

## Historias sobre muros: aspectos terminológicos y metodológicos sobre el grafito histórico, y estado de la cuestión en Aragón

### Stories on walls: terminological and methodological aspects of historical graffiti, and the status of the issue in Aragon

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ\*

#### Resumen

*El artículo aborda cuestiones terminológicas y conceptuales sobre los grafitos históricos con las que se pretende situar y delimitar correctamente el objeto de estudio, individualizándolo y estableciendo sus conexiones —y diferencias— respecto del arte urbano, el grafiti y el muralismo. En un segundo apartado se intenta fijar una metodología de trabajo, desde el registro y catalogación de los grafitos hasta el análisis interpretativo, a través de enfoques transdisciplinares. El tercer y último apartado está dedicado al conocimiento de este asunto en Aragón, del que se aporta un estado de la cuestión que contiene las principales y más recientes aportaciones historiográficas.*

#### Palabras clave

*Grafito histórico, grafiti, arte urbano, muralismo, Aragón.*

#### Abstract

*The article addresses terminological and conceptual questions about historical graffiti in order to correctly situate and delimit the object of study, individualising it and establishing its connections —and differences— with respect to street art, graffiti and muralism. The second section attempts to establish a working methodology, from the recording and cataloguing of the graffiti to the interpretative analysis, through transdisciplinary approaches. The third and final section is devoted to knowledge of this issue in Aragon and provides a state of the question that contains the main and most recent historiographical contributions.*

#### Keywords

*Historical graffiti, graffiti, street art, muralism, Aragon.*

\* \* \* \* \*

---

\* Profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Miembro del Grupo de Investigación de Referencia *Vestigium* (H23\_25R) financiado por el Gobierno de Aragón y cofinanciado por el programa FEDER Aragón, y del Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza (IPH). Dirección de correo electrónico: jclozano@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1980-5856>.

Este texto es, en gran medida, el resultado del trabajo desarrollado entre los años 2021-2023 en el proyecto *GAP. Graffiti Art in Prison* (ERASMUS+ KA-2, 2020-1-IT02-KA203-080009), del que hemos formado parte.

La investigación acerca de la huella dejada por el ser humano bajo formas diversas (textos, imágenes, signos...), con técnicas igualmente variadas y sobre soportes naturales o artificiales alternativos, está adquiriendo en las tres últimas décadas una importancia inusitada, y constituye un objeto de estudio que conecta con nuevos enfoques historiográficos de carácter diacrónico y transdisciplinar, otorgando la importancia debida a testimonios cuya existencia, en la mayoría de los casos, había pasado casi inadvertida o adolecía de una escasa consideración, con la notoria excepción de los grabados (petroglifos) y pinturas de la prehistoria y de la historia antigua y medieval, considerados desde siempre por la arqueología y por disciplinas afines como la epigrafía y la gliptografía como testimonios de alto valor documental y fuente histórica de primer orden.

Esa “invisibilidad” y minusvaloración, en ciertas ocasiones, ha actuado a favor de su conservación, pero la mayoría de las veces ha operado en su contra, produciendo su deterioro progresivo, cuando no su ocultación o su completa desaparición. Al tratarse de un campo abierto, de extensión todavía difícilmente cuantificable, el conocimiento de estas manifestaciones culturales, en vía lenta de estimación por el común y todavía insuficientemente gestionados desde el punto de vista patrimonial, avanza al ritmo de los nuevos “descubrimientos” y proporciona nuevas claves para interpretar el fenómeno en su conjunto.

En las líneas que siguen abordamos algunas cuestiones terminológicas y conceptuales sobre el grafito histórico con las que pretendemos situar correctamente el objeto de estudio, que precisa también de una aproximación metodológica y de unas reflexiones previas. El último apartado está dedicado al conocimiento de este asunto en Aragón, del que se aporta un estado de la cuestión que, dado el interés que suscita el tema y las novedades que no dejan de aparecer, con toda seguridad verá la luz forzosamente obsoleto.

### **Cuestiones terminológicas y conceptuales**

La Real Academia Española (RAE) recomienda el uso de “graffiti” (en plural “graffitis”) como adaptación española de la voz italiana *graffito* (en plural *graffiti*), y lo define como *firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente. Como inscripción o dibujo hecho en una pared* y sinónimo de “graffiti” aparece la voz “graffito” en el *Diccionario panhispánico de dudas*, y en la edición del tricentenario del *Diccionario de la lengua española* de la RAE sucede igual, aunque la definición de “graffito”, en su segunda

acepción,<sup>1</sup> cambia: *escrito o dibujo hecho a mano por los antiguos en los monumentos*.

De las definiciones anteriores nos interesa destacar, por su interés para el asunto que nos ocupa, el uso de las expresiones “sin autorización” y “por los antiguos en los monumentos”. En el primer caso, porque el grafiti forma parte, junto con otras formas de expresión artística, del “arte urbano” (opción preferible en español a *street art*), concepto con el que designamos el arte alternativo que se desarrolla al margen de los circuitos tradicionales —formando parte de la contracultura o cultura *underground*—, en ocasiones de forma clandestina e incluso ilegal, y que suele tener un componente reivindicativo y combativo sobre cuestiones políticas, sociales, culturales... No obstante,

grafiti y arte urbano, aunque comparten escenario y a menudo conviven y se entremezclan [fig. 1], no son la misma cosa, pues poseen códigos, practicantes y audiencias diferentes. De hecho, el concepto de arte urbano surgió en la década de los ochenta para designar un heterogéneo conjunto de lenguajes surgidos del encuentro del arte contemporáneo con la publicidad y con diversas formas de cultura popular, y en particular el grafiti. Pero mientras este posee unas reglas y códigos definidos, cerrados y bastante repetitivos, solo al alcance del iniciado, con un claro propósito de autoafirmación y reivindicación de pertenencia al grupo, el arte urbano plantea, mediante un código inteligible y abierto, una propuesta en la que el espectador, cualquier espectador, está invitado a participar.<sup>2</sup>



Fig. 1. Pared intervenida sobre un retrato de José Luis Sampedro realizado con estencil por Me Bes en Zaragoza (detalle). Fotografía: Juan Carlos Lozano.

<sup>1</sup> La primera acepción se refiere al “mineral untuoso, de color negro y lustre metálico, constituido por carbono cristalizado, que se puede producir artificialmente y se usa en la fabricación de lapiceros y en otras aplicaciones industriales”.

<sup>2</sup> Para todas estas cuestiones terminológicas y conceptuales referidas al grafiti y al arte urbano, remitimos a: HEREDERO DÍAZ, O. y CHAVES MARTÍN, M. A., “Graffiti y arte urbano: nuevas estrategias en la construcción de marca-ciudad”, en Biedermann, A., Lázaro, F. J. y Sanz Ferreruela, F. (coords.), *En los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 125-134, esp. pp. 126-128. E igualmente a los textos de Francisco Javier Abarca Sanchís



Fig. 2. Mural Undying love del colectivo Boa Mistura en la C/ Las Armas de Zaragoza, 2012. 7.º Asalto. Festival Internacional de Arte Urbano. Fotografía: Juan Carlos Lozano.

Una variante de la escritura pública donde el contenido y propósito priman sobre la forma es la pintada, denominación frecuente en español —aunque aplicada en muchas ocasiones indebidamente como sinónimo de grafiti, con un matiz despectivo—, pero no extendida al resto del ámbito hispánico. Y esa misma intención militante con implicaciones sociales suele estar también presente en el muralismo (pintura mural en exteriores, normalmente en formatos grandes), que mantiene una relación problemática con el arte urbano y se diferencia del grafiti por desarrollarse de forma más o menos consentida, “domesticada” y dentro de las reglas del sistema, cuando no por partir de un encargo o contar con permiso de una institución [fig. 2]. No obstante, en muchas ocasiones estos matices de diferenciación funcionan solo a

nivel teórico, como soporte o auxilio taxonómico, pues la realidad cambiante y la práctica libérrima de la expresión artística hacen infructuoso cualquier intento a la hora de establecer definiciones y clasificaciones de validez universal.

La segunda expresión seleccionada, “por los antiguos en los monumentos”, resulta de interés porque añade una limitación temporal y espacial —no exenta de ambigüedad— a un fenómeno que, como veremos, trasciende dichas limitaciones y, en algunos casos, incluso compromete la conservación y los valores patrimoniales de los lugares donde se da. A modo de ejemplo, así sucede en las zonas más accesibles de monumentos tan señalados como el Palazzo Vecchio [fig. 3], el Campanile de Giotto o la cúpula de Brunelleschi del Duomo en Florencia, hasta el punto que sus responsables han instalado unas tabletas digitales con una aplicación

---

en su plataforma profesional *Urbanario*, web de referencia para estos asuntos: <https://urbanario.es/>, (fecha de consulta: 2-II-2024).



Fig. 3. Grafitos realizados sobre una pintura mural en una de las estancias del palacio Vecchio de Florencia (detalle). Fotografía: Juan Carlos Lozano.

denominada *Autography* que permite elegir el lugar, el instrumento y el color para que los visitantes pueden dejar sus “grafitis virtuales”, que además serán impresos y guardados junto con la documentación de estos monumentos, como parte de su devenir; aspecto este que aquí nos interesa especialmente, pues convierte lo que podría considerarse el producto de una acción vandálica en un documento vinculado a la historia del edificio. Esos grafitis virtuales, a los que debemos ya dar carta de naturaleza epistemológica en nuestro estudio, podrían incluirse en una nueva categoría que podríamos llamar, siguiendo la pauta seguida en otros ámbitos, “grafiti expandido”, donde cabrían también otros rastros o marcas físicas que aparecen sobre otros soportes alternativos naturales, como árboles y plantas, en un terreno que a su vez linda o conecta de forma difusa con el *land art* e incluso con el *body art* y el tatuaje —en sus diversas modalidades— aplicado al cuerpo humano.

Sin salir de la capital de la Toscana, en el momento de escribir este texto se anuncia la apertura al público de una “estancia secreta”, de cuya existencia se tenía conocimiento desde 1975, situada bajo la sacristía nueva

de la iglesia de San Lorenzo, donde al parecer Miguel Ángel Buonarrotti se habría escondido durante un tiempo.<sup>3</sup> En sus paredes se han conservado una serie de dibujos a carboncillo y sanguina de gran calidad atribuibles al maestro —aunque este asunto está siendo objeto de investigación—, razón por la cual se han convertido ya en un atractivo turístico y cultural más de la ciudad. Podríamos plantearnos hasta qué punto esos dibujos “migelangelescos” podrían ser considerados en sentido estricto grafitis, pues aunque cumplan con el resto de requisitos de la definición carecemos de datos que nos permitan saber en qué medida se hicieron con o sin autorización, o más bien debamos incluirlos en el mismo nivel que las montañas (dibujos a tamaño natural de elementos arquitectónicos que suelen hacerse *in situ* para que sirvan de guía en la construcción), toda vez que alguno de esos motivos dibujados remite —no sabemos todavía si como esbozo o como *ricordo*— a las esculturas mediceas situadas justo encima. El hecho de que esos diseños hayan sido realizados en un lugar poco accesible, sobre el muro, con una técnica muy simple y además en unas supuestas condiciones limitantes de privación de libertad, sin embargo, añade un matiz importante que permite relacionarlos con otros muchos ejemplos de grafitis conservados en lugares de reclusión, como las figuras que encontramos en la cárcel inquisitorial ubicada en el palacio Chiaromonte Steri de Palermo, o en la Carcere Duro del complejo Le Murate en Florencia [fig. 4] o en los calabozos de la EL-DE-Haus, sede de la Gestapo en la ciudad de Colonia [fig. 5]. No parece que la calidad artística, o siquiera la simple intencionalidad estética, sea un factor relevante o un criterio a tener en cuenta para discriminar lo que es un grafiti de lo que no lo es, pues esto introduciría un factor difícilmente mensurable. Pero pensamos que sí puede serlo la necesidad expresiva/comunicativa de su autor, que le lleva a usar cualquier medio/técnica al alcance —por rudimentario que sea— capaz de producir un mensaje (entendido en sentido amplio, gráfico y/o textual) sobre cualquier soporte rígido disponible, aunque este no sea idóneo ni esté pensado *a priori* para recibirlo. Para este tipo de inscripciones y diseños anónimos, sin un destinatario específico, espontáneos, aislados y no sistemáticos, que han existido siempre, proponemos usar el concepto “grafito histórico” (mejor que “grafito” a secas, con el fin de diferenciarlo del mineral negro empleado para dibujar),<sup>4</sup> en el que el adjetivo no remite

<sup>3</sup> A Miguel Ángel, por cierto, se le atribuye también un grafito inciso con el perfil de una cabeza masculina, conocido como *L'importuno de Michelangelo*, situado en la fachada del Palazzo Vecchio, que guarda grandes similitudes con un dibujo del artista conservado en el Museo del Louvre.

<sup>4</sup> Cfr. las “consideraciones semánticas” recogidas en: GARCÍA SERRANO, J. A., *Tiempo de Graffiti. Los calabozos del Palacio Episcopal de Tarazona (S. XVIII-XIX)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2012, pp. 23-24; y GARCÍA SERRANO, J. A., *Graffiti de otro tiempo. Los calabozos del Palacio Episcopal de Tarazona (S. XVI-XVIII)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2019, pp. 30-37.



Fig. 4. Representación de una mujer (detalle) en una de las celdas de la Carcere Duro en el complejo Le Murate de Florencia. Fotografía: Juan Carlos Lozano.



Fig. 5. Cabeza de mujer en un calabozo de la EL-DE-Haus, sede de la Gestapo en la ciudad de Colonia. Fotografía: Marcos Larraz Rincón.

al carácter monumental de su ubicación —pues los hay en lugares que no tienen ese carácter—, sino más bien a la información que proporcionan a un espectador/lector universal pero indeterminado.<sup>5</sup> Y reservaremos el más genérico “grafiti” para referirnos al medio artístico más contemporáneo vinculado al arte urbano marginal y clandestino, premeditado, sistemático y dotado de un código específico,<sup>6</sup> que hace uso de técnicas más sofisticadas como la pintura en aerosol, el estencil, herramientas de rascado y ácidos para cristales, papeles encolados, adhesivos...<sup>7</sup> [fig. 6]. A pesar de

<sup>5</sup> Para un análisis más sistemático y profundo de las características que distinguen los grafitos de otras manifestaciones comunicativas, véase: LORENZO ARRIBAS, J. M., “Grafitos medievales. Un intento de sistematización”, en Reyes Téllez, F. y Viñuales Ferreiro, G. (coords.), *Grafitos históricos hispánicos I. Homenaje a Félix Palomero*, Madrid, OMPRESS, 2016, pp. 55-57.

<sup>6</sup> El uso de un código concreto, vinculado a un público de un contexto subcultural específico que lo conoce y entiende, justifica que pueda entenderse el grafiti como un tipo de “escritura cerrada”, frente al grafito histórico, que sería una “escritura abierta” destinada a un público inespecífico. Véase: ABARCA SANCHÍS, F. J., *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (memoria para optar al grado de doctor), Madrid, Universidad Complutense, 2010. Versión en línea disponible en: <https://docta.ucm.es/entities/publication/b7e63116-2bc6-4e2f-bc19-d684afba7657>, (fecha de consulta: 29-XII-2023).

<sup>7</sup> No entraremos aquí en las distintas variantes del arte urbano independiente, marginal y no comercial, u otros medios de propagación de imágenes en la esfera pública (v. gr. el postgraffiti).



*Fig. 6. Grafitis en el interior de la capilla del Centro de Reforma (o Residencia) San Jorge, antiguo reformatorio o casa tutelar El Buen Pastor, ubicado en el barrio de Valdefierro de la ciudad de Zaragoza (derruido en 2022). Fotografía: Juan Carlos Lozano.*

sus diferencias, ambos conceptos están estrechamente emparentados, pues el impulso de escribir en la pared de manera informal es consustancial al ser humano, bien como testimonio de autoafirmación o del paso por un lugar determinado —aunque esta voluntad de trascendencia entre en contradicción con la impermanencia y el carácter efímero inherente a estas marcas—, bien como simple pasatiempo o divertimento, o bien con fines más altos y pretenciosos. Y también porque grafiti y grafito histórico remiten en última instancia al concepto de “garabato” como forma básica —también en los materiales y técnicas utilizados—, primordial y al mismo tiempo atemporal y diacrónica, situada al margen del arte institucional y de sus jerarquías, de expresión/proyección libre y manual, de pulsión innata, caprichosa y bizarra, intuitiva e incluso automática, del ser humano y de su fantasía, imaginación y capacidad creadora.<sup>8</sup>

De hecho, los primeros grafitis aparecieron a finales de la década de los sesenta en ciudades americanas como Nueva York o Filadelfia como una versión sistematizada e intencionada de los espontáneos y arbitrarios

<sup>8</sup> Sobre este particular, y las conexiones del garabato, el arabesco y el ornamento, léase: MANRIQUE ARA, M., “Enrico Baj, patafísico, y la revalorización del ornamento”, *Locus Amoenus*, 16, 2018, pp. 321-331.



grafitos infantiles, gracias también a la aparición de utensilios como los aerosoles y los rotuladores permanentes; un nuevo elemento se sumaba así, en el escenario urbano, a la publicidad y a otras formas anteriores de escritura pública como las pintadas políticas, las marcas territoriales de las bandas callejeras, los mensajes informativos encriptados que los transeúntes y migrantes dejaban en los vagones de tren estadounidenses donde viajaban como polizones (*hobos*) y otras intervenciones gráficas que con diferente intención aparecen ya en las primeras décadas del siglo XX.<sup>9</sup> La saturación de las superficies hizo que la firma o *tag*, la forma más básica del grafiti, aumentara de tamaño y se hiciera cada vez más compleja y llamativa en las caligrafías y los colores (pota, vómito o *throw-up*, pieza...), y en los recursos gráficos (líneas de contorno, rellenos, perfiles internos y externos, volúmenes, fondos, *kekos* o personajes, sombras, destellos...), y que la exploración de la ciudad —asociada por ejemplo a la práctica del *parkour*— en búsqueda de nuevas superficies fuera tan importante como la propia creación gráfica. El fenómeno explotó a comienzos de los setenta, ya con unos cánones y códigos estilísticos y metodológicos muy definidos, ampliando su acción para ganar la ansiada visibilidad a soportes móviles (vagones de trenes y metros). Su expansión internacional se produjo en la década siguiente, momento en que los medios de comunicación vincularon el grafiti con otras culturas urbanas (*break dance*, música rap, *DJ*), dando lugar al fenómeno *hip-hop*, con el que aquel no debe identificarse, pues su relación fue coyuntural y hasta cierto punto interesada.

No obstante, tal vez esa relación primigenia entre grafito y grafiti explique que los límites que los separan sigan siendo inevitablemente difusos, de tal modo que existen marcas que comparten rasgos de ambos. Del mismo modo que hay grafitos históricos que también pueden ser considerados inscripciones o señales de autoría, como por ejemplo las marcas de cantero<sup>10</sup> o las que aparecen ocultas o en lugares poco visibles de monumentos o retablos, realizados por los artífices que trabajaron en ellos.

Por otro lado, en nuestras ciudades, grafitos y grafitis conviven de manera más o menos amistosa en los muros y en soportes muy diversos (persianas metálicas, puertas, escaparates, señales de tráfico...), a veces subrayando o censurando otras anteriores, y en otras ocasiones constituyendo a lo largo del tiempo obras colectivas y diacrónicas, bajo la forma

---

<sup>9</sup> Sirvan, a modo de ejemplo, los casos del australiano Arthur Stace, *Mr. Eternity*, y el chino Tsang Tsou Choi, recogidos por Francisco Javier Abarca: <https://urbanario.es/articulos/antes-de-los-sesenta/>, (fecha de consulta: 11-II-2024).

<sup>10</sup> Algunos autores consideran que este tipo de marcas y otras que tienen un fin utilitario (*v. gr.* los juegos de mesa tallados en piedra) poseen una especificidad y un código de significación propios que los aleja del diseño espontáneo del grafito histórico.



Fig. 7. Esquina en la confluencia de las calles Boquería y Aviñó en el Barrio Gótico de Barcelona. Fotografía: Juan Carlos Lozano.

de composiciones acumulativas, no exentas de un cierta intención estética, que suponen una interesante alternativa independiente y no lucrativa al bombardeo intencionado y dirigido de la propaganda y la publicidad [fig. 7]. En el mundo virtual ocurre algo similar, y del mismo modo que las imágenes preexistentes sobrescritas o modificadas, e incluso los memes, podrían ser entendidos como “neografitos”, muchos artistas han encontrado en Internet “el nuevo metro”, “la otra pared”, una pantalla que les brinda además una visibilidad inmediata y global.<sup>11</sup> Y también disponemos de aplicaciones digitales de reconocimiento y realidad aumentada que transforman los diseños, dotándolos de movimiento, y los completan con informaciones diversas.

### Aproximaciones metodológicas al objeto de estudio

El uso habitual del soporte mural para los grafitos históricos ha hecho que su estudio haya estado protagonizado casi en exclusiva por arqueólogos y por el uso de metodologías propias de esta disciplina. En la mayoría de los casos, se trata de incisiones o marcas realizadas con una intermediación técnica mínima y por lo general precaria, pues solo se precisa un utensilio con la consistencia suficiente para alterar una superficie (pintada, revocada o con el material a la vista) [fig. 8],<sup>12</sup> o cualquier objeto capaz de trasladar al soporte una sustancia pigmentante de origen orgánico o inorgánico, o en casos más minoritarios una llama con la que producir ahumados, o la

<sup>11</sup> ABARCA, F. J., “El papel de los medios en el desarrollo del arte urbano”, *Urbanario*, 4 de abril de 2011. Disponible en: <https://urbanario.es/articulo/el-papel-de-los-medios-en-el-desarrollo-del-arte-urbano/?portfolioCats=7>, (fecha de consulta: 2-II-2024).

<sup>12</sup> Incisión, raspado o abrasión y percusión o picado suelen ser las técnicas más habituales; la primera, de anchura y profundidad variables, es especialmente indicada para superficies pintadas o revocadas, y la última lo es para muros sin revestimiento.



*Fig. 8. Grafitos incisos con escritura bustrofedon y figuras realizados con la hebilla de un cinturón por Fernando Oreste Nannetti, NOF4, en las paredes exteriores del patio del Hospital Psiquiátrico Judicial de Volterra (Italia). Fotografía: Juan Carlos Lozano.*

aplicación de un sencillo sistema de esgrafiado en el que se rasca una pared ennegrecida por el hollín producido por un fuego (hoguera, antorcha, lámpara de aceite...) hasta dejar a la vista el encalado del muro, produciendo un efectista contraste cromático de blancos y negros [fig. 9]. Salvo en este último caso, o en los que se han utilizado sustancias singulares de pigmentación (sangre u otros fluidos corporales, por ejemplo), en el resto de diseños el elemento cromático no suele ser habitual ni relevante, y el problema fundamental reside en la singularización y secuenciación (orden temporal) de los grafitos y en su correcta lectura e identificación, más aún en los casos bastante frecuentes en que los trazos se superponen, a modo de palimpsesto, formando un entramado a primera vista ilegible. Singularización, secuenciación e identificación que están relacionados también con el registro y catalogación, primer paso para su estudio, una vez que un nuevo grafito o conjunto de grafitos ha sido localizado.

Cabe destacar, para esta fase inicial del trabajo de campo, la metodología desarrollada por José Ángel García Serrano en el estudio



Fig. 9. Pared con grafitos obtenidos mediante esgrafiado en uno de los muros de las cárceles del palacio episcopal de Tarazona.  
Fotografía: Juan Carlos Lozano.

de los grafitos conservados en los calabozos del palacio episcopal de Tarazona (Zaragoza).<sup>13</sup> El autor ha realizado una prospección arqueológica de todos los muros de estas estancias, y para ello ensayó el sistema de calco físico a escala 1:1 mediante un soporte transparente con el objetivo de definir y marcar el contorno de los trazos incisos. Una técnica compleja, debido a las irregularidades del muro y a las grandes dimensiones de los paneles. Por otra parte, la superposición de las líneas dificulta su interpretación y el recurso a este método impone la homogeneización de todas las líneas, además de eliminar la percepción de las diferentes técnicas de dibujo, también yuxtapuestas.<sup>14</sup> Los calcos se completaron con fotografías tratadas con los programas CorelDRAW,

lo que ha permitido la representación vectorial de las imágenes, y Adobe Photoshop, para ajustar los niveles de entrada de sombras, con el objetivo de resaltar mejor los contrastes y hacer más nítidas las figuras. En su estudio, José Ángel García se sirve también del sistema de coordenadas, habitual en la metodología arqueológica tradicional. El resultado permite reproducir los dibujos considerando el paramento como una cuadrícula y de esta forma tener una visión de la totalidad de la superficie dibujada. Ahora bien, el autor advierte que ha prevalecido el intento de individualización de las figuras, por lo que ha eliminado trazos que considera superfluos o no significativos.

<sup>13</sup> GARCÍA SERRANO, J. A., *Tiempo de graffiti...*, *op. cit.*, esp. pp. 24-29; y GARCÍA SERRANO, J. A., *Graffiti de otro tiempo...*, *op. cit.*, esp. pp. 19-22. Ambos trabajos estuvieron precedidos por un estudio parcial de dichos grafitos: "Primeras representaciones de la tauromaquia en Tarazona (Zaragoza). Avance al estudio de los graffiti de los bajos del Palacio Episcopal", *Tvriaso*, XIX, 2008-2009, pp. 315-331.

<sup>14</sup> Para la diferenciación de los trazos (en función de la técnica empleada en su ejecución, por ejemplo) se suelen usar rotuladores de diferentes colores.



*Fig. 10. Imagen digital con escala de medida de un grafito de la torre del Homenaje en el palacio de la Aljafería de Zaragoza. Fotografía: Juan Carlos Lozano.*



*Fig. 11. Fotogrametría con cámara de alta resolución en una de las ventanas de la torre del Homenaje en el palacio de la Aljafería de Zaragoza, realizada por 3DScanner. Patrimonio e Industria S. L., spin-off de la Universidad de Zaragoza.*

Como alternativa a la técnica tradicional del calco físico, laboriosa e invasiva, suele utilizarse la fotografía digital con escala de medida [fig. 10]. Cuando la iluminación no pueda ser natural (circunstancia habitual) se utiliza la artificial que se aproxime a la luz día, para evitar dominantes, la infrarroja para resaltar mejor los dibujos a carboncillo o la ultravioleta para los realizados con yeso o cal, y en el caso de marcas incisas o grabadas da óptimos resultados la luz artificial rasante. Para la obtención de calcos digitales puede utilizarse cualquier programa tipo Adobe Photoshop que permita trabajar con la superposición de capas, variando la opacidad de las mismas, aplicando filtros y modificando los parámetros de contraste, brillo, saturación...<sup>15</sup> Más sofisticado es el uso de *plugins* informáticos que permiten resaltar algunos colores, o de cámaras hiperespectrales, con barridos de diferente longitud de onda que permiten visibilizar mejor los trazos, como se hace también con el arte rupestre. También se ha ensayado, especialmente para los grafitos incisos, el escaneado con haz de luz blanca estructurada, dispositivo capaz de capturar la forma y características de un objeto mediante la proyección de un patrón de luz y su registro en un sistema de adquisición, es decir, sin contacto con dicho objeto; la iluminación se controla mediante pantallas de leds de luz fría. El escaneado se complementa con la fotogrametría mediante una cámara de alta resolución [fig. 11], con la obtención de ortofotos y un tratamiento de optimización de imágenes (especialmente adecuado para grafitos pintados). Estos sistemas más avanzados, de base tecnológica y con un coste todavía elevado, no son aplicables de forma generalizada, pero sí pueden serlo para conjuntos singulares o de cierta relevancia.<sup>16</sup>

El trabajo de campo se completa con la toma de datos orientada a cumplimentar la ficha de catalogación, para la que planteamos sendos modelos referidos a conjuntos y grafitos individuales [figs. 12-13].

---

<sup>15</sup> El uso del calco digital, no invasivo, hace necesario el cotejo de los resultados con el original para afinar los resultados.

<sup>16</sup> Otro obstáculo no menor, además de la propia accesibilidad física a los grafitos, y que atañe a la viabilidad económica de este tipo de estudios, es el del estado de conservación de las superficies (suciedad, pátinas, eflorescencias, ahumados, agrietamientos, incrustaciones...), que precisarían al menos de tratamientos de limpieza previos a cargo de especialistas.

Referencia	Número correlativo: 100, 200, 300...
Ubicación	Localidad (provincia) Edificio/tipología Dirección Planta/ámbito concreto Paño/muro Coordenadas de geolocalización
Historia	Historia y usos del ámbito concreto
Dimensiones	Medidas máximas en cm, alto por ancho
Técnicas, materiales y soportes	
Cronología	
Descripción	Descripción general, temas y motivos representados
Bibliografía	Publicaciones específicas
Estado de conservación	
Documentación gráfica	Planimetría Imágenes de conjunto y detalle, con escala y/o cuadrícula

Fig. 12. Modelo de ficha para conjuntos. Elaboración: Grupo GAP-UZ.

Referencia	Número correlativo: 101, 102, 103...
Ubicación	Ubicación precisa en el paño o muro del edificio
Autoría	
Dimensiones	
Técnicas, materiales y soportes	
Cronología	
Descripción	
Documentación gráfica	Imágenes de conjunto y detalle, con escala y/o cuadrícula

Fig. 13. Modelo de ficha para grafitos individuales. Elaboración: Grupo GAP-UZ.

Algunos de los campos de estas fichas son susceptibles de ser desarrollados y concretados mediante tesauros.<sup>17</sup> Por ejemplo en lo referido

<sup>17</sup> Véase, a modo de ejemplo, las clasificaciones propuestas para los grafitos medievales según su función y naturaleza en: LORENZO ARRIBAS, J. M., "Grafitos medievales...", *op. cit.*, pp. 53 y ss. También el análisis de temas y motivos realizado por José Ángel García Serrano en los trabajos ya citados, o el que llevaron a cabo José I. Royo y Fabiola Gómez: ROYO GUILLÉN, J. I. y GÓMEZ LECUMBERRI, F., "Panorama general de los *graffiti* murales y de los grabados al aire libre medievales y postmedievales en Aragón: paralelos y divergencias", *Al-Qannis. Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, 9, 2002, pp. 56-155, esp. pp. 64-65, 111-113 y 150-151.

a los temas y motivos representados (“descripción”), a las técnicas, materiales y soportes,<sup>18</sup> o incluso a las tipologías de edificios (“ubicación”). Sirva como ejemplo de esto último la taxonomía de cárceles propuesta por Antonio Castillo (episcopales, inquisitoriales, militares, municipales y señoriales),<sup>19</sup> con ejemplos aragoneses localizados en Broto, Calaceite, La Fresneda, Mazaleón, Peñarroya de Tastavins, Ráfales, Tarazona, Torre de Arcas y Zaragoza.

La búsqueda de información a través de fuentes diversas (bibliográficas, documentales, gráficas, orales...) permitirá completar las fichas y recabar datos sobre el edificio contenedor, sus usos y funciones, y sobre las personas que lo habitaron a lo largo del tiempo.

El análisis interpretativo de los grafitos, a la luz de toda esa documentación, constituye la fase más compleja, empezando por la simple y necesaria —aunque insuficiente— identificación positivista de los motivos. Partimos de la idea de que se trata, en la mayoría de los casos, de trazos espontáneos, es decir, que no existe en su realización ni una planificación previa del resultado ni tal vez una intencionalidad precisa. Además, la ocupación de un mismo espacio a lo largo del tiempo (a veces decenas o cientos de años) suele producir una acumulación de marcas que convierten estos paños en una especie de obras colectivas y multitemporales en las que nuevos grafitos se solapan a los anteriores, ocultándolos o borrándolos (a modo de palimpsestos), o interaccionan con ellos y pueden enfatizarlos, censurarlos, alterarlos, resignificarlos... Por ello, resulta complicado, e incluso tal vez arriesgado y desaconsejado, intentar individualizarlos,<sup>20</sup> por cuanto solo el primer habitante que dibujó en el muro actuó libre de condicionantes. El resto partió de algo preexistente, incluso pudo animarse a dibujar porque otros lo habían hecho ya en aquel lugar —a modo de “efecto llamada”—, y el resultado de todo ello ha de combinar la visión sincrónica de lo producido en cada momento y la diacrónica que conforma una especie de identidad colectiva [fig. 14].

<sup>18</sup> Véanse, a modo de ejemplo, las dieciséis técnicas identificadas por José A. García Serrano en los grafitos de las cárceles del palacio episcopal de Tarazona: GARCÍA SERRANO, J. A., *Graffiti de otro tiempo...*, *op. cit.*, pp. 22-30.

<sup>19</sup> Antonio Castillo ha estudiado de forma específica los grafitos ubicados en cárceles y prisiones en el contexto hispánico de la Edad Moderna: CASTILLO GÓMEZ, A., “Escrito en prisión. Las escrituras carcelarias en los siglos XVI y XVII”, *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 0, 2003, pp. 147-170; y CASTILLO GÓMEZ, A., “Secret voices: prison graffiti in the Spanish empire (16th-18th Centuries)”, *Quaderni Storici*, año 53, 157, 1, 2018, pp. 137-163. Y CASTILLO GÓMEZ, A., “L’ultima volontà scrivere desio. Scrivere sui murinelle carceri della Spagna moderna”, en Fiume, G. y García-Arenal, M. (eds.), *Parole prigioniere. I graffiti delle carceri del Santo Uffizio di Palermo*, Palermo, Istituto Poligrafico Europeo, 2018, pp. 23-60, esp. p. 36.

<sup>20</sup> Algunos especialistas lo han intentado mediante el análisis estilístico de los trazos, los posibles instrumentos utilizados, los estilemas, la pericia en el dibujo, el tratamiento del relleno, la ubicación...





*Fig. 14. Conjunto de grafitos en un banco de la ciudad de Florencia.  
Fotografía: Juan Carlos Lozano.*

Otra cuestión bien diferente es el enfoque metodológico que debemos dar a este tipo de marcas para el que hemos propuesto la denominación de grafitos históricos, y que, si somos consecuentes con su definición, no puede ser otro que el que aplicamos en la investigación histórico-artística, tanto por tratarse de bienes patrimoniales en sí mismos como por la aportación documental que proporcionan para el conocimiento de hechos que van desde avatares personales de individuos aislados hasta destacados acontecimientos históricos, pasando por todo un abanico de posibilidades donde caben todas las ramas del saber: antropología, historia social y de la vida cotidiana, pero también semiótica, teoría de la imagen y de la cultura visual, y por supuesto cuestiones intrínsecamente humanas como creencias, mentalidades, ideologías, afectos, sentimientos y emociones...

Cuestiones que adquieren especial interés cuando nos encontramos con grafitos realizados en espacios asociados a la privación de libertad o de un confinamiento voluntario o forzoso, entendidos estos en sentido amplio, desde lo más obvios, como son los lugares donde la reclusión es consecuencia de una sentencia judicial (cárceles, prisiones, calabozos, reformatorios...), a otros cuya existencia se debe a razones sanitarias (hospitales, “casas de locos” o manicomios...) o de acogimiento social

(hospicios, orfanatos...), a los que obedecen a una decisión más o menos voluntaria de aislamiento o retiro espiritual (eremitorios, espacios monásticos y conventuales) o a ámbitos de trabajo que implican un cierto grado de vida solitaria prolongada (como es el caso de campaneros, fareros, molineros...). O casos mixtos y coyunturales, como podrían ser los asociados a la milicia (instalaciones militares) o los que se producen como resultado de conflictos armados (refugios, campos de concentración...). Lugares todos ellos de “vida límite” en los que la identidad del ser y la percepción temporal se han desmaterializado en un devenir, en un sobrevivir al aburrimiento, a la limitación de movimiento y al control.

### **Estado de la cuestión del grafito histórico en Aragón**

Salvo algunas excepciones, los estudios sobre grafitos históricos en España se caracterizan todavía por la falta de un análisis sistemático, y no puede afirmarse que el conocimiento actual sobre este asunto se ajuste a la realidad —ni siquiera de los testimonios conservados—, sino que es fruto del interés particular de determinados investigadores que, de manera individual o colectiva, han dedicado su atención a determinados territorios, temáticas o conjuntos singulares.<sup>21</sup> Es el caso, por ejemplo, del ya citado Antonio Castillo Gómez y sus estudios sobre grafitos carcelarios, Alberto Polo Romero y sus estudios sobre los de la Guerra Civil, José Miguel Lorenzo Arribas acerca de los medievales, Fernando Barrera Maturana para el ámbito granadino, Juan Antonio Souto para la mezquita de Córdoba, Félix Palomero Aragón e Irene M. Palomero Ilardia para el monasterio de Silos, Laura Hernández Alcaraz para los grafitos de Villena (Alicante), Pablo Ozcáriz Gil para Navarra, Igor Cerdá Farías para México, Francisco Reyes Téllez y Gonzalo Viñuales Ferreiro para Castilla-León... Estos dos últimos especialistas fundaron el grupo de investigación *Historical Graffiti* de la Universidad Rey Juan Carlos y coordinan el *Workshop on Historical Graffiti*, cuya última edición tuvo lugar en 2022, encuentro periódico de referencia que se inició en 2011 coincidiendo con otras reuniones de especialistas celebradas en la primera década del siglo XXI, como las I Jornadas Internacionales sobre Grafitos Históricos (Móstoles, 2008), el Seminario Internacional sobre Grafitos Históricos (Pamplona, 2009)

---

<sup>21</sup> Para un estado de la cuestión de los grafitos históricos en España hasta 1990, véase: LORENZO ARRIBAS, J. M., “Grafitos medievales...”, *op. cit.*, pp. 48-53.

o el Primer Congreso Internacional sobre Grafitos Históricos (Morelia, Michoacán, México, 2009).

Existen también publicaciones compilatorias y de referencia, entre ellas *Los muros tienen la palabra. Materiales para una historia de los graffiti* (1997),<sup>22</sup> y otras más recientes como *La memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos* (2012),<sup>23</sup> *Grafitos históricos hispánicos I. Homenaje a Félix Palomero* (2016),<sup>24</sup> “Introducción: grafitos, grafiti y grafías. La necesidad histórica de permanecer en los muros” (2018)<sup>25</sup> o *Soldados, armas y batallas en los grafitos históricos* (2023).<sup>26</sup>

Aragón se sitúa en línea con el panorama general expuesto, aunque un poco por detrás de otras comunidades autónomas. Los principales trabajos se remontan a la última década del siglo XX y, en su mayoría, fueron realizados por historiadores o arqueólogos vinculados a las obras de restauración o rehabilitación de los edificios contenedores; tareas que sacaron a la luz marcas que habían sido ocultadas por capas de pintura u otros revestimientos.<sup>27</sup> Un buen ejemplo son los grafitos hallados en el palacio de la Aljafería de Zaragoza,<sup>28</sup> pertenecientes a diversos momentos (siglos XV-XIX) en que el edificio sirvió como prisión,<sup>29</sup> y en la torre de la cárcel de Broto (Huesca), que tuvo esa misma función en los siglos XVI-XX.<sup>30</sup> Ambos espacios, que podemos considerar entre los más destacados a nivel regional, llamaron la atención de los investigadores a raíz de las intervenciones de restauración realizadas, y de ese momento proceden los calcos más detallados y las primeras interpretaciones iconográficas, con un enfoque y una metodología fundamentalmente arqueológicos.<sup>31</sup>

<sup>22</sup> GIMENO BLAY, F. M. y MANDINGORRA LLAVATA, M.<sup>a</sup> L. (eds.), *Los muros tienen la palabra. Materiales para una historia de los graffiti* (actas del II Seminario Internacional d'Estudis sobre la Cultura Escrita, Valencia, 1994), Valencia, Universidad de Valencia, 1997.

<sup>23</sup> OZCÁRIZ GIL, P. (coord.), *La memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012.

<sup>24</sup> REYES TÉLLEZ, F. y VIÑUALES FERREIRO, G. (coords.), *Grafitos históricos...*, *op. cit.*

<sup>25</sup> REYES TÉLLEZ, F., VIÑUALES FERREIRO, G. y OZCÁRIZ GIL, P., “Introducción: grafitos, grafiti y grafías. La necesidad histórica de permanecer en los muros”, *Revista Otarq. Otras arqueologías*, 3, 2018, pp. 2-6.

<sup>26</sup> POLO ROMERO, L. A., VIÑUALES FERREIRO, G. y REYES TÉLLEZ, F., *Soldados, armas y batallas en los grafitos históricos*, Oxford, Archaeospress Publishing Ltd., 2023.

<sup>27</sup> Para un estado de la cuestión del grafito histórico en Aragón antes de 2002, remitimos a: ROYO GUILLÉN, J. I. y GÓMEZ LECUMBERRI, F., “Panorama general...”, *op. cit.*, esp. pp. 60-61.

<sup>28</sup> Los grafitos conservados en la Aljafería, una parte incalculable de los existentes, se encuentran en la torre del Homenaje y en el Salón del Trono; un total de veintidós conjuntos, dispuestos en paneles independientes o en los muros laterales, dinteles, techos y bancos de las ventanas.

<sup>29</sup> Primero como cárcel real, luego como prisión inquisitorial y finalmente como presidio/hospital militar.

<sup>30</sup> ACÍN FANLO, J. L., AQUILUÉ PÉREZ, E. y ABADÍA ABADÍAS, R., *Los grabados de la torre de la cárcel de Broto*, Colección Patrimonio Cultural, Zaragoza, Editorial PRAMES y Ayuntamiento de Broto, 2005.

<sup>31</sup> MARTÍN BUENO, M. A. y SÁENZ PRECIADO J. C., “La actuación arqueológica”, en Beltrán Martínez, A. (dir.), *La Aljafería*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1998, pp. 157-249, esp. pp. 215-216. Los

El caso de la Aljafería es excepcional por pionero, pues el conocimiento de sus grafitos se remonta a finales de los años sesenta, cuando Carmen Fernández Cuervo realizó un primer estudio, ilustrado con calcos algo rudimentarios.<sup>32</sup> Y ha sido objeto de aproximaciones específicas, como la de Alejandro Martín López y Laura Jambrina,<sup>33</sup> aunque su estudio global y detallado está todavía pendiente.

Hito historiográfico importante para el conocimiento de los grafitos históricos aragoneses fue la publicación en 2002 del monográfico de la revista *Al-Qannis. Taller de Arqueología de Alcañiz*, titulado *Los graffiti: un patrimonio inédito para el análisis de la historia de las mentalidades* e integrado por tres artículos: “Los graffiti medievales y post-medievales del Alcañiz monumental” de Jordi Rovira i Port y Àngels Casanovas i Romeu, “Panorama general de los graffiti murales y de los grabados al aire libre medievales y postmedievales en Aragón” de Fabiola Gómez Lecumberri y José Ignacio Royo Guillén, y “Los graffiti del Bajo Aragón: un frágil patrimonio pendiente de protección, recuperación y valorización” de José Antonio Benavente Serrano. Nos interesan especialmente los dos últimos, pues significaron una puesta al día de los conocimientos y dieron a conocer un número considerable de nuevos hallazgos. En el primer caso,<sup>34</sup> conjuntos de grafitos murales situados en edificios históricos muy diversos (iglesias, ermitas, dependencias monásticas, murallas e incluso un silo subterráneo de almacenamiento de grano) de las tres provincias aragonesas: Cofita-Fonz, La Ginebrosa, Leciñena, Luna, Mequinenza, Peracense, Rodenas, Susín-Valle de Serrablo, Sástago, Vilel, Zaragoza y diversos monumentos del Alto Aragón, más otros grafitos realizados al aire libre sobre roca en localidades como Albalate del Arzobispo, Albarracín, Almohaja, Calaceite, Castellote, Mequinenza, Mosqueruela, Obón, Peñarroyas-Montalbán, Pozondón, Rodenas, Veracruz y Villastar. En el segundo caso,<sup>35</sup> conjuntos de

---

autores dieron a conocer dos paneles con grafitos situados a ambos lados de la puerta principal del Salón del Trono, hallados durante las tareas de limpieza y restauración de esta estancia.

<sup>32</sup> FERNÁNDEZ CUERVO, C., “Los grabados de la torre del Trovador”, *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 19-20, 1967, pp. 219-227.

<sup>33</sup> MARTÍN LÓPEZ, A. y JAMBRINA ALONSO, L., “Graffiti of British Ships at la Aljaferia Castle”, *Mariners Mirror*, 101, 3, 2015, pp. 336-343. Unos años después, Alejandro Martín publicó un trabajo de divulgación bastante breve: MARTÍN LÓPEZ, A., “Grafitos del Palacio de la Aljafería de Zaragoza: la intrahistoria desconocida de un edificio que ha sido palacio, cárcel, castillo, cuartel y parlamento”, *Patrimonio Histórico de Castilla y León*, 65, 2018, pp. 28-32.

<sup>34</sup> ROYO GUILLÉN, J. I. y GÓMEZ LECUMBERRI, F., “Panorama general...”, *op. cit.*

<sup>35</sup> BENAVENTE SERRANO, J. A., “Los graffiti del Bajo Aragón: un frágil patrimonio pendiente de protección, recuperación y valorización”, *Al-Qannis. Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, 9, 2002, pp. 157-174. Este mismo autor ya había publicado el año anterior, junto con Teresa Thomson y Fernando Burillo, una *Guía de la ruta de las cárceles del Mezquín-Matarraña Bajo Aragón (Teruel)* (Teruel, Editores Torrevelilla-Asociación OMEZYMA, 2001). Y volvió sobre el tema en 2004: BENAVENTE SERRANO, J. A. *et al.*, “Les graffiti des prisons du Bas-Aragon (Espagne): un cas exemplaire de patrimonialisation”, *Le monde alpin et rhodanien*, 32, 1-2, 2004, pp. 131-144.

grafitos localizados en arquitecturas defensivas, templos, masadas y casas de campo, obras hidráulicas y neveras, estructuras de carácter industrial, espacios de reclusión y en otros soportes al aire libre de numerosas localidades del Bajo Aragón. Entre todos ellos hay que destacar los ubicados en una serie de espacios carcelarios del Antiguo Régimen situados en localidades de la zona del Mezquín-Matarraña (Calaceite, Torre de Arcas, Peñarroya de Tastavins, Ráfales, La Fresneda y Mazaleón) que fueron localizados como resultado de un estudio llevado a cabo desde 1998 dentro del Programa Leader por la asociación Grupo de Acción Local Bajo Aragón-Matarraña (OMEZYMA) a propuesta de la sociedad Iniciativas Culturales y Turísticas S. L. de Alcañiz, y que dieron lugar a la creación de la “Ruta de las cárceles del Mezquín-Matarraña”, posiblemente la actuación de gestión patrimonial más relevante de las que se han realizado en Aragón con estos bienes culturales.<sup>36</sup>

El siguiente hito viene marcado por las publicaciones, repetidamente citadas en este artículo, de José Ángel García Serrano sobre el extraordinario conjunto de grafitos (siglos XVI-XIX) de las cárceles del palacio episcopal de Tarazona (2008-2009, 2012 y 2019), completadas recientemente con algún trabajo de carácter ensayístico más específico.<sup>37</sup>

No podemos entrar en el detalle de otros conjuntos que han merecido atención específica, aunque sí nos gustaría destacar la labor que en este sentido desarrollan los centros de estudios locales, entidades que por su apego al territorio están llamados a desempeñar un papel destacado en la localización y estudio de nuevos grafitos. Sirvan como ejemplo las publicaciones del Centro de Estudios Borjanos dedicadas al palacio de Ambel,<sup>38</sup> o al texto inciso que se localizó en el verano de 2017 en una de las columnas de la arquería que desde el claustro da paso a la sala capitular del monasterio de Veruela y que alude a la expedición científica internacional organizada para observar desde ese lugar el eclipse total previsto para el 18 de julio de 1860.<sup>39</sup>

En los últimos años se han producido numerosos hallazgos de grafitos históricos, de cuya existencia se ha dado noticia o que han sido objeto de

---

<sup>36</sup> Ruta de las cárceles. Comarca del Matarraña: <https://matarranyaturismo.es/que-hacer-ver/turismo-cultural/ruta-de-las-carceles/>, (fecha de consulta: 13-II-2024).

<sup>37</sup> GARCÍA SERRANO, J. A. y GARCÍA CHUECA, A., “Psicología de la culpa, censura moral y exorcismo en los *graffiti* de las cárceles del Palacio Episcopal de Tarazona”, *Tvriaso*, XXV, 2020-2021, pp. 25-41.

<sup>38</sup> GRACIA RIVAS, M., “Los «graffiti» del palacio de Ambel (Zaragoza)”, *Cuadernos monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval*, 23, 1994, pp. 55-62. Artículo luego completado por: FONDEVILA SILVA, P., “Nuevas aportaciones para identificar los *graffiti* navales del palacio de Ambel”, *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 52, 2009, pp. 71-86.

<sup>39</sup> Centro de Estudios Borjanos, *Descubrimiento en Veruela*, 2017: <https://cesbor.blogspot.com/2017/08/descubrimiento-en-veruela.html>, (fecha de consulta: 14-II-2024).



Fig. 15. Grafito que representa el caserío de una ciudad fortificada, ubicado en la caja de escalera de la Casa de la Iglesia de Zaragoza. Fotografía: Juan Carlos Lozano.

aproximaciones a través de trabajos académicos de fin de grado, aunque muchos de ellos no han sido estudiados todavía o no han dado lugar a literatura científica,<sup>40</sup> como significativamente ocurre con el extraordinario conjunto de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes en Sariñena (Huesca). También aparecen referencias a la existencia de grafitos en memorias e informes de restauración de edificios, aunque aquellos en muchos casos no se hayan conservado o hayan sido ocultados en la intervención. Afortunadamente no fue el caso de los que pudieron recuperarse como resultado de los trabajos de seguimiento y control arqueológicos en la reforma de la Casa de la Iglesia de Zaragoza (2006), que ocupa el solar donde se levantaba la Diputación del Reino. En un espacio abovedado de uso desconocido aparecieron paneles murales decorados con unos magníficos grafitos que representan barcos y el caserío de una ciudad fortificada [fig. 15].<sup>41</sup> Pero son muchos otros los que han desaparecido

<sup>40</sup> De alguno de ellos, como los de la Torre de los Abades de Veruela en Bullbueite (Zaragoza) y otros de las provincias de Huesca y Teruel se da cuenta en otro artículo de este monográfico.

<sup>41</sup> CEBOLLADA BERLANGA, J. L., "Seguimiento arqueológico", en Borobio Sanchiz, J. y Borobio Sanchiz, S., *Museo Diocesano de Zaragoza. Biografía de una restauración*, Papeles del Mudiz, 1, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2011, s. p.

o permanecen ocultos, y es preciso recurrir a otro tipo de fuentes y metodologías para su estudio; entre ellas las fuentes orales pero también las fuentes gráficas, de las que la litografía de Jenaro Pérez Villaamil que muestra los grafitos existentes en el salón del trono del palacio de la Aljafería cuando fue prisión-hospital durante la primera guerra carlista (1833-1840) es un ejemplo excepcional [fig. 16].

El penúltimo capítulo de este estado de la cuestión lo conforma el proyecto internacional *Erasmus+ Graffiti Art in Prison (GAP)* (2021-2023), del que ha formado parte un grupo de profesores y doctorandos de la Universidad de Zaragoza que en este momento participan en una publicación colectiva con la que se darán a conocer los resultados del proyecto.



*Fig. 16. Jenaro Pérez Villaamil según diseño de Valentín Carderera, Salón de Santa Isabel (o del Trono) del palacio de la Aljafería, litografía publicada en el tomo I de España artística y monumental, 1842-1850.*

