje, la capa actual abarca desde 1883 hasta la actualidad y los extraordinarios dibujos que asoman debajo deben ser anteriores al último cuarto del siglo XIX. En la Celda del Campanario se adivinan dos capas; una anterior a 1930 y la siguiente desde esa fecha hasta nuestros días.

En la Cripta, por su parte, las superposiciones pictóricas son las que han permitido establecer la secuencia estratigráfica del siguiente modo: los grafitis más antiguos son los realizados en carboncillo, fechados con anterioridad a mediados del siglo XVIII; en segundo lugar y superpuestos a los negros se datan los trazos en almagre, realizados a mediados de 1757. Por último, las incisiones son los grafitis de factura más reciente.

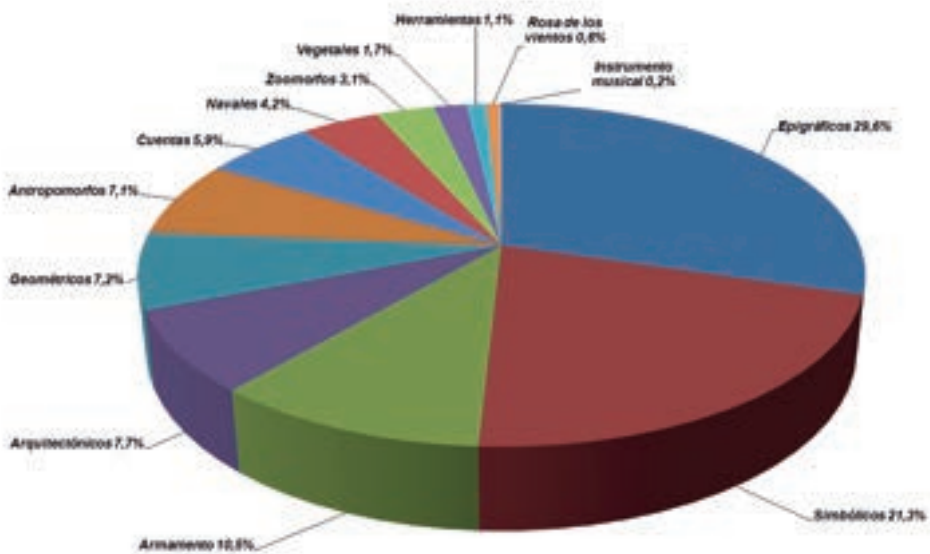
Conviene concluir este primer estudio sobre los grafitis del santuario insistiendo en el peligro de pérdida que amenaza a las representaciones existentes en la Celda del Conserje, debido al estado de suma fragilidad de la capa que los contiene.

Asimismo, a la vista de las catas practicadas por el Museo Arqueológico José María Soler en las paredes exteriores del primer piso del claustro, se constata la existencia de pinturas y grafitis en la mayoría de las superficies. Consideramos importante destacar este hecho para que en futuras intervenciones se valore la necesidad de preservar la información que contienen los paramentos con el fin de proteger los grafitis y pinturas y, si fuera posible, dejarlos a la vista para disfrute y conocimiento de todos.

V.- REPERTORIO ICONOGRÁFICO DE LOS GRAFITIS VILLENENSES. GRUPOS TEMÁTICOS

Con el fin de clasificar sistemáticamente el amplio repertorio de los grafitis históricos estudiados en el presente trabajo, se han establecido trece categorías tipológicas basadas en atributos tales como la forma y el significado de cada dibujo. Además de la ordenación y catalogación de todos los grafitis, la finalidad de este apartado es establecer paralelos con las representaciones documentadas en otras zonas, y así intentar datarlos con la mayor exactitud posible. En ciertos casos, se han definido subcategorías dentro de cada grupo para facilitar los objetivos expresados, siempre buscando la mayor simplicidad posible en la seriación.

En las páginas precedentes se observan casos de motivos que se relacionan entre sí formando paneles, a modo de relato, cuyo significado hemos explicado en el apartado correspondiente. Sin embargo, en este capítulo se ha creído conveniente extraer cada grafiti de su conjunto e incluirlo en el grupo tipológico correspondiente, de forma que podamos obtener la máxima información de la clasificación. Ello provoca que un mismo dibujo pueda aparecer en más de un grupo tipológico, como es el caso del grafiti SV.31, por ejemplo, que está comprendido en los apartados arquitectónicos, epigráficos y cuentas.



Antropomorfos

Este primer grupo lo componen cuarenta y cinco grafitis que representan figuras humanas que, a los efectos de este estudio, se clasifican en tres grupos.









El primero son los femeninos, compuesto por ocho figuras (CA.2, 20 y 27; IS.72.2 y 87.3; ISM.II.40; PS.12 y SV.48). El segundo y más numeroso, con veintisiete ejemplares, es el que engloba los grafitis de género masculino (IS.46, 61, 85.3, 87.2, 97, 98, 126, 146, 152.2, 161.2, 164.1 y 2, 165; ISM.63, 68; PS.8; SV.17.3 y 40), que se ha subdividido en categorías, según algunos personajes identificados, como soldado (CA.43), campaneros (IS.138, 139.1 y 180.2), jinetes (CA.22.2, IS.152.1 e ISM.64) bufón (IS.72.5) y demonio (PS.26). En el tercero se incluyen como indeterminados los diez grafitis antropomorfos en los que no es posible identificar el género (CA.45.3; IS.13, 43.1, 44, 54, 64; SV.17.2 y 47), incluidos una marioneta y un esqueleto (IS.72.4 y 45.2).

En general, se aprecia que todos están trazados de forma estereotipada basada en la rigidez y en la vista de perfil de las figuras, que tan solo ocasionalmente se sitúan de frente. En ciertos casos, se exagera alguna parte del cuerpo como la cabeza, el cabello o la barba.

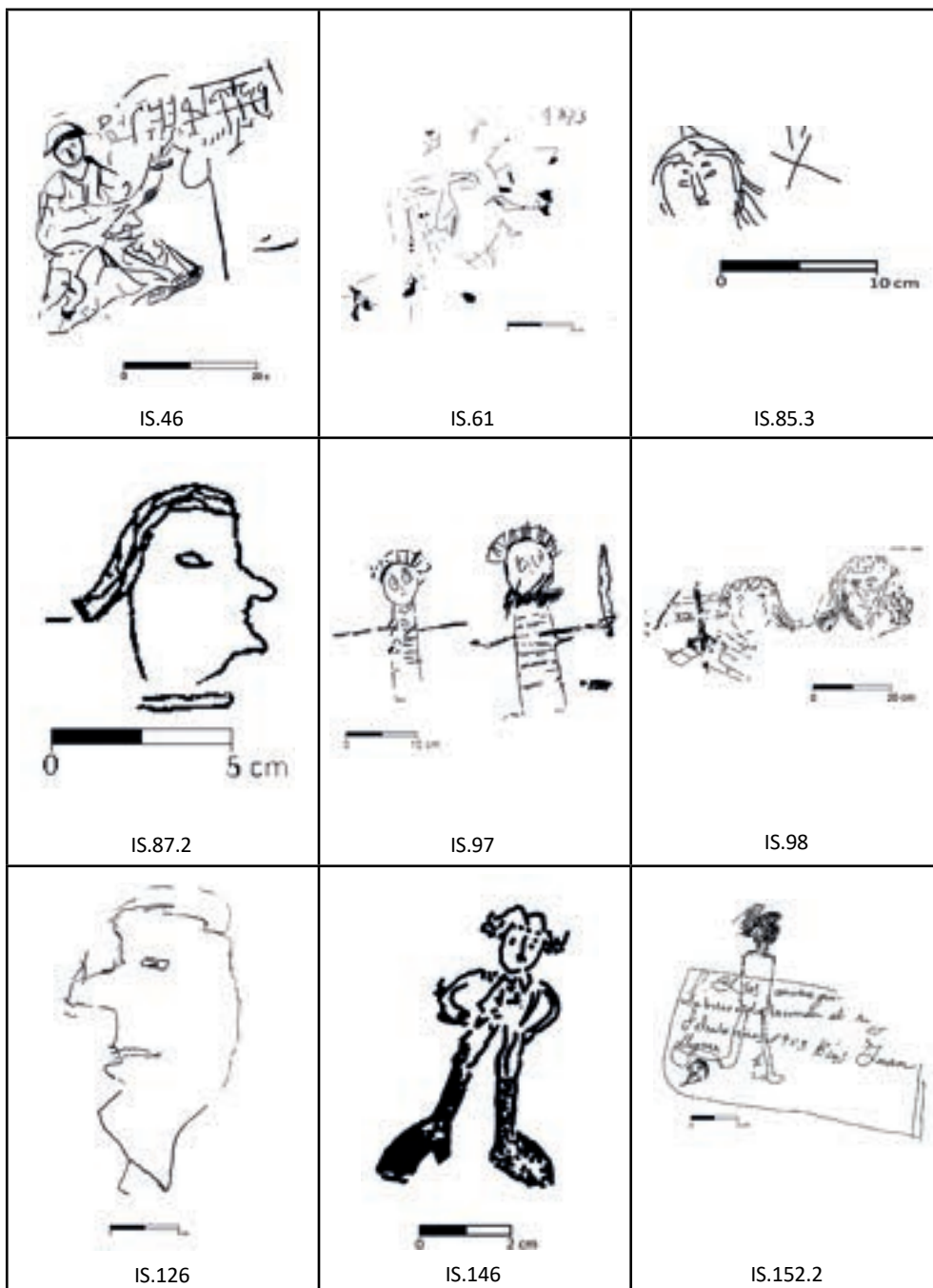
El carácter simbólico de ciertos grafitis antropomorfos se refleja en atributos como el nimbo, que está presente en varios personajes de la iglesia de Santiago (IS.64 e IS.97). También responde a esta misma intencionalidad la actitud orante o, quizás en algunos casos defensiva, con los brazos extendidos, caso de las figuras aparecidas en el castillo de la Atalaya (CA.2 y CA.43) y en el puente del Salero (PS.8); o la representación de una especie de bruja y un noble debajo de una cruz, que creemos interpretar como el bien frente al mal (IS.87.3). Finalmente, le atribuimos esa misma naturaleza simbólica al sol antropomorfo de la iglesia de Santiago (IS.61).

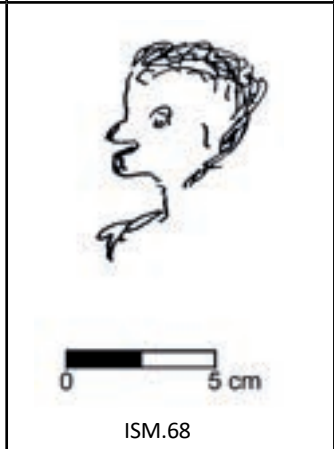
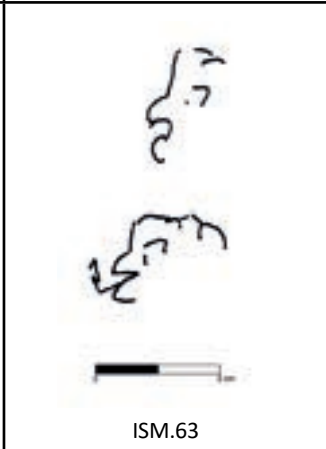
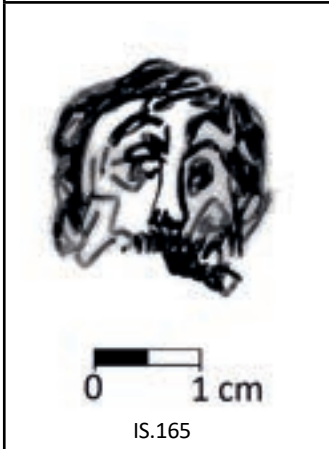
Por último, hay que hacer constar que la mayoría de los antropomorfos de las salas del reloj de las iglesias de Santiago y Santa María muestran una naturaleza grotesca. En general están bastante bien ejecutados, aunque no alcancen la calidad artística de los bocetos del santuario de las Virtudes (SV.17.3 y SV.40).

Femeninos

| | | |
|---|---|--|
|  <p>CA.2</p> |  <p>CA.20</p> |  <p>CA.27</p> |
|  <p>IS.72.2</p> |  <p>IS.87.3</p> |  <p>ISM.II.40</p> |
|  <p>PS.12</p> |  <p>SV.48</p> | |

Masculinos





Soldado



CA.43

Campaneros



IS.138



IS.139.1



IS.180.2

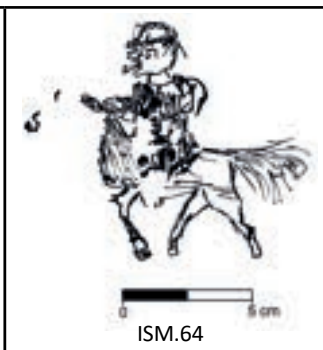
Jinetes



CA.22.2



IS.152.1



ISM.64

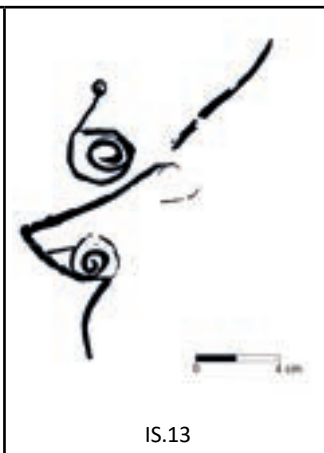
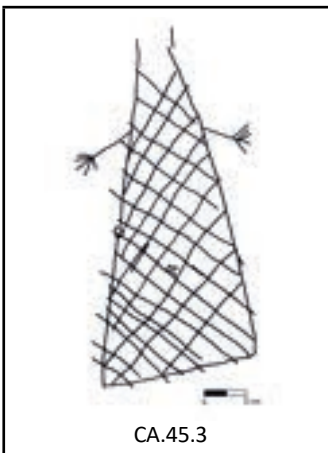
Bufón

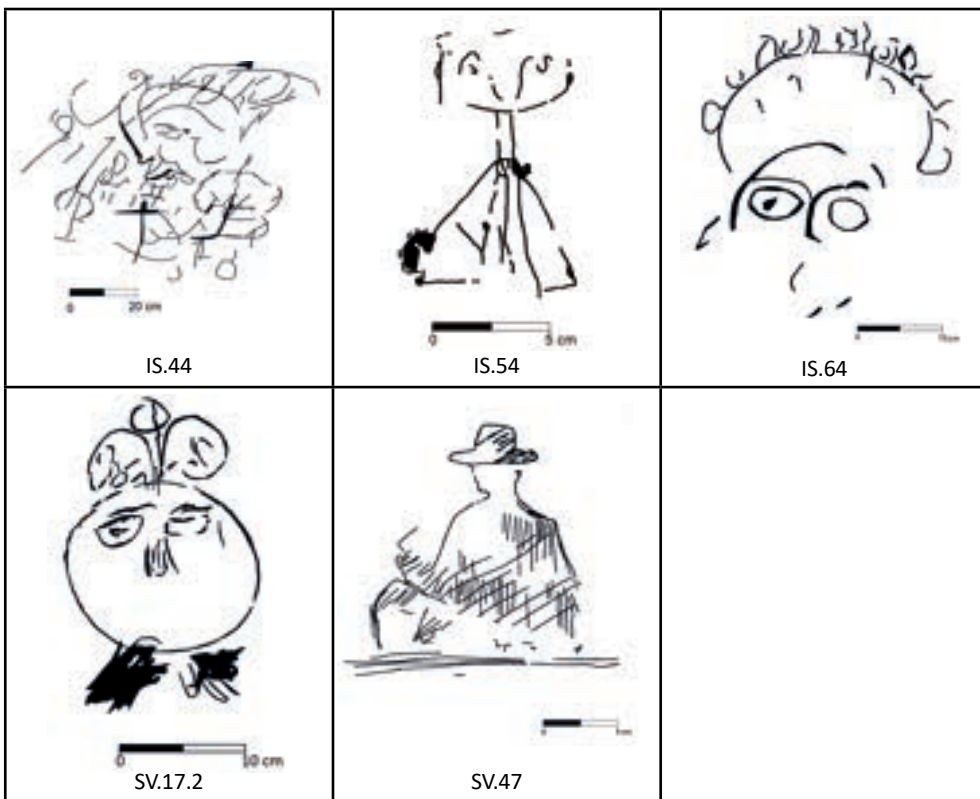


Demonio



Indeterminados





Marioneta



Esqueleto



Armamento

Las sesenta imágenes de armas descritas en el conjunto villenense forman un grupo tipológico relativamente cuantioso. En el castillo aparecen tres escudos, con particiones interiores (CA.5); mientras que en el santuario de las Virtudes tienen escotadura superior (SV.15).

Es de señalar la escasa presencia de ballestas o formas arbaletiformes, tan habituales en todo el Mediterráneo Occidental desde los inicios de su difusión como arma y, sobre todo, a partir de los siglos XIII y XIV. Tan solo se han localizado tres testimonios en el castillo de la Atalaya (CA.69 y 89). Se incluye en este grupo el hacha y el cuchillo de carnicero, para despiezar al animal sacrificado (CA.40.7.2 y 4).

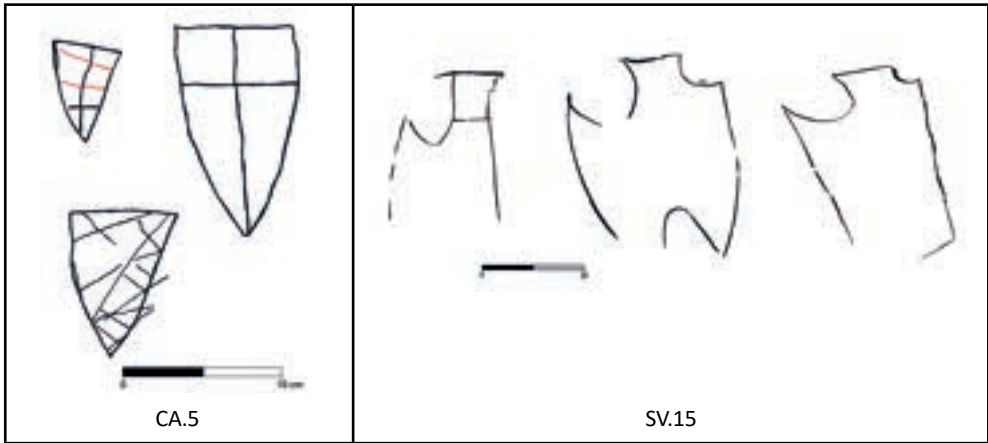
El completo repertorio de armas blancas del puente del Salero nos ha permitido hacer una detallada tipología, que se completa con los tipos documentados en el resto de edificios estudiados. Por un lado se han agrupado las armas punzantes, entre los ejemplares que presentan la punta afilada. Tienen una doble funcionalidad, como armas y herramientas. Su uso es habitual en la vida cotidiana española desde hace siglos. Dentro de esta categoría se incluyen los cuchillos y las navajas. Los primeros son instrumentos cortantes, de hoja triangular, con un solo filo (PS.2, 3, 5, 7, 9, 11, 14, 20, 24, 27, 29 a 35, 37, 38 a 42, 44 y 46 a 49; ISM.I.13). Por su parte las Navajas se definen como cuchillos cuya hoja puede doblarse sobre el mango, para que el filo quede guardado entre las dos cachas o en una hendidura hecha a propósito (PS.25).

En el segundo grupo tipológico de armas se incluyen las armas cortantes, cuya principal característica es el filo. Se incorporan a este apartado los cuchillos de hoja gruesa, con la punta redondeada, o vuelta, que diferenciamos de las apuntadas de la sección anterior (CA.40.7.4 y PS.36). También se engloban en esta clasificación las hachas, como herramienta cortante compuesta de una gruesa hoja de acero, con filo algo convexo, y ojo para engastarla (CA.40.7.2 y PS.25).

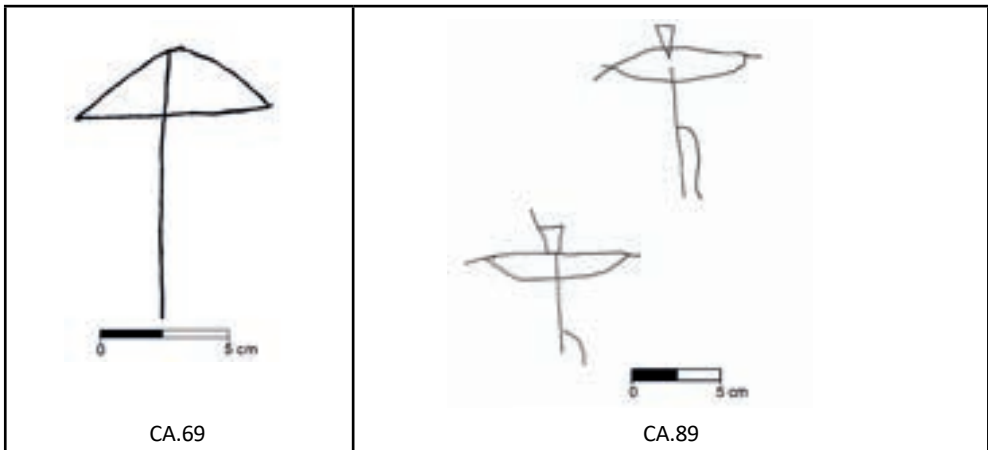
El tercer apartado está formado por las armas arrojadas, compuesto por las flechas. Se definen como objetos de forma triangular con punta afilada en uno de sus extremos y en el opuesto un pedúnculo o tubo para insertar el astil. Dentro de esta categoría se incluye la colección de flechas de la iglesia de Santa María (ISM. I.2, I.6, I.10, I.11, I.18, I.23, I.32, II.35, II.43, II.51, II.54); los dos grafitis localizados en el puente (PS.22 y PS.23) y uno en la iglesia de Santiago (IS.43.5).

El último grupo lo forman las fundas o vainas, entendiendo como tales los grafitis que se representan con uno o dos filos, de forma apuntada y en ocasiones con flecos o líneas que se prolongan más allá de la cacha (PS.1, 4, 6, 28, 43, 45 y 56).

Escudos























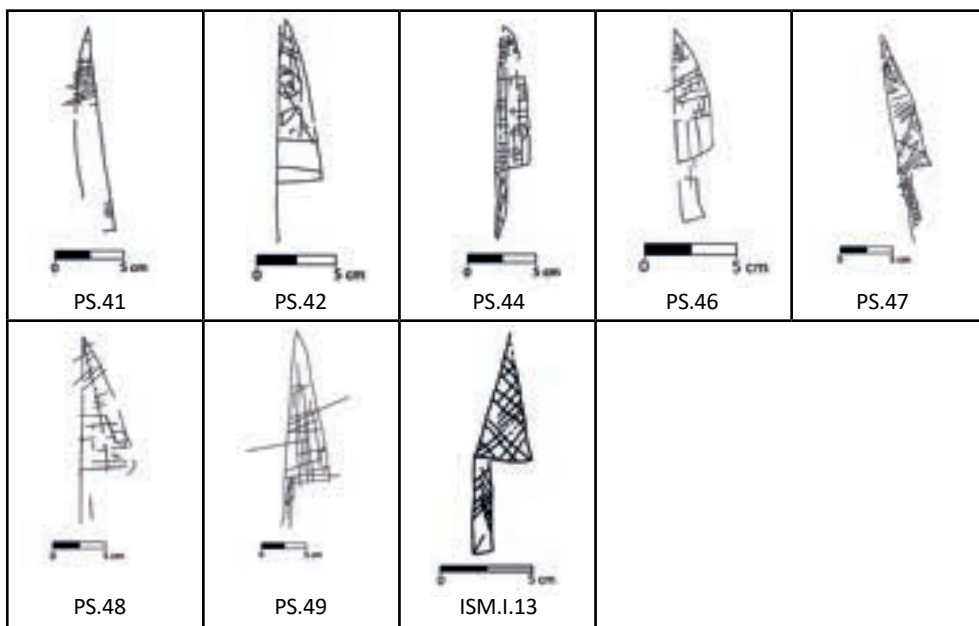
Ballestas



Armas punzantes

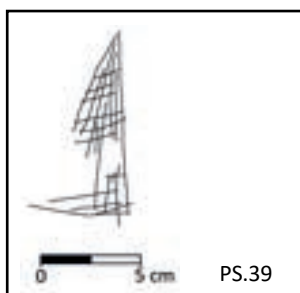
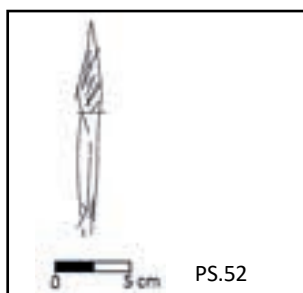
Cuchillos

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
|  |  |  |  |  |
| PS.2 | PS.3 | PS.5 | PS.7 | PS.9 |
|  |  |  |  |  |
| PS.11 | PS.14 | PS.20 | PS.24 | PS.27 |
|  |  |  |  |  |
| PS.29 | PS.30 | PS.31 | PS.32 | PS.33 |
|  |  |  |  |  |
| PS.34 | PS.35 | PS.37 | PS.38 | PS.40 |



Navajas

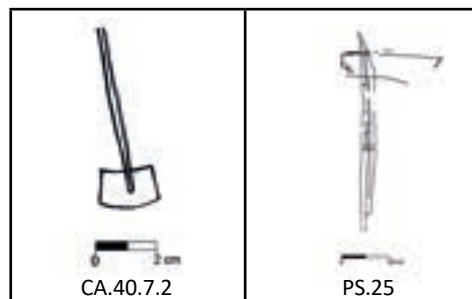
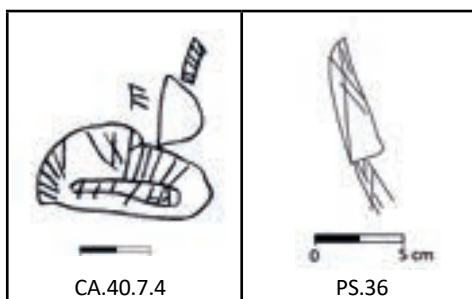
Indeterminado



Armas cortantes

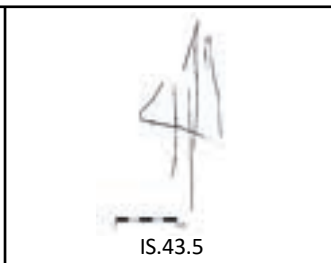
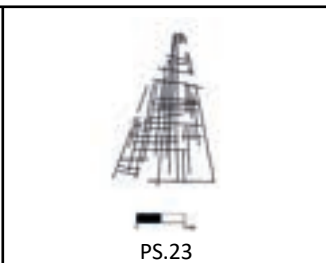
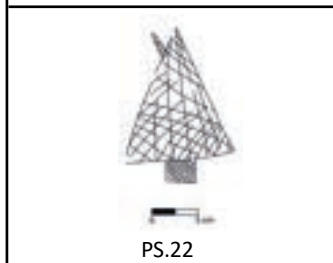
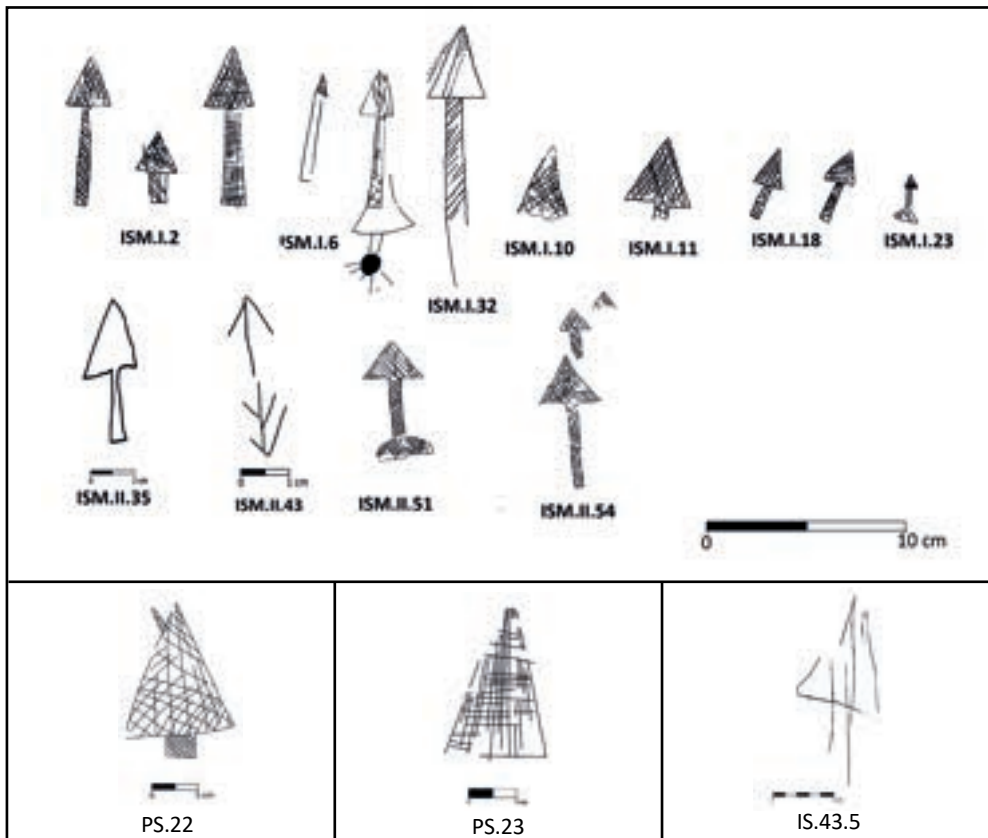
Cuchillos de hoja gruesa

Hachas

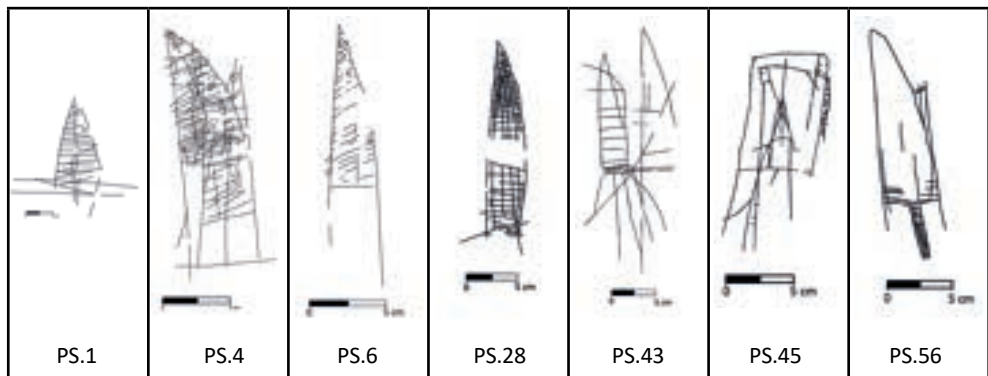


Armas arrojadas

Flechas



Fundas o vainas



Arquitectónicos

Los cincuenta grafitis con formas de edificaciones constituyen un grupo muy numeroso y sumamente interesante en el *corpus* villenense. Para abordar su clasificación, hemos optado por dividirlos en cuatro subgrupos, que creemos pueden corresponder a las distintas circunstancias de las personas que los hicieron. Por un lado se identifican los castillos y fortificaciones, entendidos como edificios almenados (CA.6, 17, 24, 65, 73 y 90). En su mayoría proceden del castillo de la Atalaya y los atribuimos a la mano de los prisioneros allí encerrados. Otro caso son los dos motivos de la iglesia de Santiago localizados en una de las ventanas de la torre y que, probablemente, no responden a ese mismo arquetipo carcelario sino a una reproducción de la vista que se observa desde la torre, puesto que el grafiti recuerda a una parte de la silueta de la Atalaya (IS.84.1 y 3 y 85.2).

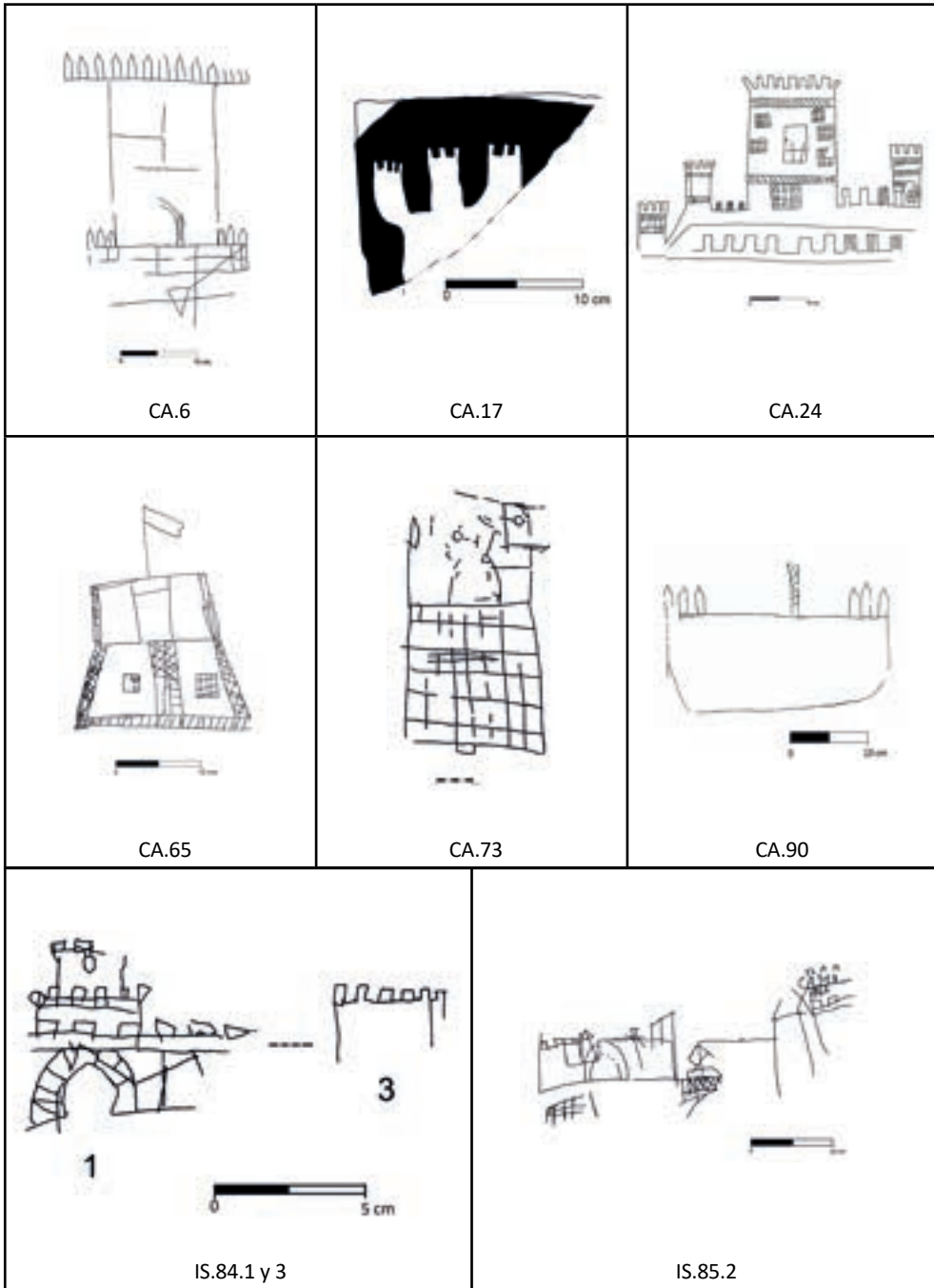
Un segundo grupo está formado por los grafitis referidos a torres, de los que únicamente se han localizado en las iglesias de Santiago y Santa María, ambas con torres renacentistas muy similares. Están ejecutadas con distinto trazo: más esquemático en Santiago (IS.20 y 53) y más realista en Santa María, donde ya vimos en las páginas precedentes que podría tratarse de una secuencia o crónica narrativa (ISM.I.9, I.14, I.21, I.24, I.26, I.27, I.28, I.30 y I.31; II.33, II.34, II.38, II.41 y II.46).

La tercera categoría la forman los edificios religiosos que, sin duda, tiene su mejor exponente en el espléndido ejemplar de la segunda sala del castillo. La condición religiosa se la atribuimos por la jarra de azucenas grafiada junto a él (CA.23.1). El resto también se diferencia de otras construcciones no religiosas porque cuentan con torres o están incluidas en contextos claramente religiosos, como cruces o imágenes marianas (CA.21.4, 34.2; IS.30, 84.4, 139.3 y SV.31).

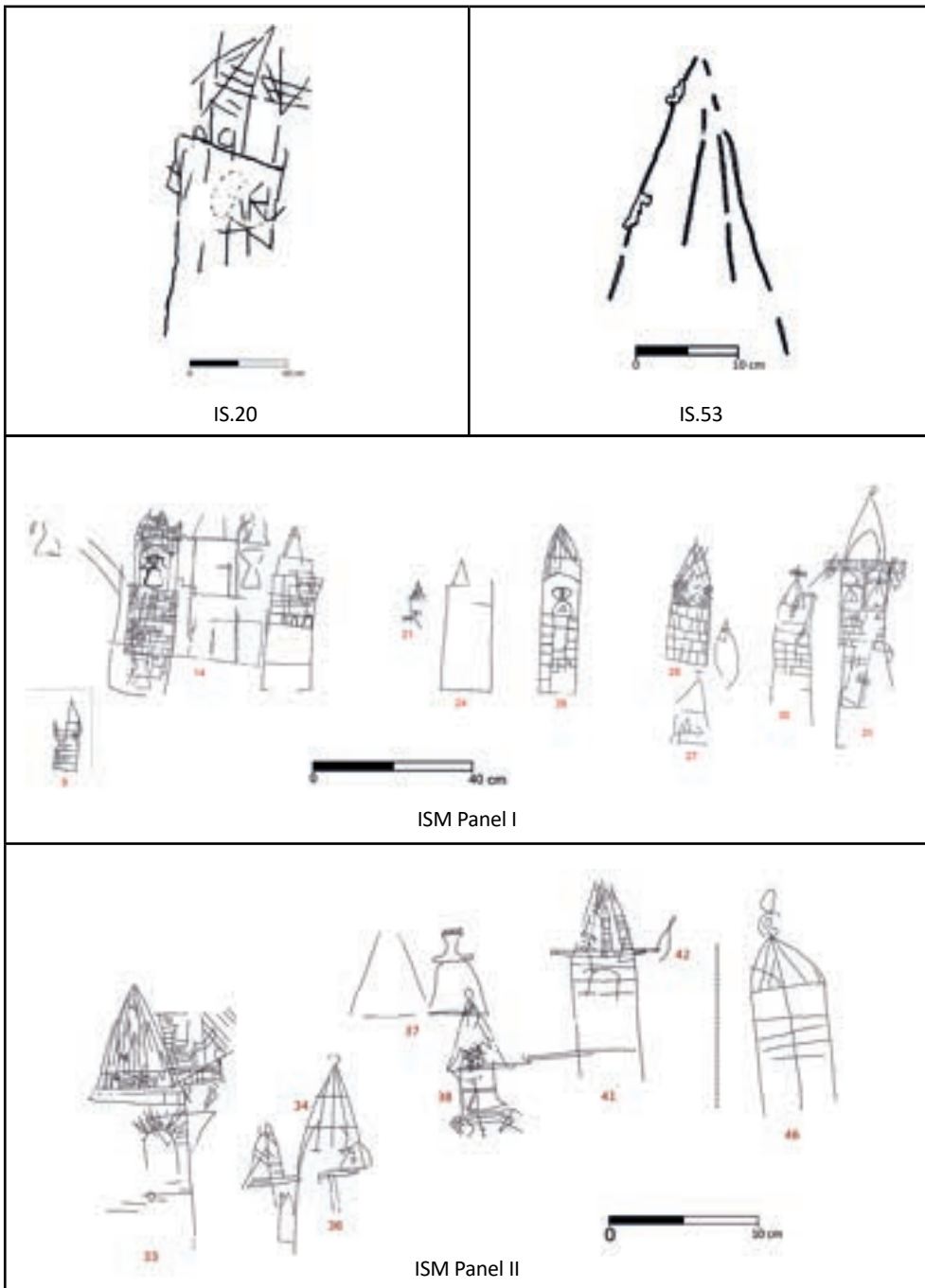
Por último, como en tantos otros ejemplos conocidos, los bocetos arquitectónicos son múltiples y variados en los edificios estudiados en Villena. En el caso del santuario de las Virtudes, resultan de gran calidad y muy ilustrativos, concretamente un espléndido ejemplar acotado con las medidas correspondientes (CA.16, 41 y 62; IS.1, 82, 102, 127 y 137; SV. 17.3, 40, 44 y 46).

El arco apuntado que enmarca la ventana donde está situada la mano de Fátima (CA.4.1) completa el elenco tipológico de grafitis arquitectónicos. Y como indeterminados incluimos lo que podría ser un plano de un edificio grabado junto a la mano de Fátima (CA.4.2) y el edificio escalonado del puente del Salero (PS.16).

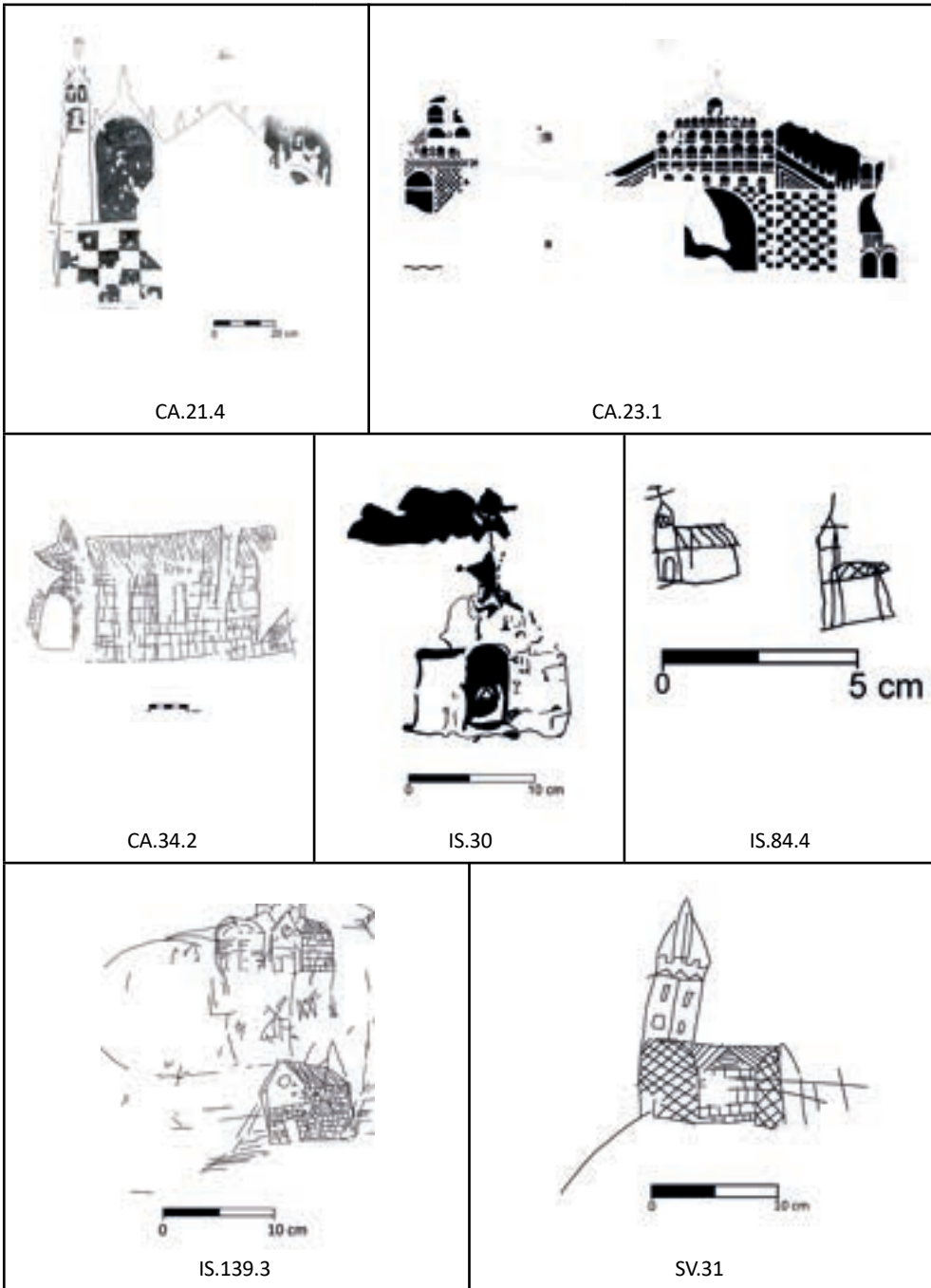
Castillos y fortificaciones



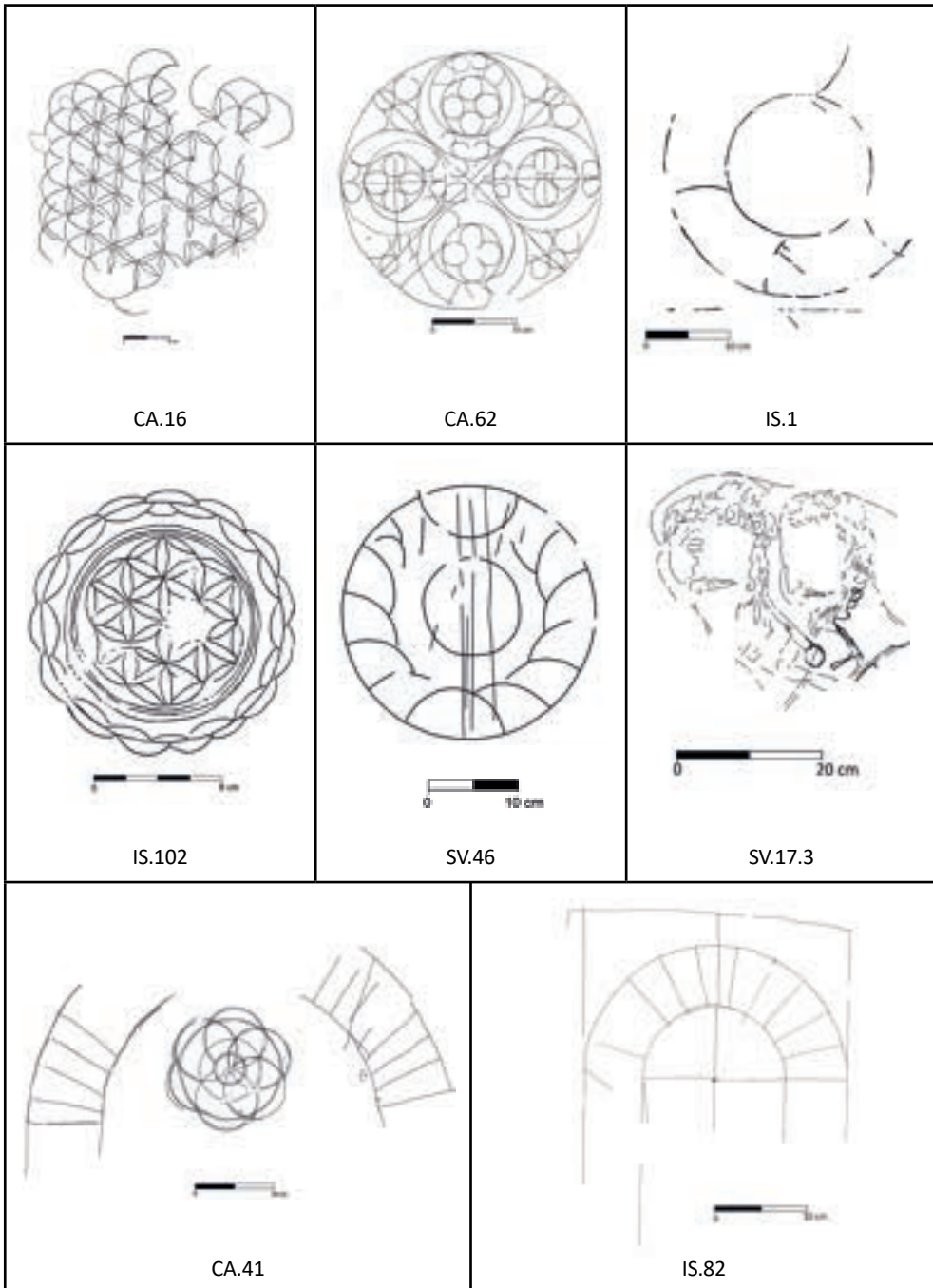
Torres

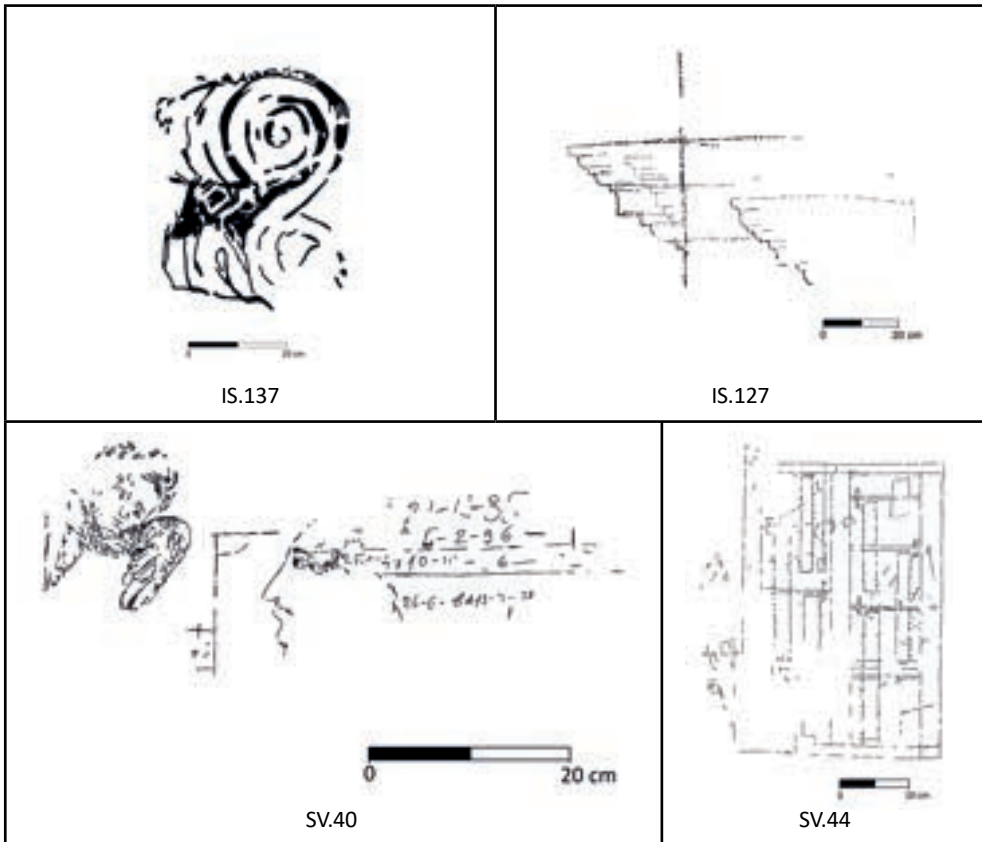


Edificios religiosos



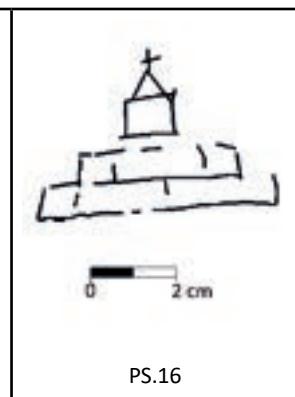
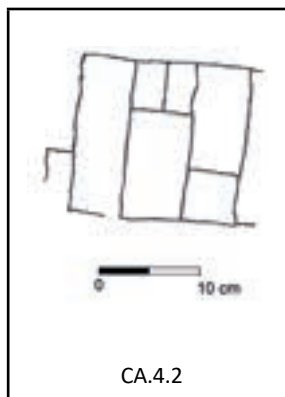
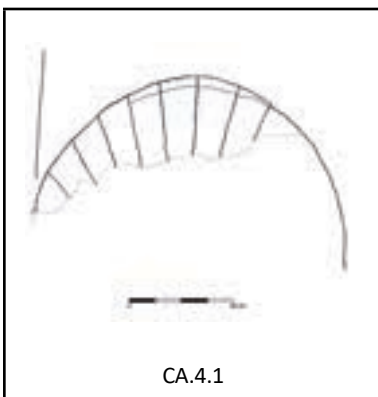
Bocetos





Arco apuntado

Indeterminado

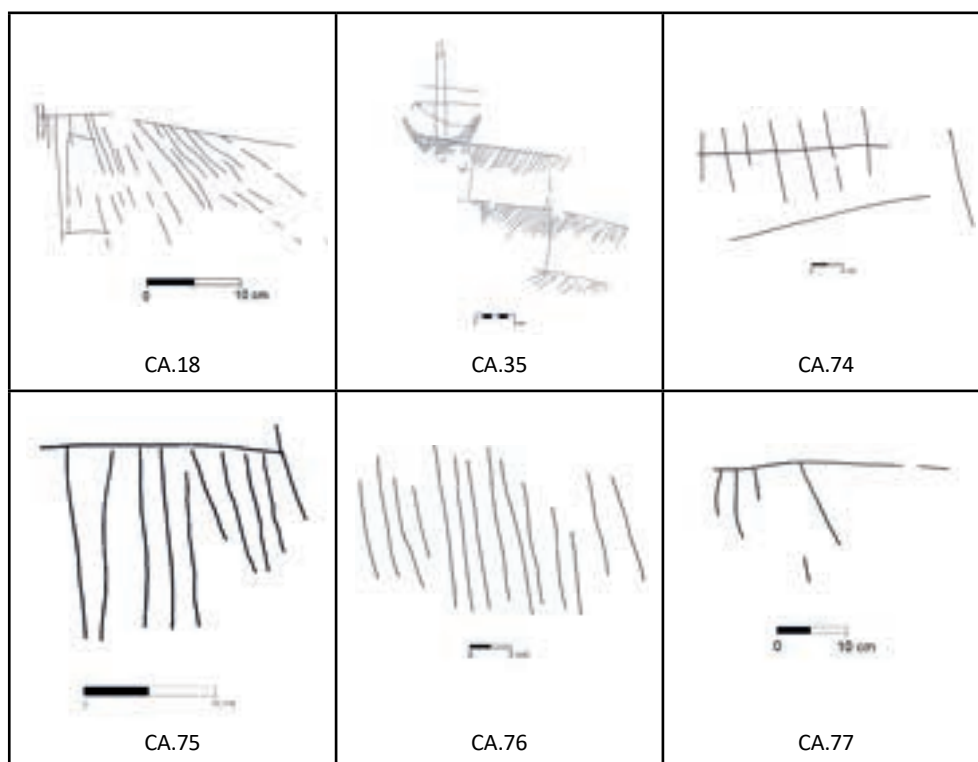


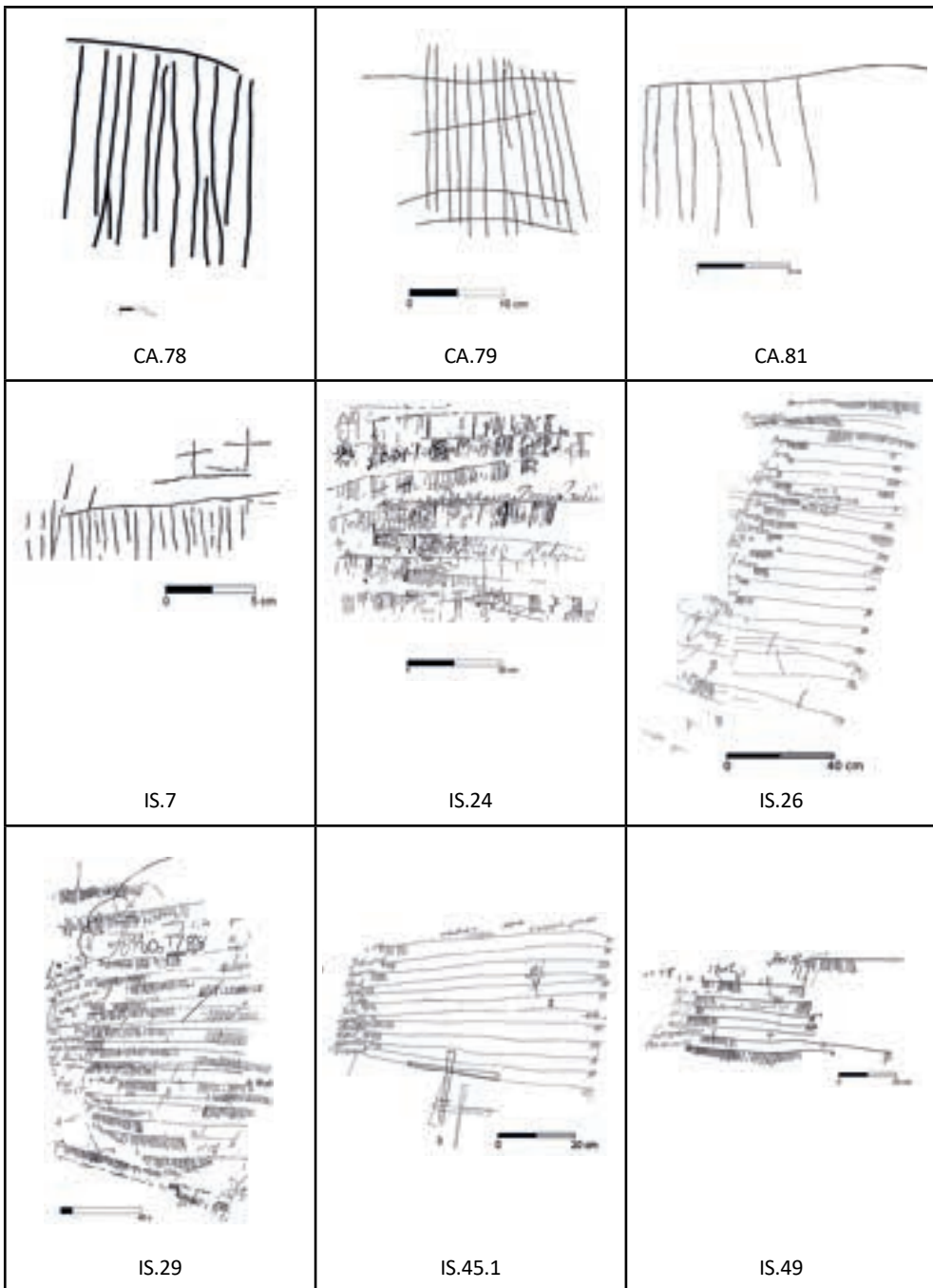
Cuentas




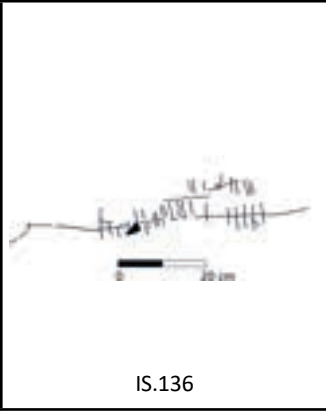
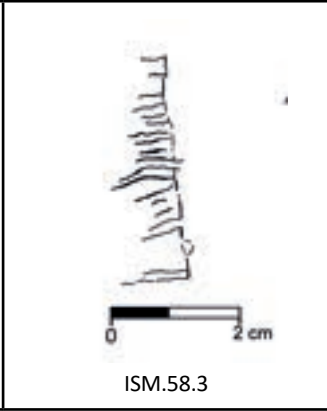




Se han localizado treinta y nueve cuentas en los monumentos estudiados, entendidas como series simples de líneas verticales u horizontales que se trazan por distintas circunstancias, normalmente relacionadas con contabilidades relativas al edificio donde aparecen. Así, en el castillo de la Atalaya son pequeñas contabilidades que pueden responder a recuentos de presidiarios o a los días que están presos (CA.18, 35, 74 a 79 y 81). Mientras que, en Santiago, las relaciones de los meses del año junto a las largas hileras de líneas se atribuyen a los campaneros, que dejan así constancia de los toques realizados (IS.7, 24, 26, 29, 45.1, 49, 59, 65, 132 y 136).

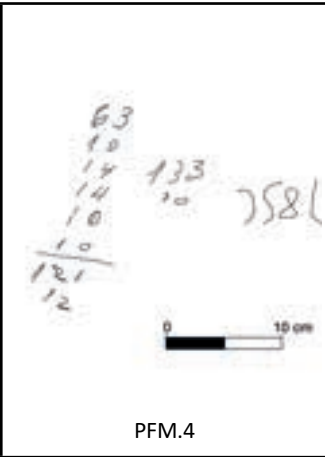
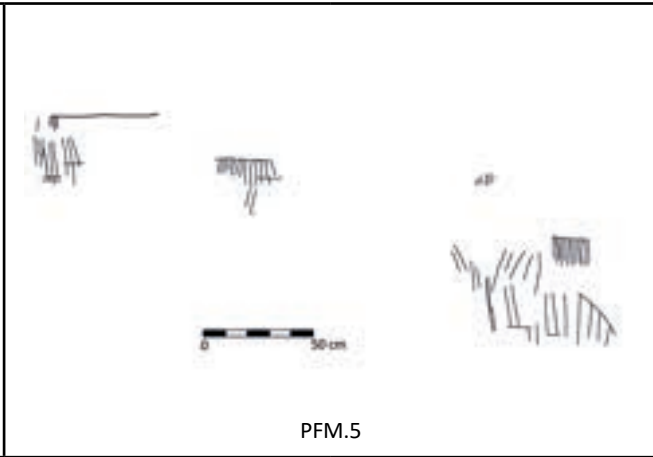


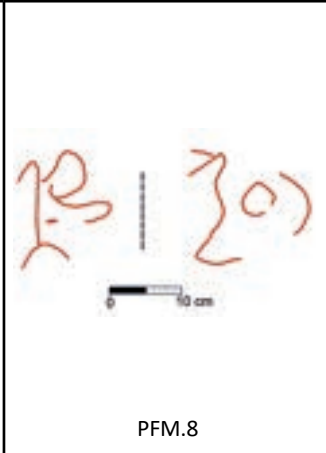



El resto son sencillas seriaciones de trazos que se encuentran en la iglesia de Santa María (ISM.58.3; ISM.I.4) y en el santuario de las Virtudes (SV.18; 22 a 25; 28, 29, 31 y 51).

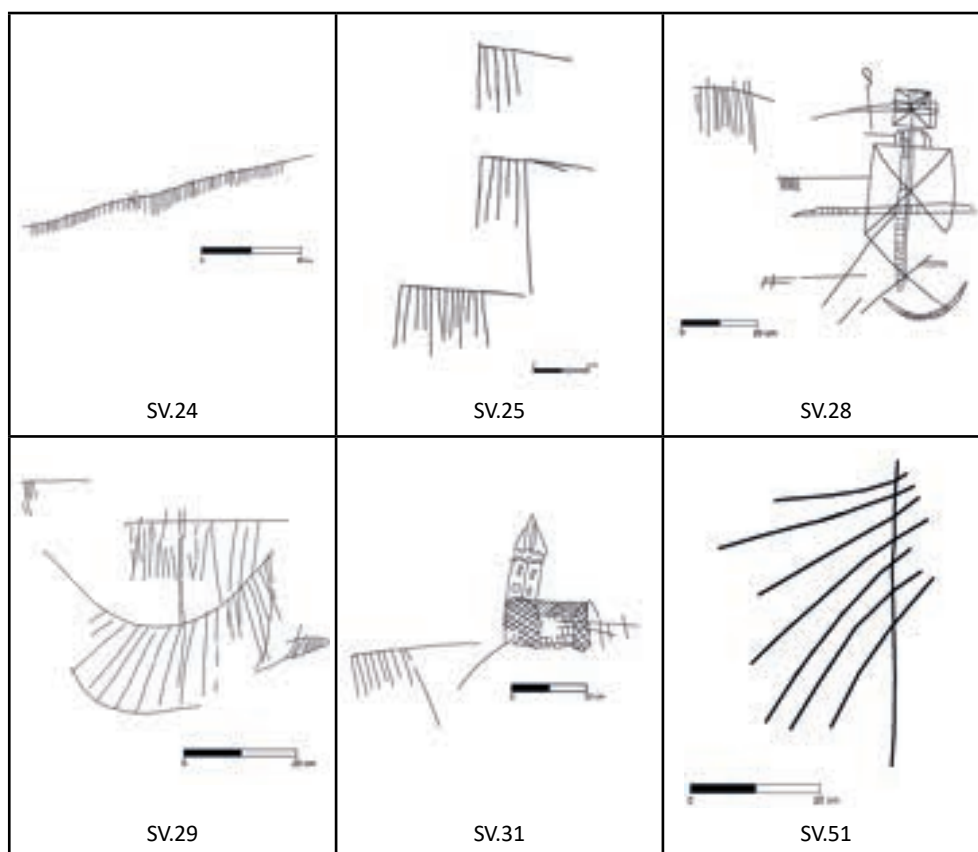
Otro monumento donde abundan las contabilidades es el palacio de la familia Mergelina. En este caso se constatan, bien cuentas de líneas sencillas (PFM.1, 2, 3.1, 5.1, 5.2, 5.3 y 6, por ejemplo), bien listados uméricos y operaciones matemáticas (PFM.4, 6 y 7) y ordinales (PFM.8).





| | | |
|--|--|---|
|  <p>IS.59</p> |  <p>IS.65</p> |  <p>IS.132</p> |
|  <p>IS.136</p> |  <p>ISM.58.3</p> |  <p>ISM.I.4</p> |
|  <p>PFM.1</p> |  <p>PFM.2</p> |  <p>PFM.3.1</p> |

| | | |
|--|--|---|
|  <p>PFM.4</p> |  <p>PFM.5</p> | |
|  <p>PFM.6</p> |  <p>PFM.7</p> |  <p>PFM.8</p> |
|  <p>SV.18</p> |  <p>SV.22</p> |  <p>SV.23</p> |



Epigrafas

Entre la gran variedad de grafitis que se encuentran sobre los muros y paramentos de todos los monumentos incluidos en este estudio, las inscripciones son los motivos más abundantes. El repertorio compuesto de ciento noventa y cinco grafitis ofrece una gran información al contener en muchos casos datos sobre los autores, las circunstancias y la fecha en la que fueron escritas. En otros, el deficiente estado de conservación del grafiti o la tipografía de la escritura hacen imposible la transcripción completa del texto. En un intento de clasificación que facilite la comprensión del trabajo, todas las inscripciones se han agrupado en varios subtipos.

Por un lado, se encuentran los escritos en árabe, que solo se han documentado en el castillo de la Atalaya. Son de contenido piadoso y se podrían atribuir a viajeros o visitantes pasajeros. No descartamos que hubiesen podido ser escritos por alarifes mudéjares en alguna de las reformas efectuadas en la torre, para purificar un espacio originalmente árabe que ha pasado a manos cristianas. De hecho, todos se localizan

en los dos primeros tramos de escalera, que se corresponden con la parte de la torre construida en época almohade (CA.1.1 a 1.3; CA.8, 10, 84, 85 y 86).

Existen también símbolos epigráficos que conviene señalar, como ideogramas marianos, el vítor situado en la primera ventana de la iglesia de Santiago junto a la fecha 1866 (IS.85.1) y la marca de notario del castillo (CA.19).

También el castillo de la Atalaya es el único monumento que contiene escritos en latín. Se trata de tres textos situados en la segunda y tercera sala, que atribuimos a prisioneros de cierta cultura, quizás sacerdotes o personas relacionadas con el clero (CA.21.1, 40.4 y 83).

Muy abundantes son también las firmas de presencia, consistentes tanto en fechas aisladas que abarcan un marco cronológico desde el siglo XVII al XX, como frases, nombres propios, alabanzas, etcétera. Estos son los grafitis más abundantes, existiendo por doquier en los edificios estudiados. Se incluyen en este subapartado las inscripciones epigráficas de las salas del reloj de las torres de Santiago y de Santa María. Son frases que dejan constancia del paso por ellas de relojeros, campaneros, monaguillos o curiosos, que en muchos casos van acompañadas de caricaturas o dibujos burlescos (IS. 146 a 168; ISM. 62 a 69).

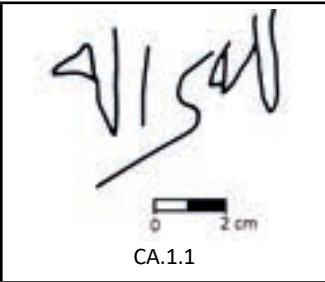
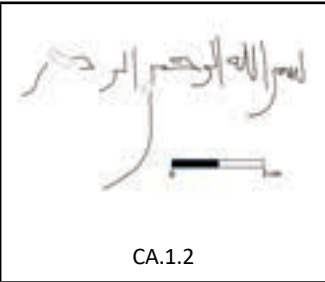
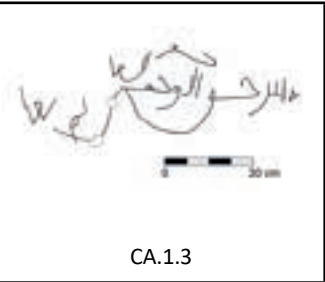
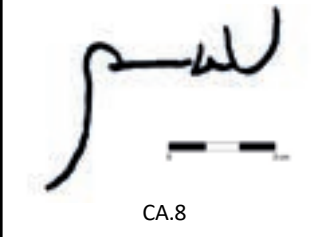

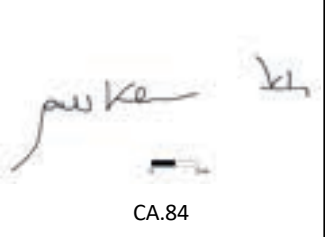
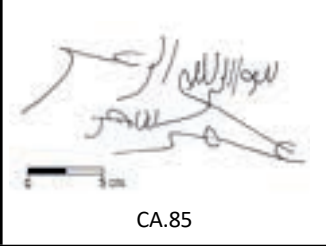
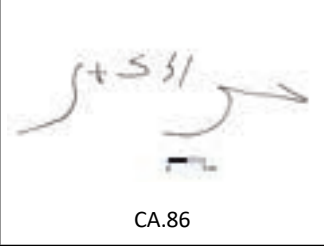
En general, los grafitis de presencia no son baladíes, ya que permiten identificar las características de un individuo, en tanto que lo diferencian de otro. Es un signo de identidad que varía según la zona, la época, el lugar y la cultura. También es un gesto de validación, de prueba, puesto que revela la presencia de una persona en un lugar concreto y en un momento determinado (CA.11, 14, 21.2-3, 29, 31, 38, 39, 40.5-6, 48 a 56, 58, 64, 66 a 68, 82, 91 y 92; EHV.1 a 3; IS.2, 6.1, 10, 14, 25, 39.3, 41 a 43.3, 45.4, 50, 51, 57, 61, 66, 68, 75, 79, 83, 84.2 y 4, 85.2 y 3, 88, 91, 92, 93, 96, 99, 100, 104, 105, 107 a 121, 123, 124, 128 a 130, 134, 144, 145, 147, 174, 176, 177, 179.1 y 180.1; ISM. 55, 56, 66, 70, 71, II.33 y II; PFM.3, 6 y 8; PS.10, 11, 18, 19 y 51; SV.2 a 8, 12, 14, 17.1, 2 y 4, 19, 20, 21, 26, 27, 31, 33, 42 y 43). Algunos autores hablan del valor de la autenticación que proporciona la firma, sin la cual el escrito sería letra muerta (Fraenkel, 1998).

Las letras capitales y acrónimos forman una subcategoría dentro de los grafitis epigráficos. Las letras «A» y «M», junto con otras «R», «N» y «P» solo se encuentran en las dos iglesias, por lo que hay que concederle a la mayoría de ellas una intención religiosa, como monogramas de María en unos casos y, posiblemente de Cristo, en otros (IS.4, 17, 19, 21.2, 63, 139.6 y 183; ISM.II.49, II.52, II.44; ISM.57).

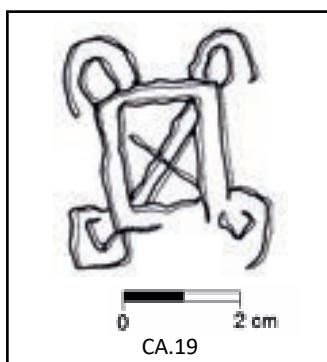
Algo similar ocurre con los acrónimos sobre la Guerra Civil, localizados únicamente en la iglesia de Santiago, dando testimonio de su ocupación por las milicias republicanas, desde 1936 a 1939 (IS.11, 12 y 55).

Consideramos excelentes documentos históricos los textos de los dos ladrillos localizados en el palacio municipal, que facilitan nombres propios, fechas y hechos históricos concretos en dos épocas diferentes (PM.1 a 3).

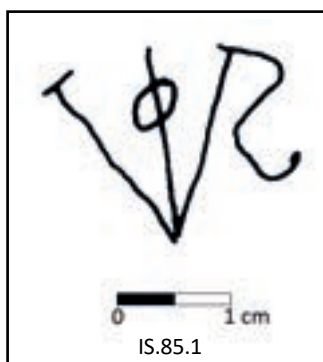
Epigrafías árabes

| | | |
|---|---|--|
|  <p>CA.1.1</p> |  <p>CA.1.2</p> |  <p>CA.1.3</p> |
|  <p>CA.8</p> |  <p>CA.10</p> |  <p>CA.84</p> |
|  <p>CA.85</p> |  <p>CA.86</p> | |

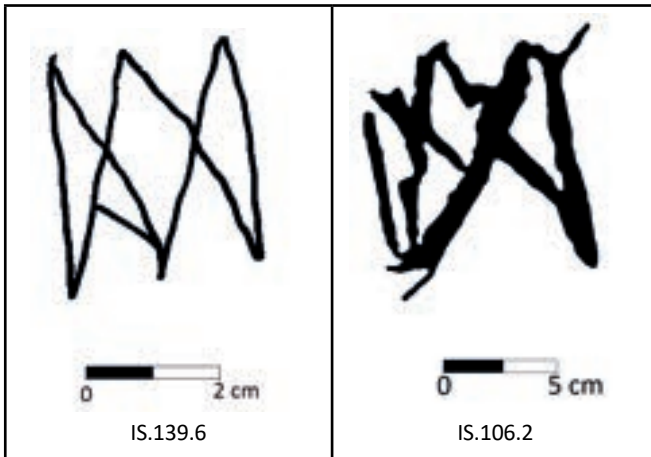
Marca de notario



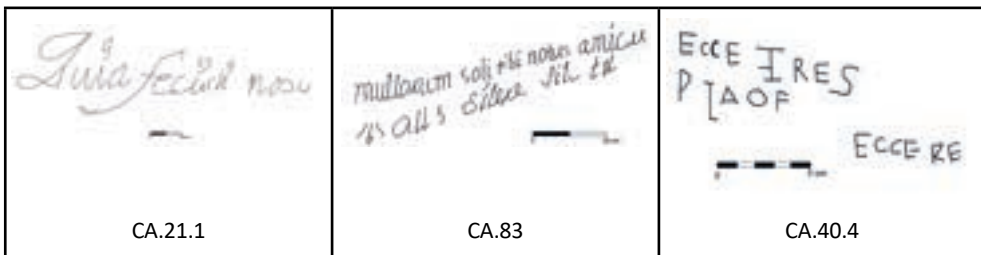
Vítor



Símbolos marianos

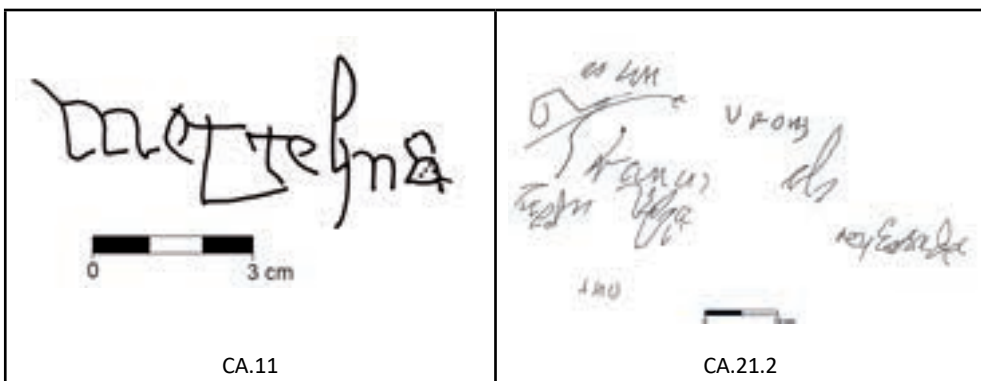


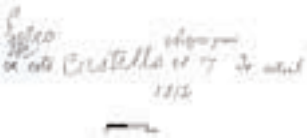







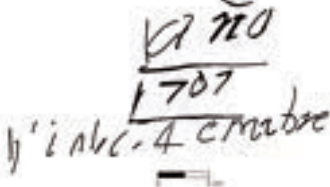
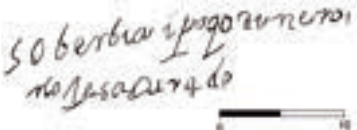
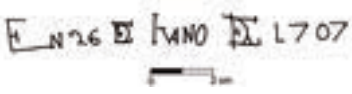
Frases latinas






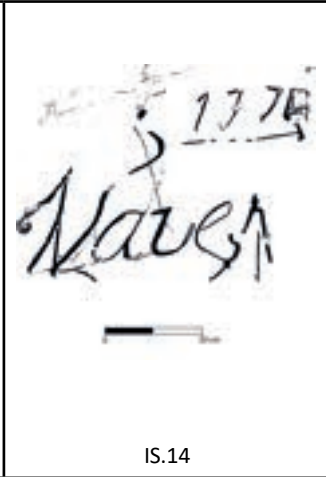

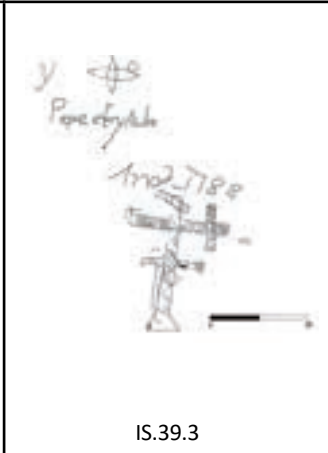



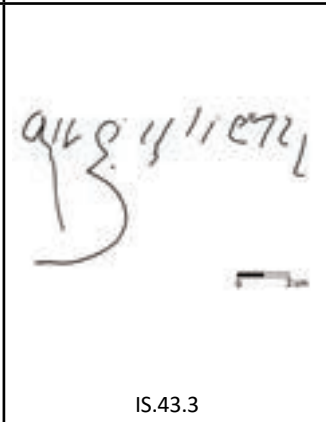
Grafitis de presencia



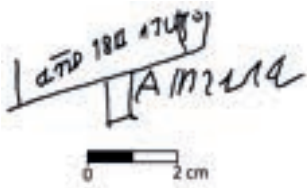

Fechas y firmas




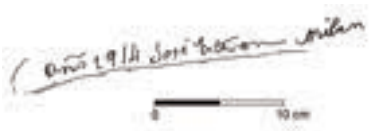
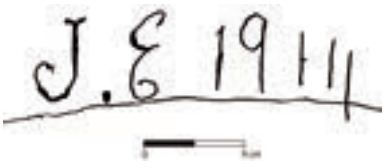
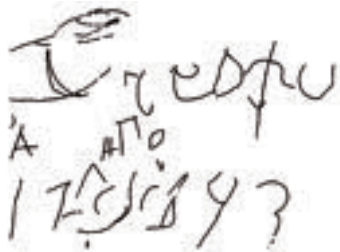

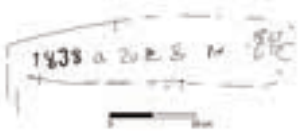

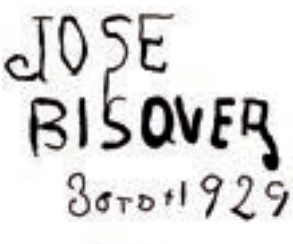
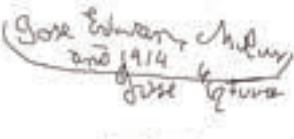
| | | |
|---|---|--|
|  <p>CA.21.3</p> |  <p>CA.29</p> |  <p>CA.30</p> |
|  <p>CA.38</p> |  <p>CA.39</p> |  <p>CA.31</p> |
|  <p>CA.40.5</p> |  <p>CA.40.6</p> |  <p>CA.48</p> |
|  <p>CA.49</p> |  <p>CA.50</p> | |

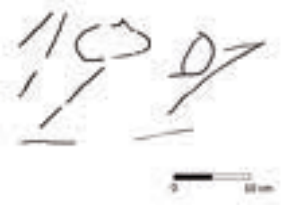

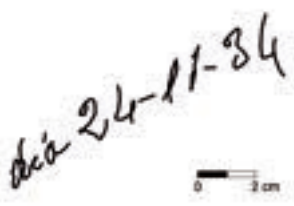
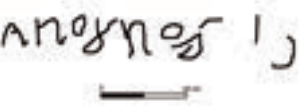

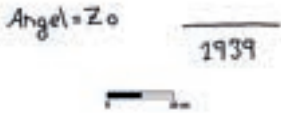


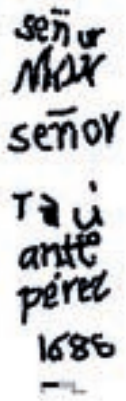

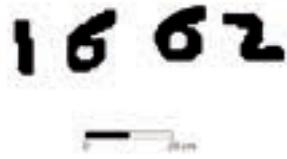
| | | |
|---|---|---|
| <p><i>Sul mi nove nã proceco poralya</i></p>  <p>CA.51</p> |  <p><i>en 8 de octubre de 1707</i></p>  <p>CA.52</p> | |
| <p><i>Hija de Coral Jose de Mendota Dia 18 de Febrero 1852 En G.D.L.Q.A.B. E.L.</i></p>  <p>CA.53</p> | <p><i>ERAN^{co} BTRON</i></p>  <p>CA.54</p> | |
| <p><i>Dia 16 de agosto del año 1811 entraron los presos de la ciudad de MURCIA</i></p>  <p>CA.55</p> | <p><i>Jose de Aguilera</i></p>  <p>CA.56</p> | <p><i>19 Marzo 1870</i></p>  <p>CA.58</p> |
| <p><i>Miguel Ambriso 25 de Mayo 1866</i></p>  <p>CA.64</p> | <p><i>M. ruel Truñiga y Luis y de 1864 Pedro Caprio</i></p>  <p>CA.66</p> | <p><i>Jernando Estan 11 de Junio 1862 Garc, y de Alay</i></p>  <p>CA.67</p> |



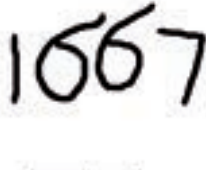

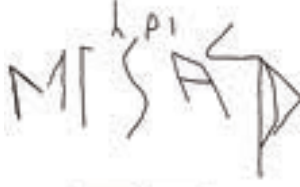
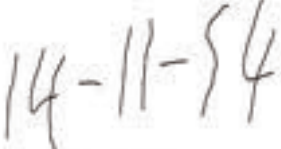

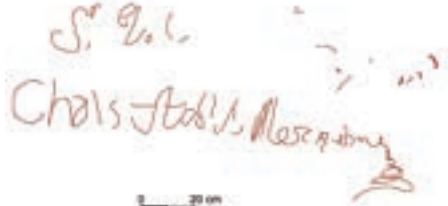
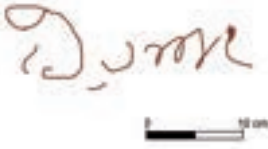
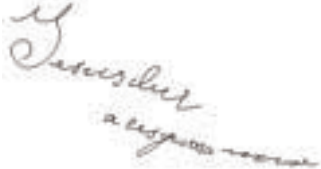
| | | |
|--|---|---|
|  <p>Santiago de los Caballeros</p> <p>0 10 cm</p> |  <p>1772</p> <p>Santiago de los Caballeros</p> |  <p>1775</p> <p>Navas</p> |
|  <p>1900 Juan Carrera</p> |  <p>y Pineda</p> <p>1780</p> |  <p>Jose Vilminor</p> |
|  <p>Jose Garcia Sevilla</p> <p>1905</p> |  <p>Hernandez</p> |  |


| | | |
|--|--|---|
|  <p>IS.45.4</p> |  <p>IS.50</p> |  <p>IS.51</p> |
|  <p>IS.57</p> |  <p>IS.61</p> |  <p>IS.66</p> |
|  <p>IS.68</p> |  <p>IS.75</p> |  <p>IS.79</p> |
|  <p>IS.83</p> |  <p>IS.84.2</p> |  <p>IS.84.4</p> |

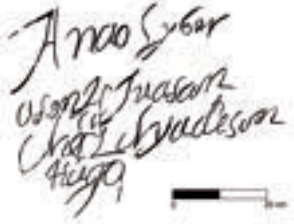
| | | |
|--|---|--|
|  <p>22 1 2 CAMI 1866</p> <p>0 5 cm</p> <p>IS.85.2</p> |  <p>DICA... 0 10 cm</p> <p>IS.85.3</p> |  <p>Antonio Milano 20 de Noviembre de 1928</p> <p>0 10 cm</p> <p>IS.88</p> |
|  <p>M... 9... 29...</p> <p>0 5 cm</p> <p>IS.90</p> |  <p>ANTONIO REZ D</p> <p>0 5 cm</p> <p>IS.91</p> |  <p>Juan Gomez</p> <p>0 10 cm</p> <p>IS.92</p> |
|  <p>1833 29 de Mayo</p> <p>0 10 cm</p> <p>IS.93</p> |  <p>30 JULIO 1931</p> <p>0 10 cm</p> <p>IS.96</p> | |
|  <p>1928 AÑO 1928 1º de Febrero</p> <p>0 10 cm</p> <p>IS.99</p> |  <p>Juan Galbis</p> <p>0 5 cm</p> <p>IS.100</p> | |

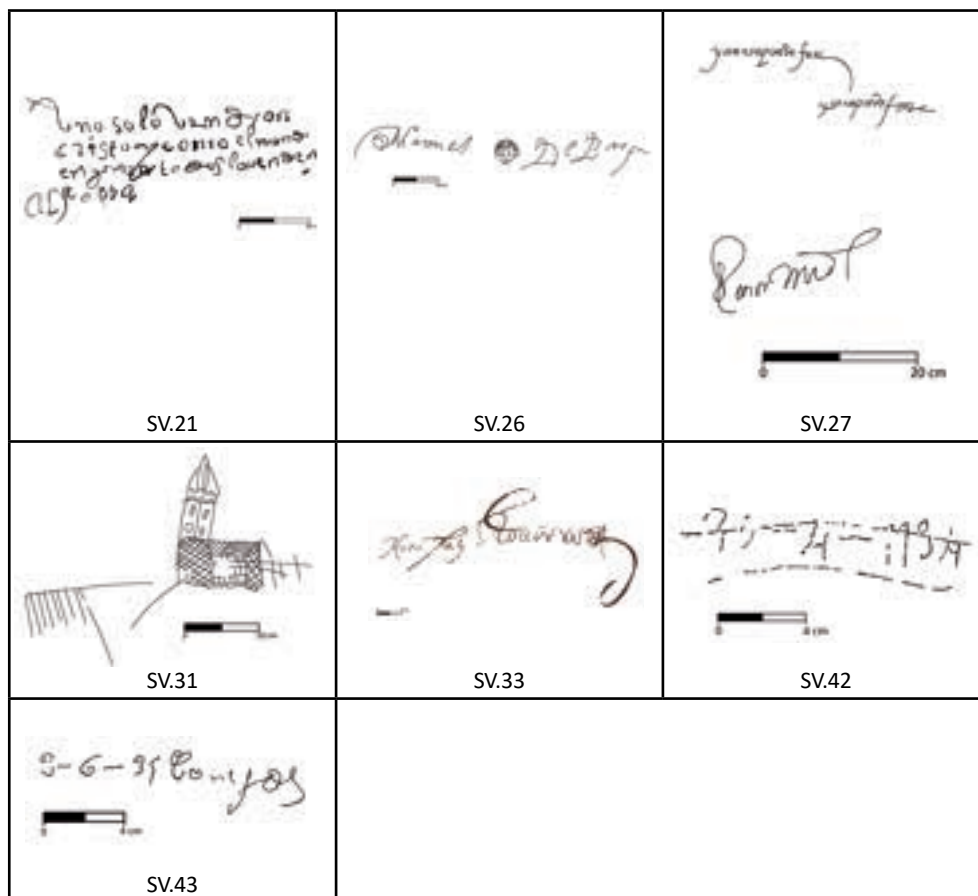
| | | |
|---|---|--|
|  <p>IS.104</p> |  <p>IS.105</p> | |
|  <p>IS.107</p> |  <p>IS.108</p> | |
|  <p>IS.109</p> |  <p>IS.110</p> |  <p>IS.111</p> |
|  <p>IS.112</p> |  <p>IS.113</p> |  <p>IS.114</p> |

| | | |
|---|---|--|
|  <p>IS.130</p> |  <p>IS.134</p> |  <p>IS.147</p> |
|  <p>IS.144</p> |  <p>IS.145</p> | |
|  <p>IS.174</p> |  <p>IS.176</p> |  <p>IS.177</p> |
|  <p>IS.179.1</p> |  <p>IS.180.1</p> |  <p>ISM.71</p> |

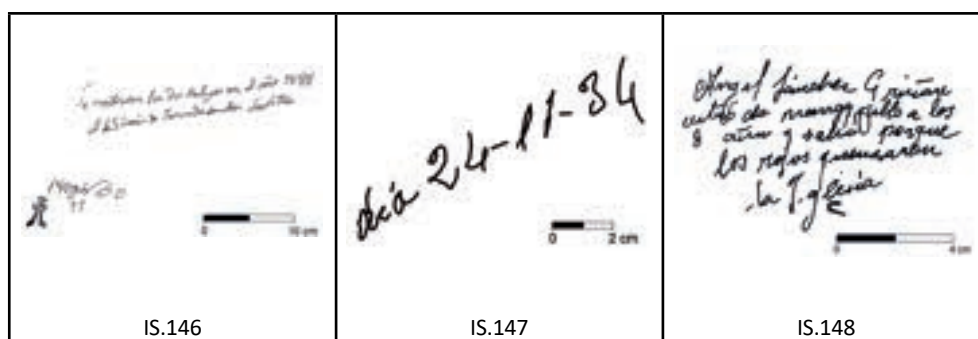
| | | |
|--|---|---|
|  <p>1664</p> <p>0 10 cm</p> <p>ISM.55</p> |  <p>1005</p> <p>0 10 cm</p> <p>ISM.56</p> |  <p>1667</p> <p>0 20 cm</p> <p>ISM.70</p> |
|  <p>0 20 cm</p> <p>ISM.II.33</p> |  <p>MISAP</p> <p>0 5 cm</p> <p>ISM.II.39</p> |  <p>14-11-54</p> <p>0</p> <p>PFM.3</p> |
|  <p>D. M.</p> <p>0 10 cm</p> <p>PFM.6.1</p> |  <p>S. Gal. Chais Stab. Mesq. ...</p> <p>0 20 cm</p> <p>PFM.6.2</p> | |
|  <p>D. M.</p> <p>0 10 cm</p> <p>PFM.6.3</p> |  <p>D. M.</p> <p>0 10 cm</p> <p>PFM.6.4</p> | |














| | | |
|--|---|--|
|  <p>PFM.6.5</p> |  <p>PS.9</p> | |
|  <p>PS.10</p> |  <p>PS.11</p> | |
|  <p>PS.18</p> |  <p>PS.51</p> |  <p>S.V.2</p> |
|  <p>PS.19</p> |  <p>S.V.3</p> | |

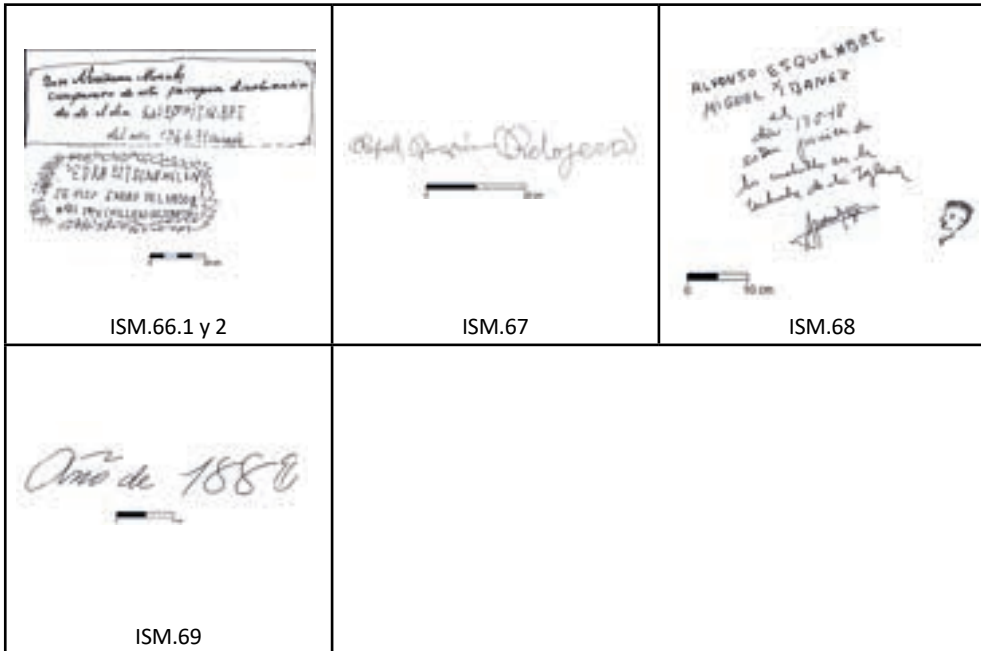
| | | |
|--|--|--|
|  <p>SV.4</p> |  <p>SV.5</p> |  <p>SV.6</p> |
|  <p>SV.7</p> |  <p>SV.8</p> |  <p>SV.12</p> |
|  <p>SV.14</p> |  <p>SV.17.1</p> |  <p>SV.17.2</p> |
|  <p>SV.17.4</p> |  <p>SV.19</p> |  <p>SV.20</p> |



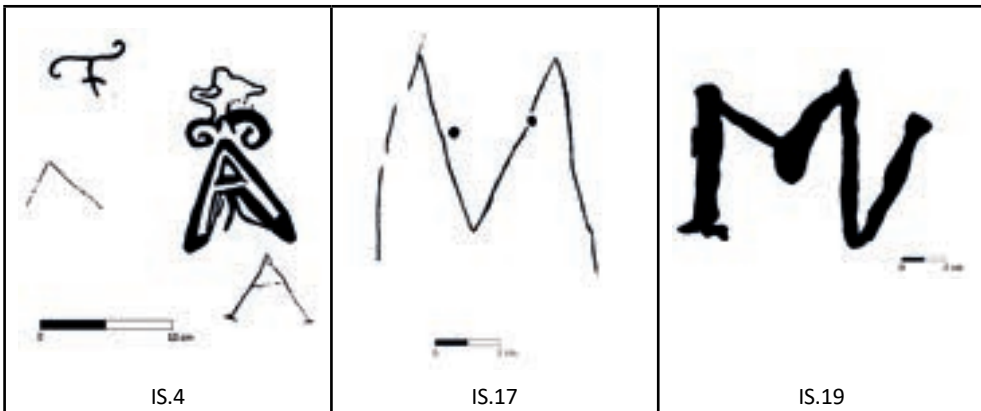
Salas del reloj de Santiago y Santa María



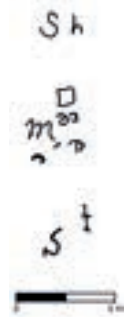



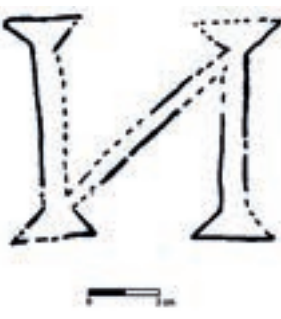


| | | |
|--|---|--|
|  <p>IS.161.1</p> | <p>El día 2 de Junio del 1936 Estuvimos aquí, Pae Muro y Sanchez</p>  <p>IS.162</p> | <p>Aquí estuvo el día 24 de José del Real</p>  <p>IS.163</p> |
|  <p>IS.164</p> | <p>JEHOVITAS... A 20 de...</p>  <p>IS.165</p> | <p>5 Junio de legua al reloj ojiva 1936</p>  <p>IS.166</p> |
| <p>R Murello</p> <p>21-3-51</p>  <p>IS.167</p> | <p>Composicion del reloj del día 17 al 2 de Julio</p>  <p>IS.168</p> | <p>Juan Avila y Juli Lacortas de esta Parroquia desde el día 10 de Febrero de 1922</p>  <p>ISM.62</p> |
| <p>Francisco Tomás Martínez recuerda de esta Parroquia desde el día 17 de febrero del año 1953</p>  <p>ISM.63</p> | <p>Composicion del reloj del día 17 al 2 de Julio</p>   <p>ISM.64</p> | <p>Jose Cabanero Seniaro el día 17 de 1943 a cargo el Ayuntamiento</p>  <p>ISM.65</p> |



Letras capitales

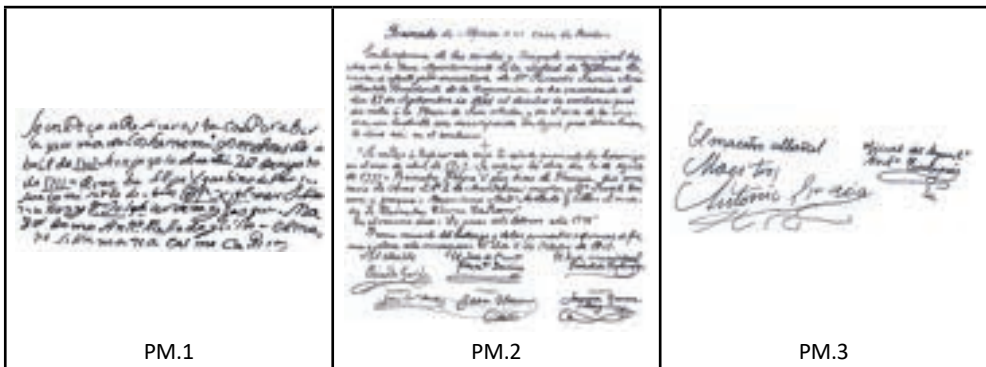


| | | |
|---|---|--|
|  <p>IS.21.2</p> |  <p>IS.63</p> |  <p>IS.183</p> |
|  <p>ISM.II.49</p> |  <p>ISM.II.52</p> |  <p>ISM.II.44</p> |
|  <p>ISM.57</p> | | |

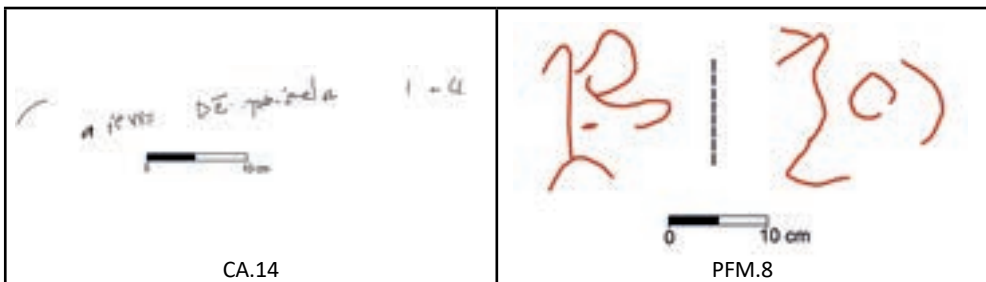
Acrónimos



Ladrillos



Indeterminados



Geométricos

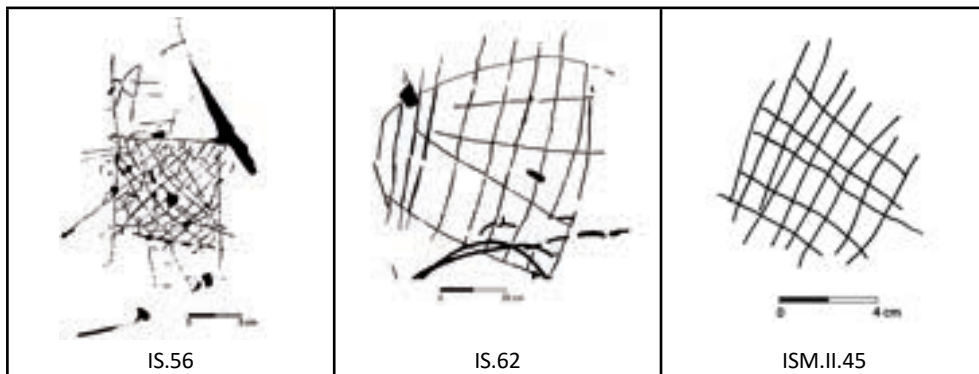
Bajo este epígrafe englobamos los cincuenta y cuatro grafitis que tienen apariencia geométrica, aunque sus significados sean bastante heterogéneos.

Aparecen, por una parte, los habituales motivos reticulados (IS.56 y 62; ISM.II.45), o escaleriformes (IS.77), junto a otras formas menos usuales como los dos octogramas aparecidos en el castillo y en la iglesia de Santiago (CA.12; IS.94).

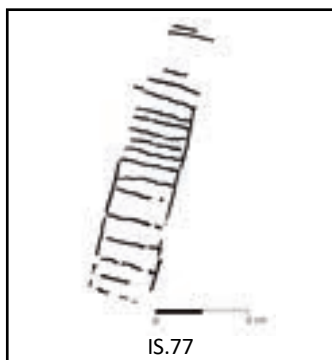
También se engloban otros motivos como los círculos concéntricos (CA.91; IS.6.2 y 6.3), círculo radiado (PS.55) y formas triangulares (CA.40.5.2; PS.2, 17 y 53).

Asimismo, están incluidas en este grupo todas las marcas del patrón de la tahúlla, formada por motivos cruciformes y geométricos (IS.140 a 143). En último lugar aparecen los motivos geométricos indeterminados (CA.22.1, 40.5.1; IS.43.6; ISM.I.1, I.7, I.8 y SV.13).

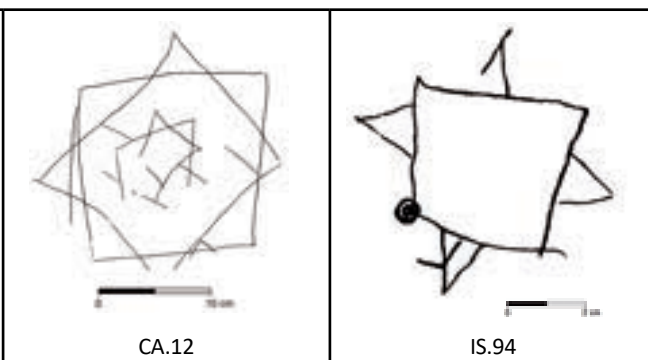
Reticulados



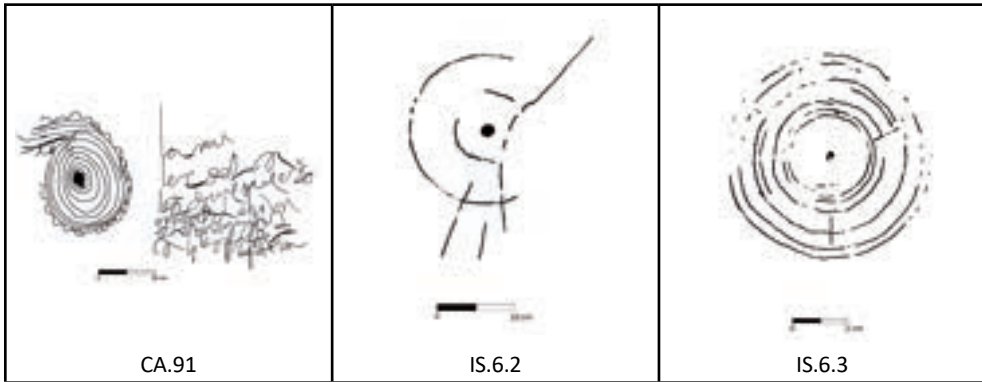
Escaleriforme



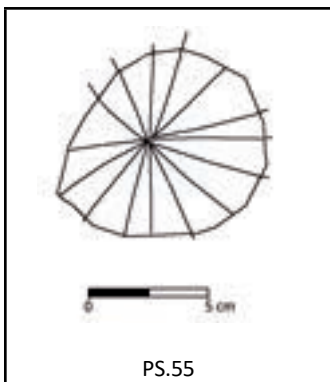
Octogramas



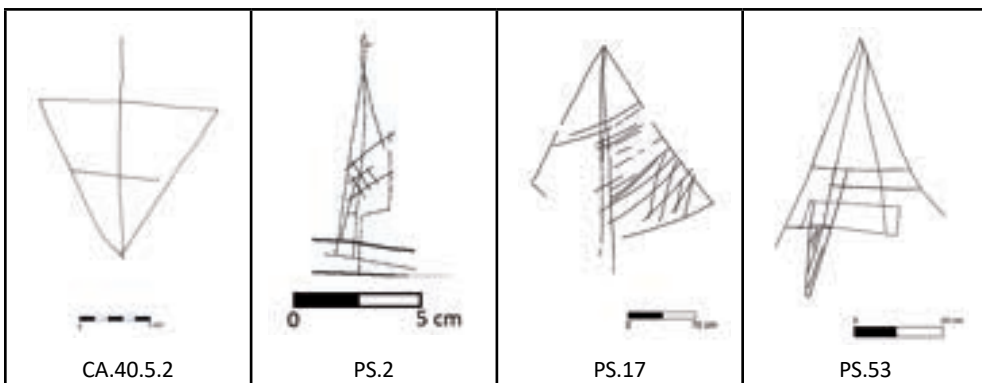
Círculos concéntricos



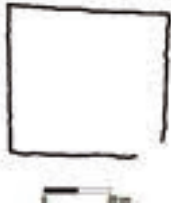











Círculo radiado

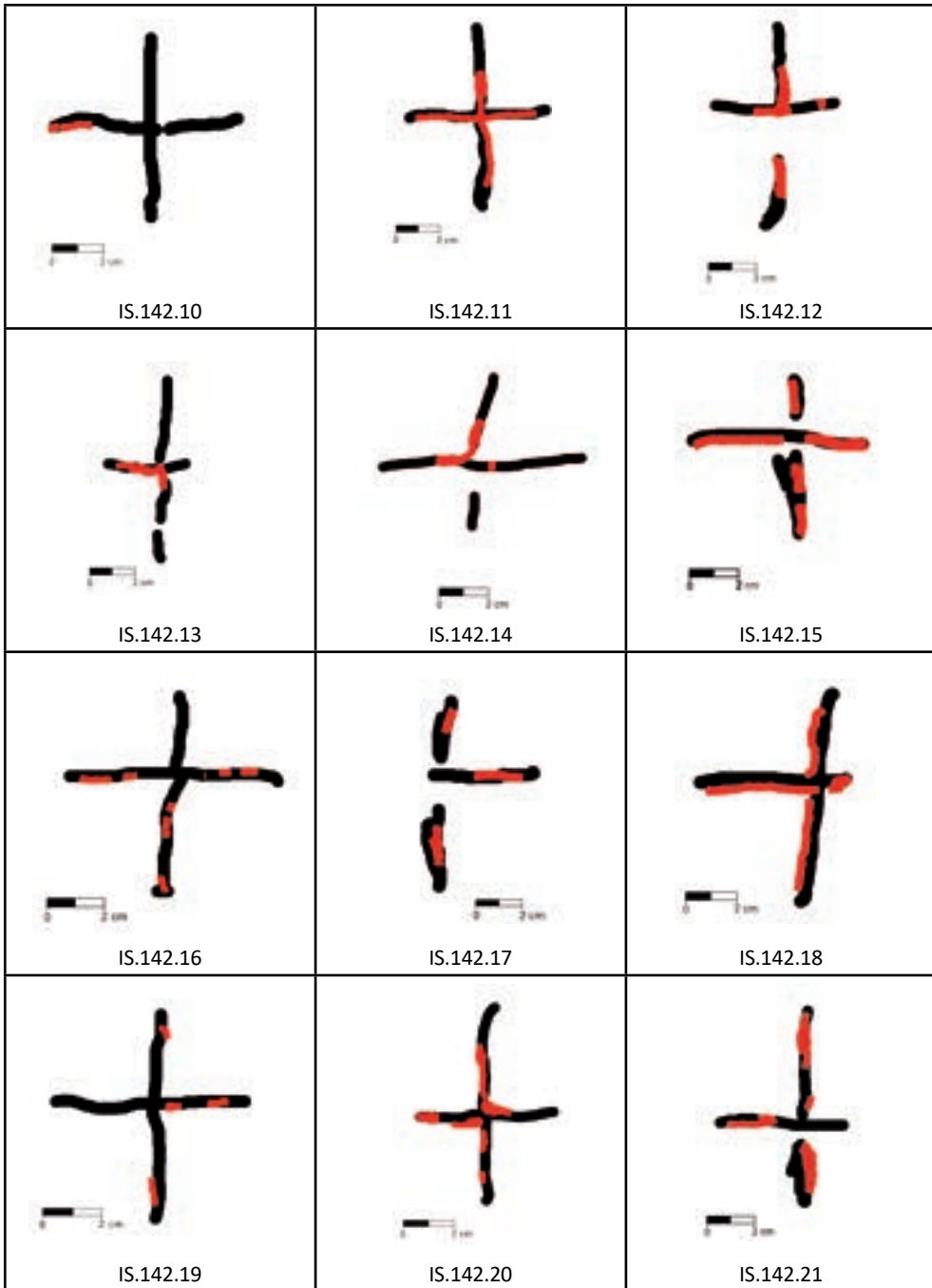


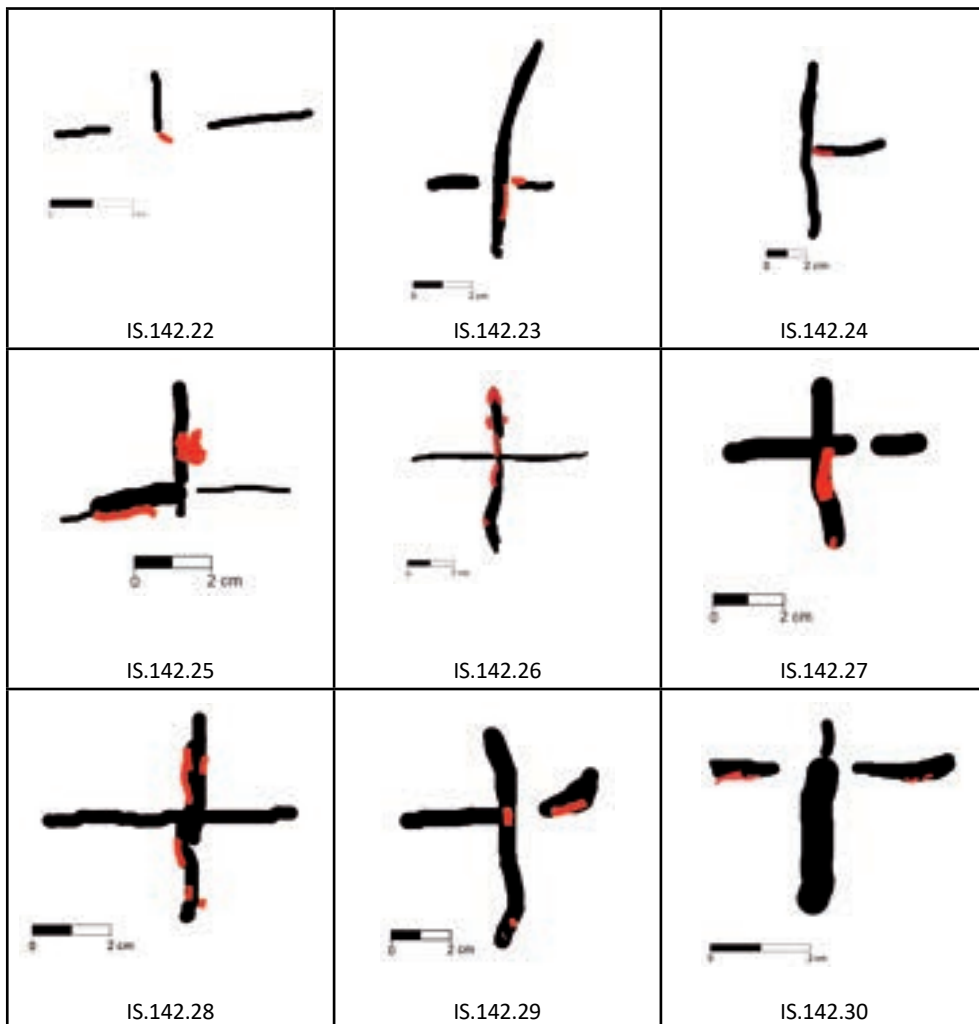
Triángulos



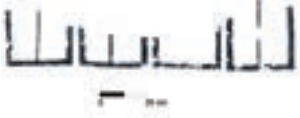




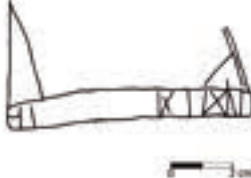

Marcas de la tahúlla

| | | |
|---|---|--|
|  <p>IS.140</p> |  <p>IS.141</p> |  <p>IS.143</p> |
|  <p>IS.142.1</p> |  <p>IS.142.2</p> |  <p>IS.142.3</p> |
|  <p>IS.142.4</p> |  <p>IS.142.5</p> |  <p>IS.142.6</p> |
|  <p>IS.142.7</p> |  <p>IS.142.8</p> |  <p>IS.142.9</p> |





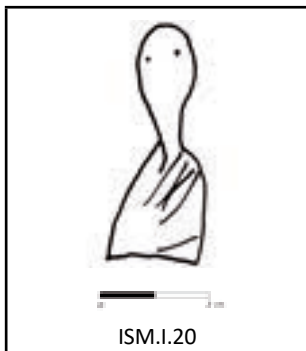
Indeterminados

| | | |
|--|--|---|
|  <p>CA.22.1</p> |  <p>CA.40.5.1</p> |  <p>IS.43.6</p> |
|  <p>ISM.I.1</p> |  <p>ISM.I.7</p> |  <p>ISM.I.8</p> |
|  <p>SV.13</p> | | |

Herramientas

Se documentan siete instrumentos de trabajo, como una paletina (ISM.I.20), una pala (PS.13) y dos martillos (ISM.II.53 y II.36). Es destacable la serie de ganchos para mover campanas y sillares, localizados en la iglesia de Santa María (ISM.I.14; I.29 y II.42).

Paletina



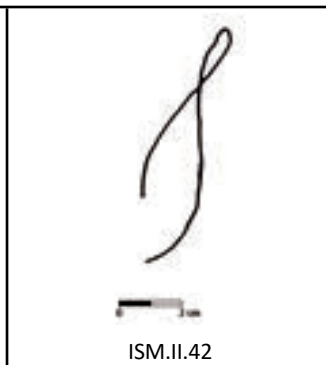
Pala



Martillos



Ganchos



Instrumento musical

Solo se ha localizado un motivo de esta categoría. Se trata de la guitarra o instrumento de cuerda del puente del Salero (PS.50).



Navales

Hoy en día existe un *corpus* de grafitis navales repartidos por toda la geografía peninsular, tanto costera como interior. Villena no es una excepción al contar hasta el momento con quince motivos navales, localizados en el castillo, las dos iglesias y el santuario. Una parte del repertorio naval de Villena se atribuye a prisioneros apresados en la costa, como una forma de recordar su vida marina. Otros tienen naturaleza religiosa, sobre todo los que aparecen asociados a otros motivos simbólicos como cruces, inspirados en la alegoría de Cristo pescador de almas. Ese es el significado de los grafitis de Santa María (ISM.60.3) y de Santiago (IS.81).

Los motivos más llamativos son el barco redondo del castillo (CA.3), el caramuzal (CA.25) y el galeón o navío de la iglesia de Santiago (IS.139.4).

La mayoría son barcos pequeños, que catalogamos como laúdes o tartanas. Los englobamos en el mismo grupo tipológico por la dificultad que entraña diferenciarlos. En realidad, sean unos u otros, se trata de pequeños barcos mediterráneos (CA.40.1, 40.2; 40.3, 26, 35, 36 y 45.2; IS.81 e ISM.60.3).

El resto lo componen tres cascos de barcos (CA.22.3 y 32) y un modelo hallado en el santuario de las Virtudes muy esquemático, y por ello, de difícil catalogación. Las líneas acabadas en un engrosamiento podrían indicar la disposición de los remos, lo que podría sugerir que se trate de una galera (SV.17.5).

Barco redondo



CA.3

Caramuzal



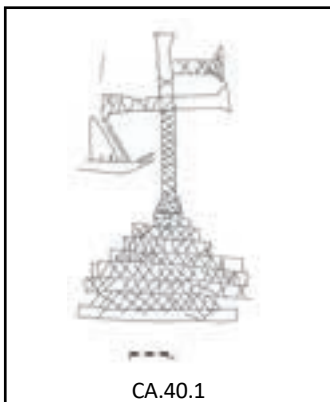
CA.25

Galeón o navío



IS.139.4

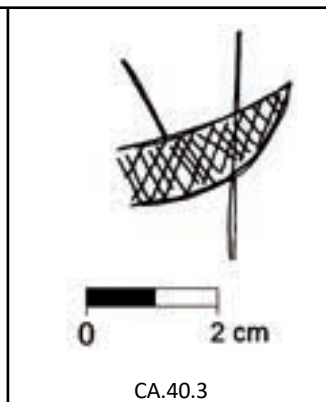
Laudes o tartanas



CA.40.1



CA.40.2



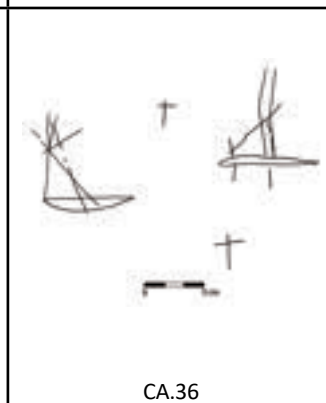
CA.40.3



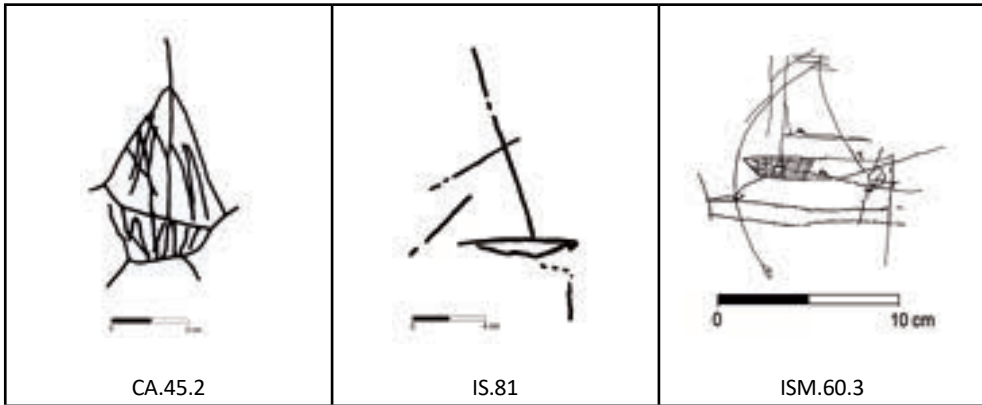
CA.26



CA.35



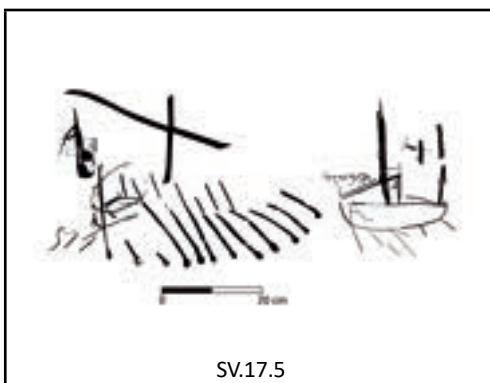
CA.36



Cascos

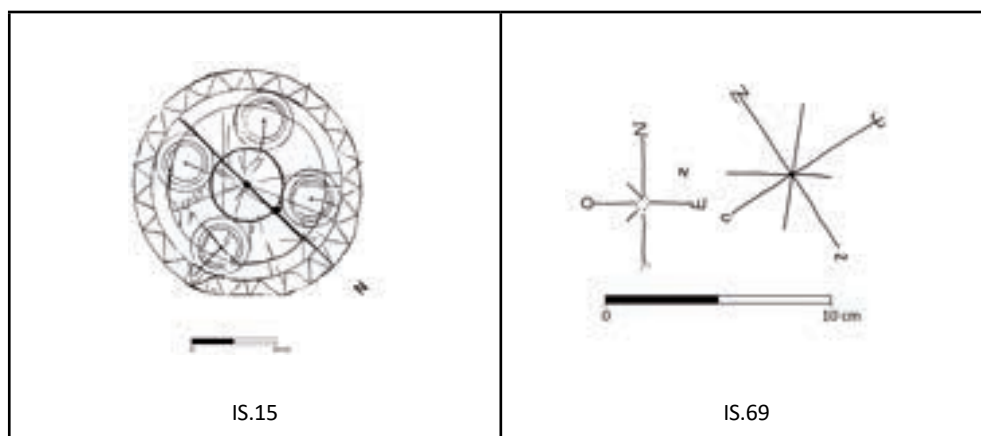


Indeterminados



Rosa de los vientos

Se podrían definir como grafitis de forma circular que tiene marcados los puntos cardinales. Los dos ejemplares documentados en Villena se localizan en la parte alta de la torre de Santiago. El primero y más elaborado, está inciso con profundidad sobre el alféizar de uno de los huecos de campanario (IS.15) y el otro, es un panel con varias rosas más sencillas situado en la puerta de salida al balcón (IS.69).



Simbólicos

Englobamos en este capítulo las ciento treinta y ocho imágenes que representan ideas, ya sean religiosas, apotropaicas o de índole similar.

Por encima de otros motivos los cruciformes son los elementos más representados en todos los ámbitos y cronologías; es el símbolo por excelencia de los grabados medievales y postmedievales. También en Villena, el signo de la cruz predomina respecto a las demás expresiones de esta naturaleza. Las más representadas son las formas latinas, en sus múltiples variantes. Dentro de ellas, las sencillas (CA.15.2, 36, 40.7.1, 52, 60 y 80; IS.2, 7, 43.2, 45.3, 72.1, 76, 76.4, 103, 177, 180.2, 182; ISM.I.5, I.17, I.19 y 58.2) y las patadas o potenziadas y las que se levantan sobre pedestal son las más frecuentes (CA.15.1, 40.2 a 5, 45, 61; IS.3, 16, 18, 26.1, 30, 60, 72.3, 74, 78, 181, 182; ISM.60.1; SV.1 y 53). Hay una serie de cruces latinas incisas remarcadas con pintura roja, que únicamente han aparecido en la iglesia de Santiago (IS.86, 87.1, 101, 106.1, 131 y 133). Otras menos frecuentes son las latinas radiadas (IS.72.3; SV.41) y un modelo sobre círculos o ruedas, para la que no encontramos paralelos (ISM.59). También están muy presentes las patriarcales, a menudo representadas con calvario (CA.30, 34, 37, 40.1, 4 y 6, 57; IS.30, 31, 39, 175, 178, 179.2; ISM.60.2). Completan el grupo de cruciformes tres ejemplares de cruces griegas (IS.52, 58.2; SV.28) y una esvástica o cruz gamada (IS.171).

Al margen de los motivos cruciformes, existen otras muchas representaciones simbólicas a las que hay que conceder el protagonismo que merecen. Entre ellas están las dos manos de Fátima, una en la Atalaya (CA.4.3) y la otra sobre la puerta de entrada a la torre de Santiago (IS.135). Un nudo de Salomón en el castillo (CA.4.4) y la jarra de azucenas como símbolo mariano por excelencia (CA.23.2). Los círculos situados bajo los brazos de la cruz, que en algunos casos presentan una cruceta dentro, los interpretamos como el orbe cruciforme o la sagrada forma, tal y como se ha explicado en el apartado correspondiente de las páginas precedentes (CA.40.3, 44; IS.72.1 y 87.2). Las numerosas campanas de la pared inferior de la torre de Santa María se consideran motivos religiosos porque se vinculan a la propia torre, que aparece representada a su lado (ISM.I.4, I.6, I.12, I.14, I.16.1 y 2, I.26, I.31, II.37 y II.50). Otros grabados de concepto religioso son el sagrado corazón (ISM II.48), el ojo de Dios (SV.32) y un querubín del extraordinario boceto arquitectónico de la estancia de subida al campanario del santuario de las Virtudes (SV.40).

Sobresalen en este apartado cuatro imágenes marianas, dos del castillo (CA.33 y 34.1) y dos de la iglesia de Santiago (IS.63 y 72.2). Las primeras tienen un parecido formal en la decoración del manto, aunque la iconografía es distinta, una bajo palio y la otra radiada. En nuestra opinión, ambas corresponden a la patrona de la ciudad de Villena, la Virgen de las Virtudes. En Santiago hay dos modelos radicalmente opuestos. Mientras una imagen es muy esquemática, la otra tiene un manto o toca.

Los alquerques pueden definirse como figuras cuadradas o cuadrangulares subdivididas en casillas mediante líneas perpendiculares y oblicuas, que se han interpretado tradicionalmente como juegos. Mantenemos la denominación, aunque en algún caso, es muy posible que no se trate de simples dameros para jugar, sino de símbolos apotropaicos de carácter protector.

De los siete que se han localizado, cuatro de ellos están incisos en el castillo de la Atalaya (CA.7, 9, 70 y 87). Algunos de ellos podrían estar inacabados o mal trazados (CA.70). Uno de ellos tiene tres filas de casillas y una especie de apéndice que sobresale del lado derecho (CA.87).








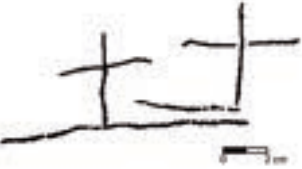


Además de los anteriores, se han identificado tres modelos más en la iglesia de Santiago. Uno es un alquerque del 16 completo (IS.71); el segundo solo tiene dos filas por cada lado, ambas divididas en diagonal con una línea (IS.169). El último es un rectángulo con el lado izquierdo curvo, subdividido por un aspa (IS.170).












Situamos en este apartado las ruedas, o círculos radiados que la mayoría de autores identifican como una representación esquemática del Crismón. Están ejecutadas con

detalle y a compás o con un sistema similar. Se trata de un motivo de mucha difusión a partir de época medieval (CA.42 y 63; SV.30.1).











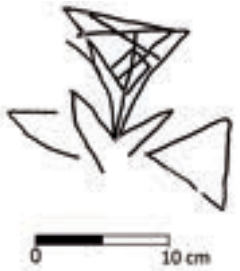

Completan la tipología de grafitis simbólicos las rosetas tetra y hexapétalas, de las que existen ejemplos en la iglesia de Santiago (IS.9, 27, 39.2, 48 y 102) y en el santuario de la Virtudes (SV. 30.3 y 45), una estrella (SV.30.2), una luna en cuarto creciente (IS.43.3), un laberinto (CA.91), un motivo indeterminado (CA.40.7.4) y una serie de estrellas pentalfas o de David tan frecuentes en todo el Mediterráneo (CA.13 y 88; SV.52).

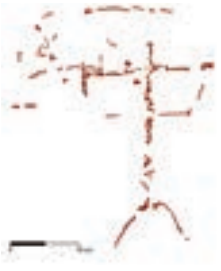









Cruces. Latinas simples

| | | | |
|--|--|---|---|
|  <p>CA.15.2</p> |  <p>IS.21.1</p> |  <p>CA.36</p> |  <p>CA.40.7.1</p> |
|  <p>CA.52</p> |  <p>CA.60</p> |  <p>CA.80</p> | |
|  <p>IS.7</p> |  <p>IS.43.2</p> |  <p>IS.45.3</p> | |

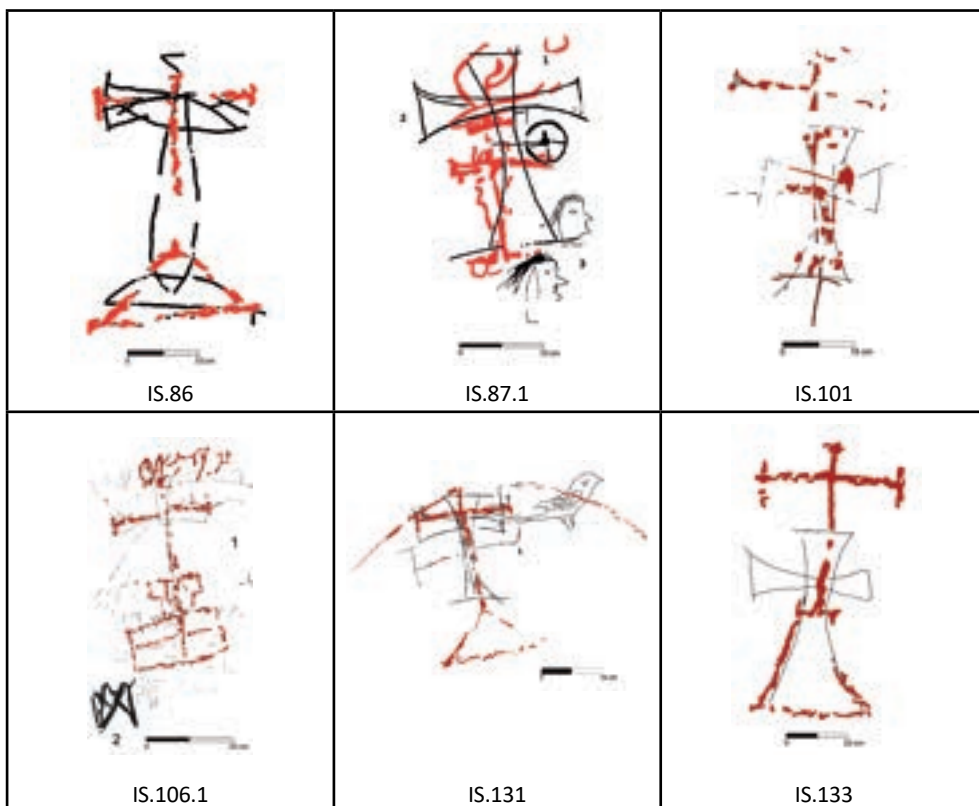
| | | |
|---|---|---|
|  <p>IS.72.1</p> |  <p>IS.76.2</p> |  <p>IS.76.4</p> |
|  <p>IS.103</p> |  <p>IS.177</p> |  <p>IS.180.2</p> |
|  <p>IS.182</p> |  <p>ISM.I.5</p> |  <p>ISM.I.17</p> |
|  <p>ISM.I.19</p> |  <p>ISM.58.2</p> | |

Cruces. Latinas patadas

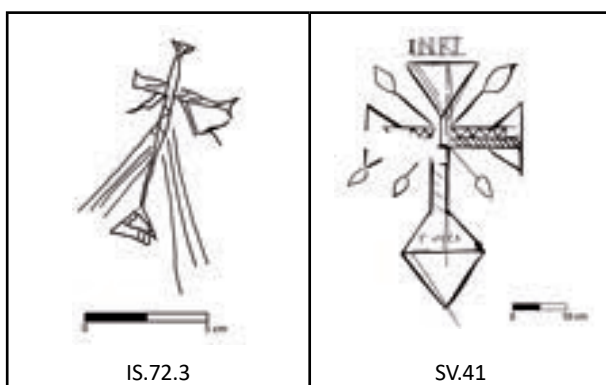
| | | |
|--|--|---|
|  <p>CA.15.1</p> |  <p>CA.40.2</p> |  <p>CA.40.3</p> |
|  <p>CA.40.4</p> |  <p>CA.40.5</p> |  <p>CA.45.1</p> |
|  <p>CA.61</p> |  <p>IS.3</p> |  <p>IS.16</p> |
|  <p>IS.18</p> |  <p>IS.26.1</p> |  <p>IS.30</p> |

| | | |
|--|--|--|
|  <p>IS.60</p> |  <p>IS.72.1</p> |  <p>IS.74</p> |
|  <p>IS.78</p> |  <p>IS.181</p> |  <p>IS.182</p> |
|  <p>ISM.58.1</p> |  <p>ISM.60.1</p> |  <p>SV.1</p> |
|  <p>SV.53</p> | | |

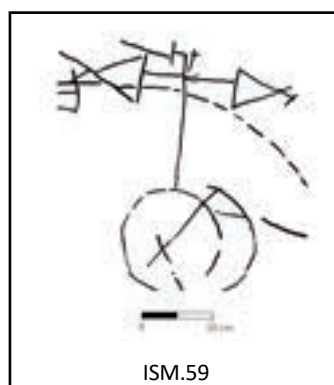
Cruces. Latinas incisadas y pintadas







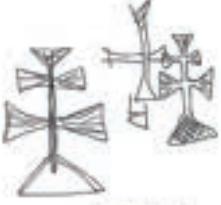
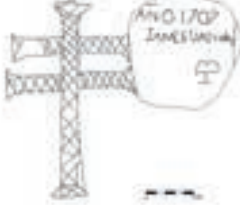








Cruces. Radiadas



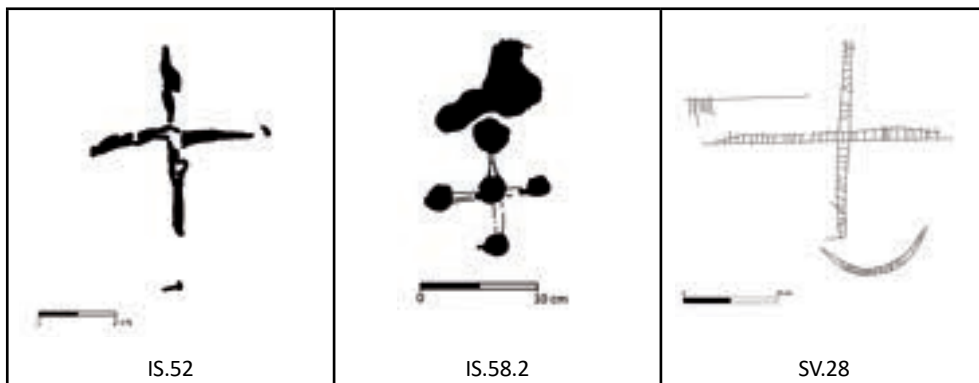
Cruces. Sobre círculos



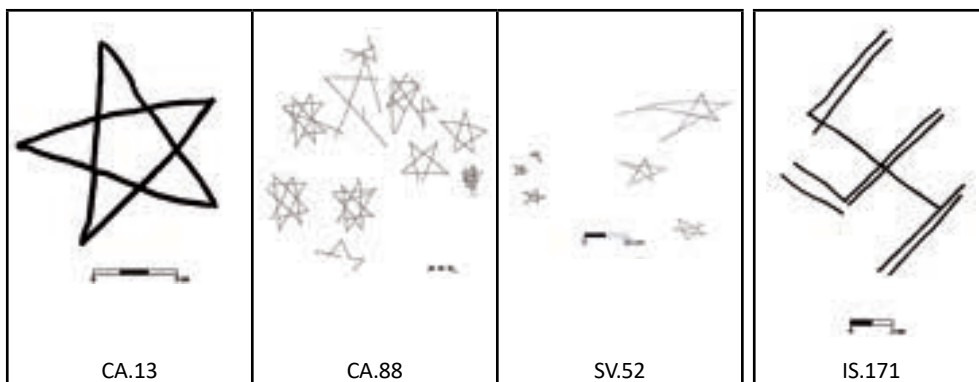
Cruces. Patriarcales

| | | | |
|---|---|---|--|
|  <p>CA.30</p> |  <p>CA.34</p> |  <p>CA.37</p> | |
|  <p>CA.40.1</p> |  <p>CA.40.4</p> |  <p>CA.40.6</p> | |
|  <p>CA.57</p> |  <p>IS.30</p> |  <p>IS.31</p> |  <p>IS.39.3</p> |
|  <p>IS.175</p> |  <p>IS.178</p> |  <p>IS.179.2</p> |  <p>ISM.60.2</p> |

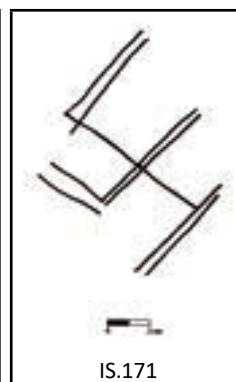
Cruces. Griegas



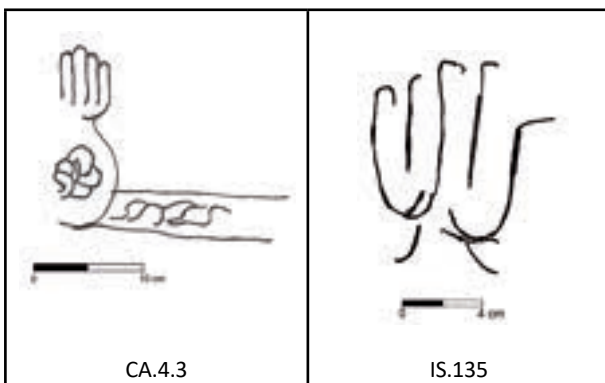
Estrellas. Pentalfa



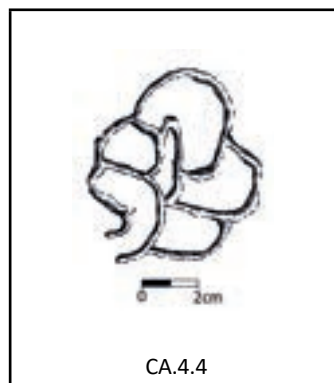
Cruz. Gamada



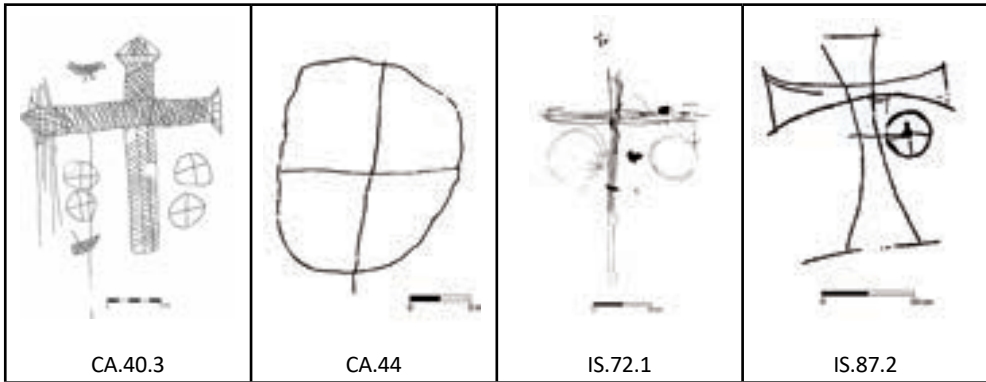
Mano de Fátima



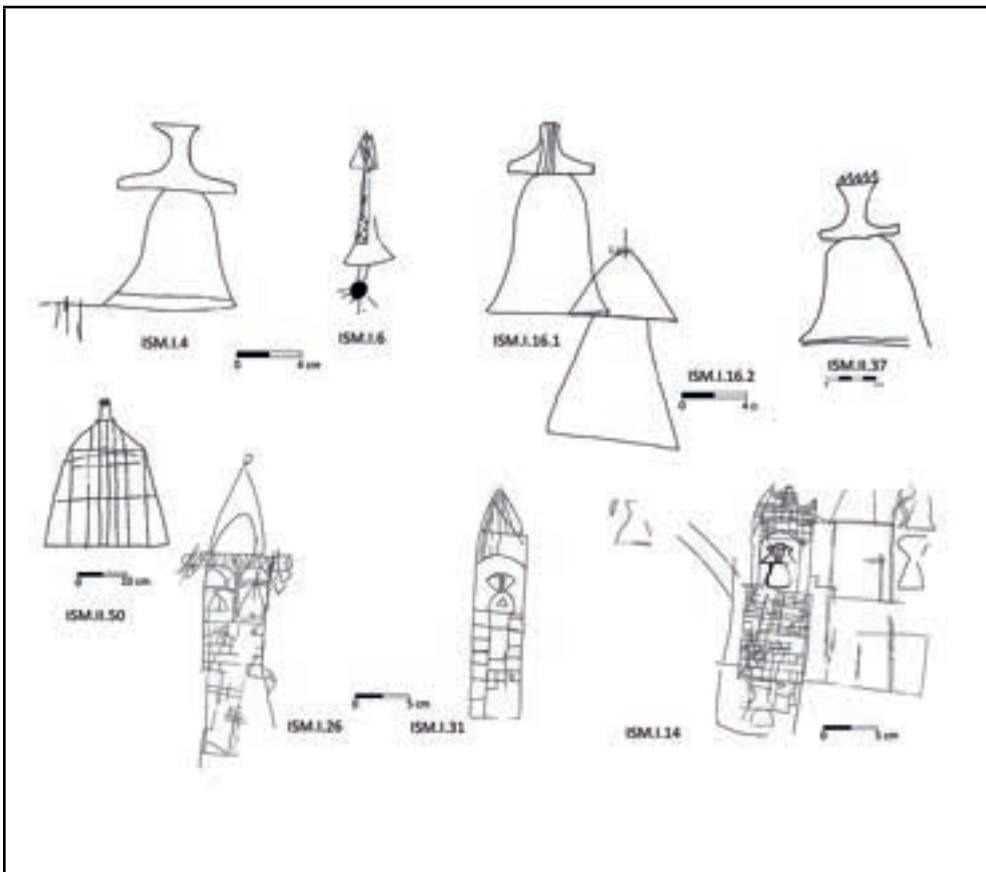
Nudo de Salomón



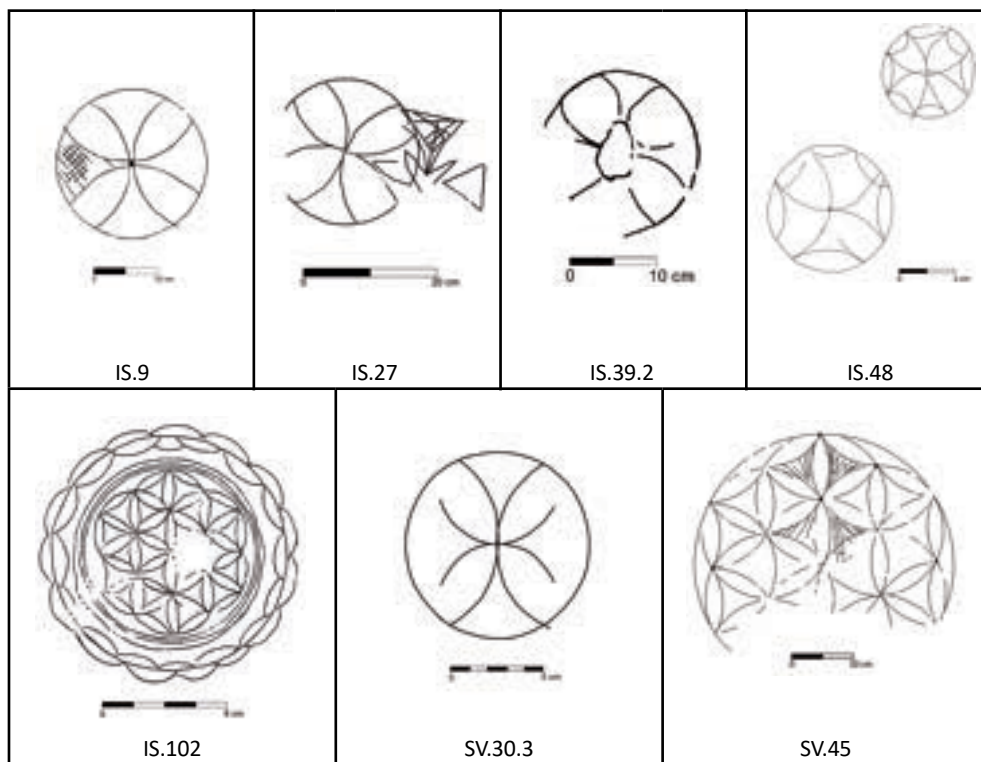
Orbes cruciformes. Sagradas formas



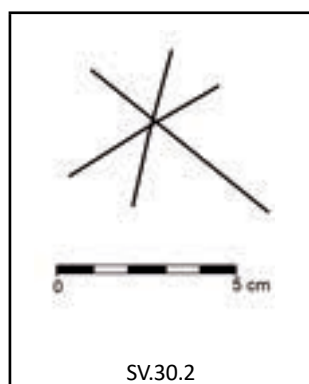
Campanas



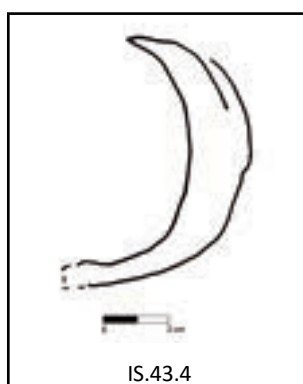
Rosetas



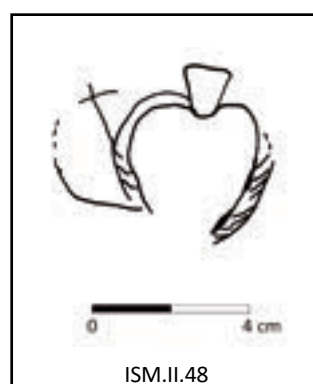
Estrella



Media luna



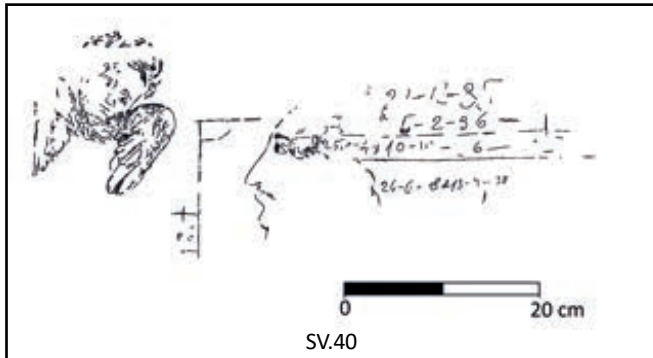
Sagrado corazón



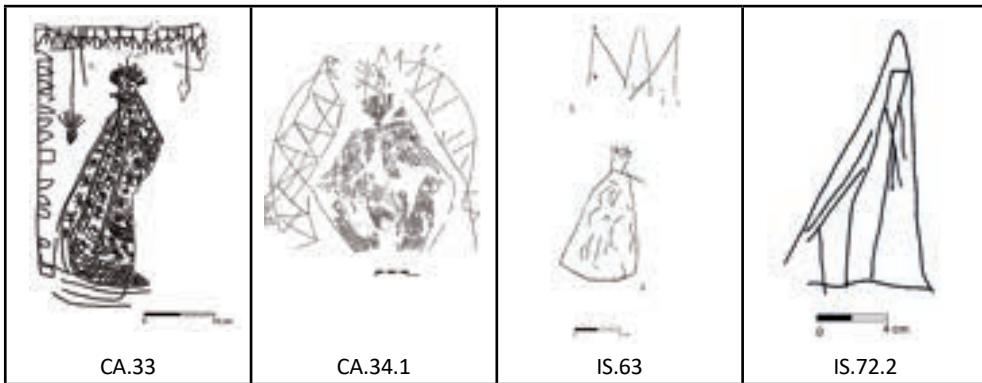
Ojo de Dios



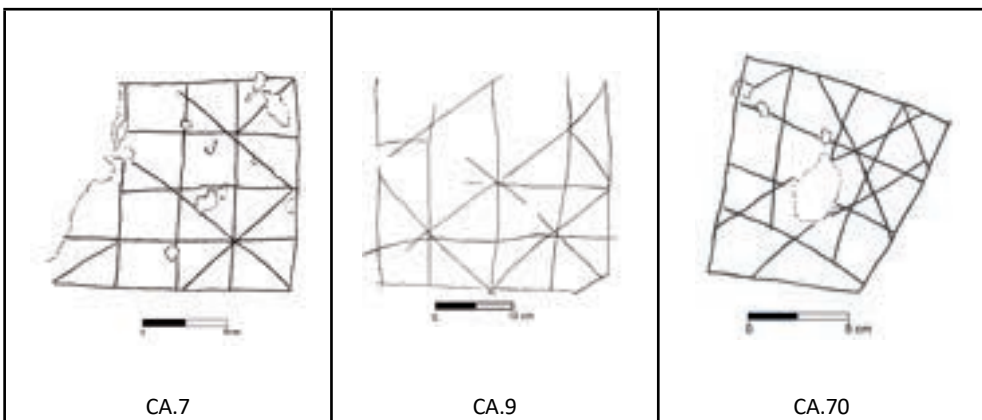
Querubín

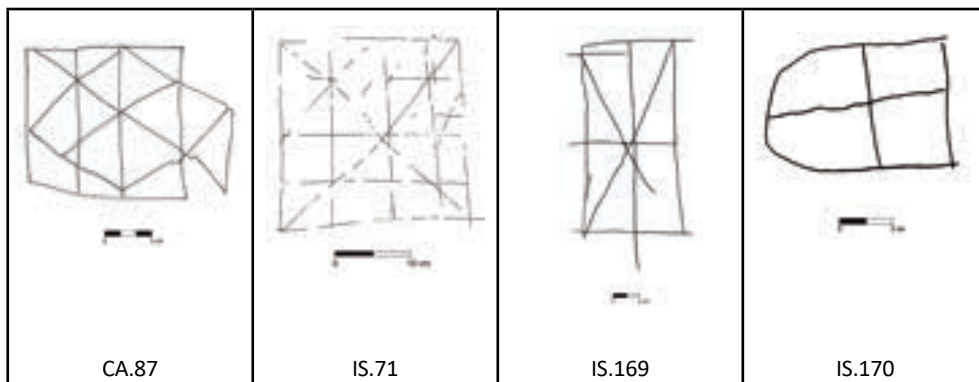


Imágenes marianas

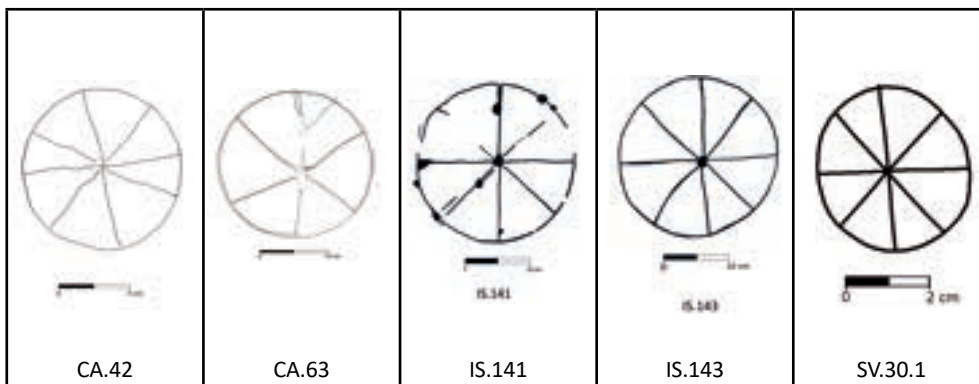


Tableros

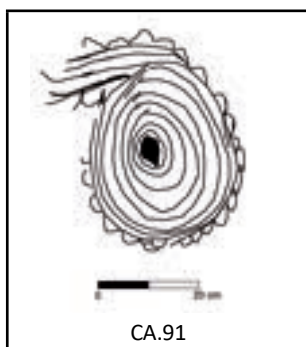




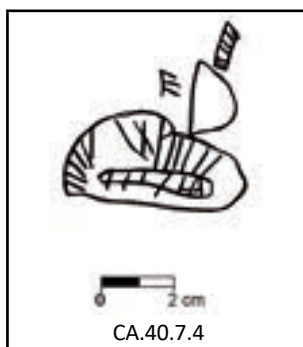
Círculos radiados



Laberinto



Indeterminados



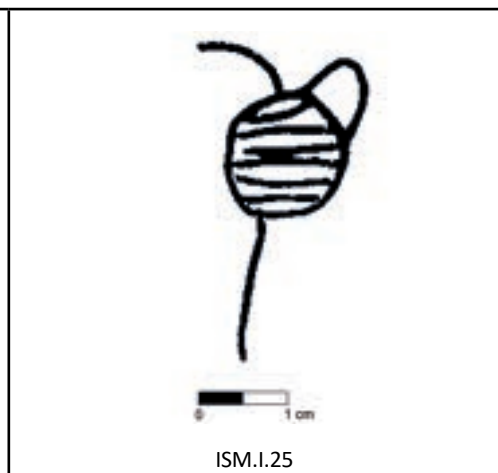
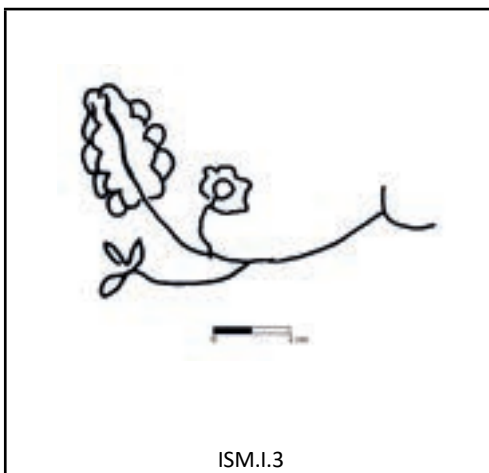
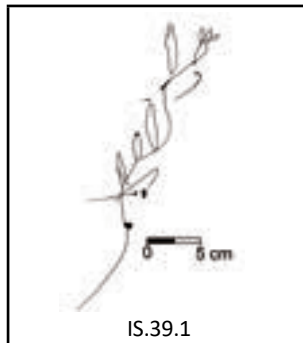
Vegetales

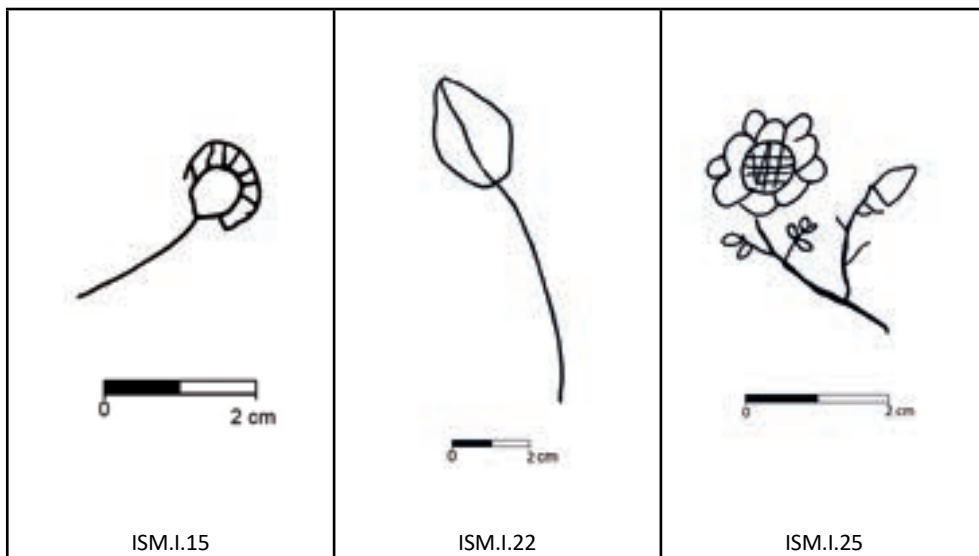
Este grupo incluye doce grafitis con forma vegetal o floral. La más destacada es la jarra de azucenas del castillo de la Atalaya (CA.23.2) asociada a la pureza de la Virgen María. El resto son pequeñas flores sueltas, de diseño un tanto simple, incisas en uno de los paneles inferiores de la iglesia de Santa María (ISM.I.3, I.15; I.22; I.25 y II.47) y una cenefa floral de la sala del campanario del santuario, más elaborada (SV.49).

A pesar de que suscita bastantes dudas, finalmente hemos insertado el grafiti cincelado con incisión profunda en este apartado, porque la forma que más nos sugiere es la de un motivo vegetal (IS.84.5).

Jarra de azucenas

Flores y hojas





Indeterminados



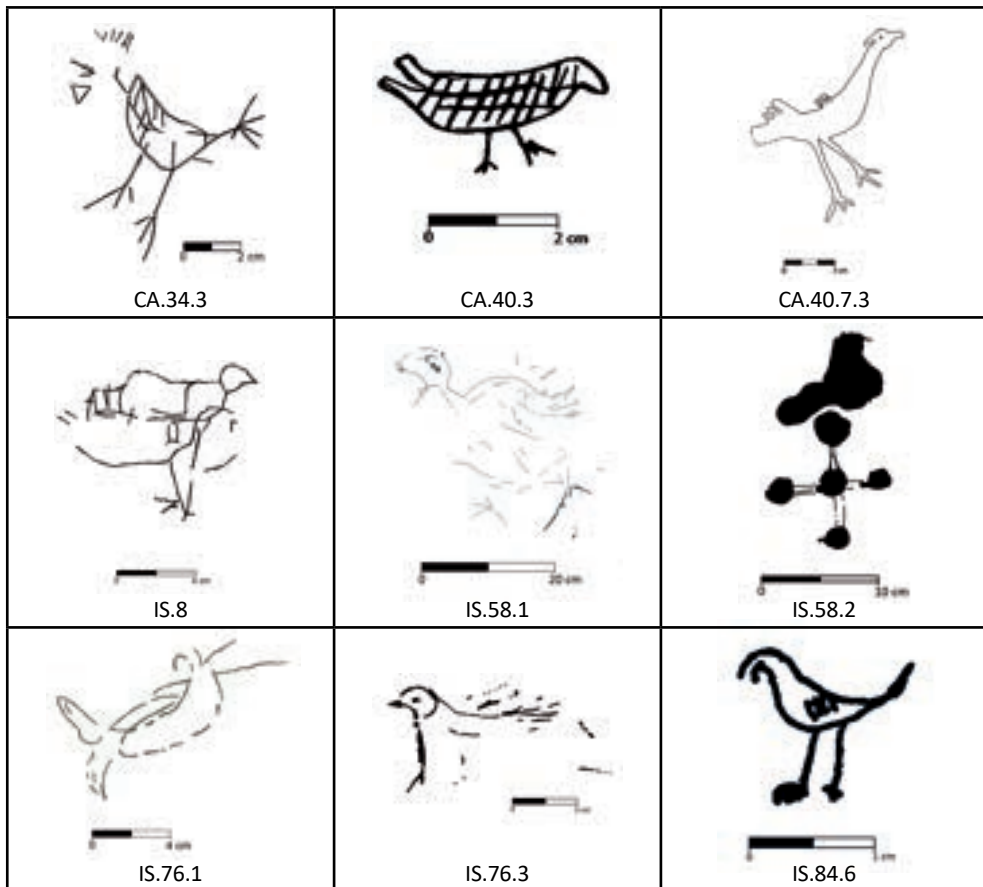
Zoomorfos

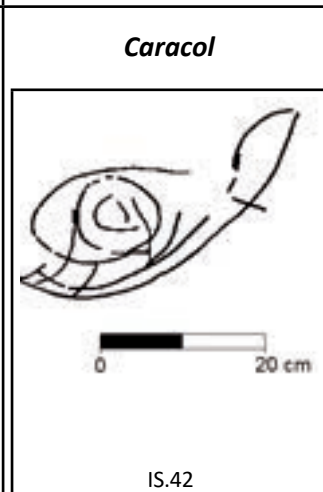
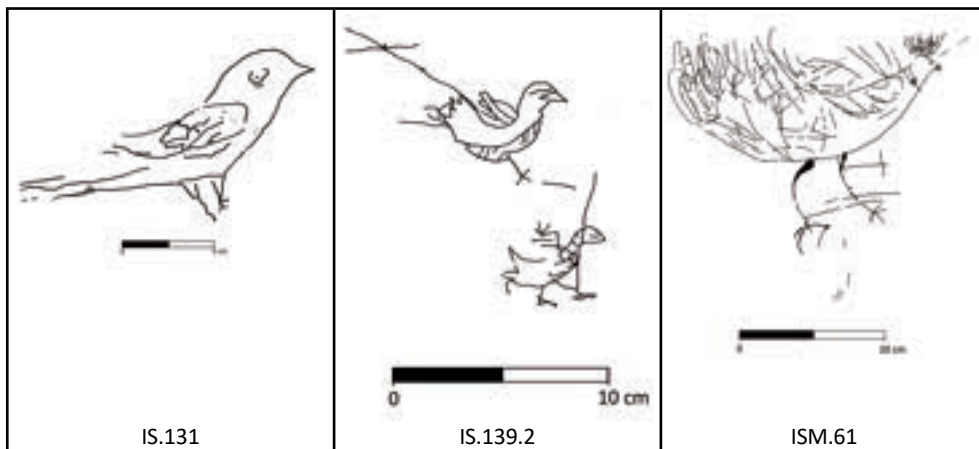
El conjunto de zoomorfos localizado en el ámbito de este estudio asciende a veinte grafitis. Las especies que se han podido distinguir se clasifican en aves, caracol, caballo y mamíferos. Como características generales todos los animales que se han documentado se representan de perfil y la gran mayoría son aves asociadas a la religión cristiana (CA.34.3, 40.3, 40.7; IS.8, 58.1 y 2, 76.1 y 3, 84.6, 131, 139.2; ISM.61 y SV.35).

Existe, además, un caracol (IS.42), lo que puede ser un caballo rampante (IS.139.5) y dos especies de mamífero que englobamos en este apartado, aunque no reconocemos con exactitud su especie (CA.59).

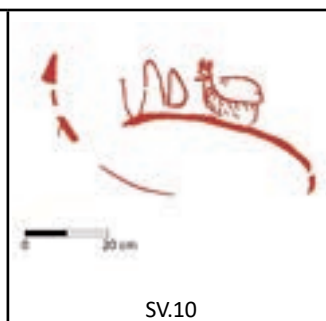
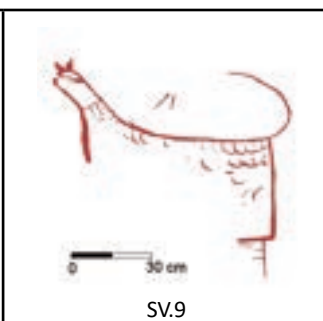
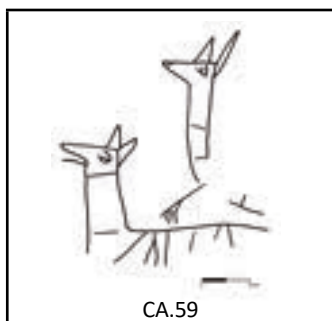
Por último, aunque se trate más bien de seres mitológicos, entre los zoomorfos se incluyen los dos ejemplares de tarasca del Santuario (SV.9 y 10).

Aves





Mamíferos



VI. REFLEXIONES FINALES

A través de este trabajo hemos pretendido dar a conocer el conjunto de grafitis actualmente existente en los ocho monumentos estudiados.

En total forman un *corpus* de más de medio millar de motivos que abarca desde la Baja Edad Media hasta la época Contemporánea. El proyecto recoge todos los motivos que hemos localizado en las prospecciones efectuadas, lo que ha supuesto la recopilación de un conjunto relativamente amplio, aunque parcial. Por lo tanto, este es un trabajo que está vivo y en el futuro deberá ir completándose con nuevos hallazgos, que estoy segura se producirán después de una restauración, una limpieza de paramentos o la eliminación de capas de enlucido, que en casos como el del santuario de la Virgen impiden ver la superficie original. Quizás la aplicación de nuevas técnicas de prospección, inalcanzables para nosotros actualmente ofrezca mucha más información a los efectos de completar el catálogo.

El estudio ha significado un esfuerzo de muchos años, durante los cuales se han efectuado prospecciones de localización y numerosas horas de calco¹¹⁰, una tarea necesariamente minuciosa que ha dado como resultado este conjunto grafitológico. Aparecen grafitis incisos o dibujados con carbón o pintura en las paredes de los edificios históricos de nuestra ciudad, representando gran variedad de temas: unos están relacionados con pasajes históricos; otros son alegorías de carácter religioso; hay barcos, pájaros, flores, objetos diversos, inscripciones de todo tipo, epigrafías en árabe y castellano, motivos arquitectónicos... todos ellos formando un conjunto verdaderamente espectacular que nos acerca al conocimiento de un tipo de arte desconocido por gran parte de la población.

Una de las características principales es que se presenta un repertorio localizado en edificios de distinta naturaleza. Un castillo, dos iglesias, dos palacios civiles, una obra de ingeniería y una antigua fábrica de harina. Como el grafiti es una expresión libre, a veces un grito, un testimonio escrito en un momento que no está preparado, esa espontaneidad en cada lugar tiene su propio carácter según el espacio donde se encuentra. De forma general, la mayoría del repertorio estudiado en el castillo corresponde a grafitis presidiarios, evocaciones o lamentos por la libertad perdida. En las iglesias de Santiago y Santa María son religiosos; en los palacios son inscripciones de sus ilustres habitantes y en el puente del Salero, de quien se agazapa al acecho para asaltar un camino. No sabemos sus nombres, pero sí lo que les lleva a hacer el grafiti. Por lo tanto, respecto a la situación de los grafitis, se propone una cierta relación entre la temática y el lugar o funcionalidad de cada monumento.

110 Para ello se ha contado en gran parte con la financiación del Ayuntamiento de Villena, a través de las partidas presupuestarias del Museo Arqueológico de Villena.

Los precedentes históricos del grafiti demuestran cómo la escritura informal y espontánea en las paredes ha formado parte de la normalidad cotidiana de todos los estratos sociales en la mayoría de épocas y lugares: desde la Baja Edad Media hasta el siglo XX, pasando por la Edad Moderna o el Romanticismo. Los grafitis dan fe de esas vivencias religiosas, paganas o civiles, según el tipo de edificio donde se ubiquen.

Puesto que muchos de ellos no responden únicamente a una necesidad estética, sino a dar visibilidad a un mensaje, algunos textos se han cotejado con documentos procedentes del Archivo Municipal de Villena con la intención de recabar la máxima información posible y contextualizar las inscripciones localizadas en los monumentos. Del mismo modo que la Historia general y la documentación histórica nos ayudan en la interpretación de los grafitis, estos nos ofrecen imágenes sobre todo a partir de la Baja Edad Media que aportan una excepcional información al conocimiento de esos siglos, hasta nuestros días. Complementan, con una riqueza informativa visual, aspectos importantes de la historia de Villena. Como ejemplo citaremos los grafitis realizados por los presos del castillo, que ofrecen información directa y de primera mano sobre las vicisitudes, sentimientos, ideologías y mentalidades del apesado, por no mencionar del sistema carcelario del Antiguo Régimen. Otros casos de estas aportaciones serían las minuciosas cuentas de los campaneros de Santiago, o las inscripciones del período de la Guerra Civil localizadas en la torre de Santiago.

En nuestra opinión, la razón definitiva que explica la existencia de la mayor parte de los grafitis no responde únicamente a un sentido estético, sino a un impulso expresivo de autoafirmación del “yo”, deliberada o inconscientemente, manifestada en un dibujo, un texto o una firma con una fecha. Al mismo tiempo, algunos de los motivos conservados surgieron como consuelo del que sufrió un castigo, una pena de prisión. En estos casos, aunque nosotros ignoremos el motivo de su encierro, el grafiti es la expresión de desahogo, como afirma M. Camille: *las representaciones proporcionaban una ilusión de coherencia en un mundo perdido* (Camille, 2000: 6).

Queda patente que los grafitis no son meros dibujos sino verdaderos documentos históricos y, como tales, merecen un estudio detallado para extraer la máxima información posible. El resultado de un estudio de estas características permite obtener rentabilidad histórica y social, como veremos a continuación.

El *corpus* villenense contemplado en este trabajo puede ser una herramienta a partir de la cual desarrollar protocolos de actuación dirigidos a planificar futuros proyectos de restauración. Los grafitis de este inventario deberán ser tenidos en cuenta en un futuro si se plantea la restauración de los edificios que los contienen, puesto que son manifestaciones íntimamente unidas al proceso histórico del propio monumento.

A la vez, se desprende que los proyectos de restauración deben ser extremadamente cuidadosos con los paramentos, tanto de piedra como enlucidos. Bien sean marcas de cantero o grafitis estos vestigios están vinculados al edificio. Estos postulados, entre otros, son los definidos por *la Arqueología de la Arquitectura*, disciplina surgida en los años 90 del siglo pasado que considera el edificio como un documento histórico, estableciendo la lectura estratigráfica de los muros con metodología arqueológica. Se aplica con excelentes resultados por toda Europa en proyectos de restauración, por equipos interdisciplinarios formados por arqueólogos, arquitectos y restauradores. Partiendo del hecho de que toda restauración comporta pérdida de obra original, es necesario documentar los paramentos de antemano para conocerlos a fondo y así definir mejor los criterios de la intervención. En este aspecto, las instituciones responsables de autorizar las actuaciones de restauración y de elaborar la legislación sobre patrimonio deberán exigir la lectura previa de los muros para, en su caso, incluir la consolidación de los grafitis históricos.

A la vista de los resultados de este trabajo, y de los numerosos estudios desarrollados en el ámbito nacional y europeo sobre grafitología, se desprende que los grafitis históricos resultan ser manifestaciones que trascienden lo meramente artístico para ser un objeto de estudio cuyos resultados proporcionan tanto información directa, como indirecta. Ejemplos del primer caso los encontramos en algunos textos que evidencian la presencia física de algún personaje en un lugar y momento cronológico determinado, como el caso del obispo o los soldados de Murcia en el castillo; de los milicianos de la Defensa Pasiva en la iglesia de Santiago o de un Mellinas en el santuario. También se puede citar en este punto la sucesión de fechas incisas en la iglesia de Santa María, que ofrecen una cronología muy concreta del desarrollo de las obras de la torre.

Por su parte, los datos indirectos que pueden extraerse están basados en aspectos como la frecuencia, la técnica de ejecución y el tipo de inscripciones que aparecen. Un ejemplo de ello es la agrupación de motivos arquitectónicos y religiosos existente en la segunda sala del castillo, cuya tipología y excelente ejecución no aparece en ninguna otra zona de la torre. Asimismo, corresponde a este tipo de valoración indirecta el hecho de que en un determinado edificio predomine un tipo de inscripciones frente a otras. Podría ser este el caso de las inscripciones de las salas del reloj, tanto de la torre de Santiago como la de Santa María, caracterizadas todas por una similitud formal en su contenido.

Otro aspecto revelador que proporcionan los grafitis es el gusto artístico y nivel de educación del autor. Hemos comprobado cómo en la segunda sala del castillo existen inscripciones en latín que demuestran un alto conocimiento y formación de quien los hace, en el contexto de una sociedad donde la mayoría de la población no tendría acceso al aprendizaje básico de lectura y escritura.

Los casos en los que ha sido posible constatar la autoría del grafiti, aunque no muchos, si permiten obtener una conclusión. Son escasos los grafitis hechos por mujeres. Su presencia es residual, limitada a las religiosas del palacio Mergelina o a que alguien las nombre como “mujer de”. En esto Villena no es un caso aislado, parece ser la tendencia general. Los grafitis son un mundo prácticamente ocupado por hombres, al menos en los de época histórica.

Por su parte, la localización de los grabados aporta datos sobre quién tuvo acceso a determinadas zonas de un edificio y sobre la función de dichos espacios; incluso la ausencia de grafiti es de gran utilidad para determinar en qué grado y manera se utilizaron ciertas estancias.

Al margen del valor documental de los grafitis, razonado en los párrafos precedentes, los grabados representan un fenómeno de orden artístico y expresivo de primer orden, a pesar de que la técnica improvisada con la que están efectuados y el soporte sobre el que se trazan hacen que la ejecución sea limitada en la mayoría de las ocasiones. En otras, la maestría del autor está por encima de los impedimentos técnicos, como se plasma en multitud de dibujos y grabados localizados en Villena. Una vez más hay que mencionar como ejemplo los motivos de la segunda sala del castillo y los bocetos de una de las estancias del santuario de las Virtudes, entre otros.

En algunos casos, varios motivos forman una especie de relato. Los más significativos son el panel de la tercera sala del castillo, atiborrado de mensajes en clave religiosa, o los muros grabados con torres-campanario de la planta baja de la torre de Santa María, donde parecen narrar la instalación de las campanas o las últimas obras del remate de la propia torre.

Otro argumento que conviene destacar es la importancia del valor expresivo universal de estos dibujos e inscripciones espontáneas. Se puede confirmar que los grafitis tienen verdadera unidad de creación artística en lo que a sus valores expresivos y técnicos se refiere, prueba de ello es que hay tipos de trazos que aparecen en lugares distintos, en ocasiones separados por miles de kilómetros, como los puñales, el nudo salomón, los bocetos arquitectónicos etc. En este sentido uno de los casos que más nos ha llamado la atención es el sello de notario localizado en una de las zonas de escaleras del castillo, para el que encontramos paralelos en zonas castellano-leonesas, por ejemplo. Ello no hace sino demostrar que el grupo humano que los traza tiene en ese momento el mismo propósito y las mismas necesidades. De ahí que el estudio tipológico comparativo adquiera gran importancia en este tipo de proyectos.

Un último aspecto, aunque no menos importante, es la rentabilidad social que se extrae de un proyecto de conservación y puesta en valor de un conjunto de grafitis

estudiado y bien conocido. No cabe duda de que son elementos susceptibles de mostrarse al público como parte del relato histórico de la visita a un monumento, existente o creada específicamente como se viene haciendo en monumentos europeos. Valga como ejemplo la actuación realizada en este sentido en el castillo de Villena, o las rutas tematizadas que se han diseñado en algunas regiones españolas, convertidas en un medio de conseguir rédito social para todos los públicos. Por nuestra parte, seguiremos completando este primer catálogo para conocer mejor nuestra historia, con el convencimiento que ello redundará en una mayor protección de estas importantes manifestaciones. Y a la vez, esperando la veracidad de la afirmación de algunos investigadores cuando manifiestan que *El estudio de los grafitos históricos es una de las disciplinas histórico-arqueológicas llamadas a tener un mayor desarrollo durante los próximos años* (Ozcáriz, 2008b).

VII. BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN PÉREZ, J. (1982): «El graffiti medieval de la iglesia parroquial del Divino Salvador de Vejer de la Frontera», *Estudios de Historia y de Arqueología Medievales*, Cádiz. 137-141.
- ALBERTI, A.; BERNAT, J.; GARCÍA, N.; GONZÁLEZ, E.; OLIVER, G.; MOREY, A.; SERRA, J. (1986): *Estudis sobre la Torre dels Enagistes (Manacor)*, *Quaderns de Ca La Gran Cristiana*, 7, Palma de Mallorca.
- ALGARRA PARDO, V. M. (1997): «Efímero recuerdo de la muerte. Los graffiti de la catedral de Ibiza. Siglo XVIII». En: Gimeno Blay, F. y Mandingorra, M.L. (coord.): *Los muros tienen la palabra. Materiales para una historia de los graffiti*, Valencia. 163-188.
- ALGARRA PARDO, V. M.; BERROCAL RUÍZ, P. (2010): «Los graffiti del castillo de Alaquás», *Memoria Científica de la Tercera Campaña de Intervención Arqueológica en el Castillo-Palacio de Alaquás*, Valencia.
- ALIAGA MARTÍNEZ, M.; MILÁN UGEDA, D. (2004): *Memoria Histórica de las Mujeres en Villena, 1900-1960*, I Ayudas a la investigación de la Fundación Municipal José María Soler, [cd rom], Villena.
- ALONSO VARGAS, M. A. (1996): *Flora y vegetación del Valle de Villena (Alicante)*, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia-Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante.
- AMATO, A. (2012): «Análises e comparações para a identificação dos grafitos náuticos Mértola», *Arrabal Ribeirinho*. Museu de Mértola. 33-40.
- ARNALDOS MARTÍNEZ, F. (2011): «El obispo D. José Jiménez Sánchez y sus primeros años en la Diócesis de Cartagena (1806-1813)», *Scripta Fulgentina. Revista de Teología y Humanidades*, año XXI, nº 41-42, Murcia. 7-92.
- ARNEDO LÁZARO, J.V. (2010): *¡Todos a los refugios! Refugios antiaéreos, bombardeos aéreos y Defensa Pasiva: Villena 1935-1939*, Fundación Municipal José María Soler, Villena.
- AYLLÓN GUTIÉRREZ, C. (2011): «Sancho García de Medina y los orígenes de la colegiata de Villena». En: Galindo Mateo, I. (ed.): *Sancho García de Medina y el Arcedianato de Villena. Política, fe y cultura en torno al Renacimiento Levantino*. Ayuntamiento de Villena-Editorial Tératos, Valencia. 149-173.
- AZORÍN ABELLÁN, J. (2009): «Redes de parentesco de la élite local de Villena a principios del siglo XVIII». En: Molina Puche, S. y Irigoyen López, A. (eds.): *Territorios distantes, comportamientos similares: familias, redes y reproducción social en la Monarquía Hispánica (siglos XIV-XIX)*. Ediciones de la Universidad de Murcia.
- AZUAR RUIZ, R. (1985): *Castillo de la Torre Grossa (Jijona)*, Catálogo de Fondos del Museo Arqueológico I, Diputación Provincial de Alicante, Alicante.
- AZUAR RUIZ, R. (2005): «Una necesaria revisión de las cerámicas andalusíes halladas en Italia», *Arqueología y Territorio Medieval*, 12.1, Universidad de Jaén. 175-179.
- BADIA I HOMES, J.; BOFARULL I GALLOFRÉ, B.; CARRERAS I VIGORÓS, E.; PIÑERO I COSTA, M.D.; QUINTANA I LLAUNETA, J. (2003): «Els grafitis medievals de les Cavorques (el Port de la Selva, l'Alt Empordà)», *Actes del I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals. Homenatge a Lluís Díez-Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1992)*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida. 751-764.
- BARBASTRO GIL, L. (2013): *El episcopado español y el alto clero en la Guerra de la Independencia (1808-1814). La huella del afrancesamiento*, Instituto Juan Gil-Albert, Alicante.
- BARCIELA GONZÁLEZ, V.; LÓPEZ SEGUÍ, E.; TORREGROSA GIMÉNEZ, P. (2009): «Elche». En: Hernández Pérez, M. y Ferrer Maset, P. (coord.): *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*, MARQ-Diputación de Alicante, Alicante. 184-197.

- BARCIELA GONZÁLEZ, V.; MOLINA HERNÁNDEZ, F.J. (2015): «Graffiti rupestres de época histórica en la Montaña de Alicante: una manifestación artística popular olvidada», *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 33, Castellón: 181-194
- BARRERA MATURANA, J. I. (2002): «Graffiti en la muralla del Albayzín», *Arqueología y Territorio Medieval*, 9, Universidad de Jaén. 289-328.
- BARRERA MATURANA, J. I. (2003): «Los graffiti de la muralla islámica de Granada», *Actes del I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals. Homenatge a Lluís Díez-Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1992)*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida. 721-733.
- BARRERA MATURANA, J. I. (2004): «Participación de cautivos cristianos en la construcción de la muralla nazarí del Albayzín (Granada): sus graffiti», *Arqueología y Territorio Medieval*, 11.1, Universidad de Jaén. 125-158.
- BARRERA MATURANA, J. I. (2006): «Trazados de edificios moros: graffiti medievales en los subterráneos de la Torre de Comares de La Alhambra», *Arqueología y Territorio Medieval*, 13.1, Universidad de Jaén. 197-217.
- BARRERA MATURANA, J. I. (2007): «Representación de una mujer morisca en un graffiti del Albayzín (Granada)», *Anaquel de Estudios Árabes*, 18, UCM, Madrid. 65-91.
- BARRERA MATURANA, J. I. (2008a): «Nuevos graffiti en Madinat al-Zahra», *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 6, Córdoba. 53-92.
- BARRERA MATURANA, J. I. (2008b): «Grafitos medievales en Granada», *Arqueología, Historia y Viajes sobre el Mundo Medieval*, núm. 22 (febrero), EDM Revistas, Madrid. 30-39.
- BARRERA MATURANA, J. I. (2008c): «Grafitos históricos en la casa morisca de calle San Martín, 16 (Granada)», *Arqueología y Territorio Medieval*, 15, Universidad de Jaén. 91-126.
- BARRERA MATURANA, J. I. (2008d): «Iconografía marginal: grafitos históricos en la casa nazarí de Calle San Buenaventura, 2 (Granada)», *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 7, Universidad de León. 153-166.
- BARRERA MATURANA, J. I. (2011): «Barcos, peces, estrellas y otros motivos en los muros del castillo de Almuñécar (Granada)», *XVII Colloque International de Glyptographie de Cracovia, du 4 au 10 juillet 2010*, Centre International de Recherches Gliptographiques (C.I.R.G.). 27-46.
- BARRERA MATURANA, J. I. (2012): «Grafitos históricos en los palacios de la Alhambra. Ideas para una guía del visitante». En: Ozcáriz Gil, P. (coord.): *La memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*, Dpto. de Cultura, Turismo y Relaciones Institucionales, Gobierno de Navarra, Pamplona. 68-87.
- BARRERA MATURANA, J.I. (2014): «Maestros albañiles, artesanos y grafitos históricos». En. *Meouak, M. y De la Puente, C. (eds.): Vivir de tal suerte. Homenaje a Juan Antonio Souto Lasala, Córdoba: Near Eastern Research Unit-Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Oriens Academic. 85-96.*
- BARRERA MATURANA, J. I. (2016): «Los grafitos medievales del castillo de San Miguel en Almuñécar (Granada). Primeros resultados». En: Reyes Téllez, F. y Viñuales Ferreiro, G. (coord.): *Grafitos históricos hispánicos I. Homenaje a Félix Palomero*, Universidad Rey Juan Carlos y Comunidad de Madrid. 195-216.
- BARRERA MATURANA, J. I.; CARBONERO GAMUNDI, M.ª A.; CRESSIER, P.; DELAIGUE, M.-C.; EGEA GONZALEZ, J.J.; OSUNA VARGAS, M.ª M. (1993): «Poblamiento y cultura material en un territorio elemental medieval de la Sierra de los Filabres. El Valle de Senés (Almería). Campaña 1991», *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 1991, T.II, Sevilla. 36-51.
- BARRERA MATURANA, J.I.; CRESSIER, P. (1995): «Un graffiti de bateau à Madinat al-Zahra», *Barcos, navegación y comercio marítimo en al-Andalus* Casa de Velázquez, Madrid.
- BARRERA MATURANA, J.I.; CRESSIER, P. (2003): «Grabados parietales y rupestres de Almería: Un problema de cronología», *Actes del I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals. Homenatge a Lluís Díez-Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1992)*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida. 709-720.

- BARRERA MATORANA, J. I.; CRESSIER, P.; MOLINA MUÑOZ, J. A. (1999): «Garabatos de alarifes: Los graffiti de las galerías de desagüe de Madinat al-Zahra», *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 4 Córdoba. 39-81.
- BAZZANA, A.; LAMBLIN, M. P.; MONTMESSIN, Y.; GISBERT, J.A.; VILLOTA, I. (1984): *Los graffiti medievales del Castell de Denia. Catálogo*. Ayuntamiento de Denia.
- BELTRÁN, A. (2003): «Historia y vicisitudes de la investigación de los grabados prehistóricos en el área sudoccidental de Europa», *Actes del I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals. Homenatge a Lluís Díez-Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1992)*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida. 35-60.
- BENAVENTE SERRANO, J. A. (2002): «Los graffiti del Bajo Aragón: un frágil patrimonio pendiente de protección, recuperación y valorización», *Al-Qannis. Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, 9, Alcañiz. 157-174.
- BENAVENTE, J.A.; BURILLO, F.; THOMSON, M.T. (2001): *Guía de la Ruta de las Cárceles del Mezquín-Matarraña Bajo Aragón (Teruel)*. OMEZYMA, Asociación para el desarrollo del Mezquín-Matarraña, Teruel.
- BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, R. (1988): «Arbitrio del Dr. Mancebón para la reforma de la ermita de Nuestra Señora de las Virtudes de Villena y creación de un colegio para niños moriscos (1587-88)», *Homenatge al Doctor Sebastià García Martínez*, vol. I, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, Valencia. 287-300.
- BERNAT ROCA, M.; GONZÁLEZ GOZALO, E.; SERRA BARCELÓ, J. (1982): «La presó del campanar de Sant Miquel», *Estudis Baleàrics*, II/7, Palma de Mallorca. 95-131.
- BERNAT ROCA, M.; GONZÁLEZ GOZALO, E.; SERRA BARCELÓ, J. (1985): «Els graffiti de l'Illa de Tabarca (Alacant). Primeres aportacions», *Canalobre* 5, Alicante. 112-114.
- BERNAT ROCA, M.; GONZÁLEZ GOZALO, E.; SERRA BARCELÓ, J. (1985-1987): «Graffiti i decoració popular. El cas de Sant Martí d'Alanzell, Vilafranca de Bonany», *Mayurqa*, Vol. 21, Palma de Mallorca. 79-89.
- BERNAT ROCA, M.; GONZÁLEZ GOZALO, E.; SERRA BARCELÓ, J. (1986): «Els graffiti del Campanar de la Seu de Mallorca», *Institut d'Estudis Baleàrics*, Any IV/23, Palma de Mallorca. 7-46.
- BERNAT ROCA, M.; GONZÁLEZ GOZALO, E.; SERRA BARCELÓ, J. (1989): «Notas preliminares sobre los graffiti del yacimiento de 'Al Monastri' de Guardamar del Segura (Alicante)». En: Azuar Ruíz, R. (coord.): *La Rabita califal de las Dunas de Guardamar (Alicante)*, Alicante. 175-179.
- BERNAT ROCA, M.; SERRA BARCELÓ, J. (1987): «Metodología para el estudio de los graffiti medievales y postmedievales: el caso de Mallorca», *II Congreso de Arqueología Medieval Española*, t. I, Madrid. 26-33.
- BERTI, G.; GARCÍA PORRAS, A. (2006): «A propósito de 'Una necesaria revisión de las cerámicas andalusíes halladas en Italia'», *Arqueología y Territorio Medieval*, 13.1, Universidad de Jaén. 155-195.
- BERTRAN ROIGÈ, P.; FITÉ LLEVOT, F. (1984): «Primera aproximación a la ceràmica grisa i als graffiti del Castell d'Oroners (Arger, Lleida)», *Acta Històrica et archaeologica mediaevalia*, V-VI, Universitat de Barcelona. 387-418.
- BEVIÀ, P.; FERRÁNDIZ, J.M.; FERRER, P.; MARTÍN, M.ª P.; PEÑALVER, R. (1993): «Avance del Corpus de graffiti del término municipal de Alicante», *LQNT*, nº 1, Alicante. 185-190.
- BLANES, E.; COMPANY, M.; GUINEA, M.C.; NAVARRO, G.; ORTUÑO, R.; RUBEN, M.; VICENTE, F.J. (1989-90): «La problemática de los grabados esquemáticos de la Cueva de la Cerdaña (Pina de Montalgrao) a la luz de representaciones similares conocidas», *Butlletí de l'Associació Arqueològica de Castelló*, 6-7, Castellón. 62-74.
- BLÁZQUEZ, MIGUEL, J. (1988): *Yecla en el siglo XVII*. Ayuntamiento de Yecla- Cajamurcia.
- BOLÒS, J.; SÁNCHEZ, I. (2003): «Els grafits medievals de la torre de Coaner», *Actes del I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals. Homenatge a Lluís Díez-Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1992)*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida. 765-776.

- BRANCO, M.; BILIOU, F. (2011): *Inscrição e grafitos medievais no castelo de Arraiolos*. Câmara Municipal de Arraiolos.
- BURÓN CASTRO, T.; (1991): «Uso y tradición de las medidas agrarias en la provincia de León», *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, 31, nº 83-84, León. 99-118.
- CADIÑANOS BARDECI, I. (2006): «Noticias de arquitectura religiosa en la provincia de Albacete», *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, 50 Albacete.165-176.
- CALERO CARRETERO, J.A.; CARMONA BARRERO, J.D.; (2011): «A propósito de unos graffiti medievales en el castillo de Alange», *Actas de las II Jornadas de Almendralejo y Tierra de Barros (12-13 de noviembre de 2010)*, Asociación Histórica de Almendralejo. 251-266.
- CAMILLE, M. (2000): *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Ed Akal, Madrid.
- CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J.; (2010): «Grafitos en el Real Monasterio de El Escorial», *Anuario jurídico y económico escorialense*, XLIII, 43, San Lorenzo del Escorial. 483-510.
- CARBONELL i ESTELLER, E.; CARRERAS i SANTAFÉ, P.; CASANOVAS i ROMEU, Á.; CIURANETA i MURGARELLA, M.T.; FERNÁNDEZ i ASPAS, N.; FERRÁN i GÓMEZ, D.; GONZÁLEZ i VERDAGUER, T.; LLARÁS USÓN, C.; MARTÍNEZ i MORGENSTERN, C.; REY-STOLLE DEGOLLADA, C.; RIU i BARRERA, E.; ROIG i DEULOFEU, A.; ROSELL i GILBERT, R.; TOBIAS SÁNCHEZ, I. (1981): «Los grafitos de Castellfollit de Riubregós. Primeras aportaciones», *Quaderns d'Estudis Medievals*, II, 5, Barcelona. 278-310.
- CARBONELL ESTELLER, E. CASANOVAS ROMEU, A. y LLARAS, C., (1986): «Problemática de la interpretación de los graffiti medievales catalanes», En *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española*, Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1986, tomo I. Zaragoza. 257-271.
- CARPENA CHINCHILLA, F.J. (2018): *Aproximación a los orígenes de las Fiestas de Moros y Cristianos en Villena. La Devoción a la Virgen de las Virtudes*. Inédito. Yecla.
- CASANOVAS, A.; FERRAN, D.; ROIG, A. (1983): «Els grafits de la Torre del Verdú», *Actes du Colloque International de Clyptographie de Saragosse*. Zaragoza, 1982. 359-373.
- CASANOVAS, A.; ROVIRA, J. (1999): *Grafitos, 6000 anys de llenguatge marginal*. Catálogo de la exposición, Fundació Caixa de Sabadell, Barcelona.
- CASANOVAS, A.; ROVIRA, J. (2002): «Los graffiti medievales y post-medievales del Alcañiz monumental», *Al-Qannis. Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, 9. 5-53.
- CASANOVAS, A.; ROVIRA, J. (2003): «Status Questions de les representacions gravades medievals a Catalunya. Una visió de conjunt», *Actes del I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals. Homenatge a Lluís Díez-Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1992)*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida. 637-684.
- CASANOVAS, A.; ROVIRA, J.; ROYO, I.; GÓMEZ, F.; BENAVENTE, J.A. (2002): «Los graffiti: un patrimonio inédito para el análisis de la historia de las mentalidades», *Al-Qannis. Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, 9, Alcañiz.
- CELDRÁN BELTRÁN, E.; VELASCO FELIPE, C. (2011): «Sobre unos grafitos históricos localizados en un pequeño cortijo de Lorca (Murcia)», *Alberca*, 8, *Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca*. 121-137.
- CELIBERTI MORALES, R. (2019): *Apodos de Villena. Investigación sobre su antroponimia popular*. Ayuntamiento de Villena.
- CERVERA POZO, L. (2008): «Graffiti de tema marítimo en el Recinto Fortificado de Alcalá de Guadaíra (Sevilla)», *Actas del 4º Congreso Internacional sobre Fortificaciones: Las Fortificaciones y el mar*, Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra, Sevilla. 321-328.
- COLL CONESA, J. (2009): *La cerámica valenciana. Apuntes para una síntesis*. Asociación Valenciana de Cerámica. Valencia.

- COSIN CORRAL, Y.; GARCÍA APARICIO, C. (1998): «Alquerque, mancala y dados, juegos musulmanes en la Ciudad de Vascos», *Revista de Arqueología*, Año XIX, Nº 201, Madrid. 38-47.
- COSTA VIDAL, F. (1997): *Villena durante la guerra civil*. Col. Ensayo e Investigación, Ayuntamiento de Villena-Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante. Alicante.
- COSTAS GOBERNA, F. J.; FERNÁNDEZ PINTOS, J. (1985): «Diseños cuadrangulares a modo de tableros de juegos en los petroglifos del NW de la Península Ibérica», *Pontevedra Arqueológica*, II, Grupo de Arqueología Alfredo García Alén, Pontevedra. 127-144.
- COTTART, N.D.; CARVALHO, A.R. (2010): «Os grafitos da muralha Amóada de Alcácer do Sal», *Conimbriga*. XLIX. 183-223.
- CRESSIER, P. (1986): «Graffiti cristianos sobre monumentos musulmanes de la Andalucía Oriental: Una forma de exorcismo popular», *I Congreso de Arqueología Medieval Española, Huesca del 17 al 19 de abril de 1985*, T.I, Diputación General de Aragón, Zaragoza. 273-291.
- CREVILLÉN GONZÁLEZ, A.; MARTÍNEZ AMANTE, A.; MARTÍNEZ GÓMEZ, E.; UGEDA NAVARRO, R. (1997): «Proyecto de restauración Ayuntamiento de Villena», *Villena*, 47, Ayuntamiento de Villena. 96-100.
- DÍEZ PLATAS, F. (2002): «Breviario de imágenes paganas. La Iconografía de los dioses y el mito en la Galicia romana». En: Castiñeiras González, M. y Díez Platas, F. (Eds.): *Profano y pagano en el arte gallego, SEMATA*, 14, Facultad de Xeografía e Historia. Universidad de Santiago de Compostela. 203-251.
- ECHARTE, T.; MONTANER FRUTOS, A. (1997): «Los emblemas de la orden de predicadores: El Stemma Liliatum y el Stemma Formatum», *Emblemata*, 3. Institución Fernando el Católico, Zaragoza. 393-434.
- ESQUEMBRE MENOR, J.M.; LAGULLÓN ESCAMILLA, J. (2017): «El nuevo museo de Villena: un proyecto para la historia», *Bilyana. Revista del Museo de Villena*, 2. Villena. 125-132. <http://www.museovillena.com/pdf/REV_bilyana_02_2017-08.pdf> [Consulta: 23-5-2021].
- ESTERAS, J.A.; GONZALO, C.; LORENZO, J. SANTA-OLALLA, I.; YUSTA F.; (2012): «La piel que habla. Grafitos de los siglos XI-XIII sobre el revoco románico de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz (Soria)». En: Ozcáriz Gil, P. (coord.): *La memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*, Gobierno de Navarra, Pamplona. 88-107.
- FERNÁNDEZ DEL CERRO, J. (2007): «Abandono, reocupación y reforma de una casa hispanomusulmana entre los siglos XI y XIV. Los graffiti de Calle Lócum, 15 (Toledo)». En: Passini, J. e Izquierdo, R. (Eds.): *La ciudad medieval de Toledo: Historia, Arqueología y Rehabilitación de la Casa. El Edificio Madre de Dios*, Univ. de Castilla La Mancha, Toledo. 113-138.
- FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, C.; FERNÁNDEZ SANDINO, J.; SAÍZ QUEVEDO, M. L.; MÁRQUEZ ÁLVAREZ, M. J. (1987): «Informe preliminar acerca de los grabados bajomedievales del castillo de Jubera (La Rioja) y su entorno histórico-artístico», *II Congreso de Arqueología Medieval Española*, T.III, Madrid. 405-413.
- FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ DE IRIBAS, J. (2020): «Los Nudos de Salomón en la Baja Edad Media: aproximación histórica a un grafito simbólico». En: Francisco Reyes y Gonzalo Viñuales, (eds.): *Grafitos Históricos Hispánicos*, II, JAS Arqueología, Madrid. 115-140.
- FERRÁN GÓMEZ, D.; ROIG DEULOFEU, A. (1986): «El grafit medieval. Mètode arqueòlogic. La seva aportació a la Historia», *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española*, Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1986, tomo I. 223-237.
- FERRER CLARÍ, A.; GALÁN GRAU, A. (2004): «Els grafitis del monestir de Santa María de la Murta», *X Asamblea d'Historia de la Ribera*, Antella. 259-264.
- FERRER MARSET, P.; MARTÍ SOLER, A. (2009a): «L'Atzúvia». En: Hernández Pérez, M. y Ferrer Marset, P. (coord.): *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*, MARQ-Diputación de Alicante, Alicante. 66-87.

- FERRER MARSET, P.; MARTÍ SOLER, A. (2009b): «Cocentaina». En: Hernández Pérez, M. y Ferrer Marset, P. (coord.): *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*, MARQ-Diputación de Alicante, Alicante. 102-167.
- FERRI CHULIO, A. S. (1999): *Grabadores y grabados alicantinos: siglos XVIII-XIX*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante.
- FERRIZ HERNÁNDEZ, J. (1989): «Medidas antiguas en lugares públicos. La Vara de Zafra y la Tahúlla de Villena», *Zafra y su Feria de San Miguel*, Villena. 3p.
- FLOR FRANCÉS, J.M.; TENDERO FERNÁNDEZ, F.E. (2007): «La historia bajo nuestros pies. Nuevos datos arqueológicos en el subsuelo villenense», *Villena*, 57, Ayuntamiento de Villena. 71-80.
- FONDEVILA SILVA, P. (2009): «Nuevas aportaciones para identificar los graffiti navales del Palacio de Ambel», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LII, Institución Fernando el Católico, Borja. 71-86.
- FONDEVILA SILVA, P. (2011): «Las galeras de Malta en la segunda mitad del siglo XVIII», *XLII Jornadas Historia Marítima. La Orden de Malta, la mar y la Armada (III)*, Cuaderno Monográfico nº 63, Instituto de Historia y Cultura Naval, Madrid. 41-69.
- FRAENKEL, B. (1998): «La signature comme exposition du nom propre dans l'écrit». En: Christin, A.M. (éd.): *L'Écriture du nom propre*, L'Harmattan, Paris. 215-2 32.
- GABALDÓN, R. (2001): *Comedias*. Ed. facsímil de Juan B. Vilar y Alfredo Rojas Navarro, Universidad de Murcia-Real Academia Alfonso X El Sabio, Murcia.
- GALBIS HERNÁNDEZ, J. (2013): «175 Años Santuario y Junta de la Virgen», *Día 4 que fuera*. Junta Central de Fiestas de Moros y Cristianos de Villena. 269-272.
- GALVAÑ CASTAÑO, R.; VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (2010): «Graffiti en Sax: castillo, campanario, calle Yecla, las Delicias y CEAHM», *El Castillo de Sax*, 30, otoño de 2010, Asociación de Estudios Sajenos-Grupo Amigos Historia de Sax. 35-39.
- GARCÍA CHOCANO, O. (2012): «Ampliación de cantera El Vedat, polígono 8, parcela 67 (Adsubia)», *Actuaciones arqueológicas en la provincia de Alicante– 2011*, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Alicante Sección de Arqueología 1, [cd rom]. Alicante.
- GARCÍA GUARDIOLA, J.; RIZO ANTÓN, C. (2011): *Los yesares de Villena (Alicante). Arqueología y Etnografía*, Fundación José María Soler. Premio de Investigación 2011. Villena.
- GARCÍA GUARDIOLA, J. (2016): «El Puente de los Espejos, una utopía», *El Periódico de Villena. Especial Moros y Cristianos*, Villena. 48-49.
- GARCÍA LUJÁN, M. (1951): «Nuestra Historia: El Santuario», *Villena*, 2, Ayuntamiento de Villena. 3 p.
- GARCÍA LUJÁN, M. (1975): «Obras en el Santuario», *Villena*, 25, Ayuntamiento de Villena. 3 p.
- GARCÍA LUJÁN, M. (1988): *Historia del Santuario de Nuestra Señora de las Virtudes*, Ayuntamiento de Villena-Caja Ahorros del Mediterráneo. Villena.
- GARCÍA SERRANO, J.A. (2008-2009): «Primeras representaciones de la tauromaquia en Tarazona (Zaragoza). Avance al estudio de los graffiti de los bajos del Palacio Episcopal», *Turiaso. Revista del Centro de Estudios Turiasonenses*, XIX, Zaragoza. 315-332.
- GARCÍA SERRANO, J.A. (2012): *Tiempo de graffiti. Los calabozos del Palacio Episcopal de Tarazona (S. XVIII-XIX)*. Centro de Estudios Turiasonenses, Tarazona.
- GAYOL ALFONSO, C. (2004): «La daga: el refinamiento en el arma blanca», Museo Arqueológico Nacional, Pieza del mes ciclo 2003-2004, *Las armas: defensa, prestigio y poder*, Madrid. 2-11.
- GERRARD, C. (2003): *Paisaje y señorío: la casa conventual de Ambel (Zaragoza). Arqueología, arquitectura e historia de las Órdenes militares del Temple y del Hospital*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

- GILOTTE, S. (2006): «Al-Mu-tadd y el puente de Alcántara (Cáceres)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 36-2, Madrid. 211-231.
- GILOTTE, S.; GONZÁLEZ CORDERO, A. (2002): «Graffiti murales de época histórica en el castillo de Monsalud (Nogales, Badajoz)», *Arqueología y territorio medieval*, 9, Jaén. 249-288.
- GISBERT SANTONJA, J.A. (1984): *Los Graffiti medievales del Castell de Denia. Catálogo*, Museo Arqueológico de Denia, Ayuntamiento de Denia.
- GISBERT SANTONJA, J.A. (2009): «Denia». En: Hernández Pérez, M. y Ferrer Marset, P. (coord.): *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*, MARQ-Diputación de Alicante, Alicante. 168-183.
- GÓMEZ BARRERA, J. A.; DE LA CASA MARTÍNEZ, C. (2003): «Primeros ejemplos de grabados murales en la provincia de Soria», *Actes del I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals. Homenatge a Lluís Díez-Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1992)*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida. 685-694.
- GONZÁLEZ GOZALO, E. (1986): «Graffiti de la Torre de Sant Joan de la Llotja», *Bolletí del Institut d'Estudis Baleàrics*, 23, Año 4, Palma de Mallorca. 47-56.
- GONZÁLEZ GOZALO, E. (1988): «Los graffitis de la Lonja de Palma, signos, inscripciones y dibujos», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 44, Palma de Mallorca. 273-306.
- GONZÁLEZ GOZALO, E. (1990): «Los graffiti históricos y las pinturas murales populares. Primer paso para su protección y salvaguarda en el ámbito del patrimonio cultural», *Bolletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 46, Palma de Mallorca. 271-274.
- GONZÁLEZ GOZALO, E. (1995): «Les graffiti du château de Bellver à Palma», *Actes du IXe Colloque International de Glyptographie de Belley (du 5 au 9 juillet 1994)*, CIRG, Braine-le-Château. 169-195.
- GONZÁLEZ GOZALO, E. (2013): «Los trazos murales espontáneos, testimonios arqueológicos de nuestra cultura. El caso de Mallorca», *MRAMEGH* 23. 7-21.
- GONZÁLEZ GOZALO, E.; BUCHERIE, L. (2001): «Grafitos de Menorca. Hallazgos en edificios históricos de Maó y Ciutadella», *Revista de Menorca*, vol. 85 (I), Mahón. 11-56.
- GONZÁLEZ GOZALO, E.; OLIVER FONT, B. (2007): *Los Barcos de Piedra. La arquitectura náutica balear a través de los grafitos murales (siglos XIV-XVIII)*. Institut d'Innovació Empresarial de les Illes Balears. Govern de les Illes Balears. Palma de Mallorca.
- GONZÁLEZ GOZALO, E.; OLIVER FONT, B.; DURÁN VADELL, M. (2000): «Los grafitos medievales del castillo de Santueri (Felanitx, Mallorca)», *Actes du XI Colloque International de Recherches Glyptographiques*, Mallorca. 229-249.
- GONZÁLEZ GOZALO, E.; PASTOR QUIJADA, X. (1993): «La arquitectura naval de los graffiti medievales mallorquines», *IV Congreso de Arqueología Medieval Española T.III*, Alicante. 1.035-1.047.
- GONZÁLEZ GOZALO E.; ROSELLÓ PONS, M. (2006): *Los grafitos de la Torre del Homenaje del Castillo de Bellver*, Palma de Mallorca. Ayuntamiento de Palma, Castillo de Bellver y Leonard Muntaner. Palma de Mallorca.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1952): *Cerámica del Levante español. Siglos Medievales. Loza*, Madrid-Barcelona.
- GONZÁLEZ PÉREZ, J. R., (Coord.) (2003): *Actes del I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals. Homenatge a Lluís Díez-Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1992)*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida.
- GRACIA RIVAS, M. (1994): «Los graffiti del Palacio de Ambel (Zaragoza)», *Cuadernos del Instituto de Historia y Cultura Naval*, 23, Instituto de Historia y Cultura Naval, Madrid. 55-62.
- GRAFITRÉS (imp.) (1987): *Homenaje a los maestros Sánchez Griñán. Abril 1986, Villena*.
- GUARDIA PONS, M. (2008): «Los grafitos de la iglesia de Santiago de Peñalba». *Patrimonio de Castilla-León*, 33, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid. 51-58.

- GUSI JENER, F.; OLIVER FOIX, A. (1996): «Los grafitos de tema naval de la muralla de Santa Bárbara (Peñíscola, Castellón). Un complemento al Museo del Mar. Centro de Estudios del Maestrazgo», *V Jornadas de Historia, Arte y Tradiciones Populares del Maestrazgo*, Peñíscola, octubre-noviembre 1996, Peñíscola. 79-93.
- HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (2000): «La restauración del Castillo de la Atalaya», *Villena*, 50, Ayuntamiento de Villena. 94-98.
- HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (2004): «La ermita de Nuestra Señora de las Nieves o del Castillo», *Villena*, 54, Ayuntamiento de Villena. 119-122.
- HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (2009): «Villena». En: Hernández Pérez, M. y Ferrer Maset, P. (coord.): *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*, MARQ-Diputación de Alicante, Alicante. 268-315.
- HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (2010): «Graffitis de la Guerra Civil en la iglesia de Santiago», *Villena*, 60, Ayuntamiento de Villena. 110-116.
- HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (2012): «Los graffiti del Castillo de la Atalaya (Villena, Alicante), un ejemplo de puesta en valor». En: Ozcáriz Gil, P. (coord.): *Memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*, Gobierno de Navarra, Pamplona. 109-125.
- HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (2015): «Una medida local de superficie incisa en la iglesia de Santiago De Villena (Alicante)», *De Artis Rupestris. Arte rupestre protohistórico y arte rupestre histórico en la Península Ibérica*. Congreso Internacional, Castellón 3-4 Noviembre 2014. Universidad Jaime I de Castellón. *Quadernos de Prehistoria y Arqueología de Castellón*, 33, Castellón. 241-253.
- HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (2016): «El contexto arqueológico de la conquista cristiana de Villena». En: *Ponce Herrero, G. (coord.): La conquista cristiana del Valle del Vinalopó: territorio y fortalezas*. Universidad de Alicante. Servicio de Publicaciones, Alicante. 421-436.
- HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (2019): «La Electro Harinera Villenense. Un ejemplo de edificio industrial incorporado al programa cultural de la ciudad de Villena», *Resiliencia, innovación y sostenibilidad en el Patrimonio Industrial*, Gijón. 711-720.
- HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (2019): «Tesoros del pasado. Aproximación a la colección etnográfica del Ayuntamiento de Villena», *Bilyana. Revista del Museo de Villena*, 2. Villena. 74-110. <http://www.museovillena.com/pdf/2018/REV_bilyana_03_2018_05.pdf> [Consulta: 23-5-2021]. .
- HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (e.p.): «Vestigios de la guerra civil en Villena (Alicante), a través de los grafitos de la iglesia de Santiago». En: Polo, A.; Viñuales, G. y Reyes, F. (eds.): *Soldados, armas y batallas en los grafitos históricos / Soldiers, weapons and battles on Historical Graffiti*, Oxford, Archaeopress, 2021.
- HERNÁNDEZ ALCARAZ, L.; NAVARRO POVEDA, C. (1997): «Los graffiti del castillo de La Atalaya (Villena, Alicante)», *Villena*, 47, Ayuntamiento de Villena. 92-95.
- HERNÁNDEZ ALCARAZ, L.; NAVARRO POVEDA, C. (2007): «Graffiti del Castillo de La Atalaya (Villena, Alicante). Representaciones navales», *Jornadas sobre castillos valencianos, Onda del 18 al 21 de septiembre de 2003*, *Boletín de Arqueología Medieval*, 13, Madrid. 51-67.
- HERNÁNDEZ CARRIÓN, E.; GIL GONZÁLEZ, F. (2002): «Informe del estudio y excavación del palacio del antiguo concejo de Jumilla (s. XVI)», *Memorias de Arqueología*, 11, Murcia. 529-540.
- HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, F. (1961): *El codo en la historiografía árabe de la mezquita mayor de Córdoba. Contribución al estudio del monumento, Al-Mulk. Anuario de estudios arabistas*, 2, Córdoba. 5-52.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. (1995): «Grabados rupestres postpaleolíticos en el País Valenciano. Algunas consideraciones», *Extremadura Arqueológica*, V, Homenaje a la Dra. Milagro Gil-Mascarell Boschà, Cáceres-Mérida. 27-37.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. (2009): «Graffiti murales en Alicante. Un patrimonio a conservar». En: Hernández Pérez, M. y Ferrer Maset, P. (coord.): *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*, MARQ-Diputación de Alicante, Alicante.

- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S.; FERRER MARSET, P. (Coord.) (2009): *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*, MARQ, Diputación de Alicante.
- IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, M.; LEJÁRRAGA NIETO, T. (1998): *Los grafitos del Monasterio de San Millán de Suso*, Consejería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes, Logroño.
- IGUAL LUIS, D.; NAVARRO ESPINACH, G. (1991): «Tornant a la problemàtica dels graffiti de Federo des de la Historia Social y l'Esriptura», *Butlletí de l'Associació Arqueològica de Castelló Llansol de Romaní*, 9-11, juliol 1990-desembre 1991, Castelló.
- JIMÉNEZ ZORZO F.J.; MARTÍNEZ BUENAGA, I.; MARTÍNEZ PRADES J.A.; RUBIO SAMPER, J.M.; (1986): «El estudio de los signos lapidarios y el Monasterio de Veruela. Ensayo de una metodología de trabajo», *Monografía del Seminario de Arte Aragonés*, XL, Zaragoza. 5-124.
- JIMENO GUERRA, V. (2015): «Un patrimonio oculto y recuperado. Los graffiti de la iglesia de Santiago de Peñalba (Peñalba de Santiago, León)», *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 25. Universidad de Murcia: 233-259.
- LORENS, M.D.; GUSI, F.; BARRACHINA, C.; OLIVER, A. (2003): «Dibuixos esgrafiats de tema naval i gravats de la Torre del Rei (Orpesa del Mar, Castelló)», *Actes del I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals. Homenatge a Lluís Díez-Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1992)*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida. 861-869.
- LLUCH BRAMON, R. (2003): «Uns grafitos a la Pia Almoina de Banyoles», *Actes del I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals. Homenatge a Lluís Díez-Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1992)*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida. 777-783.
- LÓPEZ HURTADO, C. (1991): «El cementerio municipal de Villena», *Villena*, nº 41, Ayuntamiento de Villena. 25-26.
- LÓPEZ HURTADO, C. (2010): *Villena Roja 1936-1939. Represión de guerra y posguerra*. M&C Publicidad, Villena.
- LÓPEZ HURTADO, C. (2017): *Memoria del poder municipal en Villena. Ayuntamientos de la ciudad durante los siglos XIV al XXI*. Ayuntamiento de Villena.
- LORENZO ARRIBAS, J.M. (2016): «Grafitos medievales. Un intento de sistematización». En: Reyes Téllez, F. y Viñuales Ferreiro, G. (coord.): *Grafitos históricos hispánicos I. Homenaje a Félix Palomero*, Universidad Rey Juan Carlos y Comunidad de Madrid, Madrid. 43-58.
- LORENZO ARRIBAS, J.M. (2020): «El nudo de Salomón Revista digital de iconografía medieval», 22, Universidad Complutense. Madrid: 1-38.
- LORENZO FERNANDEZ, A. (2019): *Los grafitos de la iglesia de Santiago de Peñalba*. Escolar y Mayo, ed.
- MARQUES, A.P. (2000): *Inscrições Medievais no Castelo de Olivença: Deixadas por mãos portuguesas na Torre de Menagem do Século XIV aumentada pelo "Príncipe Perfeito Dom João II. Montemor-o-Velho, Coimbra, Olivença*.
- MARSILLA DE PASCUAL, F. R. (2011): «Pedro de Medina y la reja del Presbiterio de Santiago de Villena». En: Galindo Mateo, I. (de.): *Sancho García de Medina y el Arcedianato de Villena. Política, fe y cultura en torno al Renacimiento levantino*, M. I. Ayuntamiento de Villena. 303-318.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1995): «Grabados prehistóricos, grabados históricos. Reflexiones sobre un debate a superar», *Revista de Arqueología*, Año XVI, nº 172, agosto de 1995, Madrid.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J.M.; CHÁFER REIG, G. (1999): «Los graffiti del Castillo de Moixent», *XXV Congreso Nacional de Arqueología*, Valencia del 24 al 27 de febrero de 1999, Valencia. 523-528.
- MARTÍNEZ PRADES, J.A. (2013): «La Gliptografía en la Arquitectura Medieval. Visión General y Estudios en España», *Revista Chilena de Estudios Medievales* 3, enero-junio 2013, Santiago de Chile. 57-88.

- MARTÍNEZ PUCHE, A. (1997): «La electrificación y sus repercusiones en la modernización socioeconómica de Villena (Alicante)», *Actes de les IV Trovades d'Historia de la Ciència y la Tècnica*, Alcoi. 389-396.
- MARTÍNEZ PUCHE, A. (1998): *Villena: industrialización y cambio social (1780-1940)*. Universidad de Alicante. Alicante.
- MAS BELÉN, B. (1999): «El conjunto iconográfico de la Torre-Campanario de la Antigua Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de Belén, en Crevillente (Alicante): Siglos XVII-XIX», *XXIV Congreso Nacional de Arqueología, Cartagena, 28-31 de octubre 1997*, Murcia. 95-104.
- MATARREDONA COLL, E. (1983): *Estudio geográfico del Alto Vinalopó*. Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial de Alicante, Alicante.
- MÉNDEZ MADARIAGA, A.; VELASCO STEIGRAD, F. (2010): «Definición, tipología y concepto del grafito a partir del trabajo realizado en la misión de Jesús de Taravangüe (Paraguay)», En: Ozcáriz, P. (coord.): *La memoria en la piedra. Estudios sobre graffitis históricos*, Gobierno de Navarra, Pamplona. 292-305.
- MENÉNDEZ FUEYO, J.L. (2007): «Firmar la tinaja, marcar la historia. Marcas y graffitis en las cerámicas de Santa María de Alicante», *MARQ. Arqueología y Museos*, 2, Alicante. 107-130.
- MENÉNDEZ FUEYO, J.L.; BEVIÀ GARCÍA, M.; MIRA RICO, J.A.; ORTEGA PÉREZ, J.R. (2010): *El Castell de Castalla. Arqueología, arquitectura e historia de una fortificación medieval de frontera*, MARQ, Serie Mayor, 8, Alicante.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1956): *Historia de España*, Tomo VI, Espasa Calpe, Madrid.
- MILÁN UGEDA, D.; ALIAGA MARTÍNEZ, M. (2006): «Memoria histórica de las mujeres en Villena (1900-1960)», *Revista del Vinalopó*, 9, Centre d'Estudis Locals del Vinalopó, Petrer. 67-95.
- MOLINA HERNÁNDEZ, F.J.; BELMONTE MAS, D.; SATORRE PÉREZ, A. (2017): «Graffitis de época moderna en construcciones rurales de Monóvar (Alicante): un patrimonio histórico en desaparición», *Revista del Vinalopó*, 20, Centre d'Estudis Locals del Vinalopó, Petrer. 115-136.
- MONREAL JIMENO, A. (1988): «San Millán de Suso. Aportaciones sobre las primeras etapas del cenobio emilianense», *Príncipe de Viana*, Año 49, nº 183, Pamplona. 70-96.
- MUÑOZ LORENTE, G. (2008): *1808-1814 La guerra de la Independencia en la provincia de Alicante*. Suplemento de Diario *Información* del 2-5-2008. Alicante.
- NAVARRO POVEDA, C. (1993): *Graffitis y signos lapidarios del Castillo de La Mola (Novelda) y del Castillo de Petrer*. Ayuntamiento de Novelda-Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante.
- NAVARRO POVEDA, C. (2003): «Graffitis medievales del Castillo de Petrer y del Castillo de La Mola (Valle Medio del Vinalopó-Alicante)», *Actes del I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals. Homenatge a Lluís Díez-Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1992)*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida. 735-750.
- NAVARRO POVEDA, C. (2009a): «Novelda». En: Hernández Pérez, M. y Ferrer Marset, P. (coord.): *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*, MARQ-Diputación de Alicante, Alicante. 198-209.
- NAVARRO POVEDA, C. (2009b): «Petrer». En: Hernández Pérez, M. y Ferrer Marset, P. (coord.): *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*, MARQ-Diputación de Alicante, Alicante. 210-221.
- NAVARRO POVEDA, C. (2009c): «Petrer, Castillo». En: Hernández Pérez, M. y Ferrer Marset, P. (coord.): *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*, MARQ-Diputación de Alicante, Alicante. 222-237.
- NAVARRO POVEDA, C.; HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (1999): «Los graffiti medievales del valle alto y medio del río Vinalopó (Alicante)», *XXIV Congreso Nacional de Arqueología, 28-31 de octubre*, Cartagena, 1997, Murcia. 233-242.
- NAVARRO POVEDA, C.; HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (2018): «Graffitis históricos del castillo y de la iglesia de San Bartolomé de Petrer», *Petrer. Arqueología y Museo. Museos Municipales en el MARQ*, Diputación Alicante-Ayuntamiento de Petrer, Alicante. 197-221.

- NAVARRO SÁNCHEZ, I. (2011): «Electro-Harinera Villenense. Pasado-Presente-Futuro», *Villena*, núm. 61, Ayuntamiento de Villena. 110-117.
- OLESA MUÑIDO, F.F. (1968): *La organización naval de los estados mediterráneos y en especial de España durante los siglos XVI y XVII*. Ed. Naval, Madrid.
- OLIVER FOX, A. (1997): «Los grafitos prelatinos de la Península Ibérica». En : Gimeno Blay, F. y Mandingorra, M.L. (coord.): *Los muros tienen la palabra. Materiales para una historia de los graffiti*, Valencia. 27-44.
- OZCÁRIZ GIL, P. (2002): «Avance sobre los grafitos del Monasterio de Santa María de la Oliva (Navarra)», *V Congreso de Historia de Navarra, Grupos Sociales de la Historia de Navarra*, Pamplona. 131-146.
- OZCÁRIZ GIL, P. (2007): *Los grafitos de la iglesia del Monasterio de la Oliva (Navarra)*, Ciencias Jurídicas y Sociales, 77, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.
- OZCÁRIZ GIL, P. (2008a): «Los grafitos del claustro de la Catedral de Pamplona: dibujos destacados y torres medievales», *Trabajos de Arqueología de Navarra*, 20, Pamplona. 285-310.
- OZCÁRIZ GIL, P. (2008b): «Nuevos grafitos de San Pedro de la Rúa (Estella) y la Ermita de La Almuza (Sesma)», *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 16, Pamplona. 179-197.
- OZCÁRIZ GIL, P. (Coord.) (2012): *La memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*, Gobierno de Navarra, Pamplona.
- OZCÁRIZ GIL, P.; GORDEJUELA HIERRO, M. (2006): «Avance sobre los grafitos del claustro de la catedral de Pamplona», *VI Congreso de Historia de Navarra*, Pamplona. 203-213.
- PALOMERO ARAGÓN, F.; PALOMERO ILARDIA, I.M. (2016): «El claustro de Silos y sus grafitos. Estado de la cuestión». En: Reyes Téllez, F. y Viñuales Ferreiro, G. (coord.): *Grafitos históricos hispánicos I. Homenaje a Félix Palomero*, Universidad Rey Juan Carlos y Comunidad de Madrid. 91-164.
- PENAJÓIA, M. (2014): «Grafitos, inscrição árabe e outras marcas históricas identificados no castelo de Montemor-o-Velho», *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 14, Coimbra. 231-252.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, E.; LÓPEZ AMADOR, J.J.; RUÍZ GIL, J.A. (1987): «Grabados en el Castillo de Santa Catalina (Puerto de Santa María, Cádiz)», *Castillos de España*, 94, Madrid. 61-68.
- PORTILLO CARDONA, M.ª B. (1967): *Santiago, de Villena y el barroquismo gótico en el Reino de Valencia*, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia. Valencia.
- PRITCHARD, V. (1967): *English Medieval Graffiti*, Cambridge University Press, Cambridge.
- REYES TÉLLEZ, F.; VIÑUALES FERREIRO, G. (coord.) (2016): *Grafitos históricos hispánicos I, Homenaje a Félix Palomero*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.
- RIZO ANTÓN, C.E.; GARCÍA GUARDIOLA, J.; LUJÁN NAVAS, A. (2001): *Contribución al estudio de las Canteras de Yeso del término municipal de Villena (Alicante)*, Fundación Municipal José María Soler, Villena.
- RICO NAVARRO, M.C. (2000): «Garibaldinos de Petrer: Una comparsa que fue», *Festa*, Ayuntamiento de Petrer. 116-118.
- RODRÍGUEZ CEREZO, T.M. (2012): «Elementos permanentes en la iconografía de los grafitos: los círculos y rosetones realizados con compás». En: Ozcáriz Gil, P. (coord.): *La memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*, Gobierno de Navarra Dpto. de Cultura, Turismo y Relaciones Institucionales, Pamplona. 265-276.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. (2010): «Acción y defensa en la raya de Murcia durante la Guerra de la Independencia (1810-1812)», *Boletín Centro de Estudios Pedro Suárez*, 23, Granada. 59-166.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, R.; SOUTO LASALA, J.A. (2000): «De gliptografía omeya: signos lapidarios en la Mezquita Aljama de Córdoba. Situación e índice», *Actes du XIe Colloque International de Glyptographie de Palma de Majorque*, CIRG: Braine-Le Château. 259-291.

- ROSELLÓ SERRANO, J.; HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (2013): «Restauración del Castillo de La Atalaya - Villena - Fase III», *Villena*, 63, Ayuntamiento de Villena. 178-187.
- ROSSER LIMINIÑANA, P. (1994): «Los Graffiti de los siglos XVII-XVIII descubiertos en la casa Capiscol (La Condomina, Alicante)», *LQNT 2*, Alicante. 225-234.
- ROSSER LIMINIÑANA, P. (2009a): «Alicante». En: Hernández Pérez, M. y Ferrer Marsset, P. (coord.): *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*, MARQ-Diputación de Alicante, Alicante. 24-65.
- ROSSER LIMINIÑANA, P. (2009b): «Casa del Gobernador de la Isla de Tabarca». En: Hernández Pérez, M. y Ferrer Marsset, P. (coord.): *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*, MARQ-Diputación de Alicante, Alicante. 39-43.
- ROYO GUILLÉN, J. I.; ANDRÉS MORENO, J.A. (2000): «Los grabados rupestres de Aragón y su soporte geológico», *Naturaleza Aragonesa*, 6, octubre 2000, Zaragoza. 29-40.
- ROYO GUILLÉN, J. I.; GÓMEZ LECUMBERRI, F. (2002): «Panorama general de los graffiti murales y de los grabados al aire libre medievales y post-medievales en Aragón», *Al-Qannis, Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, 9, Alcañiz. 55-156.
- RUIZ MOLINA, L. (2000): *Hisn Yakka. Un castillo rural de Sarq Al-Ándalus. Siglos XI al XIII, Excavaciones arqueológicas en el Cerro del Castillo de Yecla*. Monográfico Revista Yakka, nº 10, Yecla. 243 pp.
- SANTAMARÍA SEMPERE, J. (2001): «La electricidad en Villena: historia y técnica. 1892-1935», *XXV Aniversario IES A Navarro Santafé*, Villena.
- SÁEZ VIDAL, J. (2018): «El camarín del Santuario de la Virgen en el Santuario de las Virtudes de Villena: aspectos formales e iconografía», *Política, fe y cultura en torno al Barroco Levantino. La Villena de Torreblanca, García Hidalgo y el Dr. Cerdán*. Ed. Aguaclara - Asociación Cultural Amigos del Castillo Príncipe Don Juan Manuel de Villena, Alicante. 241-273.
- SANTOS ESTÉVEZ, M.; GARCÍA QUINTELA, M.V. (2002): «Arte rupestre y santuarios», En: Castiñeiras González, M. y Díez Platas, F. (eds.): *Profano y pagano en el arte gallego, SEMATA*, 14. Facultad de Xeografía e Historia. Santiago de Compostela. 37-149.
- SEBASTIÁN FABULL, V. (1989): «Los graffiti del Castillo de Gestalgar. Un ensayo de interpretación», *Quaderns d'Història i Societat* 4, Llíria. 303-315.
- SEBASTIÁN FABULL, V. (1991): «Grabados en el Castillo de Chulilla. La Serrania», *Lauro, Quaderns d'Història i Societat*, 5, Llíria. 199-213.
- SOLER GARCÍA, J.M. (1969): *La Relación de Villena de 1575*, Instituto de Estudios Alicantinos, I, Diputación Provincial. Alicante.
- SOLER GARCÍA, J. M. (1972): «Apuntes históricos acerca del templo de Santa María», *Villena*, 22, Ayuntamiento de Villena. 4 p.
- SOLER GARCÍA, J.M. (1974): «Un símbolo islámico en el Castillo de la Atalaya», *Villena*, 24, Ayuntamiento de Villena. s/p.
- SOLER GARCÍA, J.M. (1976): *Villena, Prehistoria, Historia y Monumentos*, Diputación Provincial, Alicante.
- SOLER GARCÍA, J. M. (1982): «Nuestra Señora de las Nieves: un antiguo culto olvidado», *Villena*, 32, Ayuntamiento de Villena. 3 p.
- SOLER GARCÍA, J.M. (1985): «La fauna villenense y la desecación de la laguna», *Villena*, 35, Ayuntamiento de Villena. s/p.
- SOLER GARCÍA, J. M. (1987): «De arqueología urbana. El hallazgo numismático de Santa María», *Villena*, 37, Ayuntamiento de Villena. 3 p.
- SOLER GARCÍA, J.M. (2006): *Historia de Villena*, Fundación Municipal José María Soler, (2ª ed), Villena.
- SOUTO LASALA, J.A. (1982): «Algunos signos mágicos musulmanes en la cerámica verde y morada de Teruel (s. XIII-XIV)», *Colloque International du Glíptographie de Saragosse*, Zaragoza. 459-476.

- SOUTO LASALA, J.A. (1986): «Marcas de Cantero, graffiti y signos mágicos en el mundo islámico. Panorámica general», *Actas del IV Coloquio Internacional de Gliptografía*, Pontevedra. 463-486.
- SOUTO LASALA, J.A. (2001): «Glyptographie omeyyade: signes lapidaires à la Grande Mosquée de Cordoue. Documentation de noms propres», *Actes du XIIIe Colloque International de Glyptographie de Saint-Christophe-en-Brionnais*, Braine-le-Château. 283-307.
- SOUTO LASALA, J.A. (2002a): «La construcción en Al-Ándalus omeya: las marcas de identidad de los tallistas de piedra». En: Del Pino, J.L. (coord.): *Al-Ándalus omeya*, Córdoba, Prasa. 105-118.
- SOUTO LASALA, J.A. (2002b): «Sa 'ada = Sa 'ada al- 'amiri? (precisiones en torno a un trabajador andalusí de la construcción)», *Al-Qantara, Revista de Estudios árabes*, 23 (2), Madrid. 331-334.
- SOUTO LASALA, J.A. (2002c): «Las inscripciones árabes de la Iglesia de Santa Cruz de Écija (Sevilla). Dos documentos emblemáticos del Estado omeya andalusí», *Al-Ándalus Magreb. Estudios árabes e islámicos*, 10, Cádiz. 215-254.
- SOUTO LASALA, J.A. (2003a): «Stonemasons identification marks as a prosopographical source. The case of umayyad Al-Ándalus», *Medieval Prosopography*, 23. 229-245.
- SOUTO LASALA, J.A. (2003b): «Glyptographie omeyyade: croquis de travailleurs de la Grande Mosquée de Cordoue», *Actes du XIIIe Colloque International de Glyptographie de Venise*, Braine-le-Château. 361-384.
- SOUTO LASALA, J.A. (2004): «De gliptografía omeya: signos lapidarios en la Mezquita Aljama de Córdoba. Ejemplares fuera del oratorio: situación y ensayo de cronología». En: Müller-Wiener, M., et al. (hrgs.): *Al-Ándalus und Europa*, Petersberg: Michael Imhof Verlag. 93-100.
- SOUTO LASALA, J.A. (2005a): «Un échantillon de graffiti de la Cathedral de Cordoue», *Actes du XIVe Colloque International de Glyptographie de Chambord*, CIRG, Braine-Le Château. 445-463.
- SOUTO LASALA, J.A. (2005b): «De gliptografía omeya. El nombre de Fath en la Mezquita Aljama de Córdoba». En: Aguadé, J.; Vicente, A. y Abu-Shams, L. (eds.) *Sacrum Arabo-Sermiticum, Homenaje al profesor Federico Corriente en su 65 aniversario*, Zaragoza. 453-477.
- SOUTO LASALA, J.A. (2006): «Glyptographie omeyyade. La 'liasion os', un signe lapidaire de la Grande Mosquée de Cordoue», *Actes du XVe Colloque International de Glyptographie de Cordoue*, CIRG, Braine-Le Château. 313-337.
- SOUTO LASALA, J.A. (2007): «Las inscripciones constructivas de la época del gobierno de Almanzor», *Al-Qantara. Revista de estudios árabes*, 28 (1), Madrid. 101-142.
- SOUTO LASALA, J.A. (2008a): «La Lápida Árabe de la ermita de San Miguel de Gormaz». En: Escribano Velasco, C. y Heras Fernández, E. (coord.): *San Miguel de Gormaz, Plan integral para la recuperación de un edificio histórico*, Valladolid. 73-84.
- SOUTO LASALA, J.A. (2008b): «Referencias textuales de la época del gobierno de Almanzor: las inscripciones constructivas». En: Pino, J.L. del (Coord.): *La Península Ibérica al filo del año 1000, Congreso Internacional Almanzor y su época*, Córdoba-Prasa. 181-213.
- SOUTO LASALA, J.A. (2010a): «Las lápidas árabes de Pedroche». En: Lafuente Serrano, P. de la (ed.): *I Jornadas de Historia local de Pedroche*, Córdoba, Ayuntamiento de Pedroche. 15-48.
- SOUTO LASALA, J.A. (2010b): «Siervos y afines en Al-Ándalus omeya a la luz de las inscripciones constructivas». *Minas y esclavos en la Península Ibérica y el Magreb en la Edad Media, Espacio, tiempo y forma*, Serie III, Historia medieval, 23, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, Madrid. 205-264.
- SOUTO LASALA, J.A. (2010c): «Documentos de trabajadores cristianos en la mezquita aljama de Córdoba?», *Al-Qantara. Revista de estudios árabes*, 31 (1), Madrid. 31-75.
- SUÁREZ-ÍNCLÁN Y RUIZ DE LA PEÑA, M. (2006): «Los grabados de la Iglesia de Santiago de Peñalba en León», *Patrimonio Histórico de Castilla-León*, Año 7, nº 26, Valladolid. 13-15.

- TABOADA TÁBOAS, A. (1983): «Apuntes para el estudio de los signos lapidarios que se localizan en la ex-colegiata de Santa María de Bayona de Miñor (Pontevedra)», *Actes di Colloque International de Glyptographie de Saragosse*, Zaragoza, 1982. 650-655.
- TABOADA TÁBOAS, A. (1986a): «Notas para un mapa glyptográfico de la Diócesis de Tuy», *Actas del V Coloquio Internacional de Glyptografía*, Pontevedra. 739-750.
- TABOADA TÁBOAS, A. (1986b): «La Iglesia de Santa María. Bayona de Miñor», *Actas del V Coloquio Internacional de Glyptografía*, Pontevedra. 751-766.
- TALENS, J. (1997): «Los muros para el que los trabaja». En: Gimeno Blay, F. y Mandingorra, M.L. (coord.): *Los muros tienen la palabra. Materiales para una historia de los graffiti*, Valencia. 7-10
- TELESE COMPTE, A. (1991): *La vaixella blava catalana de 1570 a 1670*, Barcelona.
- TENDERO FERNÁNDEZ, F.E. (2009): «Castillo de Biar». En: Hernández Pérez, M. y Ferrer Maset, P. (coord.): *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*, MARQ-Diputación de Alicante, Alicante. 88-101.
- VALDÉS FERNANDEZ, F. (1977): «Relieves musulmanes de carácter profiláctico en la fortaleza de Górmaz (Soria)», *XIV Congreso Nacional de Arqueología (Vitoria 1975)*, Zaragoza. 1275-1278.
- VÁZQUEZ GABALDÓN, F. (1962): *Proyecto de clasificación de Vías Pecuarias. Municipio: Villena. Provincia: Alicante*, Ministerio de Agricultura, Instituto Nacional para la Conservación de la Naturaleza, Sección Vías Pecuarias, Madrid.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (2009): «Sax». En: Hernández Pérez, M. y Ferrer Maset, P. (coords.): *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*, MARQ-Diputación de Alicante, Alicante. 238-253.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (2013): «Iconografía de la pasión en las claves de bóveda de la iglesia del Santuario de Ntra. Sra. de las Virtudes de Villena», *Villena*, 63, Ayuntamiento de Villena. 156-163.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (2017): «Sax durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)», *Bilyana*, 2, Museo Arqueológico José María Soler.<Villena.98-124.http://www.museovillena.com/pdf/REV_bilyana_02_2017-07.pdf> [Consulta: 23-5- 2021].
- VELASCO FELIPE, C.; CELDRÁN BELTRÁN, E.; ANGÚGAR MARTÍNEZ, L., (2011): «Estudio histórico-documental y gráfico de la cortijada y ermita del Pozuelo (Lorca, Murcia)», *Alberca. Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca*, 9, Lorca. 179-200.
- VENTURA VILLANUEVA, A.; MORENO ROSA, A. (1986): «Pintura y graffiti medievales de la Cueva-Sima de Los Cholones (Zagrilla, Priego de Córdoba)», *I Congreso de Arqueología Medieval Española, Huesca del 17 al 19 de abril de 1985*, T.I, Diputación General de Aragón, Zaragoza. 239-255.
- VICENT CAVALLER, J.A.; LENGUA MARTÍNEZ, E. (2007): «Inscripciones y grabados republicanos del chalet de la finca de Gil (Vall d'Uixó). Nuevas aportaciones», *Orleyl. Revista de l'Associació Arqueològica de la Vall d'Uixó*, 4. 105-129.
- VILAR, J.B.; ROJAS NAVARRO, A. (2001): *Comedias de Rodrigo Gabaldón*, Universidad de Murcia, Academia Alfonso X El Sabio. Murcia
- VÍÑAS, R. y SARRIA, E. (1981): «Los grabados medievales del Racó Molero (Ares del Maestre. Castellón)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 8, Castellón. 287-298.
- ZAPATER ESPINOSA, P.; VALDÉS SANJUÁN, M.D. (2006): *Guía de la arquitectura del agua*, Asociación para el Desarrollo del Alto Vinalopó. Villena.
- ZAPATER UGEDA, J. (1974): *Historia de la Imagen de Nuestra Señora de las Virtudes Patrona de la Muy Noble, Muy Leal y Fidelísima Ciudad de Villena*, Sucesor de Such, Alicante.

VIII. ÍNDICE TOPONÍMICO

- CA.1: págs. 50, 53, 89.
- CA.1.1: págs. 53, 89, 347, 348.
- CA.1.2: págs. 53, 89, 347, 348.
- CA.1.3: págs. 53, 89, 347, 348.
- CA.2: págs. 53, 54, 81, 88, 324, 325.
- CA.3: págs. 52, 53, 98, 109, 375, 376.
- CA.4: págs. 54, 105, 109, 112.
- CA.4.1: págs. 55, 88, 110, 336, 341.
- CA.4.2: págs. 55, 336, 341.
- CA.4.3: págs. 55, 379, 386.
- CA.4.4: págs. 55, 379, 386.
- CA.5: págs. 50, 52, 82, 331, 332.
- CA.6: págs. 51, 52, 86, 230, 336, 337.
- CA.7: págs. 50, 52, 108, 230, 379, 389.
- CA.8: págs. 51, 54, 89, 347, 348.
- CA.9: págs. 50, 52, 108, 379, 389.
- CA.10: págs. 53, 54, 89, 347, 348.
- CA.11: págs. 53, 54, 89, 112, 347, 349.
- CA.12: págs. 50, 52, 96, 226, 368.
- CA.13: págs. 53, 54, 102, 378, 386.
- CA.14: págs. 63, 90, 112, 347, 367.
- CA.15: págs. 57, 58.
- CA.15.1: págs. 57, 58, 100, 378, 382.
- CA.15.2: págs. 57, 58, 100, 378, 380.
- CA.16: págs. 63, 64, 88, 231, 317, 336, 340.
- CA.17: págs. 63, 64, 87, 109, 112, 336, 337.
- CA.18: págs. 63, 64, 88, 342.
- CA.19: págs. 66, 67, 94, 347, 348.
- CA.20: págs. 57, 58, 81, 324, 325.
- CA.21: págs. 57, 59, 92, 112.
- CA.21.1: págs. 57, 59, 83, 92, 93, 112, 347, 349.
- CA.21.2: págs. 57, 59, 92, 347, 349.
- CA.21.3: págs. 57, 59, 83, 92, 347, 350.
- CA.21.4: págs. 57, 59, 83, 92, 336, 339.
- CA.22: págs. 59, 60, 86, 112.
- CA.22.1: págs. 59, 60, 96, 368, 373.
- CA.22.2: págs. 59, 60, 81, 324, 328.
- CA.22.3: págs. 59, 60, 98, 375, 377.
- CA.23: págs. 61, 62, 83, 85, 112.
- CA.23.1: págs. 61, 62, 317, 336, 339.
- CA.23.2: págs. 62, 83, 104, 379, 391.
- CA.24: págs. 60, 87, 336, 337.
- CA.25: págs. 63, 64, 98, 109, 110, 112, 375, 376.
- CA.26: págs. 60, 97, 375, 376.
- CA.27: págs. 64, 81, 216, 324, 325.
- CA.29: págs. 66, 67, 94, 347, 350.
- CA.30: págs. 68, 101, 230, 378, 385.
- CA.31: págs. 66, 67, 94, 347, 350.
- CA.32: págs. 67, 68, 98, 375, 377.
- CA.33: págs. 70, 71, 72, 103, 379, 389.
- CA.34: págs. 70, 71, 104, 112, 378, 385.
- CA.34.1: págs. 71, 104, 379, 389.
- CA.34.2: págs. 72, 86, 104, 336, 339.
- CA.34.3: págs. 72, 101, 104, 108, 393.
- CA.35: págs. 71, 72, 88, 97, 342, 375, 376.
- CA.36: págs. 70, 72, 97, 100, 375, 376, 378, 380.
- CA.37: págs. 64, 65, 101, 378, 385.
- CA.38: págs. 65, 94, 347, 350.
- CA.39: págs. 74, 75, 80, 91, 102, 347, 350.
- CA.40: págs. 74, 75, 82, 91, 97, 101.
- CA.40.1: págs. 74, 75, 97, 101, 375, 376, 378, 385.
- CA.40.2: págs. 74, 75, 97, 100, 148, 375, 376, 378, 382.
- CA.40.3: págs. 74, 75, 97, 100, 101, 108, 217, 229, 375, 376, 378, 379, 382, 387, 393.
- CA.40.4: págs. 74, 75, 91, 100, 101, 347, 349, 378, 382, 385.
- CA.40.5: págs. 75, 91, 100, 347, 350, 378, 382.
- CA.40.5.1: págs. 75, 76, 96, 102, 368, 373.
- CA.40.5.2: págs. 75, 76, 96, 368, 369.
- CA.40.6: págs. 75, 76, 91, 101, 347, 350, 378, 385.
- CA.40.7: págs. 75, 76, 393.

- CA.40.7.1: págs. 75, 76, 100, 102, 378, 380.
CA.40.7.2: págs. 75, 76, 82, 102, 331, 334.
CA.40.7.3: págs. 75, 76, 102, 108, 393.
CA.40.7.4: págs. 75, 76, 82, 102, 331, 334, 380, 390.
CA.41: págs. 75, 76, 87, 220, 336, 340.
CA.42: págs. 75, 76, 88, 100, 315, 380, 390.
CA.43: págs. 77, 81, 324, 328.
CA.44: págs. 75, 76, 100, 379, 387.
CA.45: págs. 76, 77, 100, 378.
CA.45.1: págs. 76, 77, 101, 382.
CA.45.2: págs. 76, 77, 97, 324, 375, 377.
CA.45.3: págs. 76, 77, 81, 216, 324, 329.
CA.48: págs. 77, 91, 92, 347, 350.
CA.49: págs. 77, 78, 92, 112, 347, 350.
CA.50: págs. 78, 91, 347, 350.
CA.51: págs. 78, 92, 112, 347, 351.
CA.52: págs. 78, 91, 100, 347, 351, 378, 380.
CA.53: págs. 78, 79, 94, 347, 351.
CA.54: págs. 79, 94, 347, 351.
CA.55: págs. 71, 73, 93, 347, 351.
CA.56: págs. 70, 72, 94, 112, 347, 351.
CA.57: págs. 70, 72, 101, 378, 385.
CA.58: págs. 50, 51, 94, 112, 347, 351.
CA.59: págs. 67, 68, 108, 393, 394.
CA.60: págs. 79, 100, 378, 380.
CA.61: págs. 79, 100, 378, 382.
CA.62: págs. 79, 80, 87, 336, 340.
CA.63: págs. 79, 80, 88, 100, 315, 380, 390.
CA.64: págs. 68, 69, 94, 112, 347, 351.
CA.65: págs. 69, 87, 336, 337.
CA.66: págs. 69, 94, 112, 347, 351.
CA.67: págs. 68, 69, 94, 112, 347, 351.
CA.68: págs. 69, 94, 347, 352.
CA.69: págs. 51, 52, 82, 331, 332.
CA.70: págs. 50, 53, 108, 379, 389.
CA.73: págs. 70, 72, 87, 336, 337.
CA.74: págs. 48, 49, 88, 342.
CA.75: págs. 49, 88, 342.
CA.76: págs. 49, 88, 342.
CA.77: págs. 49, 88, 342.
CA.78: págs. 49, 50, 88, 342, 343.
CA.79: págs. 51, 52, 88, 342, 343.
CA.80: págs. 71, 72, 100, 378, 380.
CA.81: págs. 60, 61, 88, 342, 343.
CA.82: págs. 60, 61, 93, 347, 352.
CA.83: págs. 61, 83, 93, 112, 347, 349.
CA.84: págs. 50, 51, 89, 347, 348.
CA.85: págs. 50, 52, 89, 347, 348.
CA.86: págs. 51, 52, 89, 347, 348.
CA.87: págs. 67, 68, 108, 379, 390.
CA.88: págs. 66, 67, 103, 316, 378, 386.
CA.89: págs. 66, 67, 82, 331, 332.
CA.90: págs. 51, 53, 86, 336, 337.
CA.91: págs. 80, 90, 97, 112, 347, 352, 368, 369, 380, 390.
CA.92: págs. 80, 90, 112, 347, 352.
EHV.1: págs. 116, 117, 118, 347, 352.
EHV.2: págs. 116, 117, 347, 352.
EHV.3: págs. 116, 117, 347, 352.
IS.1: págs. 189, 190, 220, 307, 336, 340.
IS.2: págs. 189, 190, 221, 347, 352, 378.
IS.3: págs. 189, 190, 229, 378, 382.
IS.4: págs. 189, 190, 222, 347, 365.
IS.6: págs. 189, 190.
IS.6.1: págs. 190, 221, 227, 347, 353.
IS.6.2: págs. 190, 226, 368, 369.
IS.6.3: págs. 190, 226, 368, 369.
IS.7: págs. 189, 190, 220, 229, 342, 343, 378, 380.
IS.8: págs. 186, 187, 232, 393.
IS.9: págs. 191, 192, 231, 380, 388.
IS.10: págs. 191, 192, 221, 347, 353.
IS.11: págs. 210, 211, 224, 347, 367.
IS.12: págs. 210, 211, 224, 347, 367.
IS.13: págs. 200, 201, 212, 324, 329.
IS.14: págs. 200, 201, 221, 347, 353.
IS.15: págs. 191, 192, 230, 378.

- IS.16: págs. 191, 192, 229, 378, 382.
 IS.17: págs. 191, 192, 222, 347, 365.
 IS.18: págs. 191, 192, 229, 378, 382.
 IS.19: págs. 191, 192, 222, 347, 365.
 IS.20: págs. 191, 192, 220, 336, 338.
 IS.21: págs. 19, 191, 192, 222.
 IS.21.1: págs. 191, 192, 229, 380.
 IS.21.2: págs. 192, 193, 347, 366.
 IS.24: págs. 19, 192, 193, 220, 342, 343.
 IS.25: págs. 195, 196, 221, 347, 353.
 IS.26: págs. 197, 198, 220, 342, 343.
 IS.26.1: págs. 378, 382.
 IS.27: págs. 197, 198, 231, 317, 380, 388.
 IS.29: págs. 193, 194, 220, 342, 343.
 IS.30: págs. 192, 193, 219, 229, 336, 339, 378, 382, 385.
 IS.31: págs. 186, 187, 229, 378, 385.
 IS.39: págs. 197, 198, 221, 229, 317, 378.
 IS.39.1: págs. 197, 198, 232, 391.
 IS.39.2: págs. 197, 198, 231, 380, 388.
 IS.39.3: págs. 197, 198, 347, 353, 385.
 IS.40: págs. 195, 196, 221, 353.
 IS.41: págs. 195, 196, 221, 347, 353.
 IS.42: págs. 195, 196, 232, 347, 353, 393, 394.
 IS.43: págs. 19, 195, 196.
 IS.43.1: págs. 195, 196, 216, 226, 324, 329.
 IS.43.2: págs. 195, 196, 216, 229, 378, 380.
 IS.43.3: págs. 195, 196, 221, 347, 353, 380.
 IS.43.4: págs. 195, 196, 216, 226, 388.
 IS.43.5: págs. 195, 196, 226, 331, 335.
 IS.43.6: págs. 195, 196, 226, 368, 373.
 IS.44: págs. 196, 197, 217, 324, 330.
 IS.45: págs. 197, 198, 218.
 IS.45.1: págs. 198, 220, 342, 343.
 IS.45.2: págs. 198, 199, 218, 324, 330.
 IS.45.3: págs. 198, 199, 229, 378, 380.
 IS.45.4: págs. 198, 199, 347, 354.
 IS.46: págs. 192, 193, 218, 324, 326.
 IS.48: págs. 199, 201, 231, 380, 388.
 IS.49: págs. 199, 201, 220, 342, 343.
 IS.50: págs. 198, 199, 221, 347, 354.
 IS.51: págs. 185, 186, 221, 347, 354.
 IS.52: págs. 185, 186, 229, 378, 386.
 IS.53: págs. 185, 186, 220, 336, 338.
 IS.54: págs. 185, 186, 216, 324, 330.
 IS.55: págs. 186, 187, 225, 347, 367.
 IS.56: págs. 184, 185, 226, 368.
 IS.57: págs. 163, 164, 221, 347, 354.
 IS.58: págs. 184, 185, 229.
 IS.58.1: págs. 184, 232, 393.
 IS.58.2: págs. 184, 232, 378, 386, 393.
 IS.59: págs. 192, 193, 220, 342, 344.
 IS.60: págs. 184, 185, 229, 378, 383.
 IS.61: págs. 185, 186, 189, 216, 221, 324, 326, 347, 354.
 IS.62: págs. 189, 192, 193, 226, 368.
 IS.63: págs. 189, 199, 201, 212, 222, 230, 347, 366, 367, 379, 389.
 IS.64: págs. 200, 201, 216, 324, 330.
 IS.65: págs. 198, 200, 220, 342, 344.
 IS.66: págs. 181, 183, 221, 226, 347, 354.
 IS.68: págs. 198, 200, 221, 347, 354.
 IS.69: págs. 210, 211, 224, 231, 378.
 IS.71: págs. 181, 182, 218, 230, 379, 390.
 IS.72: págs. 183, 217, 218, 229.
 IS.72.1: págs. 101, 184, 229, 378, 379, 381, 383, 387.
 IS.72.2: págs. 184, 212, 217, 230, 324, 325, 379, 389.
 IS.72.3: págs. 183, 184, 218, 229, 378, 384.
 IS.72.4: págs. 184, 217, 324, 330.
 IS.72.5: págs. 184, 217, 324, 329.
 IS.74: págs. 181, 182, 229, 378, 383.
 IS.75: págs. 181, 182, 221, 347, 354.
 IS.76: págs. 179, 180, 229, 378.
 IS.76.1: págs. 180, 232, 393.
 IS.76.2: págs. 180, 229, 381.

- IS.76.3: págs. 180, 232, 393.
IS.76.4: págs. 180, 229, 378, 381.
IS.77: págs. 187, 188, 226, 368.
IS.78: págs. 179, 180, 229, 378, 383.
IS.79: págs. 179, 180, 221, 347, 354.
IS.81: págs. 179, 180, 228, 375, 377.
IS.82: págs. 160, 161, 220, 336, 340.
IS.83: págs. 160, 161, 221, 347, 354.
IS.84: págs. 160, 161, 162, 219.
IS.84.1: págs. 160, 161, 219, 336, 337.
IS.84.2: págs. 160, 161, 221, 347, 354.
IS.84.3: págs. 160, 161, 219, 336, 337.
IS.84.4: págs. 161, 162, 219, 336, 339, 347, 354.
IS.84.5: págs. 161, 162, 232, 391, 392.
IS.84.6: págs. 161, 162, 232, 393.
IS.85: págs. 161, 162, 219.
IS.85.1: págs. 161, 162, 221, 347, 348.
IS.85.2: págs. 161, 162, 219, 336, 337, 347, 355.
IS.85.3: págs. 161, 162, 216, 221, 324, 326, 347, 355.
IS.86: págs. 178, 179, 229, 378, 384.
IS.87: págs. 101, 172, 173, 217, 218, 229.
IS.87.1: págs. 173, 174, 218, 378, 384.
IS.87.2: págs. 173, 174, 218, 324, 326, 379, 387.
IS.87.3: págs. 173, 174, 212, 218, 324, 325.
IS.88: págs. 178, 179, 221, 347, 355.
IS.90: págs. 175, 177, 221, 355.
IS.91: págs. 161, 162, 221, 347, 355.
IS.92: págs. 161, 162, 221, 347, 355.
IS.93: págs. 167, 168, 221, 347, 355.
IS.94: págs. 96, 161, 162, 226, 368.
IS.96: págs. 178, 179, 221, 347, 355.
IS.97: págs. 167, 168, 216, 324, 326.
IS.98: págs. 167, 168, 217, 324, 326.
IS.99: págs. 163, 165, 166, 221, 347, 355.
IS.100: págs. 175, 177, 221, 347, 355.
IS.101: págs. 169, 171, 229, 378, 384.
IS.102: págs. 175, 177, 231, 317, 336, 340, 380, 388.
IS.103: págs. 169, 171, 229, 378, 381.
IS.104: págs. 170, 171, 221, 347, 356.
IS.105: págs. 176, 177, 221, 347, 356.
IS.106: págs. 176, 177, 229, 378.
IS.106.1: págs. 176, 177, 229, 378, 384.
IS.106.2: págs. 176, 177, 222, 349.
IS.107: págs. 175, 177, 221, 347, 356.
IS.108: págs. 175, 177, 221, 347, 356.
IS.109: págs. 176, 177, 221, 347, 356.
IS.110: págs. 163, 164, 221, 347, 356.
IS.111: págs. 176, 177, 221, 347, 356.
IS.112: págs. 173, 174, 221, 347, 356.
IS.113: págs. 163, 164, 221, 347, 356.
IS.114: págs. 173, 174, 221, 347, 356.
IS.115: págs. 163, 166, 221, 347, 357.
IS.116: págs. 165, 166, 221, 347, 357.
IS.117: págs. 165, 166, 221, 347, 357.
IS.118: págs. 165, 166, 221, 347, 357.
IS.119: págs. 165, 166, 221, 347, 357.
IS.120: págs. 165, 166, 221, 347, 357.
IS.121: págs. 173, 174, 221, 347, 357.
IS.123: págs. 173, 174, 221, 347, 357.
IS.124: págs. 165, 166, 221, 226, 347, 357.
IS.126: págs. 172, 173, 216, 324, 326.
IS.127: págs. 167, 168, 220, 336, 341.
IS.128: págs. 172, 173, 221, 347, 357.
IS.129: págs. 172, 173, 221, 347, 357.
IS.130: págs. 172, 173, 221, 347, 358.
IS.131: págs. 170, 171, 229, 232, 378, 384, 393, 394.
IS.132: págs. 171, 172, 220, 342, 344.
IS.133: págs. 170, 171, 229, 378, 384.
IS.134: págs. 159, 160, 221, 347, 358.
IS.135: págs. 159, 160, 230, 379, 386.
IS.136: págs. 169, 171, 220, 342, 344.
IS.137: págs. 167, 168, 220, 336, 341.
IS.138: págs. 187, 188, 217, 324, 328.
IS.139: págs. 187, 188, 233, 393.
IS.139.1: págs. 187, 188, 217, 324, 328.

- IS.139.2: págs. 187, 188, 232, 393, 394.
 IS.139.3: págs. 187, 188, 219, 336, 339.
 IS.139.4: págs. 187, 188, 228, 375, 376.
 IS.139.5: págs. 187, 188, 232, 393, 394.
 IS.139.6: págs. 187, 188, 222, 347, 349.
 IS.140: págs. 210, 214, 227, 368, 370.
 IS.141: págs. 212, 214, 227, 315, 368, 370.
 IS.142: págs. 212, 214, 227, 368.
 IS.142.1: págs. 214, 227, 370.
 IS.142.10: págs. 227, 371.
 IS.142.11: págs. 227, 371.
 IS.142.12: págs. 227, 371.
 IS.142.13: págs. 227, 371.
 IS.142.14: págs. 227, 371.
 IS.142.15: págs. 227, 371.
 IS.142.16: págs. 227, 371.
 IS.142.17: págs. 227, 371.
 IS.142.18: págs. 227, 371.
 IS.142.19: págs. 227, 371.
 IS.142.2: págs. 214, 227, 370.
 IS.142.20: págs. 227, 371.
 IS.142.21: págs. 227, 371.
 IS.142.22: págs. 227, 372.
 IS.142.23: págs. 227, 372.
 IS.142.24: págs. 227, 372.
 IS.142.25: págs. 227, 372.
 IS.142.26: págs. 214, 227, 372.
 IS.142.27: págs. 227, 372.
 IS.142.28: págs. 227, 372.
 IS.142.29: págs. 227, 372.
 IS.142.3: págs. 227, 370.
 IS.142.30: págs. 227, 372.
 IS.142.4: págs. 227, 370.
 IS.142.5: págs. 227, 370.
 IS.142.6: págs. 227, 370.
 IS.142.7: págs. 227, 370.
 IS.142.8: págs. 227, 370.
 IS.142.9: págs. 227, 370.
 IS.143: págs. 212, 214, 227, 315, 368, 370.
 IS.144: págs. 212, 215, 226, 347, 358.
 IS.145: págs. 212, 215, 226, 347, 358.
 IS.146: págs. 202, 203, 218, 222, 223, 324, 326, 347, 362.
 IS.147: págs. 202, 203, 222, 223, 347, 358, 362.
 IS.148: págs. 202, 205, 222, 226, 347, 362.
 IS.149: págs. 202, 205, 222, 347, 363.
 IS.150: págs. 19, 202, 205, 222, 223, 347, 363.
 IS.151: págs. 19, 203, 205, 222, 223, 347, 363.
 IS.152: págs. 19, 140, 204, 205, 222, 223, 347, 363.
 IS.152.1: págs. 204, 218, 324, 328.
 IS.152.2: págs. 204, 218, 324, 326.
 IS.153: págs. 19, 204, 205, 222, 347, 363.
 IS.154: págs. 204, 205, 222, 223, 347, 363.
 IS.155: págs. 204, 205, 222, 347, 363.
 IS.156: págs. 206, 207, 222, 347, 363.
 IS.157: págs. 19, 200, 201, 222, 225, 347, 363.
 IS.158: págs. 206, 207, 222, 223, 347, 363.
 IS.159: págs. 206, 207, 222, 347, 363.
 IS.160: págs. 206, 207, 222, 223, 347, 363.
 IS.161: págs. 206, 207, 218, 222, 223, 347.
 IS.161.1: págs. 207, 347, 364.
 IS.161.2: págs. 207, 208, 324, 327.
 IS.162: págs. 207, 208, 222, 223, 347, 364.
 IS.163: págs. 222, 347, 364.
 IS.164: págs. 208, 209, 222, 223, 347, 364.
 IS.164.1: págs. 208, 209, 218, 324, 327.
 IS.164.2: págs. 208, 209, 218, 324, 327.
 IS.165: págs. 208, 209, 218, 222, 223, 324, 327, 347, 364.
 IS.166: págs. 209, 222, 223, 347, 364.
 IS.167: págs. 209, 222, 223, 347, 364.
 IS.168: págs. 209, 210, 223, 347, 364.
 IS.169: págs. 210, 211, 230, 379, 390.
 IS.170: págs. 210, 211, 230, 379, 390.
 IS.171: págs. 210, 211, 229, 378, 386.
 IS.174: págs. 167, 168, 226, 347, 358.

- IS.175: págs. 170, 175, 229, 378, 385.
IS.176: págs. 170, 175, 222, 347, 358.
IS.177: págs. 172, 175, 222, 347, 358, 378, 381.
IS.178: págs. 174, 175, 229, 378, 385.
IS.179: págs. 176, 178, 221, 222, 229.
IS.179.1: págs. 176, 178, 347, 358.
IS.179.2: págs. 178, 378, 385.
IS.180: págs. 178, 180, 221, 222, 347.
IS.180.1: págs. 178, 180, 347, 358.
IS.180.2: págs. 178, 181, 217, 324, 328, 378, 381.
IS.181: págs. 178, 181, 229, 378, 383.
IS.182: págs. 178, 184, 229, 378, 381, 383.
IS.183: págs. 178, 180, 347, 366.
ISM.I: págs. 22, 123, 318.
ISM.I.1: págs. 122, 123, 147, 368, 373.
ISM.I.2: págs. 122, 123, 140, 331, 335.
ISM.I.3: págs. 122, 123, 150, 391.
ISM.I.4: págs. 122, 123, 143, 149, 342, 344, 379, 387.
ISM.I.5: págs. 122, 123, 149, 378, 381.
ISM.I.6: págs. 122, 123, 140, 149, 331, 335, 379, 387.
ISM.I.7: págs. 122, 123, 147, 368, 373.
ISM.I.8: págs. 122, 123, 147, 368, 373.
ISM.I.9: págs. 122, 123, 141, 336, 338.
ISM.I.10: págs. 123, 124, 140, 331, 335.
ISM.I.11: págs. 123, 124, 140, 331, 335.
ISM.I.12: págs. 123, 124, 141, 149, 379, 387.
ISM.I.13: págs. 123, 124, 140, 331, 334.
ISM.I.14: págs. 123, 124, 141, 148, 149, 336, 338, 374, 379, 387.
ISM.I.15: págs. 123, 124, 150, 391, 392.
ISM.I.16.1: págs. 123, 124, 149, 379, 387.
ISM.I.16.2: págs. 123, 124, 149, 379, 387.
ISM.I.17: págs. 123, 124, 149, 378, 381.
ISM.I.18: págs. 123, 124, 140, 331, 335.
ISM.I.19: págs. 123, 125, 149, 378, 381.
ISM.I.20: págs. 123, 125, 148, 374.
ISM.I.21: págs. 123, 125, 141, 336, 338.
ISM.I.22: págs. 123, 125, 150, 391, 392.
ISM.I.23: págs. 123, 125, 140, 331, 335.
ISM.I.24: págs. 123, 125, 141, 336, 338.
ISM.I.25: págs. 123, 125, 150, 391, 392.
ISM.I.26: págs. 123, 125, 141, 149, 336, 338, 379, 387.
ISM.I.27: págs. 123, 125, 141, 336, 338.
ISM.I.28: págs. 123, 125, 141, 336, 338.
ISM.I.29: págs. 123, 125, 141, 148, 374.
ISM.I.30: págs. 123, 125, 141, 148, 336, 338.
ISM.I.31: págs. 123, 126, 141, 149, 336, 338, 379, 387.
ISM.I.32: págs. 123, 126, 140, 331, 335.
ISM.II: págs. 126, 127, 318.
ISM.II.33: págs. 126, 127, 141, 143, 336, 338, 347, 359.
ISM.II.34: págs. 126, 127, 141, 336, 338.
ISM.II.35: págs. 126, 127, 140, 331, 335.
ISM.II.36: págs. 127, 128, 148, 338, 374.
ISM.II.37: págs. 127, 128, 149, 338, 379, 387.
ISM.II.38: págs. 127, 128, 141, 336, 338.
ISM.II.39: págs. 127, 128, 143, 347, 359.
ISM.II.40: págs. 127, 128, 139, 324, 325.
ISM.II.41: págs. 127, 128, 141, 336, 338.
ISM.II.42: págs. 127, 128, 141, 148, 338, 374.
ISM.II.43: págs. 127, 128, 140, 331, 335.
ISM.II.44: págs. 127, 128, 140, 143, 347, 366.
ISM.II.45: págs. 127, 128, 147, 368.
ISM.II.46: págs. 127, 129, 141, 336, 338.
ISM.II.47: págs. 127, 129, 150, 391, 392.
ISM.II.48: págs. 127, 129, 149, 379, 389.
ISM.II.49: págs. 127, 129, 143, 347, 366.
ISM.II.50: págs. 127, 129, 149, 379, 387.
ISM.II.51: págs. 127, 129, 140, 331, 335.
ISM.II.52: págs. 127, 129, 143, 347, 366.
ISM.II.53: págs. 127, 129, 148, 374.
ISM.II.54: págs. 127, 129, 140, 331, 335.
ISM.55: págs. 130, 131, 143, 347, 359.
ISM.56: págs. 130, 131, 143, 347, 359.

- ISM.57: págs. 130, 145, 347, 366.
 ISM.58: págs. 131, 132, 149.
 ISM.58.1: págs. 131, 132, 149, 383.
 ISM.58.2: págs. 131, 132, 149, 378, 381.
 ISM.58.3: págs. 131, 132, 143, 342, 344.
 ISM.59: págs. 130, 131, 149, 378, 384.
 ISM.60: págs. 132, 133, 149.
 ISM.60.1: págs. 132, 133, 378, 383.
 ISM.60.2: págs. 132, 134, 378, 385.
 ISM.60.3: págs. 132, 134, 148, 375, 377.
 ISM.61: págs. 134, 135, 150, 393, 394.
 ISM.62: págs. 133, 134, 135, 145, 146, 347, 364.
 ISM.63: págs. 133, 134, 135, 140, 145, 324, 327, 347, 364.
 ISM.64: págs. 133, 135, 137, 140, 145, 324, 328, 347, 364.
 ISM.65: págs. 133, 136, 137, 145, 347, 364.
 ISM.66: págs. 133, 137, 145, 347.
 ISM.66.1: págs. 136, 137, 221, 365.
 ISM.66.2: págs. 136, 137, 147, 365.
 ISM.67: págs. 133, 135, 137, 145, 146, 347, 365.
 ISM.68: págs. 133, 137, 138, 140, 145, 324, 327, 347, 365.
 ISM.69: págs. 133, 138, 145, 347, 365.
 ISM.70: págs. 130, 139, 143, 144, 347, 359.
 ISM.71: págs. 130, 139, 143, 144, 347, 358.
 PFM.1: págs. 238, 342, 344.
 PFM.2: págs. 238, 342, 344.
 PFM.3: págs. 238, 243, 248, 347, 359.
 PFM.3.1: págs. 342, 344.
 PFM.4: págs. 238, 247, 342, 345.
 PFM.5: págs. 239, 342, 345.
 PFM.6: págs. 239, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 342, 345, 347.
 PFM.6.1: págs. 240, 359.
 PFM.6.2: págs. 240, 359.
 PFM.6.3: págs. 240, 359.
 PFM.6.4: págs. 241, 359.
 PFM.6.5: págs. 241, 360.
 PFM.7: págs. 239, 242, 342, 345.
 PFM.8: págs. 239, 242, 243, 345, 367.
 PM.1: págs. 251, 252, 253, 255, 348, 367.
 PM.2: págs. 251, 253, 255, 348, 367.
 PM.3: págs. 254, 255, 348, 367.
 PS.1: págs. 261, 262, 331, 335.
 PS.2: págs. 261, 262, 271, 276, 331, 333, 368, 369.
 PS.3: págs. 261, 262, 331, 333.
 PS.4: págs. 261, 262, 271, 331, 335.
 PS.5: págs. 261, 262, 331, 333.
 PS.6: págs. 261, 262, 331, 335.
 PS.7: págs. 262, 271, 331, 333.
 PS.8: págs. 262, 270, 271, 324, 327.
 PS.9: págs. 262, 265, 275, 331, 333, 360.
 PS.10: págs. 262, 265, 275, 347, 360.
 PS.11: págs. 262, 263, 331, 333, 347, 360.
 PS.12: págs. 262, 263, 265, 270, 324, 325.
 PS.13: págs. 262, 263, 275, 374.
 PS.14: págs. 262, 263, 331, 333.
 PS.16: págs. 263, 265, 266, 275, 336, 341.
 PS.17: págs. 263, 266, 276, 368, 369.
 PS.18: págs. 263, 265, 266, 275, 347, 360.
 PS.19: págs. 264, 265, 266, 275, 347, 360.
 PS.20: págs. 264, 266, 271, 331, 333.
 PS.22: págs. 264, 266, 273, 331, 335.
 PS.23: págs. 264, 266, 273, 331, 335.
 PS.24: págs. 264, 266, 331, 333.
 PS.25: págs. 264, 266, 272, 331, 334.
 PS.26: págs. 264, 265, 266, 271, 324, 329.
 PS.27: págs. 264, 266, 271, 331, 333.
 PS.28: págs. 264, 266, 331, 335.
 PS.29: págs. 264, 266, 331, 333.
 PS.30: págs. 266, 267, 331, 333.
 PS.31: págs. 266, 267, 331, 333.
 PS.32: págs. 266, 267, 331, 333.
 PS.33: págs. 266, 267, 271, 331, 333.
 PS.34: págs. 266, 267, 331, 333.
 PS.35: págs. 267, 268, 271, 331, 333.

- PS.36: págs. 267, 268, 272, 332, 334.
PS.37: págs. 267, 268, 271, 331, 333.
PS.38: págs. 268, 269, 271, 331, 333.
PS.39: págs. 268, 269, 271, 331, 334.
PS.40: págs. 268, 269, 271, 272, 331, 333.
PS.41: págs. 268, 269, 271, 331, 334.
PS.42: págs. 268, 269, 272, 331, 334.
PS.43: págs. 268, 269, 331, 335.
PS.44: págs. 268, 269, 331, 334.
PS.45: págs. 268, 269, 331, 335.
PS.46: págs. 268, 269, 272, 331, 334.
PS.47: págs. 268, 269, 331, 334.
PS.48: págs. 268, 270, 271, 331, 334.
PS.49: págs. 268, 270, 331, 334.
PS.50: págs. 265, 268, 270, 276, 375.
PS.51: págs. 265, 266, 275, 347, 360.
PS.52: págs. 261, 262, 272, 334.
PS.53: págs. 262, 263, 276, 368, 369.
PS.55: págs. 265, 268, 270, 276, 368, 369.
PS.56: págs. 268, 270, 331, 335.
SV.1: págs. 283, 284, 316, 378, 383.
SV.2: págs. 283, 284, 309, 347, 360.
SV.3: págs. 299, 300, 313, 347, 360.
SV.4: págs. 299, 300, 313, 347, 361.
SV.5: págs. 299, 300, 313, 347, 361.
SV.6: págs. 299, 300, 313, 347, 361.
SV.7: págs. 286, 305, 309, 312, 347, 361.
SV.8: págs. 291, 292, 293, 305, 311, 312, 347, 361.
SV.9: págs. 286, 318, 393, 394.
SV.10: págs. 291, 292, 293, 311, 318, 393, 394.
SV.12: págs. 294, 296, 308, 312, 347, 361.
SV.13: págs. 295, 296, 318, 368, 373.
SV.14: págs. 286, 287, 306, 312, 347, 361.
SV.15: págs. 287, 305, 331, 332.
SV.17: págs. 290, 292, 308.
SV.17.1: págs. 290, 294, 305, 308, 312, 347, 361.
SV.17.2: págs. 290, 294, 305, 324, 330, 347, 361.
SV.17.3: págs. 291, 294, 305, 324, 327, 336, 340.
SV.17.4: págs. 291, 294, 308, 347, 361.
SV.17.5: págs. 291, 292, 294, 312, 314, 375, 377.
SV.18: págs. 287, 288, 307, 308, 342, 345.
SV.19: págs. 292, 293, 312, 347, 361.
SV.20: págs. 295, 296, 312, 347, 361.
SV.21: págs. 295, 296, 312, 347, 362.
SV.22: págs. 292, 293, 307, 342, 345.
SV.23: págs. 287, 288, 307, 342, 345.
SV.24: págs. 295, 296, 307, 342, 346.
SV.25: págs. 287, 288, 307, 342, 346.
SV.26: págs. 295, 296, 305, 312, 313, 347, 362.
SV.27: págs. 288, 289, 312, 347, 362.
SV.28: págs. 292, 293, 307, 318, 319, 342, 346, 378, 386.
SV.29: págs. 292, 293, 307, 342, 346.
SV.30: pág. 289.
SV.30.1: págs. 289, 315, 380, 390.
SV.30.2: págs. 289, 316, 380, 388.
SV.30.3: págs. 289, 317, 380, 388.
SV.31: págs. 295, 296, 307, 308, 323, 336, 339, 342, 346, 347, 362.
SV.32: págs. 295, 296, 317, 379, 389.
SV.33: págs. 292, 294, 312, 347, 362.
SV.35: págs. 289, 318, 393, 394.
SV.40: págs. 301, 302, 303, 304, 305, 307, 324, 327, 336, 341, 379, 389.
SV.41: págs. 304, 306, 316, 378, 384.
SV.42: págs. 302, 304, 314, 347, 362.
SV.43: págs. 302, 304, 314, 347, 362.
SV.44: págs. 303, 304, 307, 336, 341.
SV.45: págs. 231, 303, 304, 317, 380, 388.
SV.46: págs. 220, 305, 306, 307, 336, 340.
SV.47: págs. 297, 299, 305, 324, 330.
SV.48: págs. 297, 299, 305, 324, 325.
SV.49: págs. 302, 317, 391, 392.
SV.51: págs. 292, 293, 307, 342, 346.
SV.52: págs. 303, 304, 316, 378, 386.
SV.53: págs. 304, 306, 316, 378, 383.



M.I. AYUNTAMIENTO DE
VILLENA

