

Sobre garabatos de criados, danzantes y presos: a propósito de nuevos testimonios en Bulbunte, Castejón de Monegros y Crivillén

On the scribbling of servants, dancers and prisoners: on new testimonies in Bulbunte, Castejón de Monegros and Crivillén

JORGE JIMÉNEZ LÓPEZ
BELÉN BUIL PALLÁS
ELENA ADELL LÁZARO*

Resumen

Durante las últimas décadas, se ha recuperado el interés por las incisiones y dibujos de los muros carcelarios aragoneses realizados por sus malavenidos huéspedes. El artículo parte de las relaciones entre estos trazos y los garabatos marginales de los libros, tomando como referencia la propuesta de Gombrich acerca de esta singular creación automática que frecuentemente se encuentra motivada por un estado de aburrimiento. En semejante trance afloran todo tipo de imágenes y expresiones, entre ellas, recuerdos del lugar de origen, fiestas populares, motivos espirituales o simples elementos repetitivos que propician la focalización del pensamiento y, en consecuencia, la evasión; como se expone a través de los testimonios inéditos de tres localidades.

Palabras clave

Graffiti histórico, cárcel, aburrimiento, garabato, cultura escrita.

Abstract

During the last decades, the interest in the incisions and drawings on the Aragonese prison walls have recovered the interest made by their unfortunate guests. The article starts from the relationship between these traces and the marginal scribbles in books, taking as a reference Gombrich's proposal about this singular automatic creation that is frequently motivated by a state of boredom. In such a trance, all kinds of images and expressions emerge, including memories of the place of origin, popular festivals, spiritual motifs or simple repetitive elements that favour the focusing of thought and, consequently, evasion, as is shown through unpublished testimonies from three localities.

Keywords

Historical graffiti, prison, boredom, scribbles, written culture.

* * * * *

* Jorge Jiménez López, Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: jorgejime-
nez@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9936-8291>; Belén Buil Pallás, belenbpha@
gmail.com, y Elena Adell Lázaro, elenaadelllazar@gmail.com, Universidad de Zaragoza.

El interés por las incisiones y los dibujos en los muros suma varias décadas entre los estudios humanísticos, principalmente ha sido la historia social, de la cultura escrita y del arte las disciplinas que se han empeñado en descifrar su contenido.¹ La naturaleza y el carácter del material lo sitúan en un espacio liminar, como pone de manifiesto la diversidad conceptual y de aproximaciones.² De hecho, el interés de los garabatos murales para la historia del arte radica en su capacidad expresiva y comunicativa, al margen de otros valores artísticos, por ello su incorporación más notable al discurso historiográfico procede de la renovación metodológica basada en los estudios visuales.

La espontaneidad del trazo, la sencillez técnica y la supuesta voluntad expresiva no son los únicos condicionantes que revelan su inestabilidad, justamente su condición límite se agrava conforme se acorta la distancia temporal entre su creación y su atención científica. La presencia en antiguas edificaciones les confiere el apelativo de histórico, lo que acredita el interés por su testimonio; ahora bien, cuando en los escritos y dibujos se reconoce la mano de los últimos visitantes, hastiados, enamorados o maleducados, el valor comunicativo carece de interés para la investigación —a pesar de revelar rasgos sustanciales de las experiencias e ideales de la sociedad actual—. Ciertamente, en la generalidad de los escritos sobre grafitis históricos se advierte del riesgo de “contaminación” al que se han expuesto durante las últimas décadas las marañas de incisiones; para evitarlo, en algunos casos, se ha optado por encapsularlos con diversas protecciones, como se puede observar en la torre del Trovador del palacio de la Aljafería.

El valor de los azares personales para la construcción del relato histórico, demostrado en la memorable historia del *Menocchio*, ha priorizado el potencial simbólico y comunicativo de los grafitos murales; no por casualidad comparece con frecuencia este personaje en los estudios sobre el tema, precisamente en la mayoría de los espacios carcelarios que han acogido a reos del Santo Oficio, confluyendo así microhistoria e Inquisición. Su demostrado valor testimonial y metodológico pareciera

¹ El planteamiento conceptual de este artículo sigue algunas de las conclusiones derivadas del proyecto Erasmus+ *Graffiti Art in Prison* (KA203-7F97D242); los casos de estudio de las provincias de Huesca y Teruel que se presentan han recibido sendas ayudas para la investigación de la Cátedra Gonzalo Borrás (Gobierno de Aragón / Universidad de Zaragoza) para el proyecto *Inventario y digitalización de los grafitis históricos en lugares de represión durante la Edad Media y Moderna en la provincia de Teruel* (edición 2022) y del Instituto de Estudios Altoaragoneses (edición 2022) para el estudio *Inventario y digitalización de los grafitis históricos en lugares de represión durante la Edad Media y Moderna en la provincia de Huesca*.

² Sobre esta problemática se han ocupado varios autores como Lorenzo Arribas, Castillo Gómez o Barrera Maturana, no obstante, remitimos al artículo de este monográfico suscrito por Juan Carlos Lozano López donde se aborda la cuestión terminológica y conceptual.

que ha ennoblecido la acción de “grafitear” el muro, reafirmado por los condicionantes contextuales de su creación, en consecuencia, ligar su ejecución a la banalidad del aburrimiento o del trivial vandalismo pudiera restar interés para su estudio.

En estas páginas nos proponemos explorar el estrecho límite entre el grafito mural y el garabato a través de testimonios inéditos localizados en las tres provincias aragonesas. Ambos conceptos están en apariencia distanciados por el tipo de soporte sobre el que se realizan y por esa supuesta intencionalidad que dota al primero de mayor credibilidad. Sin embargo, desde hace varias décadas, Ernst Gombrich, uno de los maestros que dio entrada a la renovación metodológica de nuestra disciplina, formuló una serie de consideraciones a propósito de los trazos marginales de un libro de cuentas del Banco de Napolés.³ Del mismo modo que les ocurrió a aquellos escribanos, los prisioneros de la cárcel de Broto o Tarazona, los campaneros de Teruel, los criados de Bulbunte, los danzantes de Crivillén, los mercenarios de la Aljafería o el huésped del monasterio de Veruela jamás hubieran creído que, con el paso de los siglos, sus trazos fueran objeto de nuestro interés: *Para ellos, la idea de “arte” estaba relacionada sin duda con la maestría, y nunca aspiraron a ser maestros. Por tanto, debemos el placer de contemplar estos frutos del aburrimiento a ese cambio radical que vino a identificar la actividad artística no tanto con la destreza como con la necesidad de crear.*⁴

En ese impulso innato a realizar intervenciones menores sobre diversos soportes, como pueden ser los muros, los pavimentos, el mobiliario, la naturaleza, los objetos cotidianos... subyace cierta motivación subversiva, pues rara vez son espacios previstos para ser dibujados, escritos o garabateados. Por ejemplo, la intervención del prisionero en el muro de la cárcel genera tensión con el propio carcelero que será quien decida tolerar, reprobar o eliminar los mensajes; asimismo, se pueden identificar multitud de espacios públicos y privados donde este tipo de intervenciones desafían la autoridad del propietario. Esa tensión entre quien escribe y quien lo recibe configura la propia naturaleza de los garabatos, pues, como apunta Michel Camille a propósito de los que se pueden encontrar en los márgenes de los folios: *ce qui est écrit ou dessiné dans les marges ajoute une nouvelle dimension, un supplément qui vient gloser, parodier, actualiser et*

³ GOMBRICH, E. H., “Caccia allo scarabocchio”, en Zevola, G., *Piaceri di Noia. Quattro secoli di scarabocchi nell'Archivio Storico del Banco de Napoli*, Milán, Leonardo Editore, 1993, pp. 7-18; puede consultarse una edición española en GOMBRICH, E. H., “Los placeres del aburrimiento. Cuatro siglos de garabatos”, en Gombrich, E. H., *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Madrid, Phaidon, 2003 (1.ª ed., 1999), pp. 212-225.

⁴ GOMBRICH, E. H., “Los placeres del...”, *op. cit.*, p. 212.

*questionner l'autorité du texte sans jamais pourtant l'ébranler totalement. Selon moi, le centre ne peut subsister sans les marges.*⁵ De un modo semejante a los folios, actúan en los paramentos y pavimentos, poblados de inscripciones y figuras de todo tipo: apotropaicas, burlescas, irónicas, crípticas, personales, automáticas..., su naturaleza bascula entre la benevolente tolerancia de quien permite su presencia y el heroico desafío de quien lo crea.

El contacto entre los grafitos murales y las anotaciones marginales de los libros encuentra también paralelismo en su condición de espacio personal, íntimo y cotidiano.⁶ Una afinidad que se constata a través de las palabras de Alberto Montaner Frutos y Diego Navarro Bonilla a propósito de los escritos liminares del folio impreso:

*Si estas notas personales nos hablan a veces de la circulación de lo prohibido, de lo que nos hablan siempre es de los gustos personales de su anotador, que transcribía de memoria o copiaba de diversos modelos escritos aquellas piezas que, eróticas o religiosas, provocadoras o conformistas, marginales o centrales, le rondaban por la cabeza o expresamente quería conservar a modo de archivo personal, pero no necesariamente intransferible, espejo de gustos e inclinaciones, de sus aficiones e intereses, donde el margen vale solo el repliegue de la conciencia en que cada uno se enfrenta personalmente a su memoria y a su propio acervo, a sus ilusiones y, por qué no, a sus miedos.*⁷

De igual modo, en los muros se entretajan abundantes nombres de personas con expresiones melancólicas, airadas, vengativas, sentimentales, humorísticas, sexuales o literarias, más o menos extensas, como el caso de las poesías de Manuel de Castro en Cuenca⁸ o los torpes versos protagonizados por el sol en la Aljafería,⁹ por supuesto, también religiosas recitadas de memoria, cuyo paradigma se encuentra en los muros de la cárcel palermitana del Palazzo Steri.

En consecuencia, la proximidad entre los muros y los folios da entrada a las consideraciones que se han formulado sobre el aburrimiento y la evasión en los márgenes del papel. El propio Gombrich constató cómo el resultado plástico de los garabatos no suponía una preocupación determi-

⁵ CAMILLE, M., *Images dans les marges: aux limites de l'art médiéval*, París, Gallimard, 1997, p. 13.

⁶ Sobre esta idea, consúltese JIMÉNEZ LÓPEZ, J., "Scribbles in Spite of All. Visual and Boredom Memory in the Historical Prisons", en Cianciolo Cosentino, G., Kleiter, C., Testa, F. *et al.* (eds.), *Graffiti Art in Prison*, Siracusa, LetteraVentidue, 2024.

⁷ MONTANER FRUTOS, A. y NAVARRO BONILLA, D., "Erotismo en el margen. Sobre memoria manuscrita popular (Aragón, siglos XVI-XVII)", en Cátedra, P. M., Carro Carbajal, E. B., Mier Pérez, L. *et al.* (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2006, p. 535.

⁸ CASTILLO GÓMEZ, A., "L'ultima volontà scriber desio. Scrivere sui muri nelle carceri della Spagna moderna", en Fiume, G. y García-Arenal, M. (eds.), *Parole prigioniere. I graffiti delle carceri de Santo Uffizio di Palermo*, Palermo, Istituto Poligrafico Europeo, 2018, p. 35.

⁹ LOZANO LÓPEZ, J. C., "Reflections on Historical Graffiti and Some Examples from Aragon", en Cianciolo Cosentino, G., Kleiter, C., Testa F. *et al.* (eds.), *Graffiti Art In Prison*, Siracusa, LetteraVentidue, 2024.

nante para su creador, dado que persigue una tarea mecánica que favorece la focalización y que no requiere un elevado grado de concentración, de hecho, en pocas ocasiones los trazos revelan una excesiva preocupación por el resultado final: *es improbable que estos fracasos les desanimaran. Después de todo, no se lo tomaban en serio; simplemente querían jugar, y el juego era reconfortante cualquiera que fuese el resultado.*¹⁰ Nos preguntamos, si esa tolerancia a la irregularidad, al juego, da pie a nombrarlos como garabatos en los libros, pero cuando se trata de espacios de privación de libertad se prefiere otros vocablos más “respetables”, pareciera que el contexto potenciase la voluntad expresiva por encima de otras.

En efecto, otro factor determinante para la comprensión de los dibujos y de los escritos es el condicionante contextual que impone el espacio y sus funciones. De nuevo, el profesor austriaco sentó las bases para el análisis de la recepción de los dibujos y los textos al dedicar una parte de sus estudios a valorar la capacidad de expresión de los artistas y a cómo esta podía ser detectada. Según advirtió, el componente emocional desarrolla un papel fundamental en un acto de comunicación; este se transmite por medio de síntomas naturales o aprendidos, de tal modo que la recepción siempre queda filtrada por los convencionalismos culturales de cada individuo y de cada tiempo.¹¹ Por lo tanto, se debe asumir que cualquier propuesta interpretativa de los garabatos murales, incluida una sencilla descripción,¹² participa del *anacronismo*; pues radica en ese *proceso de mediación que se produce entre los artefactos que solicitan una respuesta afectiva y, a su vez, alientan el deseo del historiador o el crítico contemporáneo de generar sentido.*¹³ En el caso de los lugares de privación de libertad esta circunstancia se da de forma especial, pues el material de estudio está revestido de una atmósfera impregnada de compasión y de condena moral a las prácticas punitivas de otro tiempo, particularmente en las atrocidades inquisitoriales.

En uno de sus primeros trabajos, Gombrich ha reflexionado sobre los filtros de significados que se van generando en las miradas que, junto con otra serie de factores contextuales y emocionales, configuran lo que denominó el *papel del espectador.*¹⁴ De manera constante en sus estudios pone de

¹⁰ GOMBRICH, E. H., “Los placeres del...”, *op. cit.*, p. 214.

¹¹ GOMBRICH, E. H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968 (1.ª ed., 1963), p. 78.

¹² La idea parte de la afirmación de Keith Moxey: la descripción es interpretación, que ningún relato del pasado puede estar enteramente libre del valor del presente. MOXEY, K., *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Serbal, 2004 (1.ª ed., 1994), pp. 102-103.

¹³ MOXEY, K., *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Vitoria, Sans Soleil, 2015 (1.ª ed., 2013), p. 89.

¹⁴ GOMBRICH, E. H., *La evidencia de las imágenes*, Vitoria-Buenos Aires, Sans Soleil, 2016 (1.ª ed., 1969), p. 49; el desarrollo inicial lo presenta en *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 1960.

relieve cómo cualquier ejercicio de interpretación se basa en la coincidencia de los elementos con formas y hábitos ya conocidos: *seguiremos siendo incapaces de separar en nuestras propias reacciones a lo que vemos de lo que sabemos. La información puesta delante de nuestros ojos nos afecta, lo queramos o no.*¹⁵

Nuestros puntos de referencia nada tienen que ver con los de las personas encerradas entre los muros de las cárceles aragonesas, de modo que sus imágenes *requieren mucho más que un contexto para resultar inequívocas. El lenguaje puede formar proposiciones, las imágenes no.*¹⁶ Por esta razón, afrontar el estudio de los muros desde la cuadrícula del arqueólogo, donde se superponen las líneas, hasta encontrar las formas, palabras o marcas conlleva el riesgo de trasladar nuestras visiones a las visiones del pasado. Por supuesto, esta dificultad no invalida el trabajo sobre los grafitis carcelarios, naturalmente, pero se debe comenzar por asumir que *la descripción es interpretación, que ningún relato del pasado puede estar enteramente libre del valor del presente y, por lo tanto, es posible aceptar que la verdad no solo puede ser “encontrada” sino también “hecha”.*¹⁷

De modo que, a nuestro juicio, se han priorizado los relatos que ven en las incisiones el deseo de comunicar para la Historia algunos sentimientos relacionados con el anhelo de perpetuar su efímero paso por la celda, reivindicar su injusta condena, reafirmar sus valores o manifestar su melancólica espera... Consideraciones semejantes pueblan los trabajos sobre grafitos carcelarios y demuestran que se ha trascendido la “aséptica” identificación de imágenes para conceder un sentido emocional a su creación. Gombrich señalaba la incidencia que tienen el contexto y la estructura en la percepción de las expresiones y lo que ocurre en la mayoría de estos casos es que el ámbito carcelario ha dominado el contexto. Por lo tanto, no solo existe el riesgo de interpretar una incisión reciente como un testimonio del pasado, sino que se acentúa el riesgo de romantizar un espacio y, en consecuencia, alterar el relato historiográfico.

El instrumental de escritura, la profundidad de las incisiones, el origen o la naturaleza de los pigmentos, el tamaño de las letras, la disposición de los caracteres, las formas del *ductus* son algunos de los síntomas que se suelen argüir por los intérpretes para caracterizar el sustrato emocional de los dibujos y de los escritos. Tratándose de elementos perfectamente válidos para percibir la expresividad de su creador, resulta esencial conocer las condiciones estructurales que dieron lugar a ese acto de comunicación.

¹⁵ GOMBRICH, E. H., *La evidencia...*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶ *Ibidem*, p. 123.

¹⁷ MOXEY, K., *Teoría, práctica...*, *op. cit.*, p. 103.

En efecto, en la totalidad de los casos se desconocen las condiciones y las posibilidades de elección a las que se enfrentó el prisionero y que le llevaron a optar por un material u otro, por unas formas u otras, por un instrumento u otro... Conocer las opciones resulta fundamental para valorar la escogida y su potencial expresivo, como sugiere Gombrich en el caso de los artistas: *elige en su paleta el pigmento, entre los disponibles, que, a su modo de ver, tiene más semejanza con la emoción que desea representar. Cuanto más sepamos de su paleta, más probable es que apreciemos su elección.*¹⁸

Algunas reflexiones sobre los estudios de la región

El interés por los dibujos carcelarios en Aragón se remonta a los años sesenta del siglo pasado, cuando Carmen Fernández Cuervo realizó sus primeros análisis sobre los testimonios de la torre del Trovador de la Aljafería. En este primer acercamiento, la autora realizó una selección de los motivos que, a su juicio, despertaban mayor interés por su relación con los usos punitivos del lugar. Al finalizar los trabajos de rehabilitación del palacio como sede de las Cortes de Aragón, la institución publicó una monumental monografía en la que Manuel Antonio Martín Bueno y Carlos Sáez Preciado ampliaron el estudio.¹⁹

Con el inicio del nuevo siglo, y también de manera fortuita, a cuenta de sendas intervenciones arquitectónicas, se exhumaron otros dos conjuntos de interés: la cárcel de Broto (Huesca) y las mazmorras del palacio episcopal de Tarazona (Zaragoza). En este último apareció el mayor conjunto de grafitis de la región y José Ángel García Serrano lleva ocupado en su análisis más de una década.²⁰ El minucioso trabajo que ha desarrollado representa el enfoque y la metodología que ha dominado los estudios sobre grafitis carcelarios, también para la historiografía hispana. De manera paralela y con una aproximación metodológica semejante se desarrollaron los estudios sobre los grafitos en diferentes conjuntos —no solo carcelarios— del Bajo Aragón de Àngels Casanovas, Jordi Rovira, José Ignacio Royo, Fabiola Gómez y José Antonio Benavente.²¹

¹⁸ GOMBRICH, E. H., *Meditaciones sobre...*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁹ MARTÍN BUENO M. A. y SÁEZ PRECIADO, C., "De cárcel de la Inquisición a cuartel. Introducción arqueológica", en Beltrán Martínez, A. (dir.), *La Aljafería*, Zaragoza, Cortes de Aragón, pp. 321-327.

²⁰ GARCÍA SERRANO, J. Á., *Tiempo de grafiti. Los calabozos del Palacio Episcopal de Tarazona (S. XVIII-XIX)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2012; y *Graffiti de otro tiempo. Los calabozos del Palacio Episcopal de Tarazona (S. XVI-XVIII)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2019; y GARCÍA SERRANO, J. Á. y GARCÍA CHUECA, A., "Psicología de la culpa, censura moral y exorcismo en los grafiti de las cárceles del Palacio Episcopal de Tarazona", *Turiaso*, XXV, 2020-2021, pp. 25-41.

²¹ Consúltense los diversos estudios de *Los grafiti: un patrimonio inédito para el análisis de la historia de las mentalidades*, monográfico de *Al-Qannis: Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, 9, 2002.

Este breve apunte historiográfico tiene la pretensión de poner de relieve que los métodos que se han ocupado del tema en Aragón proceden del ámbito de la historia social, en su totalidad.²² En ellos prevalece un análisis de carácter arqueológico, en el que se realiza la documentación, reproducción y descripción de los motivos, todo ello cotejado con una exhaustiva contextualización histórica. Sin embargo, no es hasta los últimos años cuando se han incorporado nociones procedentes del área de la cultura escrita que han favorecido un acercamiento más amplio; buen ejemplo de ello son los estudios de Antonio Castillo Gómez, quien los concibe como una práctica expresiva y comunicativa, un planteamiento que le ha permitido llevar sus conclusiones más allá de la mirada positivista.²³ Los avances operados en el ámbito aragonés se deben, en buena medida, al trabajo del mencionado autor.

En cualquier caso, resulta paradójico que, asumiendo el valor comunicativo de los garabatos murarios, hayan quedado al margen de los intereses de la historia del arte y la teoría de la imagen; una muestra de que continúa prevaleciendo lo escrito sobre lo figurado. Probablemente, esta consideración se pueda hacer extensiva a un plano historiográfico general pues, hasta donde llega nuestro limitado conocimiento, la aplicación de propuestas metodológicas procedentes de los estudios visuales todavía resulta escasa. No obstante, los últimos trabajos de Giovanna Fiume sí que han dado entrada al valor de la presencia, a la función mnemotécnica y a los afectos que provocan las imágenes, justamente, tomando como guía los trabajos de David Freedberg.²⁴

Sobre moriscos, navegantes y el criado del castillo-palacio de Bulbunte

Del mismo modo que en la Aljafería y el palacio episcopal de Tarragona, los graffitis de Bulbunte salieron a la luz de manera fortuita. Durante las últimas obras de rehabilitación, en el inmueble se localizó un importante repertorio de incisiones y dibujos de una temática muy variada extendida por diferentes espacios del recinto; hasta entonces nada permitía suponer la presencia de tal maraña de nombres y figuras bajo la capa de estuco. Su retirada ha exhumado marcas de contabilidad,

²² Para una revisión de la producción historiográfica de los testimonios aragoneses, consúltense el artículo de Juan Carlos Lozano López en esta monografía y en LOZANO LÓPEZ, J. C., "Reflections on...", *op. cit.*

²³ CASTILLO GÓMEZ, A., "L'última voluntà...", *op. cit.*, p. 35.

²⁴ FIUME, G., "Visibile parlare. Sritte e disegni delle carceri segrete", en Fiume, G. y García-Arenal, M. (eds.), *Parole prigioniere. I graffiti delle carceri de Santo Uffizio di Palermo*, Palermo, Istituto Poligrafico Europeo, 2018, pp. 169-213.

formas geométricas, barcos, textos y dibujos de carácter religioso, emblemas heráldicos, figuras antropomorfas, etcétera. La cantidad de trazos lo convierten en un testimonio singular que, unido a la sensibilidad de los propietarios por este material, motivó la decisión de conservarlos e integrarlos en la nueva adecuación de los espacios habitacionales.

Las noticias sobre el castillo de Bulbiente resultan escasas y proceden de los estudios sobre las fortificaciones aragonesas, de hecho, José Luis Corral Lafuente es quien se ocupa de él a propósito de las defensas de la frontera occidental del valle del Huecha.²⁵ Asimismo, son los trabajos que conciernen al Real Monasterio de Santa María de Veruela los que aportan noticias sobre el palacio, puesto que perteneció al señorío del monasterio hasta 1835, cumpliendo una función residencial para determinados miembros de la comunidad.²⁶ Los periodos de abandono, la división de la parcela y la adaptación a varias funciones han provocado notables alteraciones en la estructura del inmueble y han enmascarado los espacios primitivos y sus funciones. Esta falta de noticias confiere a los grafitis la ocasión de revelar aspectos desconocidos del conjunto; esta vez la prospección se ha restringido a los garabatos más notables, la extensión de la superficie requiere un estudio pormenorizado y sistemático.

Dos de los conjuntos más llamativos desvelan que los muros de la fortaleza pudieron acoger labores de naturaleza jurídica o punitiva. En el zaguán se localiza un tejido de incisiones de compleja identificación, si bien una inscripción en caracteres cursivos permite leer el siguiente texto: *Tu juras per bille ylle alladi, Allehua y por las palabras de la Coran y por el ayuno del Ramadan que aveis ayunado y aveis de ayunar que haceis y mantendreis justicia* [fig. 1]. El fragmento pertenece al juramento exigido a la comunidad musulmana en los procesos judiciales, como demuestra la estrecha cercanía con los testimonios analizados por María Luisa Ledesma.²⁷ Los tres credos que coexistieron durante los siglos medievales en la península ibérica generaron fórmulas propias para suscribir acuerdos y promesas; en este caso, *bille ylle alladi* corresponde con el comienzo de la habitual transliteración *Billahi lladi la ilaha illa huwa* que se traduce en *¡Por Dios, que no hay otro sin él!*²⁸ Las noticias documentales acreditan la presencia

²⁵ CORRAL LAFUENTE, J. L., “El sistema defensivo aragonés en la frontera occidental (Valle del Huecha; siglos XII a XV)”, *Cuadernos de Estudios Borjanos*, IV, 1979, pp. 7-58.

²⁶ MAISO GONZÁLEZ, J., “El señorío del monasterio de Veruela sobre una villa morisca”, *Studia Storica Historia Moderna*, 6, 1988, pp. 361-369; y CARRANZA ALCALDE, G., *Patrimonio hidráulico en la cuenca del Huecha II: Talamantes, Ambel y Bulbiente*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, Institución Fernando el Católico, 2018.

²⁷ LEDESMA RUBIO, M. L., *Vidas mudéjares*, Zaragoza, Mira Editores, 1994, pp. 13, 14, 66 y 82.

²⁸ CORRIENTE, F., *Relatos píos y profanos de un manuscrito aljamiado de Urrea de Jalón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, p. 336.

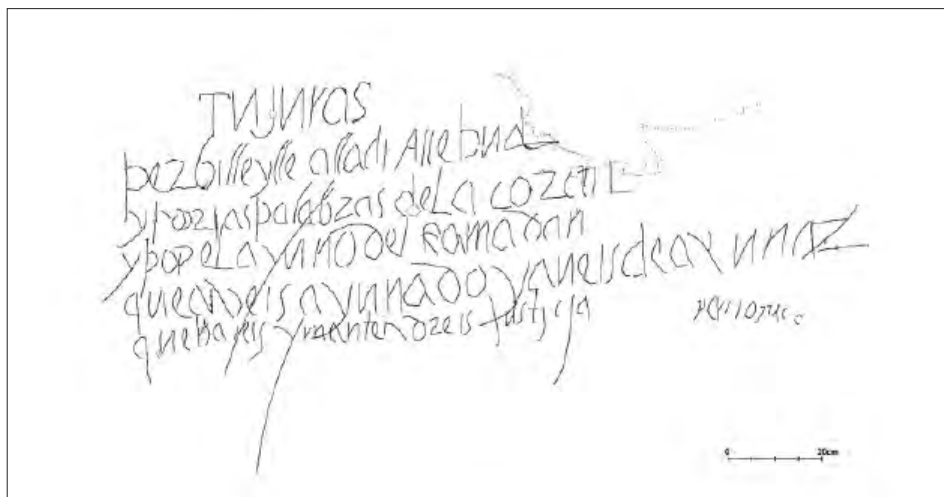


Fig. 1. Castillo-palacio de Bulbunte (Zaragoza). Autora: Elena Adell Lázaro.

en la localidad de una importante comunidad morisca hasta la primera década del siglo XVII,²⁹ de modo que resulta factible determinar que en torno a ese periodo el umbral del palacio cumplió una función pública vinculada con alguna actividad de carácter jurídico.

En este sentido, podría suponerse la existencia de un espacio de privación de libertad, al menos de naturaleza temporal, complementaria a las funciones desempeñadas en el zaguán. Como un mero ejercicio especulativo, nos gustaría atribuir tal función al espacio cubierto por una bóveda nervada, tomando como base la presencia de un barco de vela de grandes dimensiones [fig. 2]. Naturalmente, la concordancia temática del dibujo con otros casos semejantes en espacios carcelarios destinados a miembros de la marina militar puede, incluso, no superar la condición de anécdota. Sea cual fuere la función y las razones que motivaron su ejecución, el testimonio proporciona un buen ejemplo de esos dibujos minuciosamente delineados, que obligan a concentrar la atención en el raspado del muro; un ejercicio mecánico que induce a la focalización y a la evasión del dibujante. Resulta inevitable traer a colación la cantidad de barcos que habitan los muros del Aljafería, Alejandro Martín identificó cerca de un millar y medio de escenas; en algunos de ellos incluso reconoció la presencia de la *Union flag*.³⁰ A decir verdad, la representación

²⁹ MAISO GONZÁLEZ, J., “El señorío del monasterio de Veruela...”, *op. cit.*, p. 364.

³⁰ MARTÍN LÓPEZ, A. y JAMBRINA ALONSO, L., “Graffiti of British Ships at La Aljaferia Castle”, *The Mariner’s Mirror*, 101, 3, 2015, p. 342.

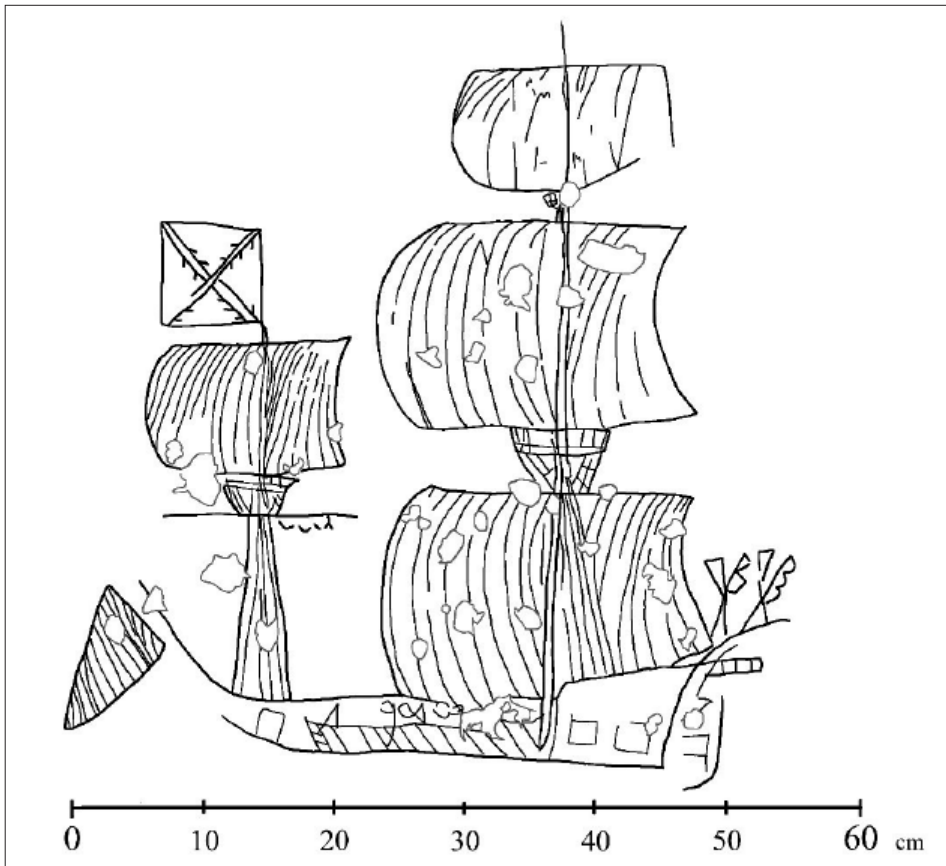


Fig. 2. Castillo-palacio de Bulbunte (Zaragoza). Autora: Elena Adell Lázaro.

de barcos es uno de los motivos más repetidos en las incisiones murales de cualquier tipo de espacio anterior al siglo XIX. Normalmente se han esgrimido dos razones a su presencia: una, de carácter general, relacionada con el deseo o la voluntad de salir de la celda y la otra imputa su creación a la mano de un marino que a través del dibujo añora su vida previa a la reclusión. Asimismo, es habitual encontrar paneles con representaciones de batallas navales, por ejemplo, en la propia Aljafería y el Palazzo Chiaromonte-Steri (Palermo).

No está en nuestra voluntad poner en cuestión de manera general tales interpretaciones, pero sí advertir que quizá no se ha considerado convenientemente la presencia de este medio de transporte en el imaginario preindustrial. Incluso, cabe plantearse en qué medida estaba presente el barco en la vida cotidiana, pues se trata de una figura de

fácil ejecución cuya composición más sencilla es recurso habitual en los primeros esbozos infantiles. Constatar su presencia en lejanos periodos históricos resulta complejo, pero indagar en ello quizá contribuyera a comprender su ubicuidad. A este propósito se puede acudir a las palabras de Gombrich sobre el dibujo en estado de aburrimiento: *la mano que dibuja “crea” de forma autónoma; las líneas o los pasos sucesivos “van sugiriendo los pasos siguientes”*,³¹ por lo tanto, constituye el contexto propicio para que emerjan esas formas sencillas y primitivas que enraízan en la infancia. Así pues, esos grandes combates navales que aparecen con frecuencia en los muros puede que tengan más de improvisada composición que de una meditada planificación.

La acumulación fortuita de dibujos en un mismo lienzo resulta ciertamente habitual, en algunas ocasiones la repetición de motivos ha dado lugar a interpretaciones cargadas de un valor simbólico, como bien puede ser el caso de la batalla naval identificada en el Salón del Trono de la Aljafería. Una circunstancia semejante se puede localizar en la ventana de la planta noble de la torre de Bulbiente donde se aprecia una reyerta entre varios individuos armados con sables [fig. 3]. En efecto, como hemos sugerido para el caso zaragozano, la secuencia bien pudo ser fruto de una agrupación espontánea de motivos, dado que nada permite deducir que todos fueran elaborados por un mismo individuo ni con voluntad de representar cualquier célebre algarada del territorio. Asimismo, estos conjuntos pudieron crearse de manera escalonada en el tiempo, por imitación de los motivos ya existentes, sin mayor interés que el de contribuir a superar una tediosa jornada. Sobre esta sensación habla el nivel de detallismo que se percibe sobremanera en la mayoría de garabatos: multitud de líneas simulan la materialidad de la armadura y dotan de corporeidad a los esquemáticos individuos. Este recurso requiere un movimiento repetitivo, minucioso, y facilita la evasión y atenúa el sopor; en ningún caso se pretende evocar texturas ni elementos decorativos de la indumentaria, simplemente se trata de un ejercicio espontáneo, una tarea mecánica, sin preocupación por el resultado final.

Un último caso del palacio bulbuintino que nos interesa exponer a propósito de esta reflexión, insiste en el valor de los trazos como fuente para el conocimiento de las historias personales, cotidianas. El dibujo realizado con restos de carbón que representa el campanario de una iglesia; en su base se puede leer *lo hizo Josef Ximenez siendo criado de este palacio. De Litago y, en el cuerpo central de la torre, año 1783* [figs. 4 y 5]. Todo apunta a que el melancólico servidor, oriundo de Litago, evocó a

³¹ GOMBRICH, E. H., “Los placeres del...”, *op. cit.*, p. 222.

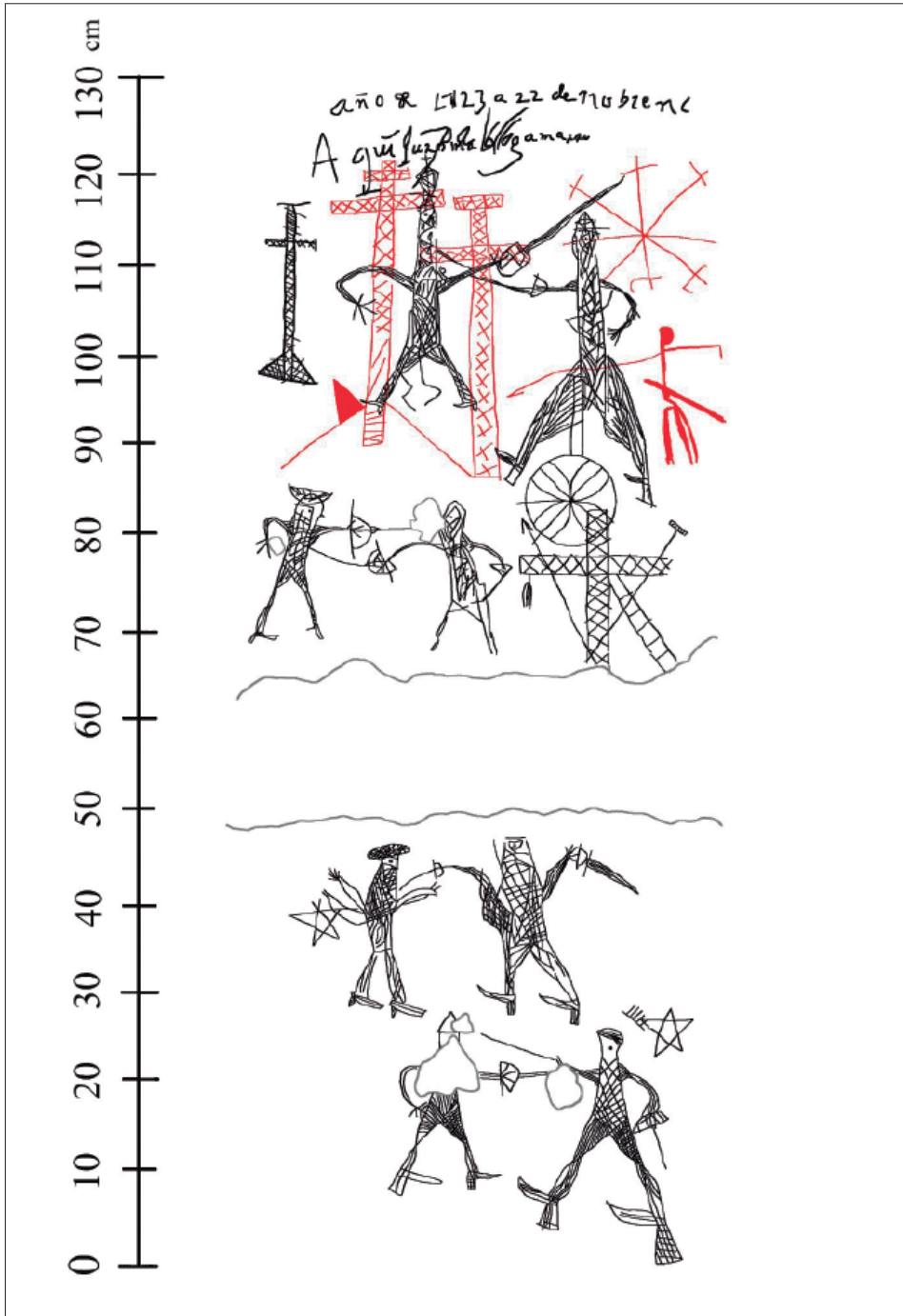


Fig. 3. Castillo-palacio de Bulbunte (Zaragoza). Autora: Elena Adell Lázaro.

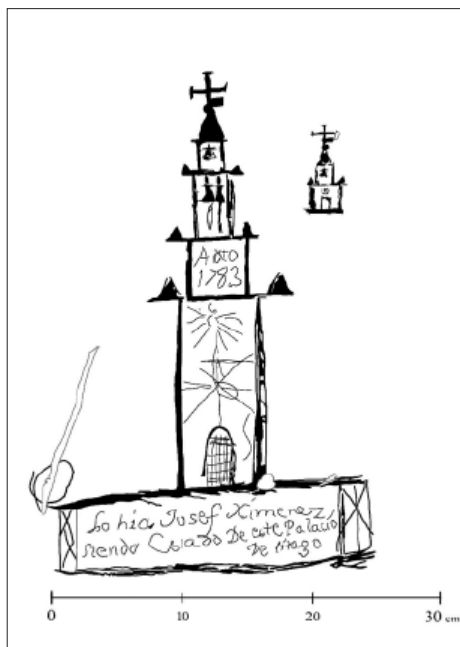


Fig. 4. Castillo-palacio de Bulbunte (Zaragoza). Autora: Elena Adell Lázaro.



Fig. 5. Castillo-palacio de Bulbunte (Zaragoza). Fotografía: Elena Adell Lázaro.

través de la negra silueta el campanario de su pueblo. La referencia al nombre propio y a su ocupación revela una voluntad personal de dejar constancia de su presencia, su memoria; lo que él no contempló fue que de manera involuntaria también contribuía a la permanencia de la torre de su parroquia. En la actualidad, el aspecto que presenta el campanario es fruto de la intervención realizada en 1940, en la cual se desmontó la parte superior por hallarse en estado ruinoso; se perciben con claridad las diferencias entre ambos testimonios, la silueta de grafito y la construcción, irreconocibles. Sin embargo, el perfil resulta más cercano al aspecto que presenta el campanario en el plano realizado por Pedro Martínez Sangrós en 1864, naturalmente, considerando que el dibujo fue creado de memoria y con cierta distancia temporal al último visionado.³² Así pues, lo que aparentemente podía ser una figura genérica, se puede pensar que el criado acudió a uno de los elementos identitarios de su localidad de origen, quizá con el afán de rememorarle en su quehacer cotidiano.

³² Se puede consultar el análisis de las intervenciones y una reproducción del plano en BUIL GUALLAR, C. y MARCO FRAILE, R., "Iglesia de la Asunción en Litago (Zaragoza)", *Tvriaso*, XI, 1995, pp. 95-108.

Sobre patrimonio material e inmaterial desaparecido

En la provincia de Huesca se localizan los espacios carcelarios mejor conservados y conocidos del territorio; en su mayoría, emplazados en castillos, fortalezas o casas de villa. La continuidad de uso a lo largo de la historia ha garantizado su mantenimiento, algunas han permanecido operativas hasta las décadas centrales del siglo XX. Entre todas ellas destaca la de Broto con uno de los lienzos murales más extensos de la región. Se trata de una torre compuesta por tres pequeñas estancias cuya ocupación y actividad se remonta al periodo medieval y se proyecta hasta el siglo XIX. En el inmueble tuvo su sede el *Conzello*, la Casa del Valle o la Mancomunidad de Broto, el organismo encargado de administrar justicia en la zona. Entre la maraña de figuras e inscripciones se detectan sencillas escenas de enfrentamientos armados, seres mitológicos y motivos religiosos.³³ Los murales fueron recuperados durante la primera década del siglo XX y se acondicionaron para la visita del lugar; este caso constituye un ejemplo representativo de la acumulación espontánea de trazados donde se entremezclan todo tipo de inquietudes, preocupaciones, distracciones y proclamas en sucesivas capas temporales.

Otro de los conjuntos que ha sido exhumado en los últimos años es el de los espacios carcelarios de Castejón de Monegros, ubicados en el actual edificio consistorial que, desde 1606, fue utilizado como casa de villa, cárcel, taberna, casa del alguacil, escuela de niños y sala para reunión del concejo. El edificio sufrió importantes reformas en el último siglo, en ellas se ha recuperado una serie de grafitos de diversa temática que se extienden en las dependencias que ocupaban el antiguo calabozo. La intervención arquitectónica decidió mantener visibles los trazados, modificando la planta de la obra primigenia.

El espacio de reclusión ocupaba dos estancias, la del piso más bajo está cubierta con bóveda de ladrillo sobre cuyo revoco se realizaron algunas inscripciones y dibujos; en la actualidad se encuentran en avanzado estado de deterioro.³⁴ La estancia superior alberga una mayor cantidad de testimonios que, por sus alusiones y referencias, se pueden situar a lo largo de diversos periodos históricos. En el actual estado de la investigación no es posible relatar las peripecias de aquellos huéspedes temporales, si bien la presencia de apellidos de larga presencia en la localidad, así como de imágenes de bienes inmuebles y de tradiciones, confirma su función y procedencia municipal.

³³ ACÍN FANLO, J. L., AQUILUÉ PÉREZ, E. y ABADÍA ABADÍAS, R., *Los grabados de la Torre de la Cárcel de Broto*, Zaragoza, Prames, 2005, pp. 19-31.

³⁴ Actualmente cumple la función de sala de calderas.

Dominan los dibujos de temática religiosa como la escena del calvario, varias imágenes de la Virgen del Pilar, cruces de doble travesaño y santos de difícil identificación; igualmente aparecen abundantes figuras humanas realizando actividades cotidianas y, por supuesto, los habituales enfrentamientos con espadas. Ente todas ellas, queremos destacar la presencia de una procesión de danzantes, unos con espadas y otros tocando trompetas; su indumentaria es peculiar pues llevan el pecho descubierto y portan en su cintura una faja [figs. 6 y 7]. La secuencia revela una estrecha semejanza con la caracterización de los personajes que representan a los musulmanes en la fiesta popular conocida como “moros y cristianos”; todos los años, por la festividad de Santa Ana se representaba dicho acontecimiento en la plaza principal de la localidad. Se desconoce el momento en el que se dejó de celebrar, pero todavía perduran en la tradición oral algunas proclamas que se proferían, además de varias indicaciones sobre su desarrollo.³⁵ Justamente, desde la ventana enrejada que da acceso al exterior en este espacio carcelario se divisa el lugar donde se realizaba la representación, de modo que, la secuencia garabateada en el muro se convierte en una suerte de fotograma de aquella fiesta hoy desaparecida.

Otra escena que destaca dentro del conjunto de grafitis es la representación del castillo. El recinto de amplias dimensiones se encuentra situado en la parte más alta de Castejón y de su extensión dan cuenta los restos del perímetro mural que lo protegía. El dibujo carcelario ofrece la imagen de la fortaleza en un periodo previo al abandono y la destrucción alcanzados en las décadas centrales del siglo XX. Actualmente, los restos conservados se identifican con la antigua sala de armas, una sala rectangular cubierta por bóveda de cañón apuntado. El primitivo acceso se encontraba en el extremo opuesto de la entrada actual, frente a la construcción se encuentra un torreón conocido popularmente como *Calvario*. Todavía hoy se pueden encontrar las cruces que marcaban las estaciones del viacrucis que discurría por el sendero hasta lo alto del promontorio. Las incisiones del muro emulan este escenario, se perciben las torres, el recinto amurallado y los accesos en una posición cercana a la ubicación primitiva. Asimismo, se identifica un grupo de religiosos con hábito negro que en fila parecen realizar el mencionado recorrido devocional; testimonio de una costumbre que perduró hasta comienzos de la pasada centuria.

Junto a este grupo se encuentra un segundo dibujo en el que se representa una estructura arquitectónica que acoge varias figuras hu-

³⁵ Sobre esta fiesta las noticias son escasas, de hecho, las referencias conocidas proceden de la tradición oral; es nuestro deseo indagar en el asunto a propósito de este testimonio.



Fig. 6. Cárcel de Castejón de Monegros (Huesca). Fotografía: Belén Buil Pallás.

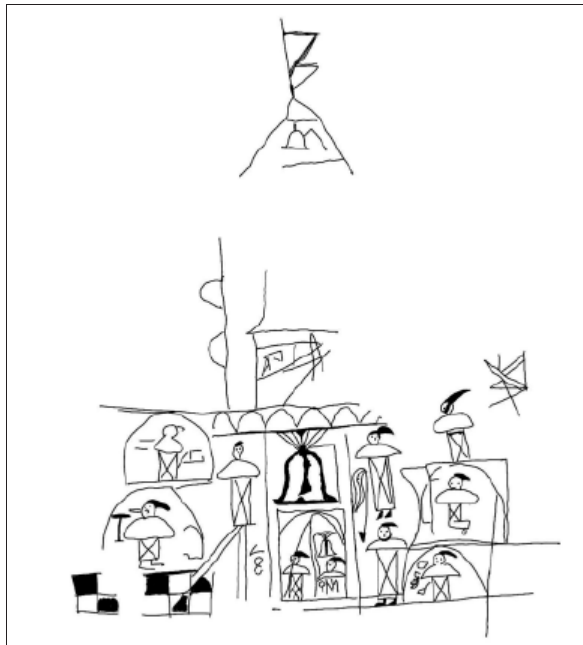


Fig. 7. Cárcel de Castejón de Monegros (Huesca).

Autora: Belén Buil Pallás.



Fig. 8. Cárcel de Castejón de Monegros (Huesca). Fotografía: Belén Buil Pallás.



*Fig. 9. Cárcel de Castejón de Monegros (Huesca).
Autora: Belén Buil Pallás.*

manas torpemente caracterizadas como religiosos, puesto que van ataviados con una suerte de esclavina, un escapulario y una especie de capucha que cubre su cabeza [figs. 8 y 9]. La escena parece aludir a la antigua comunidad que se asentaba en un notable edificio situado en una manzana cercana entre la calle Mayor y la calle de la Abadía. Los protagonistas de la secuencia parecen estar empeñados en la oración por la disposición de sus cuerpos y la presencia de elementos que parecen libros; dos de ellos, desde el espacio central, tañen unas desmedidas campanas que llaman al oficio. Asimismo, se puede intuir la representación de la galería de arquillos tradicional que remataba el edificio en la sucesión de arcos irregulares que recorren la parte superior; no obstante, tampoco se pretende una representación literal, sino que más bien se trata de un tópico figurativo de este tipo de construcciones; lejos de perseguir la reproducción esquemática del recinto conventual original.

Finalmente, otro testimonio de especial interés del que vamos a dar cuenta en este artículo nos traslada a la provincia de Teruel, concretamente a la iglesia de San Martín de Tours en la pequeña localidad de Crivillén. En la sacristía del templo se conservan abundantes incisiones, entre las que destaca la representación de unos personajes que parecen chocar sus espadas o palos. La indumentaria que les caracteriza muestra el minucioso rayado que persigue dotar de corporeidad a las invisibles y lineales figuras humanas, recurriendo al habitual ejercicio de focalización y evasión ya señalado [fig. 10]. La composición de la escena remite a una secuencia de dance o baile tradicional propio del medio rural aragonés. Generalmente, en honor del santo local y realizado con la intención de representar los combates entre el bien y el mal. Las secuencias de la escenificación consistían en la dramatización de una serie de diálogos que enfrentaban a los diversos personajes implicados.



Fig. 10. Iglesia de San Martín de Tours en Crivillén (Teruel). Fotografía: Belén Buil Pallás.

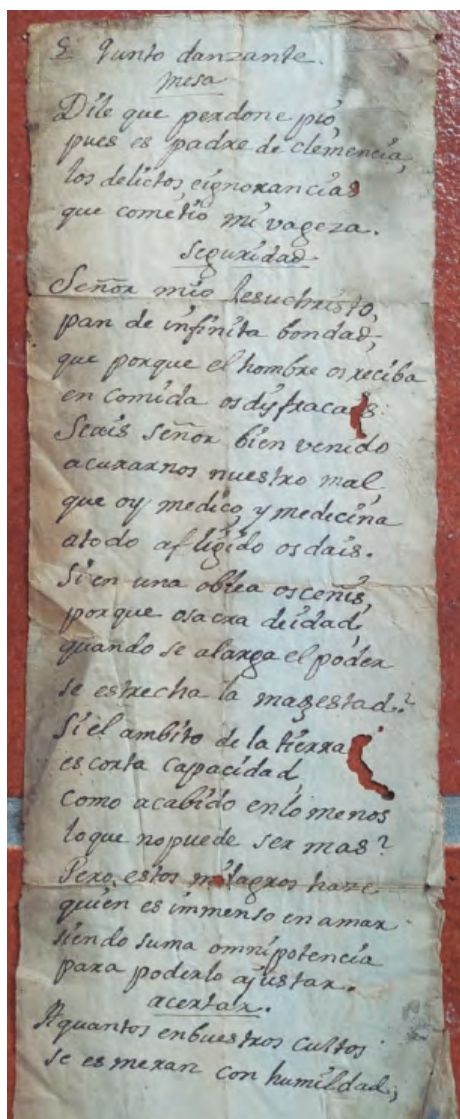


Fig. 11. Documento con un fragmento de la composición versificada declamada en el dance de Crivillén. Archivo particular.

Lamentablemente, y hasta la identificación realizada a propósito del trabajo de campo para el inventariado y catálogo de los grafitis en la provincia de Teruel, se desconocía la realización de estas representaciones en la localidad. No obstante, las visitas estimularon la memoria y el interés del vecindario y permitió la localización de un documento, entre los archivos particulares, con un fragmento escrito de la composición versificada que recitaba el quinto danzante [fig. 11]. En consecuencia, ambos testimonios informan de esta tradición en Crivillén, si bien no aportan datos que permitan concretar un arco temporal, ni en la ejecución del grafiti ni en la copia de los versos,³⁶ de hecho, conviene evitar la tentación de considerarlos coetáneos, puesto que hay constancia de que estos bailes perduraron hasta principios del siglo XX, incluso en algunas localidades se recuperó su celebración en los años setenta.

Coda

Los diversos testimonios que comparecen en este artículo no pretenden representar el amplio y destacado corpus conservado en los muros de nuestro territorio; al contrario, se trata de casos únicos

que dan cuenta del vuelo de la mente en un estado de aislamiento, voluntario o involuntario. Las reflexiones que se han expuesto acerca

³⁶ Más allá de una datación genérica basada en los rasgos paleográficos.

de su valor documental para la historia del arte, del aburrimiento y de la imaginación son los límites por los que han transitado las pesquisas. Naturalmente, los grafitis son un testimonio esencial para la anhelada microhistoria, pero su análisis nos enfrenta a la mezcla del pasado y el presente, a la fusión entre objetividad y subjetividad, al juego, también nuestro, de identificar figuras reconocibles para la mirada propia, recuperando la advertencia de Gombrich sobre los garabatos marginales que ha guiado el estudio.

