

graffiti

arte espontáneo en
alicante



MUSEO EUROPEO
DEL AÑO 2004

MARQ

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALICANTE



DIPUTACIÓN
DE ALICANTE

GRAFFITI. ARTE ESPONTÁNEO EN ALICANTE

MARQ, Marzo 2009 – Mayo 2009

ORGANIZA

Fundación MARQ
Diputación de Alicante
Ayuntamiento de Villena
Museo Arqueológico de Alicante
Centre d'Estudis Contestans
Museo Arqueológico "José María Soler" de Villena

PATROCINA

Caja Mediterráneo

Director Gerente de la Fundación C.V. MARQ

Josep Albert Cortés i Garrido

Director Técnico MARQ

Manuel H. Olcina Doménech

Director de Exposiciones MARQ

Jorge A. Soler Díaz

Comisariado

Pere Ferrer Marset
Mauro S. Hernández Pérez

Coordinación

Laura Hernández Alcaraz

PRODUCCIÓN EXPOSICIÓN

Diseño

BIG THINGS
Pablo García de Paredes
Paula García de Paredes

Producción en MARQ

Unidad de Exposiciones y Difusión

Juan A. López Padilla
José L. Menéndez Fueyo
Teresa Ximénez de Embún Sánchez
Lorena Hernández Serrano
Laura Acosta Pradillos

Textos

Pere Ferrer Marset
Amparo Martí Soler

Traducción textos al valenciano

Vicent Santamaría Picó

Documentación

Aureli Tormos i Domènech
Juan José Llorens Gilabert
Enrique Catalá Ferrer
José Luis Sáez Iñiguez

Audiovisual

BIG THINGS
Dirección
Jorge Molina Lamothe
Producción
M^a Victoria Cuquerella Cayuela

Fotografías

Carlos Cerver "Fletxa"
Francisco Muñoz Abarca
Autores del catálogo e instituciones organizadoras y colaboradoras

Actividades Didácticas

Gemma Sala Pérez
Rafael Moya Molina
José María Galán Boluda
María Briones Marín

MONTAJE

Obres i Reformes del Comtat S.L.

Instituciones colaboradoras

Archivo Municipal de Sax
Ayuntamiento de Biar
COPHIAM
Museo Arqueológico de la Ciutat de Denia
Museo Arqueológico de Novelda
Museo Arqueológico y Etnológico "Dámaso Navarro" de Petrer
Museo Municipal de Villajoyosa
Universidad de Alicante

CATÁLOGO

Coordinadores

Mauro S. Hernández Pérez
Pere Ferrer Marset

Textos

Mauro S. Hernández Pérez
Pablo Rosser Limiñana
Pere Ferrer Marset
Amparo Martí
Fernando E. Tendero Fernández
Josep A. Gisbert Santoja
Virginia Barciela González
Eduardo López Seguí
Palmira Torregrasa Giménez
Concepción Navarro Poveda
Vicente Gázquez Hernández
Victor M. Algarrá Pardo
Paloma Berrocal Ruiz
Laura Hernández Alcaraz

Fotografías

Instituciones colaboradoras y autores del catálogo

Diseño y maquetación

Miranda Dreams

Impresión

ESTILO

Depósito legal:

I.S.B.N.:

Agradecimientos

Se agradece a todas aquellas personas y entidades que amablemente han permitido el acceso a los distintos lugares y monumentos, ya que sin su colaboración no habría sido posible este catálogo.

MARQ - Museo Arqueológico y Fundación MARQ

Unidad de Colecciones y Excavaciones

Miguel Benito Iborra
Julio J. Ramón Sánchez
Consuelo Roca de Togores Muñoz
Vanessa Alguacil Varona
Ana García Barrachina
Antonio Guilabert Mas
Adoración Martínez Carmona
Eva Tendero Porras
Enric Verdú Parra
Ximo Martorell Briz
Sonia Bayo Fuentes
Adela Sánchez Lardiés

Biblioteca

Carmina Ferrero Valls
Remedios Gómez Llopis
Celia Sancho Gómez
Sara Gozábez Sarrió

Unidad Administrativa y Económica

Ana Gil Álvarez
M.^a Ángeles Agulló Cano
Rosario Masanet Rameta
Olga Manresa Bevià
M.^a José Seva Rovira
Anabel Cortés Estela
Pilar López Iglesias
Yasmina Campello Carrasco
Francisco Praes Gonzalez
M.^a José Varó García

Comunicación y Difusión

Marisa Botella Montoya
Aurora Cerdá Fuentes
Manuel Molina Martínez

Atención al Público

Juan José Ramos Sequeiro
Carlos Pascual Climent
Florentino Lacal Hita

Mantenimiento

Francisco Guillén Vilaplana
Ignacio Andreu Asuar
Francisco Martín Díaz

Seguridad

Tomás Jiménez Pareja

ALICANTE

Pablo Rosser Limiñana



- 25-CONCATEDRAL DE SAN NICOLÁS
- 25-BASÍLICA DE SANTA MARÍA
- 25-CASA DEL GOBERNADOR DE TABARCA
- 25-CASA CAPISCOL
- 25-EL CASTILLO DE SANTA BÁRBARA

L'ATZÚVIA

Pere Ferrer y Amparo Martí



- 25-CASTILLO DE FORNA

BIAR

Fernando E. Tintero Fernández



- 25-CASTILLO

COCENTAINA

Pere Ferrer Maset y Amparo Martí Soler



- 25-IGLESIA DEL SALVADOR
- 25-IGLESIA DE SANTA MARIA
- 25-AYUNTAMIENTO
- 25-CASA DE LA SENYORIA
- 25-PALAU COMTAL

DENIA

Josep A. Gisbert Santonja



- 25-MURALLAS DE LA VILLA

ELCHE

Virginia Barciela González, Eduardo López Seguí y Palmira Torregrosa Giménez



- 25-TORRE DEL HOMENAJE DEL PALACIO DE ALTAMIRA

NOVELDA

Concepción Navarro Poveda



- 25-CASTILLO DE LA MOLA

PETRE

Concepción Navarro Poveda



- 25-IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ
- 25-CASTILLO

SAX

Vicente Gázquez Hernández



- 25-IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN

VILA JOIOSA

Víctor M. Algarra Pardo y Paloma Berrocal Ruiz



- 25-FINCA DE LA BARBERA

VILLENA

Laura Hernández Alcáraz



- 25-IGLESIA DE SANTA MARÍA
- 25-IGLESIA ARCEDIANAL DE SANTIAGO
- 25-CASTILLO DE LA ATALAYA



Son pocos los que conocen y valoran la importancia del Patrimonio histórico que constituye los graffiti de la provincia de Alicante. Una buena selección de ellos se muestra en esta exposición que, con el sugestivo título *Graffiti. Arte Espontáneo en Alicante*, se exhibirá desde marzo a junio en la Ermita de San Antón y la Torre del Homenaje del Castillo de la Atalaya, de la ciudad de Villena.

En la Ermita de San Antón, los visitantes pueden contemplar en paneles calcos de motivos grabados o pintados localizados en edificios civiles, religiosos o privados de distintos municipios de la provincia. A Villena llegan graffiti identificados en castillos como el de Santa Bárbara de Alicante; Forna, (Atzuvia); Biar; de La Mola de Novelda o las murallas de Dénia; o en antiguas construcciones oficiales como el Palacio de Altamira de Elche, el Palau Comtal, el Ayuntamiento o la Casa de su Señoría de Cocentaina, y la Casa del Gobernador de Tabarca, que se mostrarán junto a los de la Atalaya de Villena.

Del interior de los edificios religiosos se descubren motivos recopilados en la Concatedral de San Nicolás de Alicante y en otras iglesias, en su mayoría desapercibidos por feligreses y visitantes, como los que se descubren en las del Salvador y Santa María de Cocentaina, San Bartolomé de Petrer, Nuestra Asunción de Sax, Santa María y Santiago de Villena; destacando de los espacios privados, los recuperados en la Finca de la Barbera de Vilajoiosa y en la desaparecida Casa Capiscol de Alicante.

La sede del Castillo de la Atalaya resulta un espacio excepcional, una vez que se aprovecha la Torre del Homenaje, para mostrar al público la importancia de la fortaleza y los impresionantes graffiti que contiene, de modo que ahí se consigue hacer un espacio expositivo con los motivos originales, llamando la atención los paneles recientemente restaurados del segundo piso de la torre y la llamada *Mano de Fátima*, un motivo que los expertos remontan al s. XIV, y que es símbolo de la religiosidad árabe.

Es ingente el trabajo de documentación que durante años se ha realizado de la mano de distintos especialistas y cuyo resultado es este cuidado catálogo con una introducción de Mauro S. Hernández, comisario de la muestra junto con Pere Ferrer. Debe indicarse que al Centre d'Estudis Contestans se debe en buena parte el interés que ahora suscitan estos motivos grabados o pintados de modo espontáneo y que en si mismos ofrecen una fuente de indudable interés para acercarse al pensamiento del pasado.

Villena resulta una sede del todo idónea para iniciar el recorrido de una muestra que guarda la intención de resultar itinerante, de manera que la importancia de este Patrimonio alcance a todos los que residen o que disfrutan sus vacaciones en la provincia de Alicante.

Queda mi agradecimiento a la CAM por su inestimable colaboración y apoyo, así como a la Alcaldesa de Villena, a todo el personal técnico del MARQ y al del Museo Arqueológico José María Soler, por hacer posible esta muestra que sin duda suscitará el interés de todos.

José Joaquín Ripoll Serrano
Presidente de la Diputación de Alicante



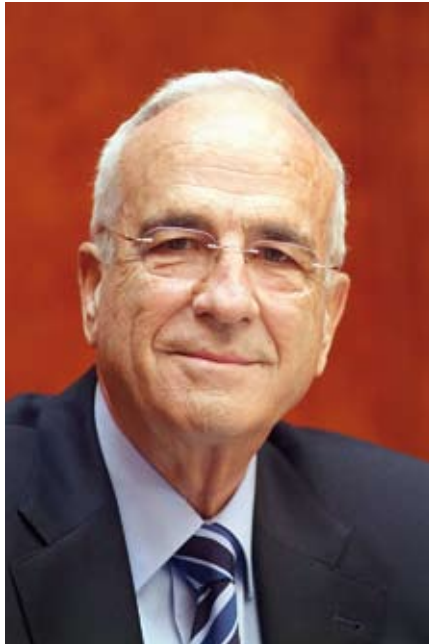
El estudio de los graffiti históricos de Villena tiene sus precedentes en el trabajo que José María Soler publicó en 1974 dando a conocer el grabado de la Mano de Fátima existente en el Castillo de la Atalaya. Veinte años después los técnicos del Museo Arqueológico de Villena, con la ayuda económica de la Conselleria de Cultura, retomaron el estudio ampliándolo, no sólo a todos los existentes en esa misma fortaleza, sino al resto de monumentos de la ciudad. En tanto, sirva la selección hecha para esta ocasión como muestra del denominado “arte espontáneo” de Villena, incluidos en una visión de conjunto junto a otros graffiti de nuestra provincia.

Como responsable última de la política cultural de la ciudad de Villena considero esencial la conservación de estas manifestaciones, tantas veces infravaloradas, máxime si tenemos en cuenta que se trata de un patrimonio frágil que corre el riesgo de desaparecer. Ello incluye el apoyo firme a iniciativas como esta exposición, por lo que debo felicitar a los comisarios de la misma Mauro Hernández y Pere Ferrer por la importante labor de revalorización que conlleva la difusión de los principales graffiti de la provincia a través de esta exposición y de su catálogo. Por su parte, la profesionalidad del equipo técnico del MARQ y del Museo Arqueológico José María Soler, ha dado como fruto una muestra de interés, no sólo para investigadores, sino también para estudiantes, visitantes y turistas.

Debo agradecer por último la disposición de la presidencia de la Diputación Provincial de Alicante al acceder a fijar dos sedes de esta muestra en nuestra ciudad; la Ermita de San Antón es un marco histórico idóneo para reflejar los motivos históricos de nuestros antepasados. Por su parte, el Castillo de la Atalaya contiene un conjunto de grabados excepcionales que, sin lugar a dudas, enriquece más si cabe la visita al monumento. Agradecimiento que asimismo hago extensivo a Caja Mediterráneo por su colaboración y constante apoyo a la cultura.

Deseo que los villenenses descubran con esta atractiva propuesta una parte importante de nuestro patrimonio cultural y de este modo el importante papel que Villena ha desempeñado y está llamada a desempeñar en el futuro de nuestra Provincia y Comunitat.

Celia Lledó Rico
Alcaldesa de Villena



Graffiti. Arte Espontáneo en Alicante, es una iniciativa que merece todo el apoyo y reconocimiento de Caja Mediterráneo, y todo ello por varios motivos. Se trata de la primera exposición itinerante que, dentro de la provincia de Alicante, se planifica desde uno de nuestros mejores museos, porque da a conocer un patrimonio anónimo de enorme importancia e increíblemente sugestivo, y también porque esa iniciativa se sustenta en un serio proyecto de investigación que, asumido por profesionales de distintos museos de Alicante, se plasma ahora en un formato inimaginable para aquellos que en el pasado rayaron o pintaron las paredes con la intención de dejar un mensaje, un pensamiento, una expresión artística.

En la base de todo ello queda el trabajo desarrollado a lo largo de años por el *Centre d'Estudis Contestans*; labor de recopilación, documentación e investigación, al que se han sumado investigadores e instituciones de Alicante para dar conocer graffiti localizados en los municipios de Alicante, l'Atzúvia, Biar, Cocentaina, Denia, Elche, Novelda, Petrer, Sax, Vila-Joiosa y Villena.

De este modo se conforma el excelente catálogo que acompaña la muestra, donde pueden descubrirse conjuntos de interés artístico e histórico hasta ahora escasamente conocidos, en tanto que constituyen por sí mismos toda una fuente documental que nos acerca a mentalidades anónimas del pasado.

Además de la información gráfica recogida en cuidados paneles, la exposición en Villena encuentra su continuidad en el Castillo de la Atalaya, donde pueden contemplarse los graffiti originales de la Torre del Homenaje, representaciones que han sido objeto de un cuidado proceso de restauración y que forman un conjunto del todo atractivo.

Felicito en nombre de CAM a los comisarios de la exposición, Mauro Hernández y Pere Ferrer y a los equipos del MARQ, del Centre d'Estudis Contestans y del Museo Arqueológico José María Soler de Villena, quienes con tesón nos han permitido acercarnos a esta rica realidad hasta ahora ignota que constituyen los graffiti. Queda mi agradecimiento a la Excelentísima Diputación Provincial de Alicante y al M.I. Ayuntamiento de Villena, por haber permitido que Caja Mediterráneo participe en este apasionante proyecto.

Vicente Sala Belló
Presidente de Caja Mediterráneo



GRAFFITI MURALES EN ALICANTE. UN PATRIMONIO A CONSERVAR

Mauro S. Hernández Pérez
Universidad de Alicante

En la provincia de Alicante se conserva un extraordinario patrimonio histórico, apenas conocido y mucho menos valorado. Se trata de una serie de manifestaciones grabadas y, excepcionalmente, pintadas que se localizan en las paredes de los edificios civiles, religiosos y privados, cuya catalogación y estudio nos ofrece una excepcional información sobre la vida y costumbres de nuestros antepasados, en su mayoría gentes anónimas que dejaron en las paredes de estos edificios testimonios de sus creencias, de sus circunstancias personales, de las construcciones que les rodeaban o de otras que recordaban vagamente en algunos de sus viajes, de los barcos que cruzaban nuestras aguas, de sus juegos, de su propia imagen o la de algunos de sus contemporáneos, de cuentas y *calendarios* o, simplemente, de su propia presencia, mediante un nombre, a menudo, acompañado de una fecha. Se trata de una extraordinaria iconografía que, más allá de su incuestionable interés histórico, como testimonio de las “gentes que no tienen historia” –los protagonistas anónimos del pasado-, posee un no menos valor estético y patrimonial.

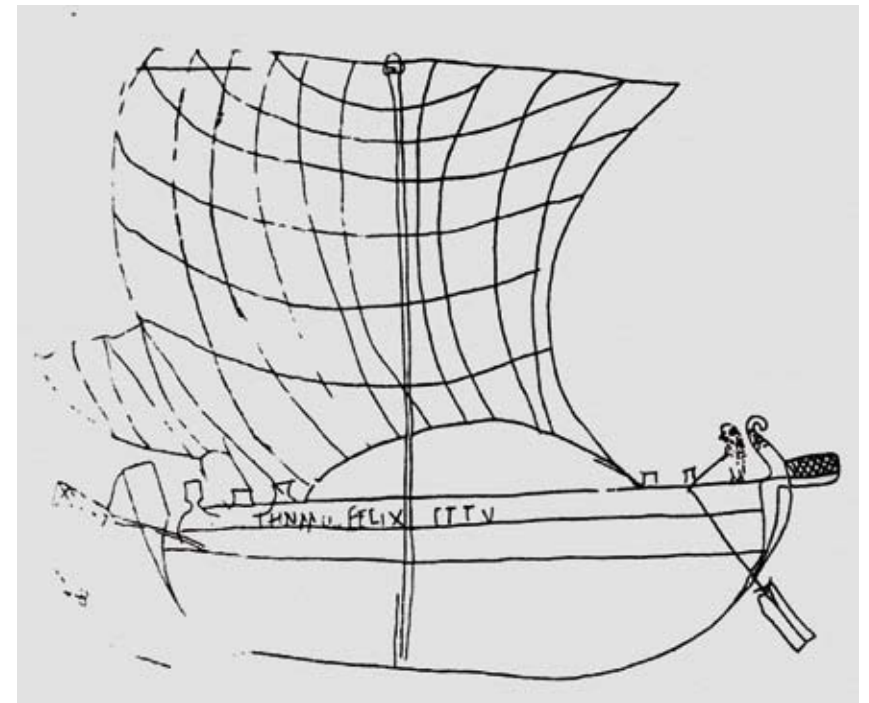
Son los denominados *grafito*, *grafiti*, *graffiti* o *pintada*. En la vigésima edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua los considera una manifestación menor al definirlo en la 3ª acepción del término *grafito* como “*letrero o dibujo grabado a punzón por los antiguos en paredes u otras superficies resistentes, de carácter popular y ocasional, sin trascendencia*”, mientras que en vigésima segunda edición los define, también en su 3ª acepción, como “*letrero o dibujo circunstanciales, generalmente agresivos y de protesta, trazados sobre una pared u otra superficie resistente*”. En ambas ediciones la 1ª acepción hace referencia a un mineral de color negro que se utiliza para hacer lapiceros y otros instrumentos de dibujo y en la 2ª a un “*escrito o dibujo trazado a mano por los antiguos sobre los monumentos*”. Para el término de *grafiti* remite en su última edición al de *grafito*, mientras no se recoge el de *graffiti*. En cambio, en nuestra literatura arqueológica se ha generalizado el término de *graffiti*, que ahora se utiliza para esta exposición y monografía-catálogo. En la presentación de la monografía de Concepción Navarro sobre los castillos de La Mola de Novelda y de Petrer defendía el uso del término de gráfíto que ahora, 16 años después, prefiero sustituir por el de *grafiti* –plural *graffiti*- y reservar el de *grafito* sólo para aquellos realizados con dicho mineral, natural o en forma de lápiz, descartando, pese a la existencia de pinturas entre estos *graffiti*, el uso de *pintada*, definida en la última edición del Diccionario de la RAE, en su 5ª acepción, como “*acción de pintar en las paredes letreros preferentemente de contenido político o social*”.

La costumbre de escribir en las paredes de edificios públicos el propio nombre o apodo, su origen o procedencia, junto imágenes de diverso tipo y pequeñas frases que reflejan situaciones personales, acontecimientos, inquietudes y deseos, remonta a la Antigüedad. Se trata de una manifestación espon-

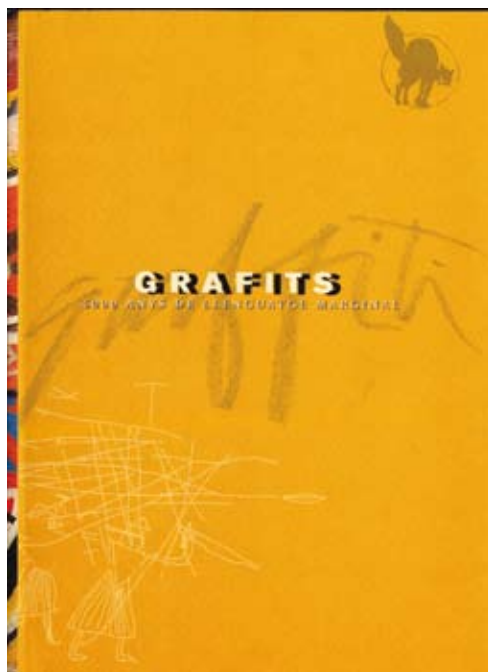
tánea, inmediata, concebida sin ánimo de perdurar en el tiempo, aunque el tipo de soporte – la propia piedra o los enlucidos que la cubre- ha permitido que lleguen a nuestros días en un relativo buen estado, bajo una aparente anarquía que, en la mayoría de las ocasiones, refleja la propia “vida” del edificio y de los que lo “usaron”.

Se tiene constancia de graffiti en la Roma de finales del siglo III a.C. en varios edificios, aunque los conservados sean algo más tardíos (Canali y Cavallo, 1999). Cicerón hace referencia a uno escrito en la sala de un tribunal acerca una mujer de nombre Pipa, de conducta muy libidinosa, Plinio el Joven al describir la fuente del Clitumno señala los graffiti admirativos que cubrían la columna y Marcial da cuenta de graffiti escatológicos en la pared de una letrina. Más conocidos son, sin duda, los graffiti de Pompeya, por su abundancia, diversidad de temas y, en especial, por su excepcional estado de conservación al permanecer ocultos por las cenizas del Vesubio. En efecto, en las paredes de sus edificios, en especial en los públicos, se conservan numerosos graffiti, ampliamente difundidos, ahora incluso en Internet – www.noctes-gallicanae.org/Pompeii/graffitis.htm-, en especial aquellos de carácter escatológico y eróticos, algunos de los cuales por su contenido nada tienen que envidiar a los que ahora se pueden ver en las paredes de nuestros servicios públicos. Abundan también las imágenes, con una especial reiteración por los falos y algún barco. No menos interesantes, si bien menos conocidos, son los graffiti en otros edificios del Imperio, como los de la *Domus Tiberiana* o el *Paedagogium*, en Roma. A partir de la Baja Edad Media y, en especial, de los siglos XVI y XVII en la mayoría de los edificios públicos se registra la presencia de graffiti, a veces un nombre o una corta frase, en otras un sencillo dibujo o una compleja escena.

En España fueron los arqueólogos y, en menor medida, los historiadores del arte quienes se interesaron a partir de los años 80 del pasado siglo por estos graffiti, que en aquellos momentos se ponían al descubierto en las restauraciones de edificios públicos y privados, aunque muchos de ellos eran picados o enlucidos en unas indiscriminadas actuaciones, a menudo poco rigurosas con nuestro patrimonio. En 1983 se presenta en el Museo de Arte de Cataluña una primera muestra de los graffiti de Cataluña, dedicada preferentemente a los Castell de Castellfollit de Riugregós, en Anoia. Dos años después, en el I Congreso de Arqueología Medieval Española, se realiza una inicial propuesta para el estudio de los graffiti históricos, aunque en su título se refiriera sólo a los medievales y de Cataluña (Ferrán y Roig, 1986), y se planteara la cristianización de los monumentos musulmanes andaluces en una comunicación (Cressier, 1986) que tendría amplia repercusión en todos los estudios posteriores al identificarse a partir de este momento el tema de la cruz en los graffiti con la cristianización de lugares paganos, en un evidente ritual de exorcismo que protegía a los nuevos usuarios de los edificios de los encantamientos y maleficios de los moriscos.



Domus Tiberiana (según Canali y Cavallo, 1998)



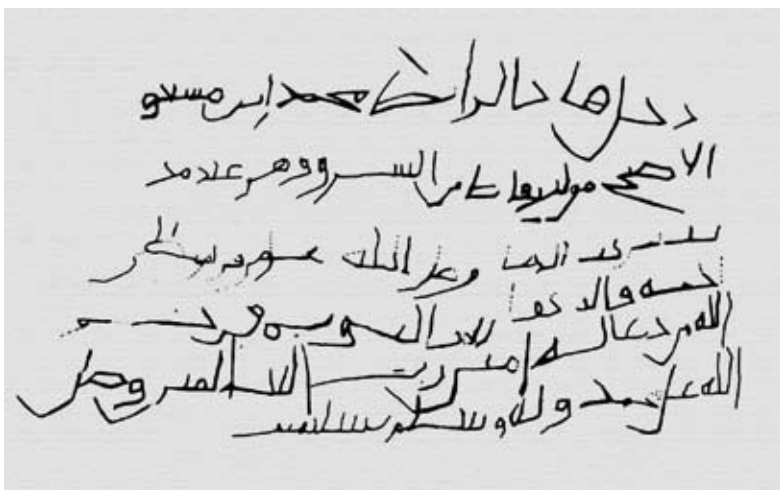
Catálogo de la exposición Grafitis

A partir de este momento se intensifican los estudios de los graffiti en las murales de edificios catalanes, aragoneses y mallorquines, de los que se da cuenta en revistas científicas, congresos y exposiciones., entre los que cabría citar los congresos internacionales dedicados a la Gliptografía (Martínez Prados, 1995), dos de los cuales se han reunido en España – Zaragoza (1982) y Pontevedra (1986)–, y el *I Congrés Internacional de gravats rupestres y murals*, celebrado en Lérida en 1992, aunque publicado en 2003, el número monográfico de la revista *Al-Qannis*, con varios artículos dedicados a los graffiti de Aragón (Benavente, 2002; Casanovas y Rovira, 2002; Rojo y Gómez, 2002) y la exposición *Grafitis. 6000 anys de llenguatge marginal* (Andorra y Sabadell, 1999).

También en los años ochenta del pasado siglo se inician los estudios de los graffiti en las tierras valencianas, aunque con anterioridad se habían publicado las marcas de cantero en edificios de la ciudad de Alicante (Martínez Morellá, 1964) y en el castillo de Petrer (Navarro Pastor, 1967). Durante 1982 y 1983 un equipo hispano-francés realiza, bajo la dirección André Bazzana, el calco de los graffiti del Castell de Denia, objeto de una interesante exposición con su correspondiente catálogo (Bazzana *et alii*, 1994), en el que tras una breve introducción a la Historia de Denia se abordaba el estudio de sus graffiti, entre los que se identifican las torres de la ciudad y un extraordinario catálogo de embarcaciones mediterráneas.

A partir de este momento se suceden los estudios en nuestra comunidad autónoma (Llorens *et alii*, 1996; Meseguer Folch, 1991; Sebastián Fabull, 1989 y 1991), en los que los conjuntos alicantinos adquieren un gran protagonismo. Con ocasión de los trabajos de restauración del Palacio del Gobernador, en Tabarca, se encarga el calco de sus grabados de los que se publican varias embarcaciones (Bernat, González y Serra, 1985), realizados al menos a finales del siglo XVIII, ya que hacia 1770 ya se había construido el Palacio. Los mismos investigadores mallorquines se encargan del calco de los graffiti de la Rábida califal de las Dunas de Guardamar de Segura. Se trata de un conjunto excepcional de finos grabados en los enlucidos de cal y arena que recubren las paredes de este edificio que, según la lápida fundacional, se levantó en el 944 y debió abandonarse a principios del siglo XI d.C. (Azuar, 1989: 211). C. Barceló realizó una detenida lectura y transcripción de los epígrafes catalogados en 1986 por M. Bernat i Roca, E. González Gozalo y J. Serra i Barceló (1989: 175-179), confirmando el carácter religioso del lugar –los textos comienzan con la frase “entró en esta rábida”-, al tiempo que aporta el nombre de algunos de los piadosos visitantes (Barceló, 1989: 180-195).

En 1993 C. Navarro Poveda publica los grabados – marcas de canteros y una amplia y variada tipología de graffiti- de los castillos de La Mola, en Novelda, y de Petrer, que también presentaría en el congreso de



Graffiti de la Rábida de Guardamar (según Azuar, 1989)

YOLICAN
112 N. H. SA. FORTON
MERSA DAZ
MONTA DELINO

1768
CACHOZA LO DICH
CACHON ALZ CASO
AGRAMONDO DEL ANO
AÑO 1779

1788 el
esta ban los b
biclos
Luzes la

Pazuso m
fichapio
Por una como
tipos
de 1777

ELIPE Soterra Joaquer
CACHON
ALEXANDER
CACHON

MULTI
a quemado
ZULE

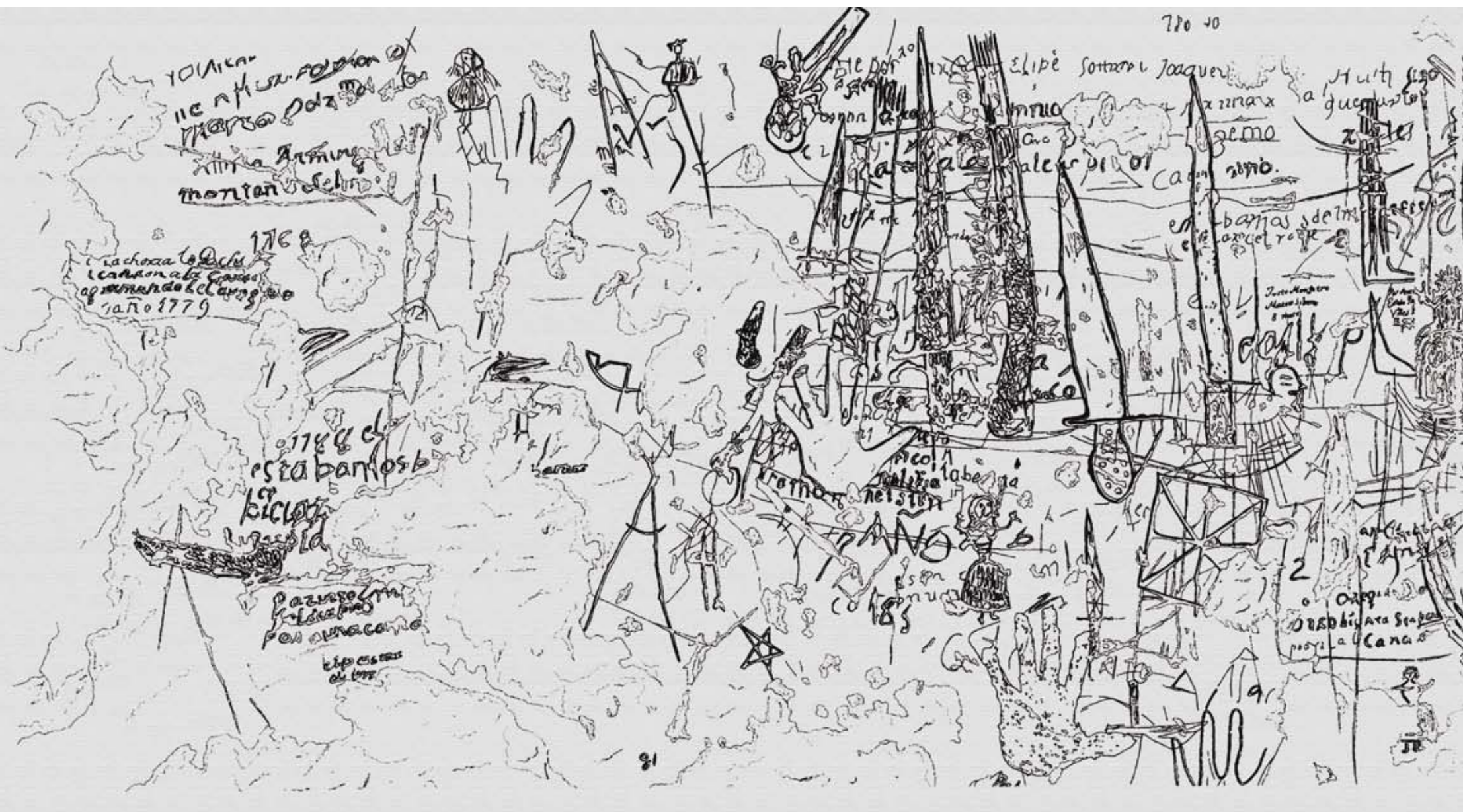
banas del m
arcel re

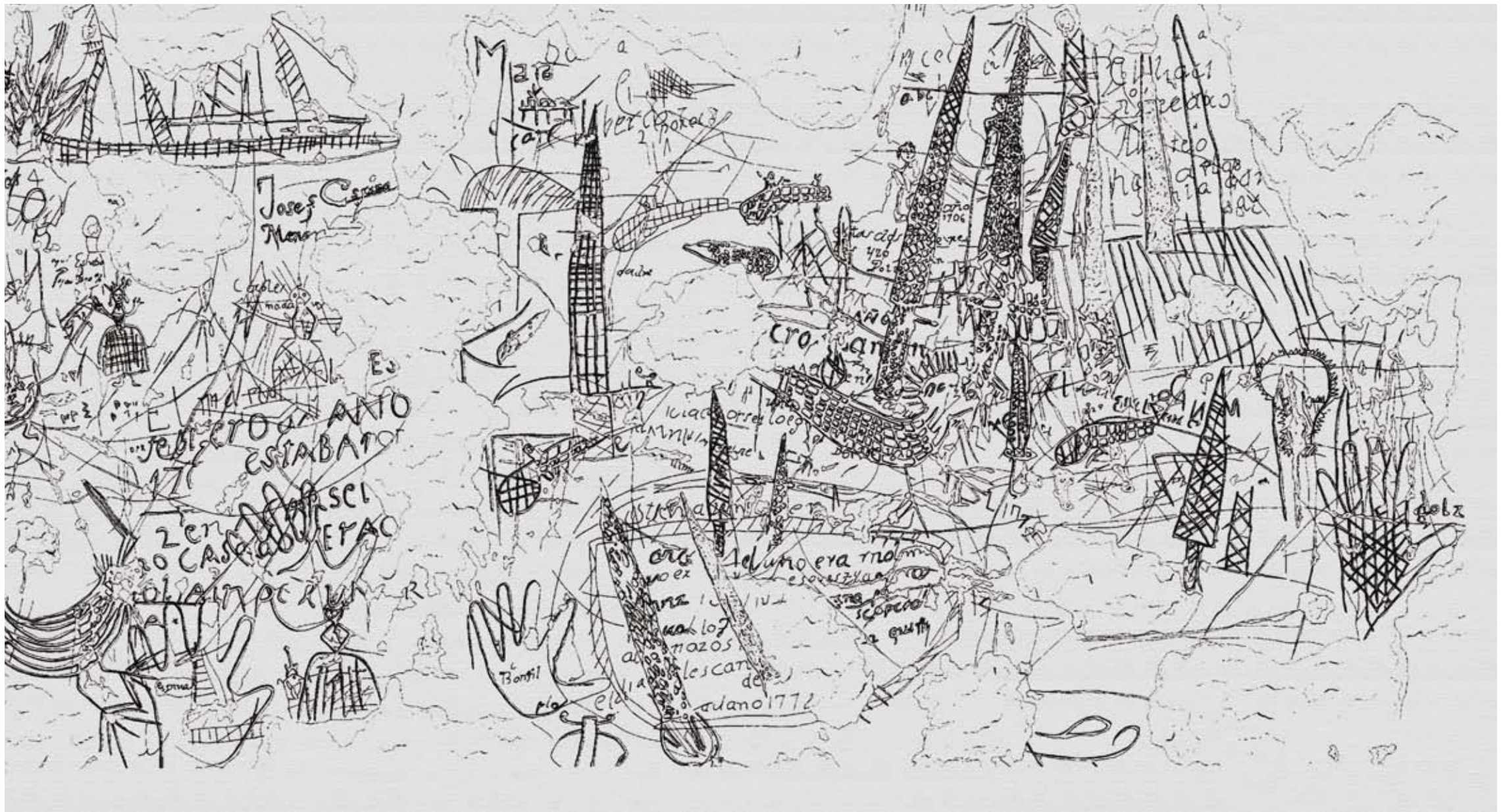
Juan Manero
Maso libro
8 años

ALCO TABERNA
Kromer
nel sten

FRANCO

2
Ozpede
DIBHARA Senta
por la Cansa





Calabozo superior de Mazaleón en Teruel (según A. Casanovas, J. Rovira y J. A. Benavente)

Lérida en 1992 (Navarro, 2003). En ese mismo año, un equipo compuesto por P. Beviá, R. Peñalver, P. Ferré, J.M^a Ferrándiz y M^a F. Martín, da a conocer un avance del *corpus* de graffiti de la ciudad de Alicante, cuyo calco les había encargado P. Rosser Limiñana, director de la Unidad de Conservación del Patrimonio Histórico-Artístico Municipal de Alicante – C.O.P.H.I.A.M.-, en el que recogen imágenes de la Casa Capiscol, del Castillo de Santa Bárbara y de la Casa del Gobernador de Tabarca, con la presencia de diferentes tipos de barcos en los tres edificios y de figuras humanas en el primero de estos edificios alicantinos. Al año siguiente se publica un nuevo estudio de los graffiti de la Casa Capiscol, ilustrado con fotografías en color de gran calidad, cuyos navíos se relacionan con el embarque de las tropas españolas hacia la conquista de Oran en 1732 y las escenas con figuras humanas – cristianos y moros-, con la defensa de la costa ante el ataque de piratas norteafricanos (Rosser Limiñana, 1994).

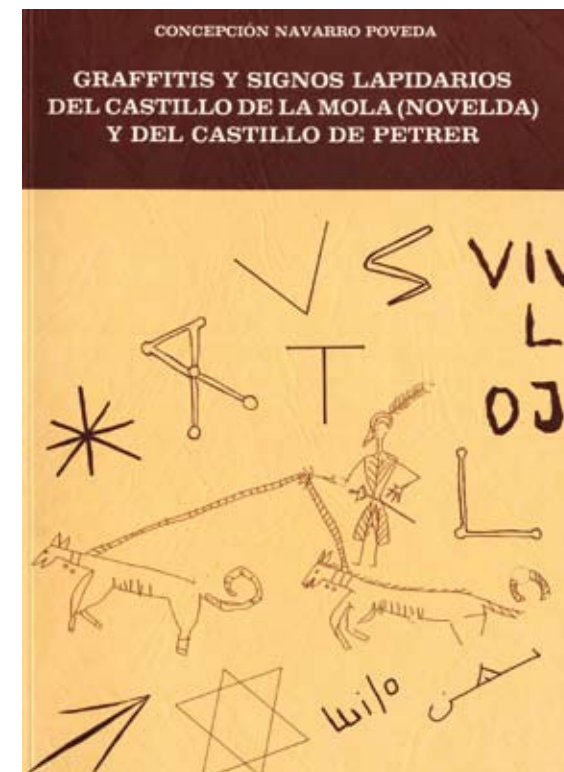
En los últimos años se han incorporado nuevos conjuntos al registro de graffiti murales en la provincia, unos permanecen inéditos y otros se han publicado parcialmente. Es el caso de los del Castillo de la Atalaya de Villena (Hernández Alcáraz y Navarro Poveda, 1997 y 2007; Navarro Poveda y Hernández Alcáraz, 1999), nuevas figuras en el Castillo de La Mola (Navarro Poveda, 2004), las marcas de cantero de la iglesia de Santa María de Alicante (Azuar, Sánchez de Prado y Beviá, 2005), los de temática religiosa de la Torre-campanario de la antigua iglesia parroquial de Nuestra Señora de Belén, en Crevillente (Más Belén, 1997), y los del Palau Comtal e iglesias del Salvador y Santa María, en Cocentaina (Ferrer, 1989), en cuyo Palau Comtal se realizó en 2005 una exposición de sus graffiti, organizada por el Centre d'Estudis Contestans.

En esta exposición y en el catálogo que la acompaña se realiza una nueva aproximación al estudio de los graffiti murales alicantinos que amplía el registro anterior, disperso e incompleto, con nuevos conjuntos – castell de Forna, en l'Atzúvia, Torre del Homenaje, en Elche, iglesia de la Asunción, en Sax, y castillo de Biar- e incorpora nuevas imágenes y descripciones a los ya conocidos.

En una primera reflexión cabría señalar su presencia en diferentes edificios, unos de titularidad privada – casas Capiscol, en Alicante, y de la Finca de la Barbera, en la Vila Joyosa- y otros públicos, tanto en iglesias de Alicante – San Nicolás y Santa María-, Cocentaina – Santa María y del Salvador-, Petrer – San Bartolomé-, Sax – de la Asunción- y Villena – Arcedianal de Santiago y Santa María-, como en palacios, castillos y casas señoriales de Alicante – Santa Bárbara-, Cocentaina – Palau Comtal y Casa de la Senyoria-, Denia, Elche – Palacio de Altamira-, l'Atzúvia – Forna-, Novelda – Castillo de La Mola-, Petrer – castillo- y en Villena, el castillo de La Atalaya.



Calcos directos en la casa Capiscol (Rosser, 1994)





Casa de la Senyoria en Cocentaina (calco P. Ferrer)

Algunos de estos edificios se transformaron en algún momento de su dilatada historia en cárceles, en cuyas paredes los graffiti se convierten en fieles y, en ocasiones, tristes testimonios de la pérdida de libertad de sus ocupantes. Si bien en Alicante no se registran los complejos conjuntos de otras cárceles como las del Bajo Aragón, en Teruel, en torno a las cuales se ha generado un modélico proyecto de puesta en valor denominado *Ruta de las cárceles del Mezquín-Matarraña* con graffiti de gran complejidad. Entre éstos destacan los del calabozo superior de Mazaleón (Benavente, 2002), donde, al igual que ocurre en Alicante, se representaron manos, cuchillos, puñales, barcos, juegos, sistemas de contabilidad y diferentes frases que dan cuenta de la situación de los presos. En el Castillo de Santa Bárbara dejaron testimonio de su presencia algunos de los presos que, desde las revueltas liberales del siglo XIX a los dos bandos de la Guerra Civil e inmediata postguerra, se vieron privados de su libertad por causas políticas. Lo mismo ocurre en el Castillo de la Atalaya de Villena, entre los destacan los testimonios de un fraile en la ventana de la tercera sala –*entró prisionero fr. Pedro de (...) fraile capuchino el 1 de mayo de 1707. Oh desdichada España que así tratas a los sacerdotes inocentes-* y el de un obispo –*entro en este castillo obispo preso el 7 de octubre de 1812-* en la segunda sala. Por otra parte, en la antigua cárcel del Ayuntamiento de Cocentaina se repiten los temas de la cárcel de Mazaleón.

En las iglesias la mayoría de los graffiti se relacionan, evidentemente, con actividades religiosas. En los campanarios abundan las representaciones de cruces, de diverso tamaño y tipología, las campanas y campanarios, junto a imágenes y advocaciones marianas. Destaca en este sentido los ejemplos de la antigua iglesia de Nuestra Señora de Belén, en Crevillente, donde parece representarse una procesión (Mas Belén, 1999), al igual que en la iglesia de San Bartolomé de Petrer, o los mejor conservados y de mayor interés en las iglesias y edificios civiles de Cocentaina y Villena, con un repertorio iconográfico más amplio y variado y la presencia de imágenes religiosas locales, como la Verge del Miracle en la iglesia del Salvador de Cocentaina o la Virgen de las Virtudes, en el Castillo de La Atalaya, en Villena. De interés son, asimismo, los nombres de relojeros, sacristanes, monaguillos y ocasionales visitantes, presentes en las iglesias de Petrer, Sax y Villena, que permiten reconstruir la historia local, mientras las representaciones de las propias torres-campanarios, edificios o de elementos constructivos ofrecen una interesante información sobre la arquitectura local o foránea, con excepcionales testimonios en la torre del homenaje del Castillo de La Atalaya de Villena. Por otro lado, no son extraños los dibujos de elementos arquitectónicos que luego serían ejecutados en los propios edificios, como se constata en la Concatedral de San Nicolás, en Alicante, el Castell de Fornà, en l'Atzuvia, o el Palau Comtal de Cocentaina.

La imagen de la cruz está presente en todos los edificios. Abunda la característica cruz latina, en ocasiones patada, y menos la de Caravaca. En ocasiones se apoya en una peana triangular y en otras sobre

peldaños. La mano de Fátima del Castillo de la Atalaya constituye un excepcional ejemplo de la religión árabe y quizás algunas estrellas de David, de la judía.

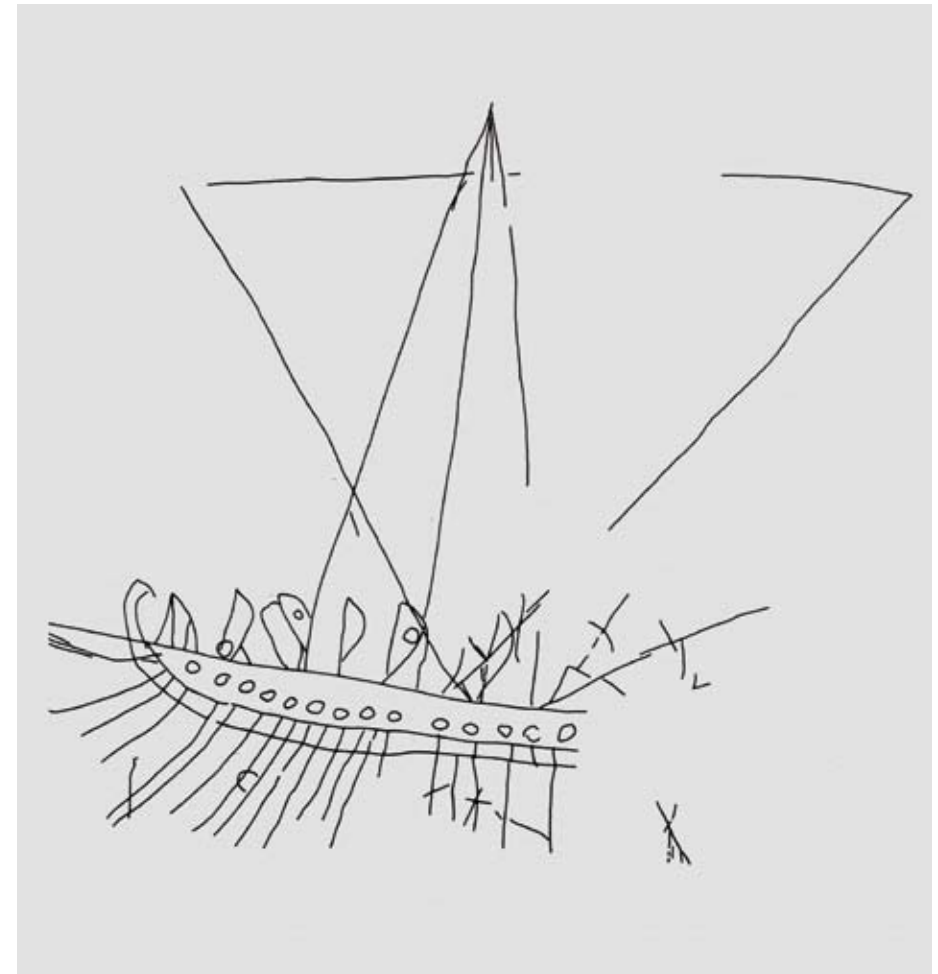
Son abundantes, asimismo, los barcos, representados en la práctica totalidad de edificios, tanto en aquellos desde donde se divisa el mar, como en los más distantes del interior. A pesar de la aparente tosquedad de muchas de las imágenes, se constata la presencia de prácticamente todos los tipos de embarcaciones que surcaron nuestras aguas desde finales de la Edad Media hasta la actualidad, como ya se indicara el pionero estudio del Castell de Denia (Bazzana *et alii*, 1984) y ahora se complementa con los conjuntos recuperados en la Finca de la Barbera, en la Vila-Joiosa, todos ellos incisos, y los pintados de la Casa Capiscol, en Alicante, y del Palacio de Altamira, en Elche. Todos ellos se convierten en un extraordinario documento gráfico para estudiar la historia de la navegación y de la carpintería e ingeniería naval en el Mediterráneo.

Otras muchas imágenes, aisladas o formando escenas, permiten reconstruir la vida cotidiana y, ocasionalmente, singulares acontecimientos de tipo civil o religioso, en los que la vestimenta de los personajes permite fijar su cronología. Las imágenes de la Casa de la Senyoria, en Cocentaina, o de la Casa Capiscol, en Alicante, son excepcionales testimonios en este sentido.

Abundan los juegos –dameros y tres en raya-, los motivos geométricos cerrados con el interior reticulado, los estandartes, las estrellas de cinco o más puntas, los puñales de hoja triangular, los laberintos, las asociaciones de barras en distintas posiciones que sugieren sistemas de contabilidad. Muchos de estos motivos recuerdan a los también grabados incisos en las rocas al aire libre del interior montañoso de Alicante (Barciela y Molina, 2005).

Son, sin embargo, los graffiti de nombres propios, palabras aisladas, frases y fechas los que permiten fijar el momento de ejecución y la propia vida del edificio. Salvo los de la Rábida de Guadamar de Segura y algunas frases sueltas en grafía árabe en los castillos de Forná y Villena y el Palau Comtal e iglesia del Salvador de Cocentaina, el resto utiliza el castellano y, excepcionalmente, el valenciano y latín.

Todos estos graffiti, unos realizados mediante finas y apenas perceptibles incisiones que apenas alteran la superficie o más anchas y profundas, otros utilizando una barra de grafito o un simple lápiz y los menos con pintura de color rojo o almagre, constituyen un excelente documento de nuestro pasado que encontraron en las paredes de los edificios las “páginas”, en blanco o ya antes “escritas”, donde contar su historia, una historia que ahora es patrimonio de todos. Se trata de un patrimonio frágil que a



Castell de Denia (según Bazzana *et alii*, 1984)



Palau Comtal de Cocentaina (calco P. Ferrer)

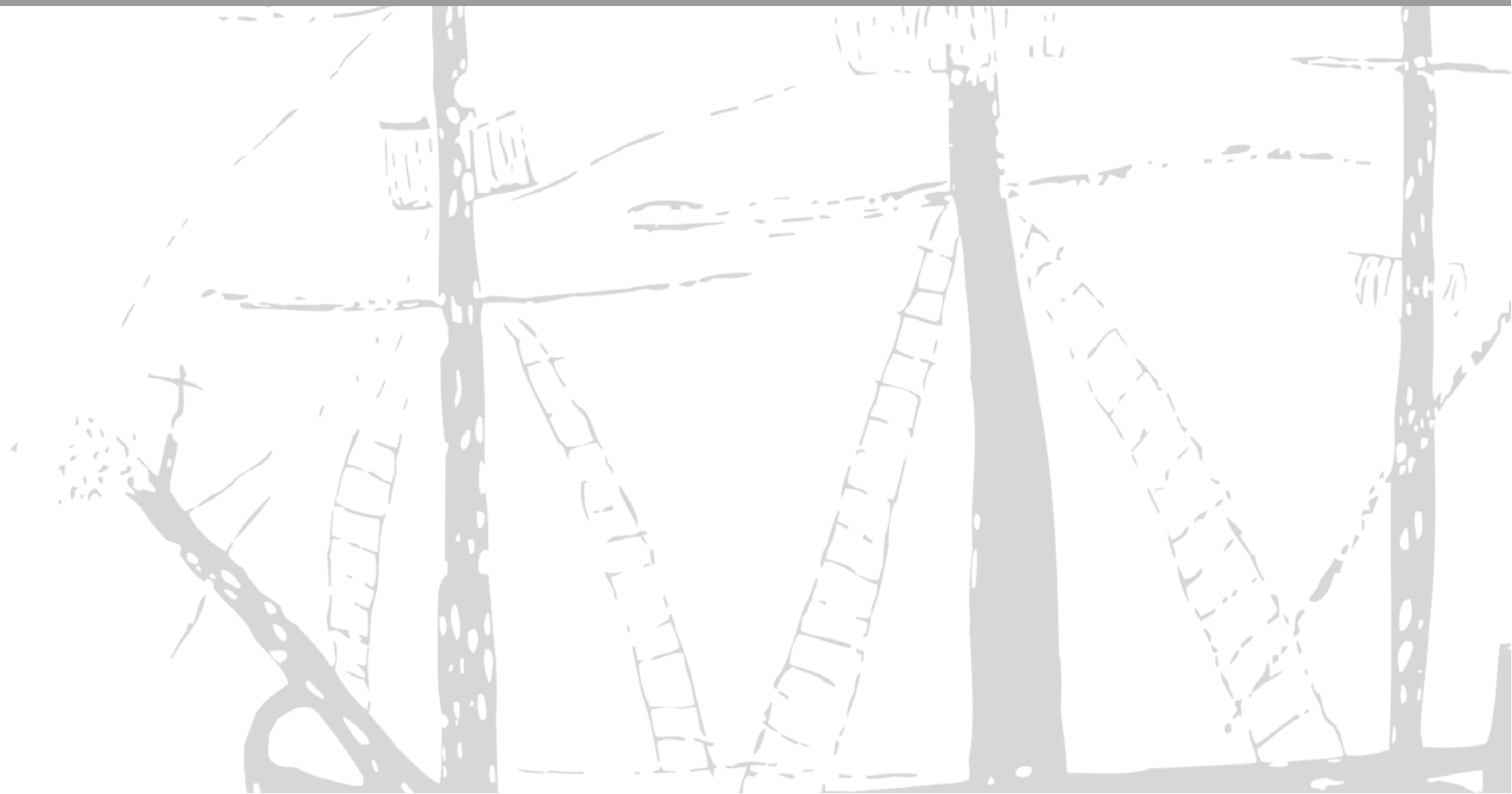
menudo se encuentra amenazado por los trabajos de restauración de los edificios donde se encuentran, en los que a veces se cubren las paredes con nuevos enlucidos, se limpia la piedra o sólo se conservan algunos de sus graffiti, seleccionados por su estado de conservación o por un hipotético valor estético, que no siempre coincide con su mayor interés histórico o patrimonial. A todos corresponde su conservación.

BIBLIOGRAFÍA

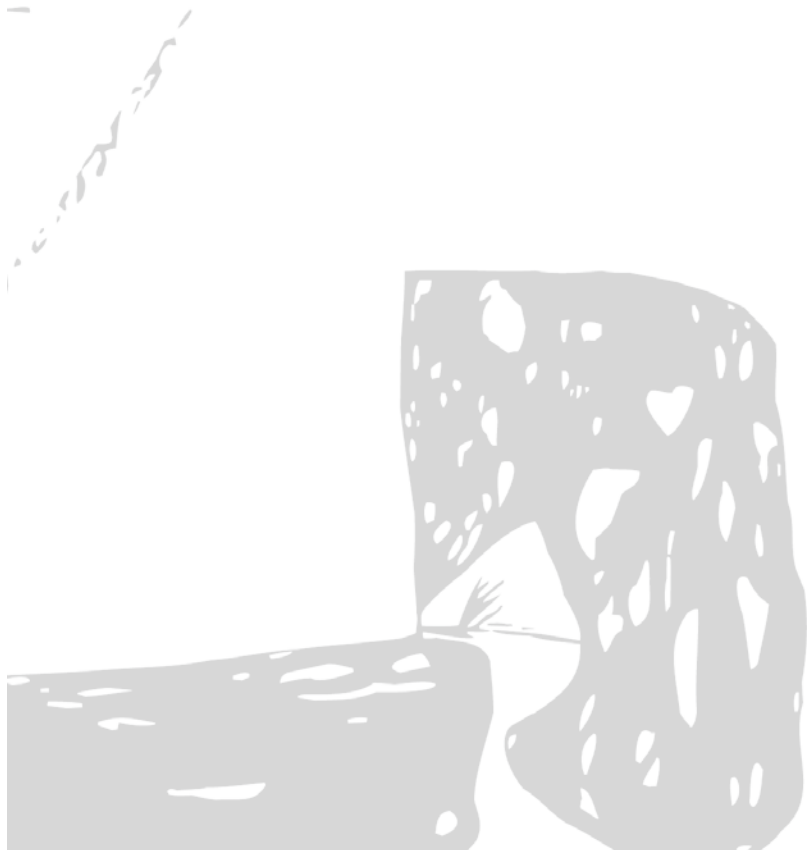
- AZUAR RUIZ, R. (coord.) (1989): *La Rabita califal de las Dunas de Guardamar (Alicante)*. Alicante.
- AZUAR RUIZ, R., SÁNCHEZ DE PRADO, M^a D. y BEVIÁ LLORCA, P. (2005): "Las marcas de cantería y los procesos de trabajo en la cubierta de la iglesia de Santa María de Alicante". En *Santa María descubierta*, pp. 184-191. Alicante.
- BARCELÓ, C. (1989): "Los epígrafes árabes de Guardamar". En Azuar Ruiz, J. (coord.): *La Rabita califal de las Dunas de Guardamar (Alicante)*, pp. 183-195. Alicante.
- BARCIELA GONZÁLEZ, V. y MOLINA HERNÁNDEZ, F.J. (2005): "Nuevos conjuntos de grabados rupestres en el norte de la provincia de Alicante". En *Actas del Congreso Arte rupestre en la España Mediterránea*, pp. 138-147. Alicante.
- BAZZANA, A. et alii (1984): *Los Graffiti medievales del Castell de Denia. Catálogo*. Denia.
- BENAVENTE SERRANO, J.A. (2002): "Los graffiti del Bajo Aragón: un frágil patrimonio pendiente de protección, recuperación y valorización". En *Al-Qannís*, 9, pp. 157-174. Alcañiz.
- BERNAT ROCA, M., GONZÁLEZ GOZALO, E. y SERRA BARCELÓ, J. (1985): "Els graffiti de l'illa de Tabarca (Alacant). Primeres aportacions". En *Canelobre*, 5, pp. 112-114. Alicante. (1989): "Notas preliminares sobre los graffiti del yacimiento de 'Al Monastir' de Guardamar del Segura (Alicante)". En Azuar Ruiz, J. (coord.): *La Rabita califal de las Dunas de Guardamar (Alicante)*, pp. 175-179. Alicante.
- BEVIÁ, P., PEÑALVER, R., FERRÉ, P., FERRÁNDIZ, J. M^a y MARTÍN, M^a F. (1983): "Avance del corpus de graffiti del Término municipal de Alicante". En *LQNT*, 1, pp. 185-190. Alicante.
- CANALI, L. y CAVALLO, G. (1999): *Graffiti latini*. Milán.
- CARBONELL, E., CASANOVAS, A. y LLARAS, C. (1986): "Problemática de la interpretación de los graffiti medievales catalanes". En *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española*, 1, pp. 258-571. Zaragoza.
- CASANOVAS, Á. y ROVIRA, J. (2002): "Los graffiti medievales y post-medievales del Alcañiz monumental". En *Al-Qannís*, 5, pp.5-52. Alcañiz.
- CASANOVAS, A. y ROVIRA, J. (coord.) (1999): *Graffiti ...Graffits. 6000 anys de llenguatge marginal*. Sabadell.

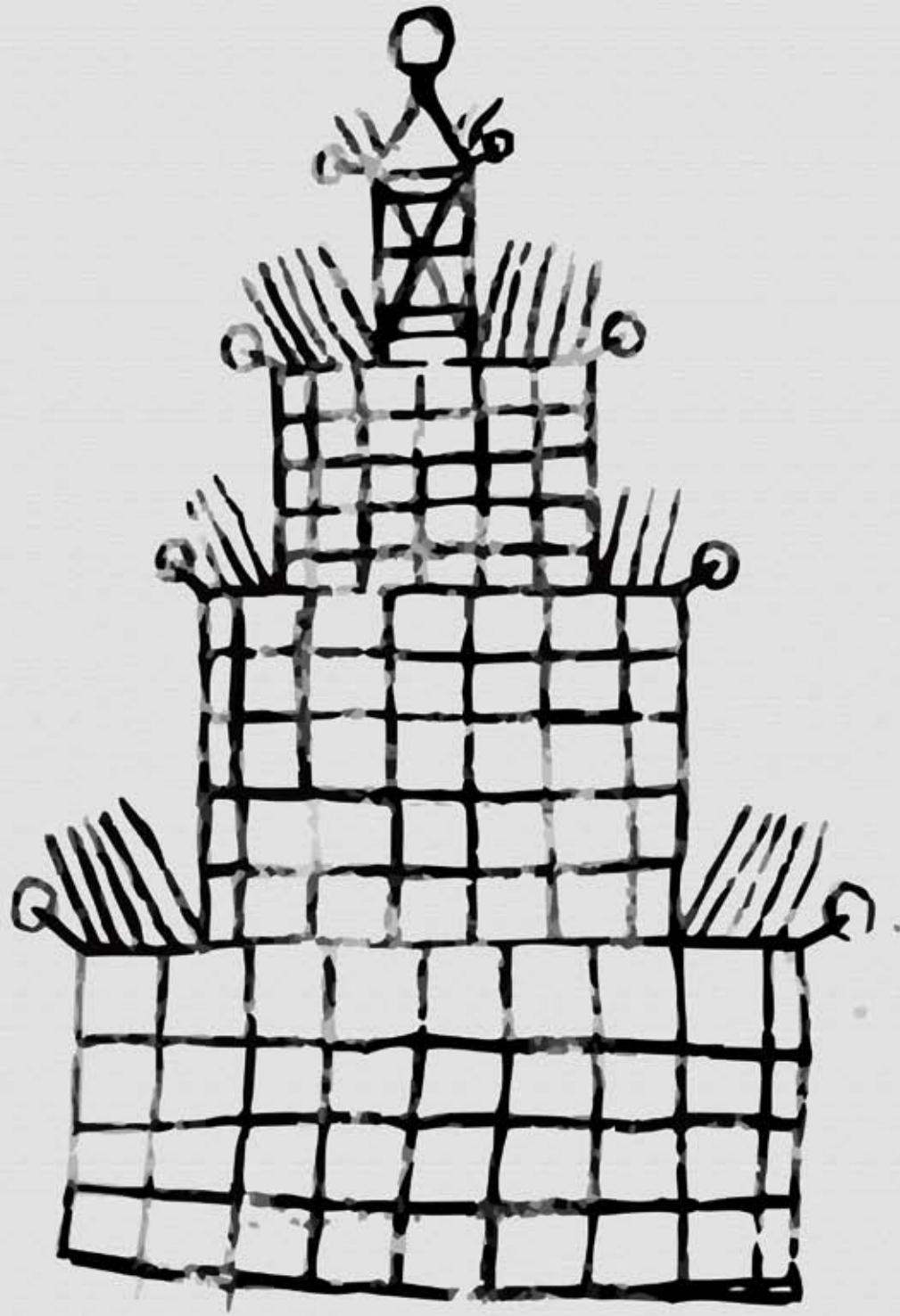
- CRESSIER, P. (1986): "Graffiti cristianos sobre monumentos musulmanes de la Andalucía oriental: una forma de exorcismo popular". En *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española*, I, pp. 273-291. Zaragoza.
- FERRÁN I GÓMEZ, D. y ROIG I DEULOFEU, A. (1986): "El grafit medieval. Metode arqueològic. La seva aportació a la historia". En *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española*, I, pp. 223-237. Zaragoza.
- FERRER MARSET, P. (1989): "Introducció als graffiti de Cocentaina". En *Revista de Festes Mare Deu*, XXIII. Cocentaina.
- HERNÁNDEZ ALCÁRAZ, L. y NAVARRO POVEDA, C. (1997): "Los grafitos del Castillo de la Atalaya (Villena, Alicante)". En *Villena*, pp. 92-95. Villena. (2007): "Graffiti del Castillo de la Atalaya (Villena, Alicante). Representaciones navales". En *Boletín de Arqueología Medieval*, 13, pp. 51-67. Madrid.
- LLORENS, M^a D., GUSI, F., BARRACHINA, C. y OLIVER, A. (1996): "Esgrafiats de tema naval i altres gravats a la Torre del Rei (Orpesa, Castelló)". En *QUAD.PREH.ARQ.CAST.*, 17, pp. 477-503. Castellón.
- MARTÍNEZ MORELLÁ, V. (1964): *Signos lapidarios en los edificios medievales de la ciudad de Alicante*. Alicante
- MARTÍNEZ PRADOS, J.A. (1995): "La gliptografía, ciencia arqueológica. Fundamentos y metodología de estudio". En *Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología*, T.II, pp. 473-484. Elche.
- MAS BELÉN, B. (1999): "El conjunto iconográfico de la Torre-campanario de la antigua iglesia parroquial de Nuestra Señora de Belén, en Crevillente (Alicante). Siglos XVII-XIX". En *Actas del XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, 1997)*, vol. 5, pp. 95-104. Murcia.
- MESEGUER FOLCH, V. (1991): "Antiguos símbolos y figuras antropomorfas en el Maestrat". En *2ª Jornadas sobre Arte y Tradiciones en el Maestrazgo*, III, pp. 129-160. Peñíscola.
- NAVARRO PASTOR, A. (1967): "Los signos de cantería en el castillo de Petrer". En *Revista de Fiestas Hispano-Árabes*. Petrer.
- NAVARRO POVEDA, C. (1991): "Notas para el estudio de los graffiti medievales del Castillo de Petrer". En *Festa 91*. Petrer. (1993): *Graffitis y signos lapidarios del Castillo de La Mola (Novelda) y del Castillo de Petrer*. Alicante. (2003): "Graffitis medievales del Castillo de Petrer y del castillo de la Mola (Valle medio del río Vinalopó, Alicante)". En *I Congrés Internacional de Gravats Rupestres y Murals*, pp. 735-750. Lérida. (2004): "Los graffitis medievales del Castillo de la Mola. Nuevos hallazgos". En *Betania*, 51, pp. 60-62. Novelda.
- NAVARRO POVEDA, C. y HERNÁNDEZ ALCÁRAZ, L. (1999): "Los grafitos medievales del valle medio del río Vinalopó (Alicante)". En *Actas del XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, 1997)*, T. V, pp. 233-242. Murcia.

- PEÑALVER, R. y FERRÁNDIZ, J. M. (2003): “Avance al estudio de los motivos navales del corpus de grafitos del término de Alicante”. En *Actes del I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals*, pp. 847-860. Lérida.
- ROSSER LIMIÑANA, P. (1994): “Los graffiti de los siglos XVII-XVIII descubiertos en la Casa Capistol (La Condomina, Alicante)”. En *LQNT*, 2, pp. 225-234. Alicante.
- ROYO GUILLEN, J.I. y GÓMEZ LECUMBERRI, F. (2002): “Panorama general de los graffiti murales y de los grabados al aire libre medievales y postmedievales en Aragón”. En *Al-Qannis*, 9, pp. 57-155. Alcañiz.
- SEBASTIÁN FABULL, V. (1989): “Los graffiti del Castillo de Gestalgar. Un ensayo de interpretación”. En *Quaderns d'Història i Societat*, 4, pp. 303-315. Llíria. (1991): “Grabados en el Castillo de Chulilla. La Serranía”. En *Quaderns d'Història i Societat*, 5, pp. 199-213. Llíria.



ALICANTE





CONCATEDRAL DE SAN NICOLÁS

Pablo Rosser Limiñana *

Se localiza en el casco antiguo de Alicante (UTM: 4247372 30/720108). A la Plaza del Abad Penalva recae el actual pórtico principal, a los pies de la Iglesia. El pórtico lateral se encuentra en la calle Miguel Soler, el ábside en la calle San Nicolás y el claustro en la calle San Pascual. Es otro de los principales monumentos de la ciudad (Protección Jurídica: Monumento Nacional. M.H.A.P. Declarado. B.O.E. 15-VI-1974).

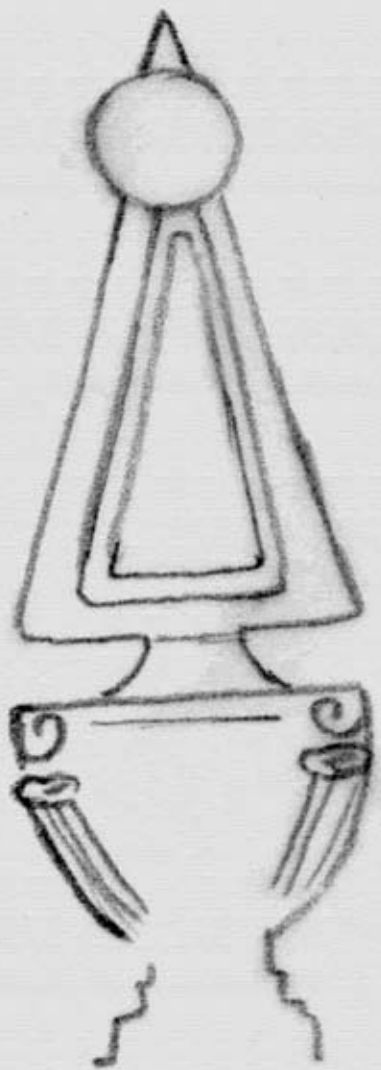
En los últimos tiempos ha sido sometida a varias obras y restauraciones: Obras (Altar) J. Ruiz (JAEN et alí, 1.999) 1.947; Obras C. Martínez (JAEN et alí, 1.999) 1.980; Restauración M. Beviá (JAEN et alí, 1.999) 1-992/97; Restauración S. Varela (JAEN et alí, 1.999) 1.998; Restauración M. Beviá 2.001; Restauración M. Beviá –“Luz de las Imágenes” 2006. Del mismo modo, se han realizado varios Sondeos arqueológicos: Pablo Rosser Limiñana y Rosa Saranova 1.993; J. M. Pérez Burgos 2.001.

Se trata de una Iglesia en planta de cruz latina con los brazos poco acusados, capillas laterales comunicadas entre sí y una girola en la cabecera cuya formalización procede de la seriación radial de las mismas capillas de la nave. Preside el conjunto una potente cúpula casetonada en negativo a través de la cual entra la luz. La planta se duplica en el nivel superior al convertirse las capillas en tribunas que se comunican con la girola mediante una galería, reforzando una concepción del templo estática y cerrada.

Las fábricas, construidas en sillería, se articulan con un orden toscano, logrando un interior escurialense cuya traslación al exterior se materializa con dos sobrias portadas manieristas. La sección del conjunto, con la cubierta de bóveda de cañón contrarrestada con otras transversales, culmina en la citada cúpula, la cual arranca en un balcón circular, y su volumen se manifiesta al exterior mediante un potente cubo del que emerge la semiesfera coronada con una linterna. El conjunto cuenta con antesacristía, sacristía, sala capitular y un claustro de planta cuadrada y un solo cuerpo de altura ideado para estar protegido por edificaciones en su perímetro, aunque el lado Norte fue abierto en la segunda mitad del siglo XX. Esta parte, ejecutada mediante bóvedas de arista y contrafuertes hacia el patio, tiene una modulación menos unitaria y unos acabados menos cuidados que el resto del claustro. A ello debieron contribuir las reformas ejecutadas



* Director de la Unidad de Conservación del Patrimonio Histórico-Artístico Municipal de Alicante. COPHIAM



en el siglo XVIII. Destacan también las bóvedas de las dependencias anexas, las portadas renacentistas que les sirven de acceso y la barroca capilla de la Comunión. La capilla de la Comunión se inició medio siglo después de acabarse la colegiata y se configura como un pequeño templo de planta de cruz griega, cubierto por bóvedas de cañón en los laterales y cúpula sobre tambor de sección circular al interior y octogonal al exterior. Se disponen tres puertas, una en cada uno de tres de los brazos (recayendo a la calle, a la Concatedral y al claustro), con un altar en el cuarto brazo. La decoración interior es una muestra del ilusionístico español en la primera mitad del siglo XVIII, con un uso abundante de mármoles y estucos de gran variedad cromática. Con los mismos criterios estéticos se ejecutaron algunos retablos de templo, entre los que destaca el de la cabecera, con San Nicolás y Santa Felicitas.

GRAFFITI

Se documentaron dentro del Proyecto Restauración Iglesia San Nicolás de Alicante, cuyos directores fueron los arquitectos Marius Bevià García y Santiago Varela Botella, y la Arqueóloga Rosa Saranova Zozaya. Los trabajos de calco y documentación se realizaron entre el 1 de Diciembre del 2005 y el 30 de Abril del 2006.

La actuación llevada a cabo en la iglesia de San Nicolás de Alicante, en el marco del Proyecto de Restauración, consistió en el levantamiento y recogida de datos de los graffiti que, presumiblemente, podían verse afectados por los trabajos de rehabilitación del templo.

Los graffiti sobre los que se trabajó se localizaban en dos zonas diferentes de la iglesia de San Nicolás. El grupo más numeroso, y de mayor antigüedad, se ha documentado en el interior del templo, fundamentalmente en la segunda planta, en los paramentos de las trece capillas con las que cuenta, y en los paños de muro que sostienen las balconadas que ponen en comunicación estas capillas. También se ha localizado otro en la capilla de la Comunión y varios más en un pequeño habitáculo, denominado “Cárcel de clérigos”, situado en el rellano de la escalera que, desde la antesacristía, sube a la segunda planta del templo.

Un segundo grupo, también muy numeroso, se ha documentado en el último tramo de la escalera por la que se llega al tejado de la iglesia y en una habitación contigua desde la que se accede al campanario.

Los graffiti se realizan con dos técnicas fundamentales, la incisión y la pintura. En la iglesia de San Nicolás la técnica de la pintura en sus diferentes variedades está mejor representada que la técnica incisa que es menos abundante. En el área de culto se han identificado 160 motivos pintados, frente a 105 motivos incisos y 10 motivos que presentan ambas técnicas. En el área de torre del campanario, en la escalera y la habitación contigua, se documentan 149 motivos pintados frente a 31 motivos incisos recopilados.

Los motivos, como en la Basílica de Santa María, son muy variados, desde líneas irregulares y de difícil interpretación, hasta cuentas, motivos marinos (barcos fundamentalmente, de varia tipología y gran detalle), religiosos (cruces, santos, Virgen María, elementos de la Eucaristía, etc.), políticos (barcos de guerra, etc.), epigráficos (nombres, fechas, frases, etc.), retratos, etc. Destacar, en todo caso dos tipos de motivos por su calidad y novedad. Por un lado, los citados retratos, de gran maestría, y realizados a carboncillo. Y, por otro, los elementos relacionados con la arquitectura. Así, el dibujo de los pináculos, que luego se realizaron y pusieron en la puerta lateral, o el andamiaje que cubre a la cúpula, entre otros, son de indudable interés. También podemos destacar, en tal sentido, algún graffiti epigráfico que puede aportarnos pistas sobre los maestros que intervinieron en el proyecto arquitectónico y su posterior ejecución.

Todos ellos han sido convenientemente calcados, dejando algunos consolidados in situ.

La cronología de los mismos se centran, fundamentalmente en los siglos XVII - XVIII, aunque se han documentado bastantes también contemporáneos.

BIBLIOGRAFÍA

- BEVIÀ GARCIA, M. y VARELA BOTELLA, S. (1994): Alicante: Ciudad y Arquitectura. Alicante.
- BENDICHO, Jaime (1653): Fragmentos Viejos de los linajes viejos y nuevos de la Ciudad de Alicante.
- GONZALEZ GONZALO, E. y PASTOR QUIJADA, X. (1994): "La arquitectura naval de los *grafitti* medievales mallorquines". IV CAME. Tomo III. Págs 10351053. Alicante
- MARTINEZ MORELLA, V. (1960): La iglesia de San Nicolás de Alicante. Alicante.
- NOBILIARIO ALICANTINO - BARON DE FINESTRAT (1983) Instituto de Estudios Alicantino. Serie II nº 19. Alicante, 1983.
- PEREZ BURGOS, J.M. (2001): Memoria científica preliminar sobre la excavación arqueológica de salvamento "San Nicolás 2001". Inédita.
- RAMOS HIDALGO, A. (1984): "Evolución urbana de Alicante. Alicante.
- ROSSER LIMIÑANA, P. (1994): "Los graffiti de los siglos XVII-XVIII descubiertos en la casa Capiscol (la Condomina, Alicante)" LQNT.2. Págs. 225 234. Alicante.
- SARANOVA, R. Proyecto restauración iglesia San Nicolás de Alicante. Año 2005-2006. Informe Arqueológico. Inédito.
- VV.AA. (1993): "Avance del corpus de graffiti del término municipal de Alicante". Págs. 185-190. LQNT.1. Alicante



Martes 14-Abril 1931 Entre la Republica en España fuera

Salida de Juan
El dia 5.9.1928



20 2 1928
Muriemette Maninim
Anchex

El dia 5 de Mayo
Retornamos a

M V M

VIVA

LA REPUBLICA

M V M

el Niño
Francisco
1932
estuvo el dia 29
de Ma

Cruz de Caravaca

Julio

Per ay



BASÍLICA DE SANTA MARÍA

Pablo Rosser Limiñana^{1*}

Localizada el casco histórico de la ciudad, entre el Paseito Ramiro, C/ Jorge Juan y la C/ Villavieja (UTM: 4247477 30/720406). Ha tenido distintas intervenciones restauratorias en los últimos años (Marius Beviá 1.993, Marius Beviá 1.997/98, Marius Beviá 2.002/03), así como arqueológicas (Sondeo arqueológico Rosa Saranova 1.991; Sondeo arqueológico R. Azuar, M. Borrego y R. Saranova 1.993; Arqueología vertical M. Borrego y R. Saranova 1.993; Sondeo arqueológico J.L. Menéndez, J.R. Ortega y J. Padilla 1.997; Arqueología vertical Pilar Beviá y D. Sánchez de Prado 1.997; Sondeo arqueológico Pablo Rosser y Margarita Borrego 2.002/03; Arqueología vertical Francisco Brocal 2.002/03).

Se trata de uno de los principales monumentos de la ciudad de Alicante (Protección Jurídica: B.I.C. (Monumento)- R.D.428/1983. N° de Registro: R-151-0004789).

La planta de este templo gótico (finales del siglo XIV y tercer cuarto del siglo XV) presenta una sola nave, sin crucero, con capillas laterales sitas entre los contrafuertes, con un total de seis crujías (la de los pies de menor dimensión) y queda cerrada por una cabecera o ábside poligonal de cinco tramos. La nave central está cubierta por seis bóvedas de crucería de arco apuntado, entre sus correspondientes arcos fajones. Estos arcos fajones arrancan de sendas pilastras adosadas a las caras interiores de los contrafuertes y de las mismas también arrancan los arcos cruceros de las bóvedas. Entre cada par de contrafuertes, las capillas también están cubiertas por bóvedas de crucería y apoyados los arranques de sus arcos cruceros en impostas, mientras que una bóveda estrellada de centro desplazado cubre la parte del presbiterio. Las capillas se comunican con la nave central mediante un arco apuntado que apoya sus arranques en dos pilastras adosadas a los contrafuertes, que junto con la pilastra correspondiente a los arcos fajones forman un pilar de planta trilobular. Estas capillas se encuentran comunicadas

El templo cuenta con una serie de salas que se le han ido adosando a lo largo del tiempo sobre la fábrica primitiva. Primeramente, a finales del siglo XVI se amplió el templo adosando en un lateral la capilla de la Inmaculada Concepción o de la Purísima, de planta rectangular y bóveda de cañón casetonada, primera



¹ Trabajo y tratamiento final sobre calcos realizados por Seila Soler Ortiz.

* Director de la Unidad de Conservación del Patrimonio Histórico-Artístico Municipal de Alicante. COPHIAM

muestra del lenguaje renacentista de la ciudad. También a finales del siglo XVI y el siglo XVII se adosaron otras capillas abiertas en el lado de la calle Vila Vella.

Posteriormente, durante el siglo XVIII el templo fue objeto de transformaciones que tendían a dotarlo de mayor amplitud, pues se comunicaron las capillas perforando los contrafuertes, se ejecutó una pseudo-girola alrededor del altar y se concluyó un camarín para la Virgen. También en el siglo XVIII se acabó de dar la configuración actual al construir la capilla de la Comunión, la Sacristía nueva, una sala capitular, capillas abiertas en el lado izquierdo y alguna otra dependencia, también se remozó el interior incorporando nuevos retablos de inspiración rococó, imágenes, molduras y el órgano. Con todo ello la austeridad y sencillez del espacio inicial fueron sustituidas por la abigarrada alegría de ese siglo. En estas mismas fechas (siglo XVIII) se reformó totalmente la fachada, concluyéndose al estilo barroco en 1721, y cuya puerta no está exactamente centrada al eje de la nave principal. Presenta también dos torres que jalonan la puerta principal, a la vez complementada con otras dos puertas secundarias. Respecto a las torres, la torre norte es la más moderna, se construyó a la vez que se ejecutó la reforma de la fachada, acabándose en 1713, con el fin de equilibrar la simetría del alzado en relación a la otra torre ya existente. Efectivamente, a la derecha de los pies de la iglesia sobre el muro de la fachada y entre los dos primeros contrafuertes, se levanta una robusta torre de carácter defensivo en relación con la antigua muralla. Desde principios de los años noventa del siglo XX se han llevado a cabo sucesivas intervenciones de restauración en el edificio y en la actualidad están pendientes distintas actuaciones para consolidar la estructura y limpiar el edificio y los elementos ornamentales.

En cuanto a restos arqueológicos documentados en las distintas intervenciones, podríamos resumirlos en:

- Estructuras: Sistema defensivo exhumado en los sondeos de la plaza de la iglesia: Un tramo de muralla de época almohade, construido con técnica de tapial. Un segundo tramos de muralla, adosado al anterior, de época bajomedieval, levantado en sillarejo. Un tercer tramo de muralla, alineado con la fachada de la iglesia del siglo XV y adosado a la Torre de la misma, construido en el siglo XV en sillería.

- Necrópolis: Inhumaciones en fosas localizadas en el sondeo abierto en la nave central de la iglesia del siglo XV, cuyo horizonte cronológico se sitúa entre los siglos XIV y XV. La iglesia cuenta con 42 criptas de enterramiento y la mayor parte de las mismas conservan numerosos individuos, cuyo número no se ha determinado. Bajo la Capilla de la Inmaculada, se ha reutilizado como cripta de enterramiento parte de una galería sobre la que se levanta entre finales del siglo XVI y el siglo XVII, la nave lateral sur del templo. Esta gran cripta cuenta con una acumulación de individuos de más de tres metros de potencia

María y Abel 1981 Entre la República y Perú

Estado de Puerto Rico para el Estado de la U.S.A. 1981

El caso 7736 aludido en el expediente en la causa de Puerto Rico el 1981 a favor de Puerto Rico



El día 5 de Marzo del 96 1996
Estuvieron aquí con que
entendieron

M/M
D/G

VIVA LA REPUBLICA

1982
el día 29
de Marzo

Unidad de Caravaca

MYNI

María y Abel
de la U.S.A. 1981

Guatemala

Guatemala



187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200

Perú

La persona de Puerto Rico
de la U.S.A. 1981
de la U.S.A. 1981
de la U.S.A. 1981



que se llama
de la U.S.A. 1981



Estado de Puerto Rico

María y Abel

27 de Enero de 1981
de la U.S.A. 1981
de la U.S.A. 1981

dia 14 de
enero de 1981
de la U.S.A. 1981



que se depositan en época imprecisa, pero cuyo inicio es posterior a la construcción de la Capilla entre los siglos XVI-XVII.

•Lugar de culto: Dos muros de tapial localizados en el subsuelo de la nave central de la iglesia actual de época medieval-islámica, posiblemente pertenecientes al conjunto de dependencias de la mezquita aljama de la ciudad que, según las crónicas, se levantaba en el solar que posteriormente ocupará la iglesia bajomedieval. Estructuras realizadas en sillería y exhumados bajo el suelo de una de las criptas, en la esquina suroeste de la nave central del actual templo, correspondientes a la primitiva iglesia del siglo XIV. Muro de mampostería localizado en la sacristía actual, perteneciente a la primitiva sacristía de la iglesia del siglo XV. Recuperación de las bóvedas de la cubierta de la iglesia del siglo XV. El relleno de los riñones de las mismas estaba compuesto por un singular conjunto de recipientes cerámicos además de algunos elementos constructivos procedentes de la iglesia del siglo XIV.

GRAFFITI

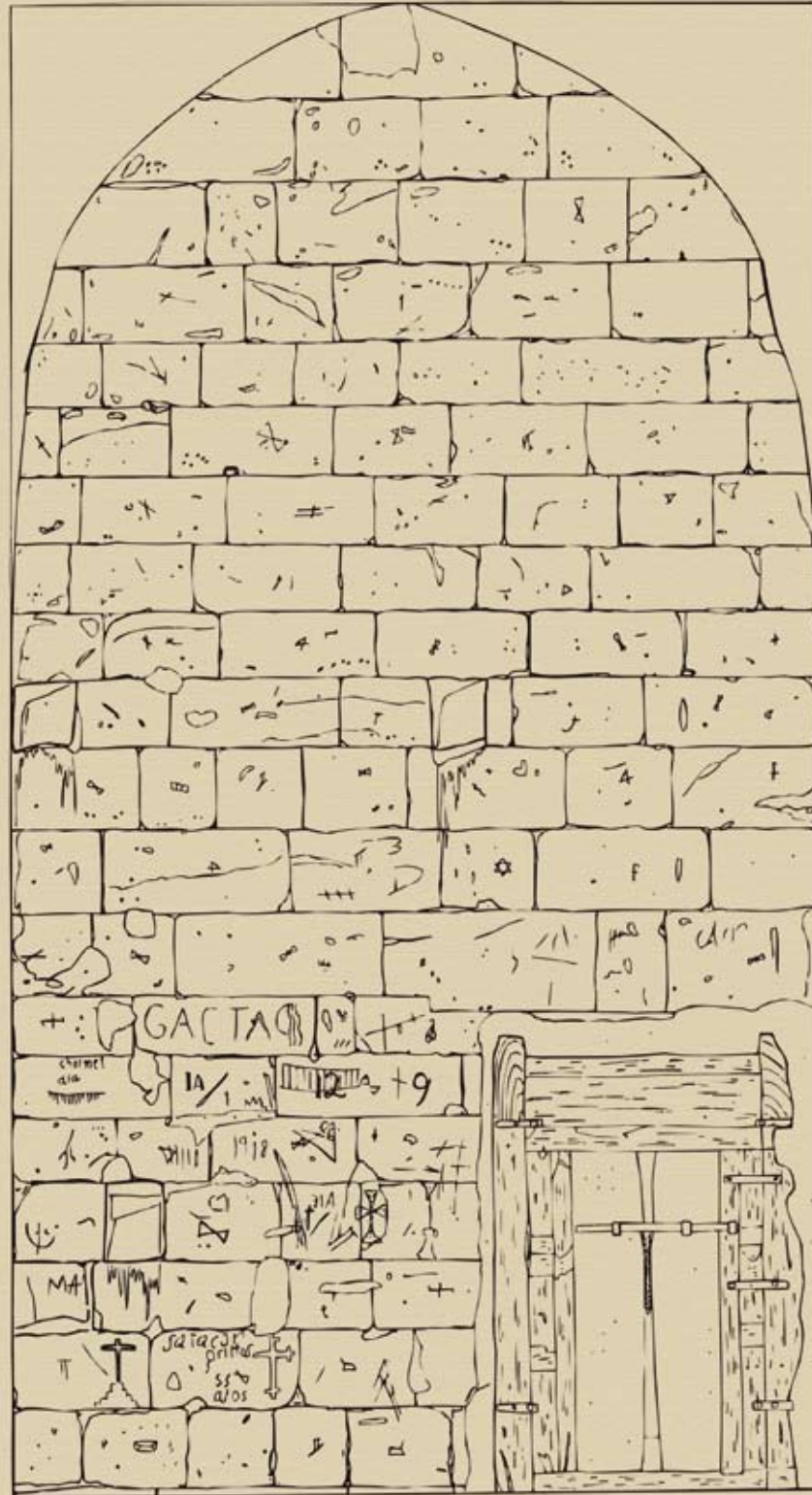
Son muchas las zonas donde se han documentado graffiti dentro del templo. Destaca, no obstante, la torre/campanario medieval, en donde tanto en la escalera de caracol, como en el acceso al coro, en la cárcel y campanario propiamente dicho, abundan los mismos. Quizá ello es debido a no ser una zona muy transitada, y que no ha sufrido excesivas reformas a lo largo de la historia. En cualquier caso, los hemos documentado en otras zonas, como la segunda torre, más moderna.

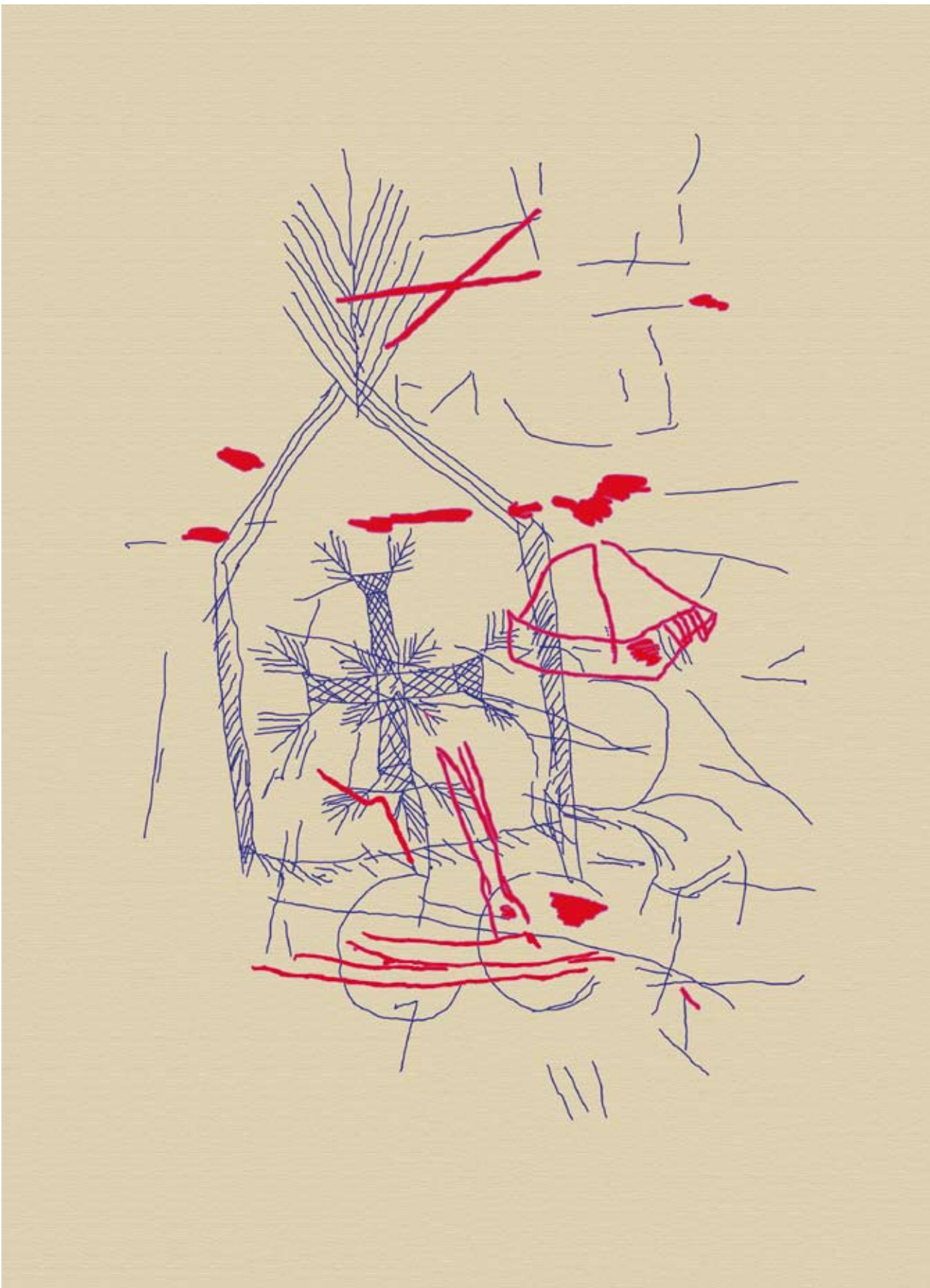
Según los soportes donde se ejecutan, la técnica de realización, lógicamente, varía. Así, en las paredes enlucidas de acceso al coro se alternan, indistintamente, incisiones y pintados. Estos últimos, en gran número, con carboncillo, pero también los hay policromos con una técnica depurada. En la cárcel, al tratarse de sillares la superficie donde se realizan la mayoría de los graffiti, se utiliza la técnica de la incisión, incluso la del rebajado. En las zonas de los enmarques de algunas ventanas, donde hay algo de enlucido, aparece indistintamente incisión y carboncillo, los menos.

Los documentados en el campanario, al estar las paredes enlucidas, recurrieron tanto al pintado en carboncillo como a la incisión con elemento punzante.

Los motivos de los graffiti son muy diversos, desde líneas irregulares y de difícil interpretación, hasta cuentas, motivos marinos -barcos fundamentalmente, de varia tipología, yendo desde simples barcas de pesca con la típica vela latina, hasta grandes barcos con tres puentes pintados con todo lujo de detalles, lo que demuestra un conocimiento profundo del arte de la navegación-, religiosos -cruces, santos, etc.-, sexuales









-miembro masculino, órgano femenino, etc.-, políticos -textos alusivos a la Guerra Civil, barcos de guerra, etc.-, epigráficos -nombres, fechas, frases, etc.-, retratos, etc.

Todos ellos han sido convenientemente calcados, dejando algunos consolidados in situ.

La cronología de los mismos se centran, fundamentalmente en los siglos XVII - XVIII, aunque se han documentado algunos bajo-medievales cristianos y otros contemporáneos. Estos últimos, relacionados como hemos dicho con la Guerra Civil española, son un documento histórico de primera magnitud, por sus características y novedad en el corpus de graffiti de la ciudad y término municipal de Alicante, junto con los que luego citaremos de la Concatedral de San Nicolás. Si bien, recientemente, hemos podido documentar -y se encuentran ahora en fase de calco y restitución- un importantísimo conjunto de graffiti, en la Torre del Convento de la Santa Faz, realizados por soldados italianos (y quizá alemanes), que ocuparon Alicante al final de la contienda.

Por último, es necesario mencionar la documentación en Santa María de una destacada colección de signos lapidarios bajo-medievales -algunos afectados por los graffiti incisos- que completan el importante catálogo de signos de este tipo que hemos documentado en Alicante.

BIBLIOGRAFÍA

- AZUAR, R. *et alii* (2002): *Iglesia de Santa María. Proyecto de actuación arqueológica III Fase*.
- BORREGO, M. y SARANOVA, R. (1994): "Envases cerámicos recuperados de las bóvedas de la iglesia de Santa María: Alicante, importante enclave comercial mediterráneo en el bajo Medievo". *LQNT 2*. Alicante.
- ROSSER LIMIÑANA, P. (2002): *Intervención arqueológica. Proyecto complementario obras rehabilitación Iglesia Santa María*.
- SARANOVA, R. (1991): *Informe sobre el seguimiento de las catas abiertas en la fachada principal de la iglesia Santa María de Alicante*.
- SARANOVA, R. y BORREGO, M. (1993): "El puerto de Alicante en los circuitos comerciales y mediterráneos en la baja Edad Media: Contenedores cerámicos de transporte y almacenaje". *IV CAME. Tomo 3*. Alicante.
- VV.AA. (2000): "Arqueología de la arquitectura: excavación de las bóvedas de la iglesia gótica de Santa María de Alicante (siglo XV)". *V CAME. Vol. 1*. Valladolid.





CASA DEL GOBERNADOR DE LA ISLA DE TABARCA

Pablo Rosser Limiñana *

Situada en la parte habitada de la isla de Tabarca (UTM: 4227431 30/720749), declarada toda la Isla de Tabarca Conjunto Histórico-Artístico en 1.964.

Inicialmente estaba proyectada esta residencia dentro del Castillo, pero cuando el 28 de Abril de 1.775 el Conde de Aranda mandó paralizar las recién iniciadas obras de esa Casa Fuerte, fue preciso buscar nuevo alojamiento al Gobernador, por lo cual se acabó ocupando el solar de un edificio público que figura en los planos de 1.775, más toda la franja de la manzana frontera, incluida la calle secundaria que había sin edificar delante de él, quedando pues ubicada la Casa del Gobernador en la zona meridional de la Isla de Tabarca. El edificio fue restaurado por el Ayuntamiento de Alicante bajo la dirección de los arquitectos M. Bevià y S. Varela (1.992-1.993).

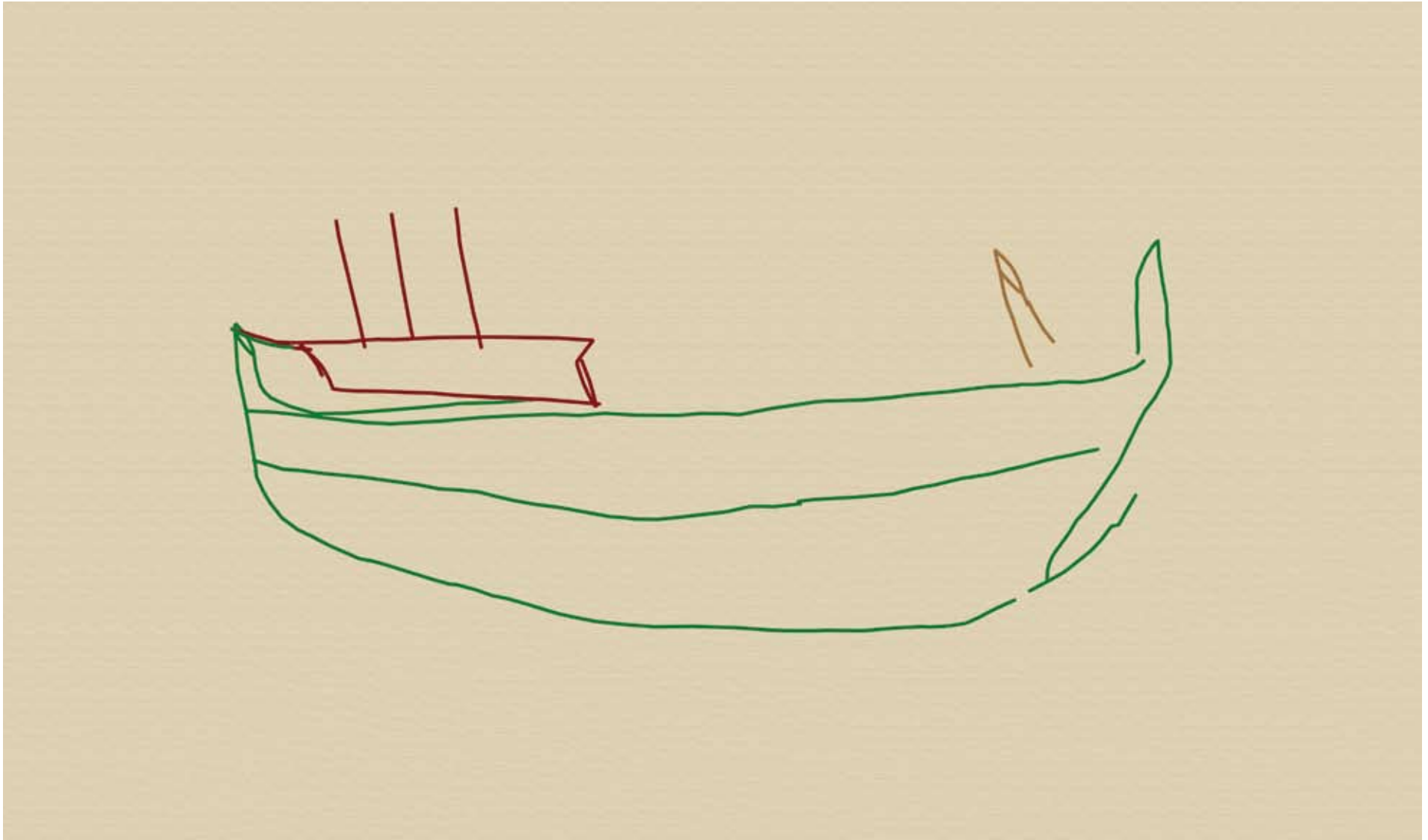
Al no construirse el previsto castillo se realizó en cambio un edificio de menor tamaño destinado en su planta baja a caballerizas y habilitando el piso a la vivienda del Gobernador y, eventualmente, al Ayuntamiento. Posteriormente fue agrandado al añadir dos alas con patio entre ellas. El sistema constructivo y espacial corresponde a los tradicionales de la zona, en cerramiento recayente al patio, tiene una novedad tipológica que es la fábrica de ladrillo visto, en una fachada que es considerada como un cierre completamente postizo destinado a realzar el interés representativo del edificio, donde la doble serliana constituye también una novedad compositiva en la arquitectura de la isla. Este edificio fue la primera agresión al trazado de la ciudad ideal que imaginó Méndez de Ras, pues es una edificación con planta en 'U', con el eje dominante en posición cruzada con el de todas las demás propuestas del plan, en la que se aprovechó parte de la edificación anterior.

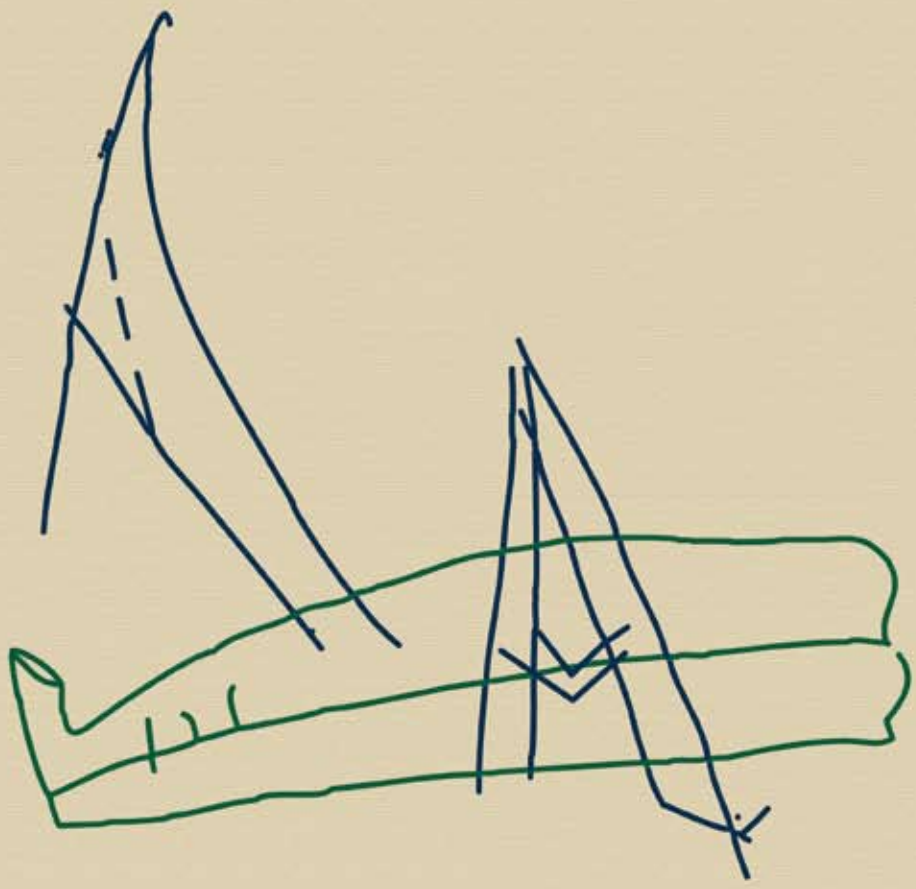
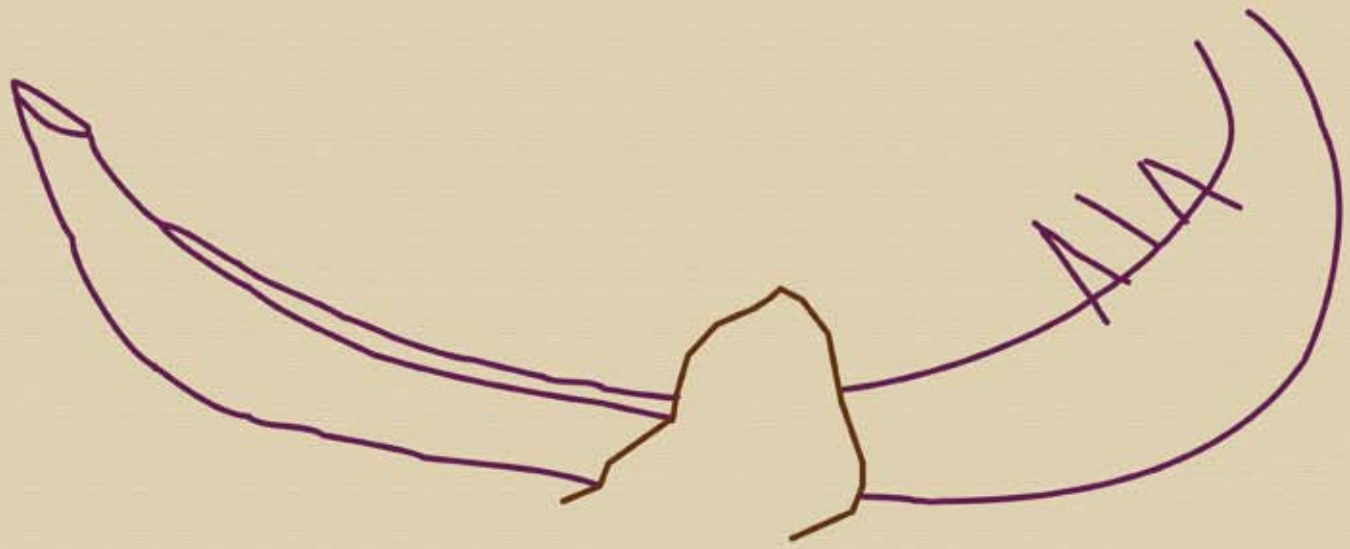
GRAFFITI

A finales de la década de los ochenta del siglo XX, el estado del edificio era ruinoso, por lo que se procedió a su total restauración por parte del Ayuntamiento. Esta circunstancia hacía que el enlucido sobre



* Director de la Unidad de Conservación del Patrimonio Histórico-Artístico Municipal de Alicante. COPHIAM



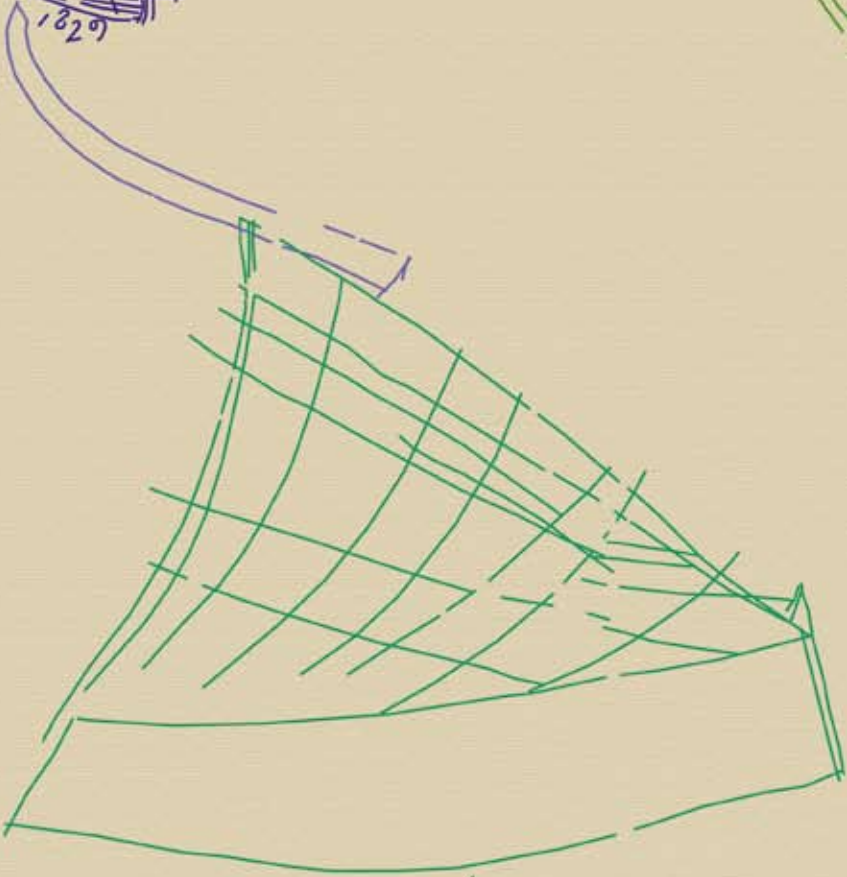
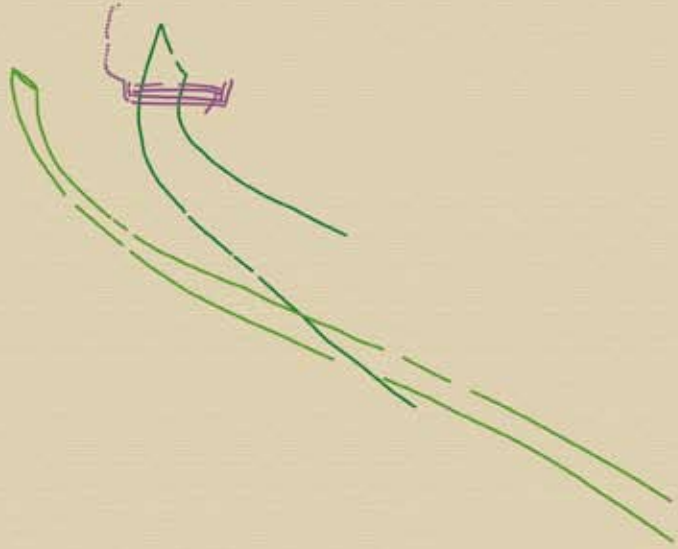


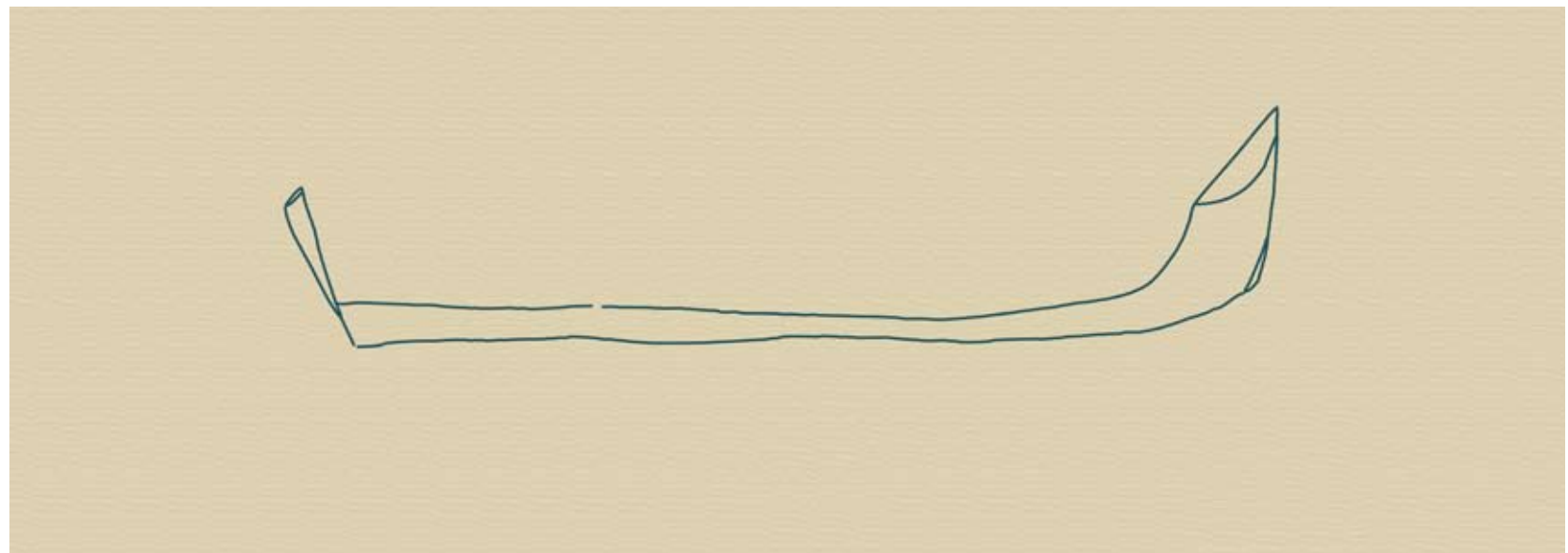


25-graffiti. Casa del Gobernador de la Isla de Tabarca



F





el que se encontraba un importante conjunto de graffiti fuera a desaparecer, de ahí que desde el COPHIAM se formó un equipo para el calco, documentación y extracción, formado por P. Rosser, P. Bevià, P. Ferrer, R. Peñalver, J.M. Ferrándiz, M^a Paz Martín y V. Bernabeu, que trabajó entre 1.988-1.990.

Se procedió al calco, reportaje gráfico, así como extracción de algunos de los más destacados motivos de este importante conjunto de graffiti, realizados todos ellos con técnica de incisión.

En esta labor se encontraron considerables dificultades ya que a las abundantes superposiciones se añadía la dificultad de la citada técnica de incisión, surgiendo casos donde aquellas eran apenas perceptibles.

La mayoría de los motivos encontrados se localizaban en torno a la escalera que daba acceso al piso superior, ya prácticamente inexistente en el momento de los trabajos de levantamiento, salvo dos motivos situados en la gran sala central del edificio, recubiertos en parte por una capa de enlucido que fue necesario eliminar, aunque no fue posible en su totalidad.

Lógicamente, aparecían principalmente escenas de barcos, entre otras. A diferencia de los documentados en la Basílica de Santa María y en la Concatedral de San Nicolás, aquí casi todos los barcos representados son de bajo porte, relacionados fundamentalmente con la importante actividad pesquera que tenía la isla, en donde durante mucho tiempo existía una Almadraba. Esta circunstancia enriquece sobremanera el *corpus* de graffiti de Alicante al incorporar un destacado número de motivos marinos de gran interés etnológico. En algún caso, incluso, aparecen redes tiradas al mar, remos, etc.

Siendo menor el número, también aparece alguna embarcación de mayor porte y gran elegancia, con profundo conocimiento por su autor de las artes de la navegación.

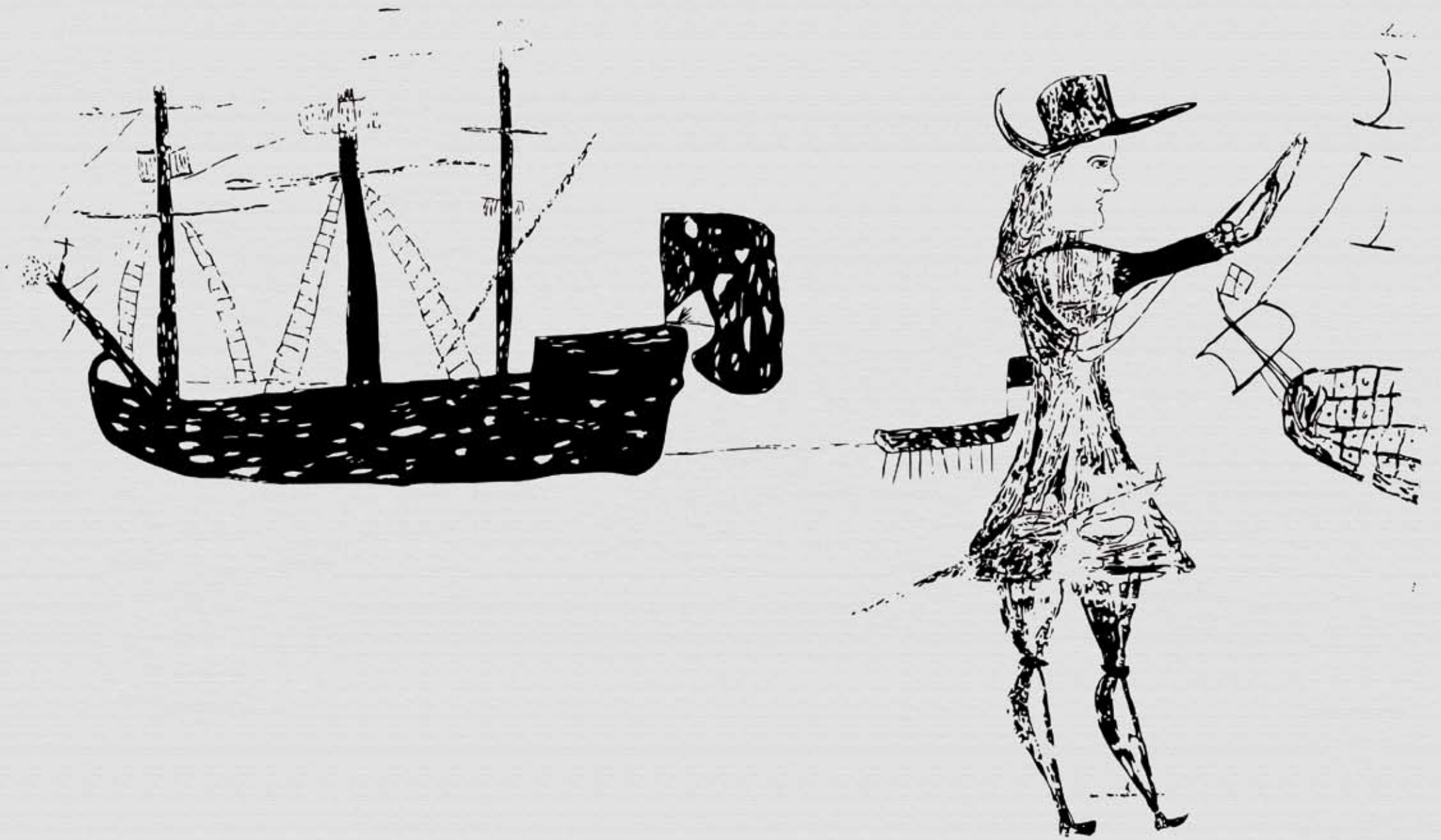
BIBLIOGRAFÍA

BERNAT ROCA, M., GONZÁLEZ GOZALO, E. y SERRA BARCELÓ, J. (1985): "Els Graffiti de l'Illa de Tabarca (Alacant). Primeres aportacions". *Canelobre*, nº 5, pp. 112-114. Revista del Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante.

BEVIÀ, P., FERRÁNDIZ, J.M., FERRER, P., MARTÍN, M^a P. y PEÑALVER, R.: *Corpus de graffiti del término municipal de Alicante*.

ROSSER LIMIÑANA, P. (1993): "La actividad arqueológica". *LQNT 1*. Alicante.





CASA CAPISCOL

Pablo Rosser Limiñana *

Situada tras la Finca Sereix y el solar de la mercantil GAS BRIMAIN (UTM: 4250695 30/722803), aunque hoy día está desaparecida tras su abandono y ruina por sus propietarios.

Este lugar corresponde a una casa solariega del s. XVII-XVIII, situada en la zona denominada Campo de Alicante, junto al Complejo Vistahermosa en la carretera de Valencia. Consta de un edificio principal formado por dos plantas y cambra, a dos aguas. La planta baja presentaba la típica distribución de casa de los citados siglos, con un amplio recibidor, escalera en el lateral derecho y crujía central formada por amplio arco de sillería. El suelo era de cantos rodados, formando dibujo, sólo roto por la existencia de un brocal de piedra del pozo de la vivienda. En la planta superior, la principal, se encontraban las habitaciones de los dueños.

Anexo, por detrás y lateral derecha, al edificio principal, se encontraba otro edificio alargado, de planta rectangular y una sola planta, destinado tanto a cuadra, como a prensa de vino y cub para su almacenamiento.

GRAFFITI

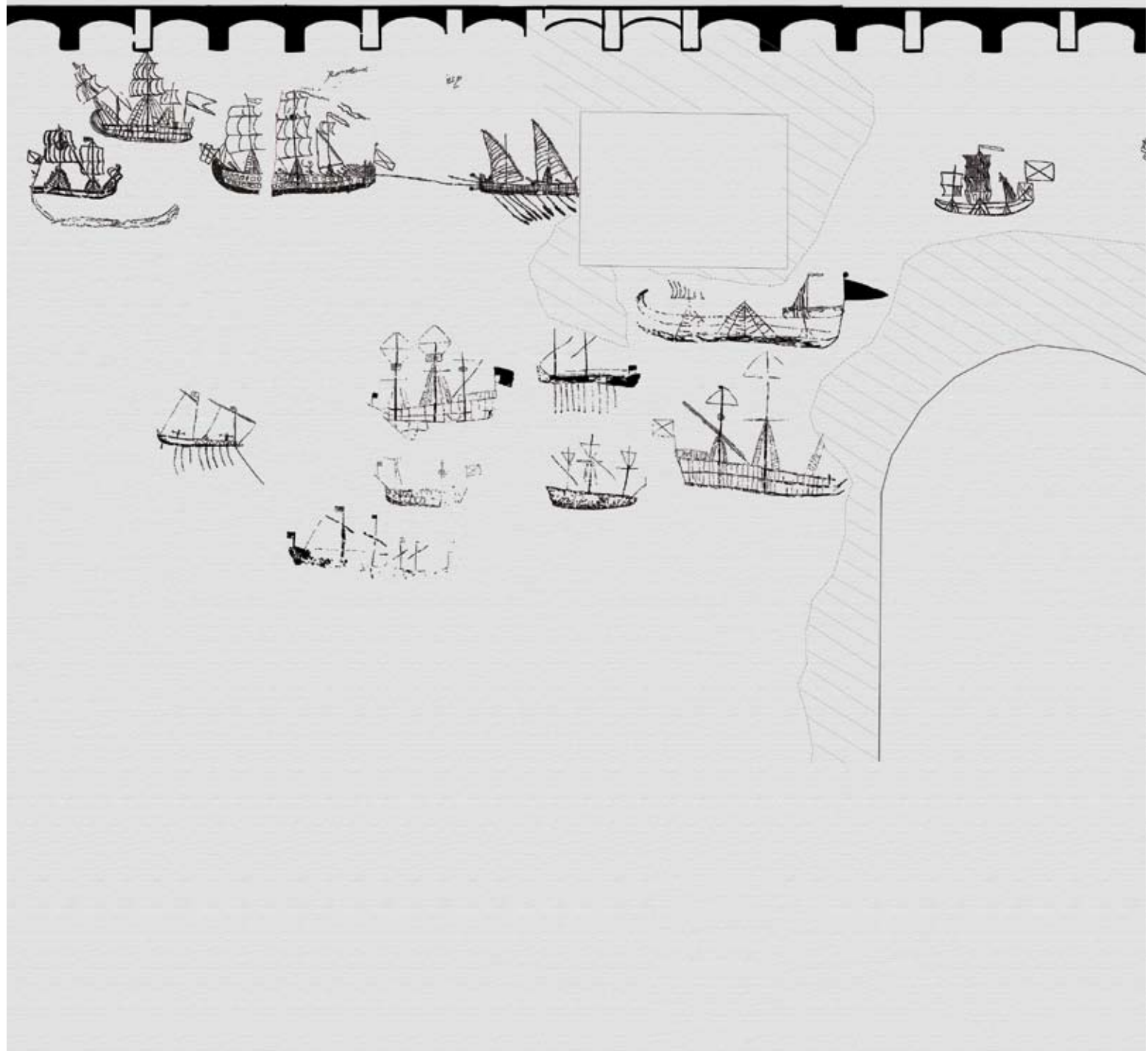
La primera noticia de la existencia de graffiti en esta casa se produjeron a través del Director del COPIAM, Pablo Rosser Limiñana, quien los descubrió en una labor de prospección de esta zona. La mayoría de ellos se localizan en el edificio anexo, aunque algunos pocos aparecen en el vestíbulo principal.

Inmediatamente y dado el estado de conservación de la casa se procedió al levantamiento de todos los motivos, así como a la extracción de los más importantes (1993). En el edificio anexo es donde se sitúan, como hemos dicho, la mayoría de los motivos a estudiar, que están concentrados en una sola de las paredes de esta estancia. Las dimensiones de ésta son considerables alcanzando aproximadamente los veinte metros longitud con una altura que sobrepasa los dos metros.

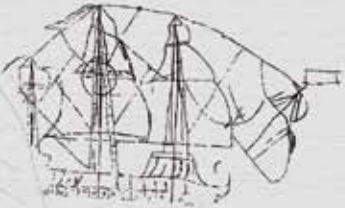
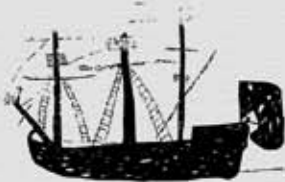
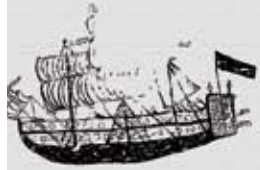
Se contabilizaron un total de 33 motivos con 4 tipos de escenas, representaciones antropomorfas, escenas de barcos, cuentas y otros elementos varios. Las técnicas utilizadas fueron pintura e incisión, siem-

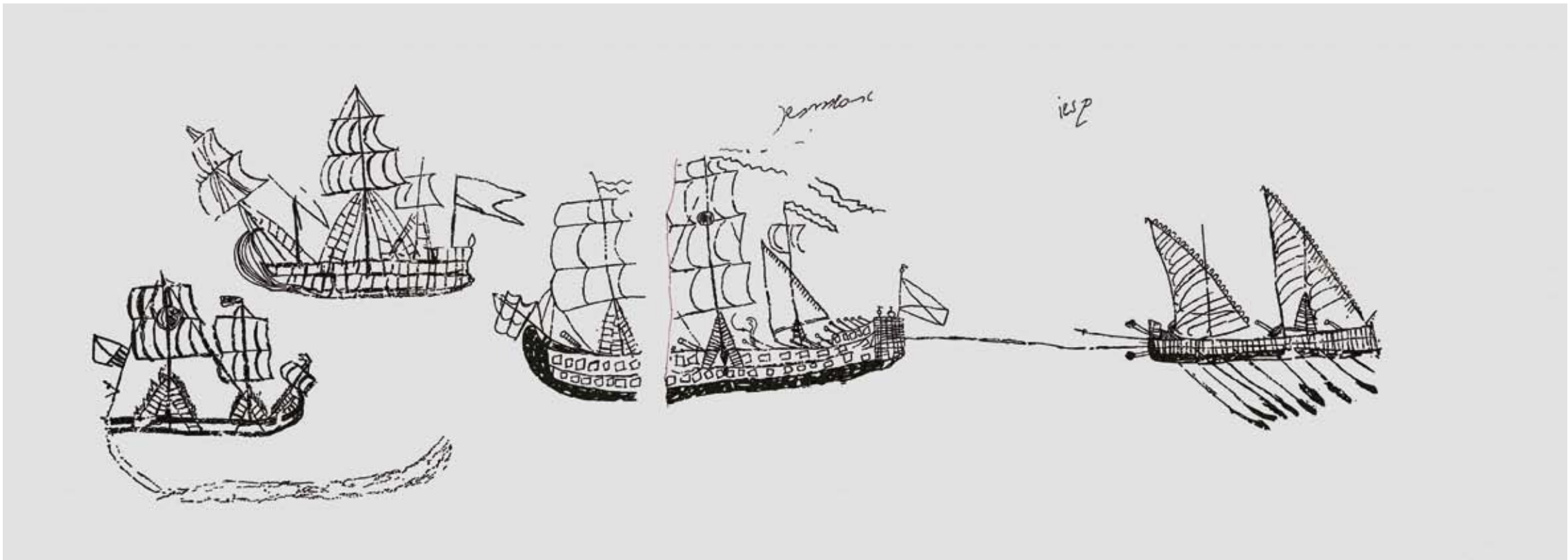


* Director de la Unidad de Conservación del Patrimonio Histórico-Artístico Municipal de Alicante. COPHIAM



25-graffiti. Casa Capiscol de Alicante





pre realizadas sobre revestimiento fresco sino cuando estaba ya seco. Destacan los colores rojo y negro, pero en ningún momento aparecen juntos en la misma representación. Todas las figuras eran por lo tanto monocromas.

En esta pared se abrieron con posterioridad a la realización de los graffiti unas ventanas y se amplió la puerta de acceso, lo cual afectó a los motivos.

Destacan por sus carácter único en el *corpus* de graffiti de Alicante dos escenas, porque así deben considerarse. La primera es un auténtico cómic que representa la persecución que unos caballeros de la huerta hacen a pié y a caballo de dos moros que habían realizado una rapiña en la zona, como era habitual en la costa alicantina fundamentalmente desde el s. XVI. Uno de los dos jinetes musulmanes (cubiertos con turbantes y portando una cimarra curva cada uno), ha sido derribado y yace en el suelo boca a bajo, mientras su caballo sigue galopando. El otro jinete musulmán continúa la huída, aunque es perseguido por un elegante jinete cristiano que porta florete y larga lanza.

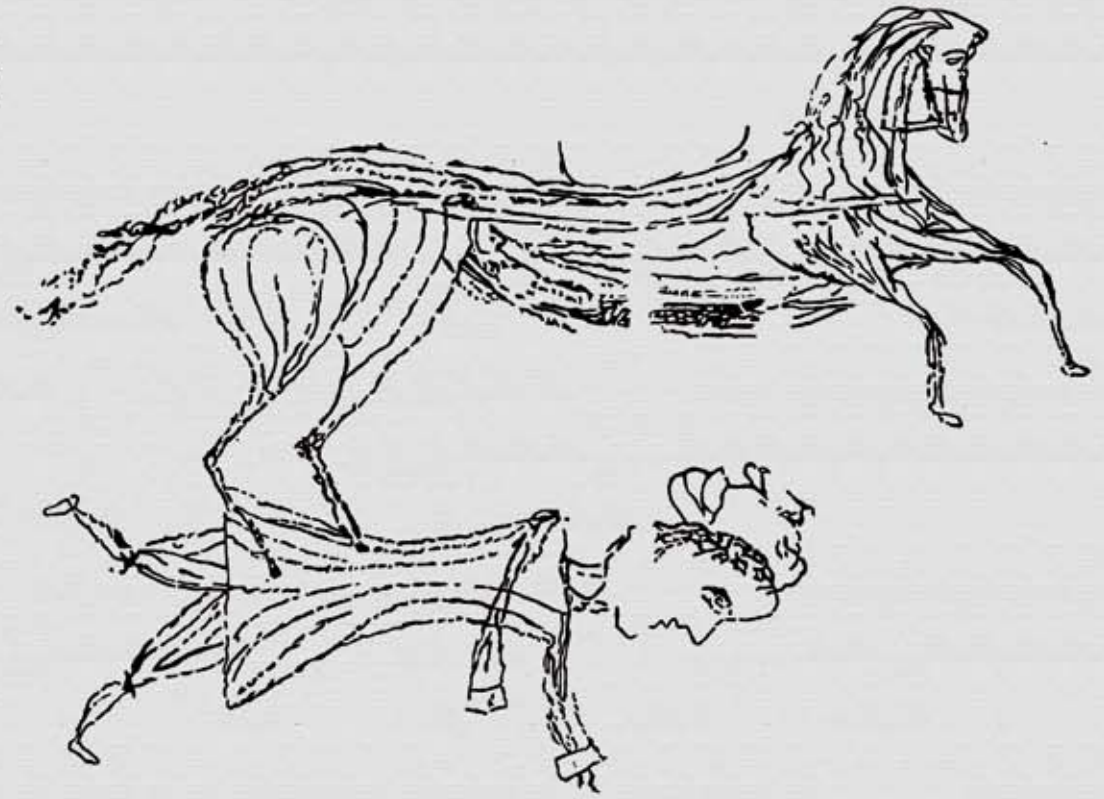
Por su parte, otros caballeros han recogido el supuesto botín que portaban los musulmanes en una gran cesta de mimbre con dos asas.

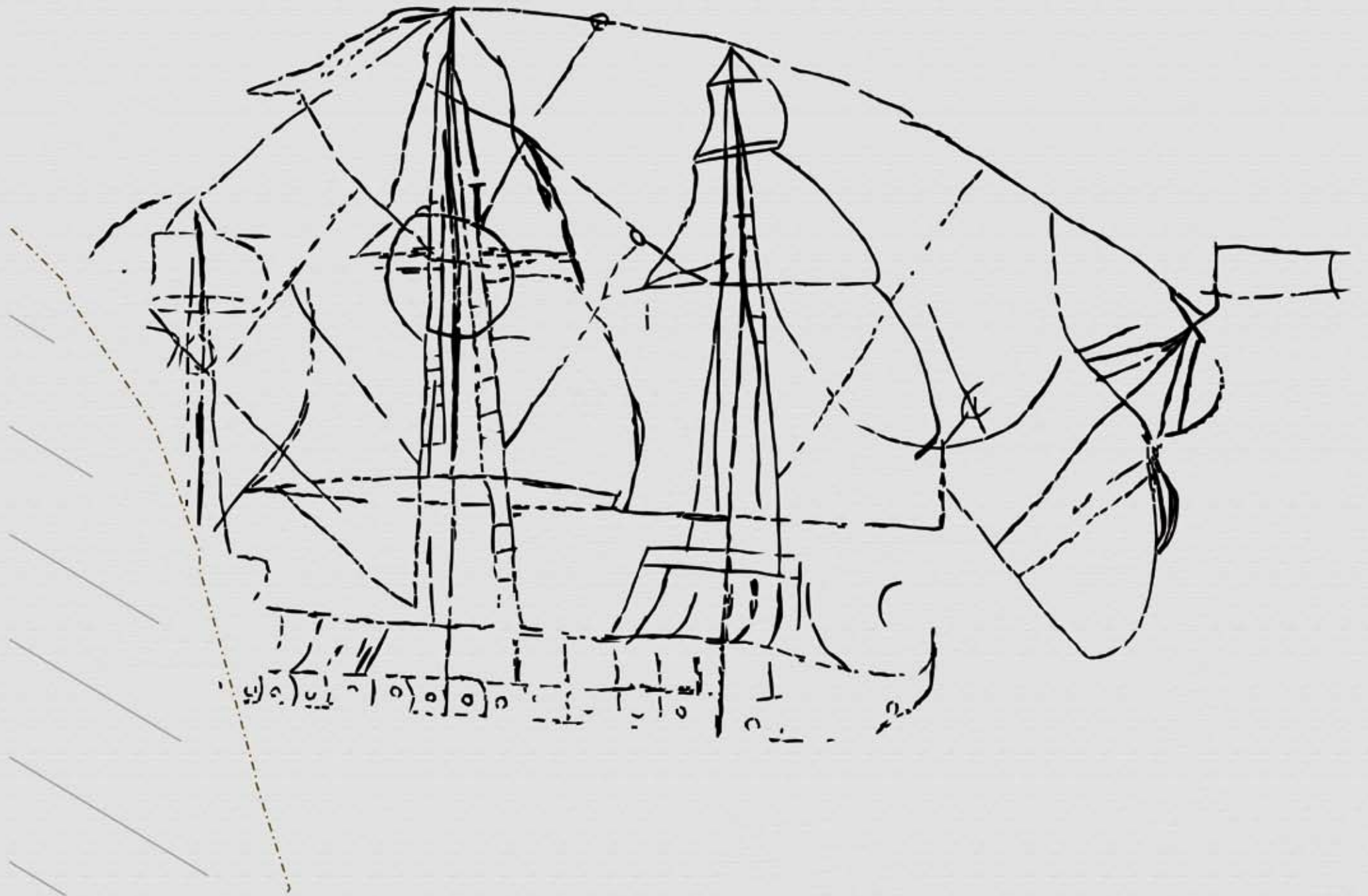
Esta escena, como decíamos representa algo bastante habitual en la costa mediterránea del Reino de Valencia desde el siglo XVI, y fue el motivo de la queja reiterada de todos los cuerpos representados en las Cortes Valencianas ante el Rey, el cual ordenó la construcción de torres vigías en la costa, y que todo caballero residente en las huertas construyese su propia torre y casa anexa, para proteger a los suyos en caso de incursiones.

Del mismo modo, sabemos que en Alicante existió una verdadera red de comunicación visual entre torres vigía de costa, casas-torre de la huerta y castillo de Santa Bárbara, bien por señales de humo desde las cubiertas de las torres y la campana del Castillo, bien por cometas, como demuestra un graffiti de la misma casa Capiscol, y otro de la Concatedral de San Nicolás.

La otra escena, que podemos considerar única en el *corpus* de graffiti de Alicante, es la que representa un importantísimo conjunto de barcos y barcazas de guerra, algunos en marcha, otros parados y con el ancha echada. Del estudio que de los mismos y sus características hemos realizado, aportamos como hipótesis de trabajo, el que nos encontremos ante una escena que representa una de las paradas navales más importantes de la época moderna en Alicante: la salida de la Armada española hacia la conquista de Orán.

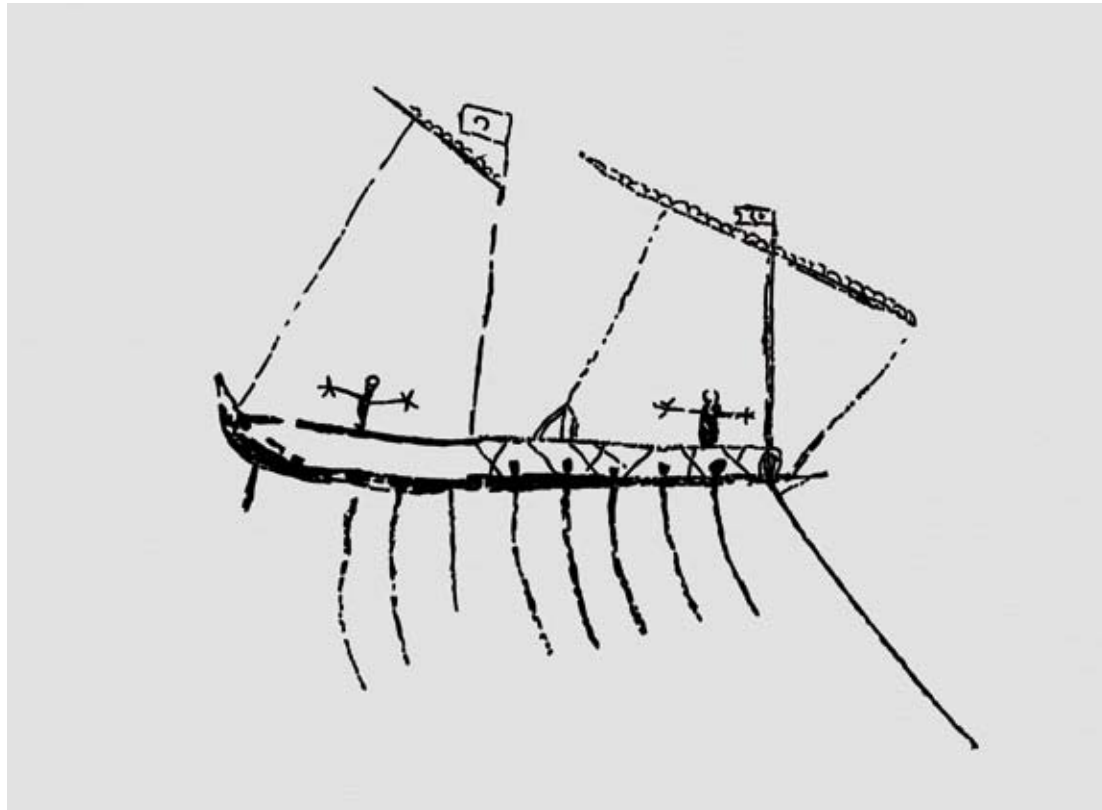
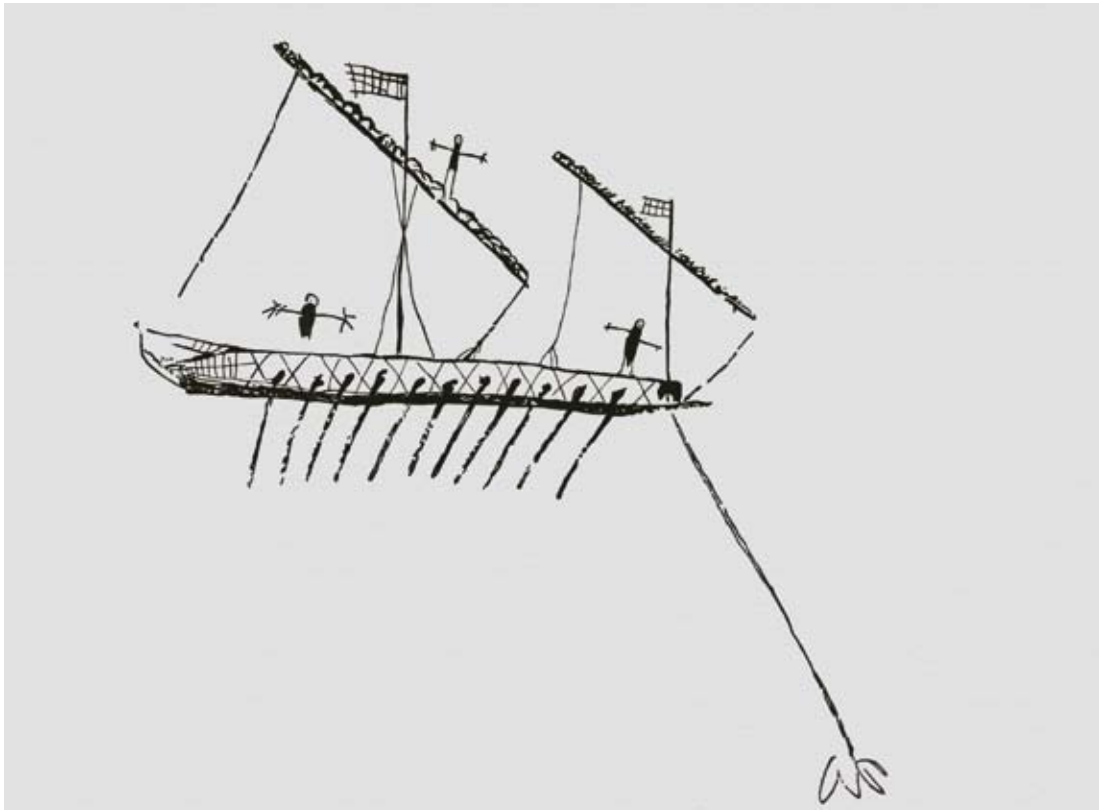
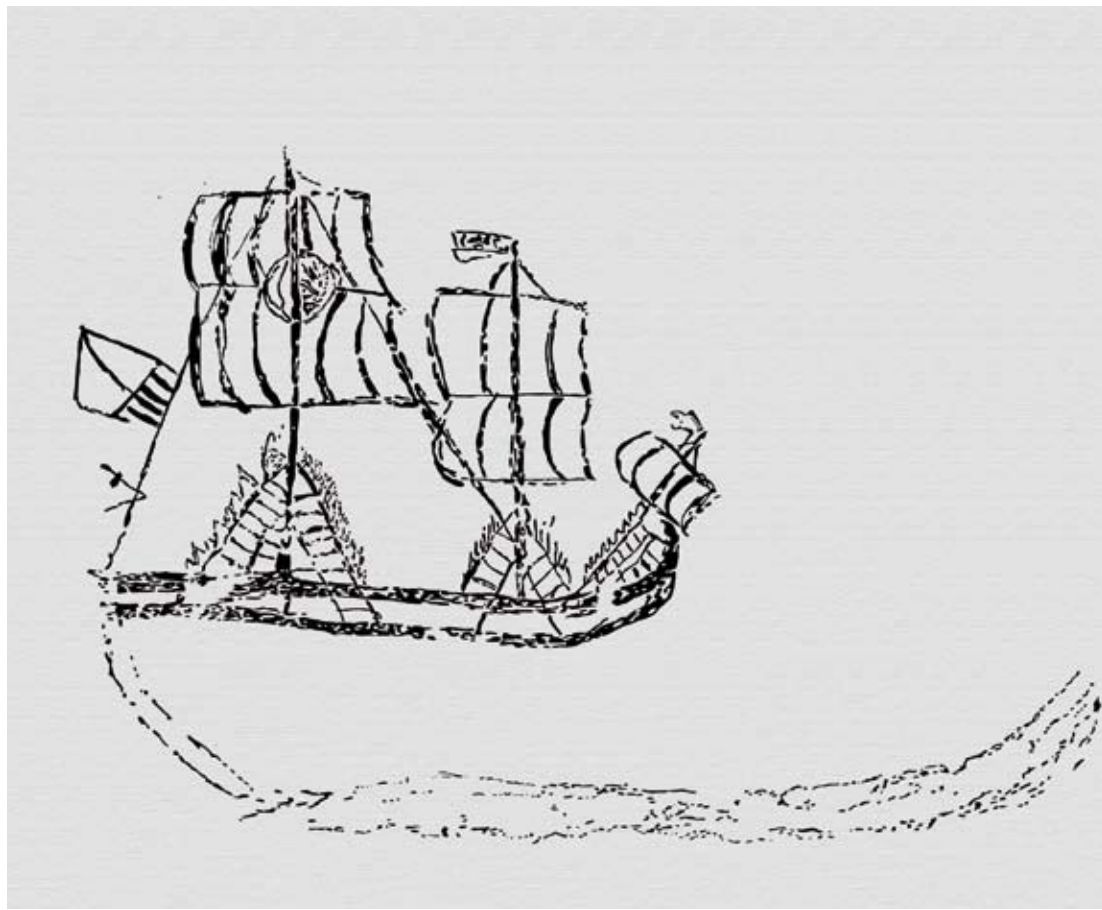
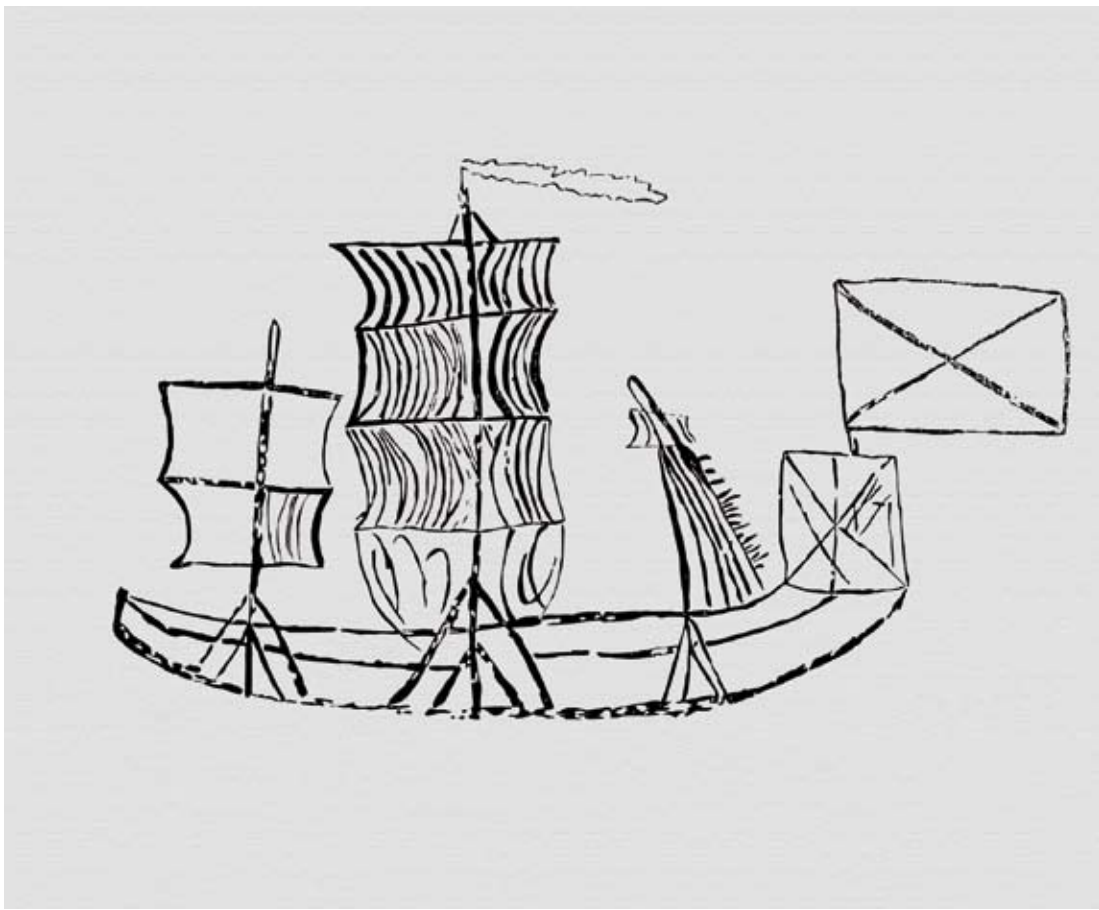


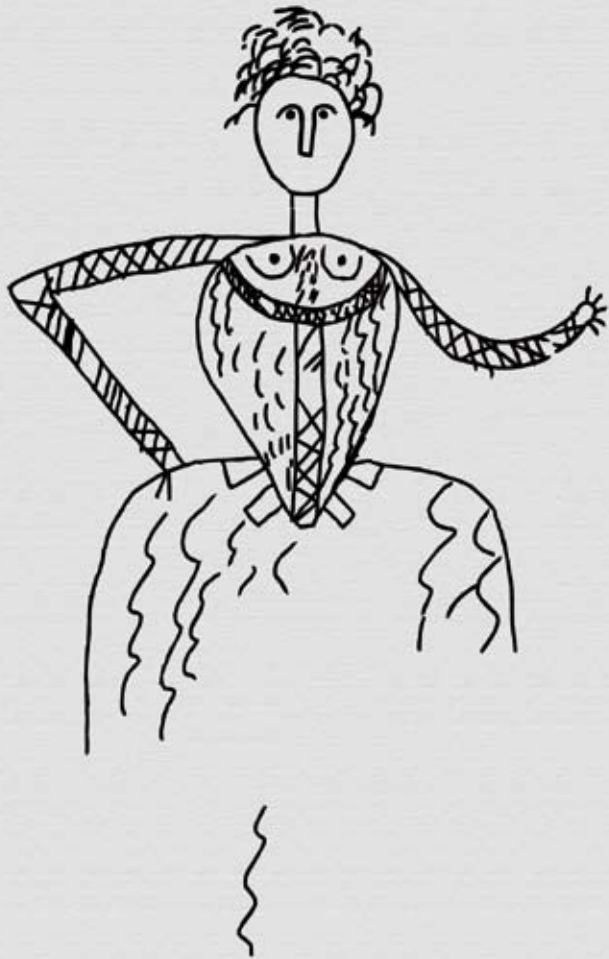






25-graffiti. Casa Capiscol de Alicante





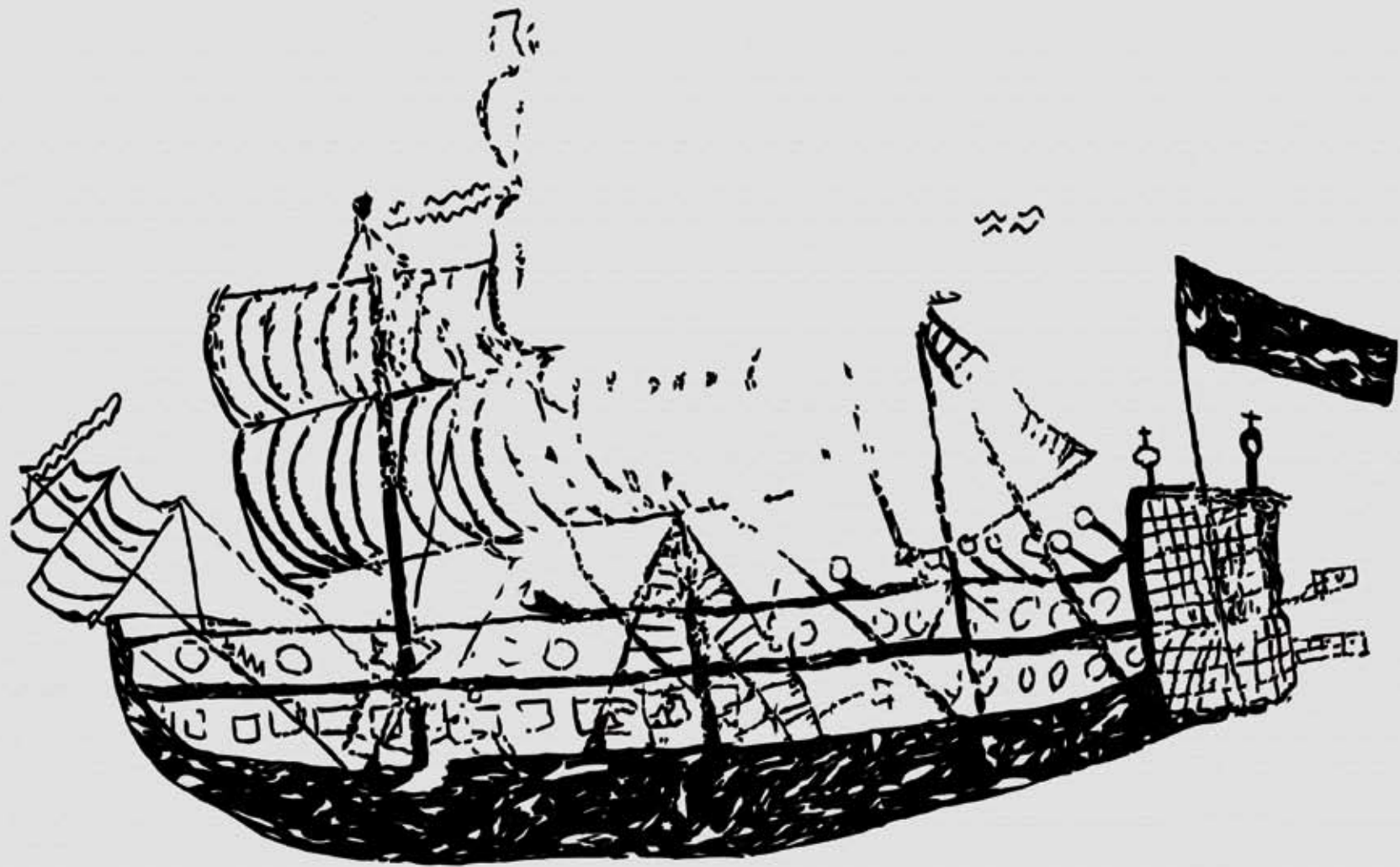
BIBLIOGRAFÍA

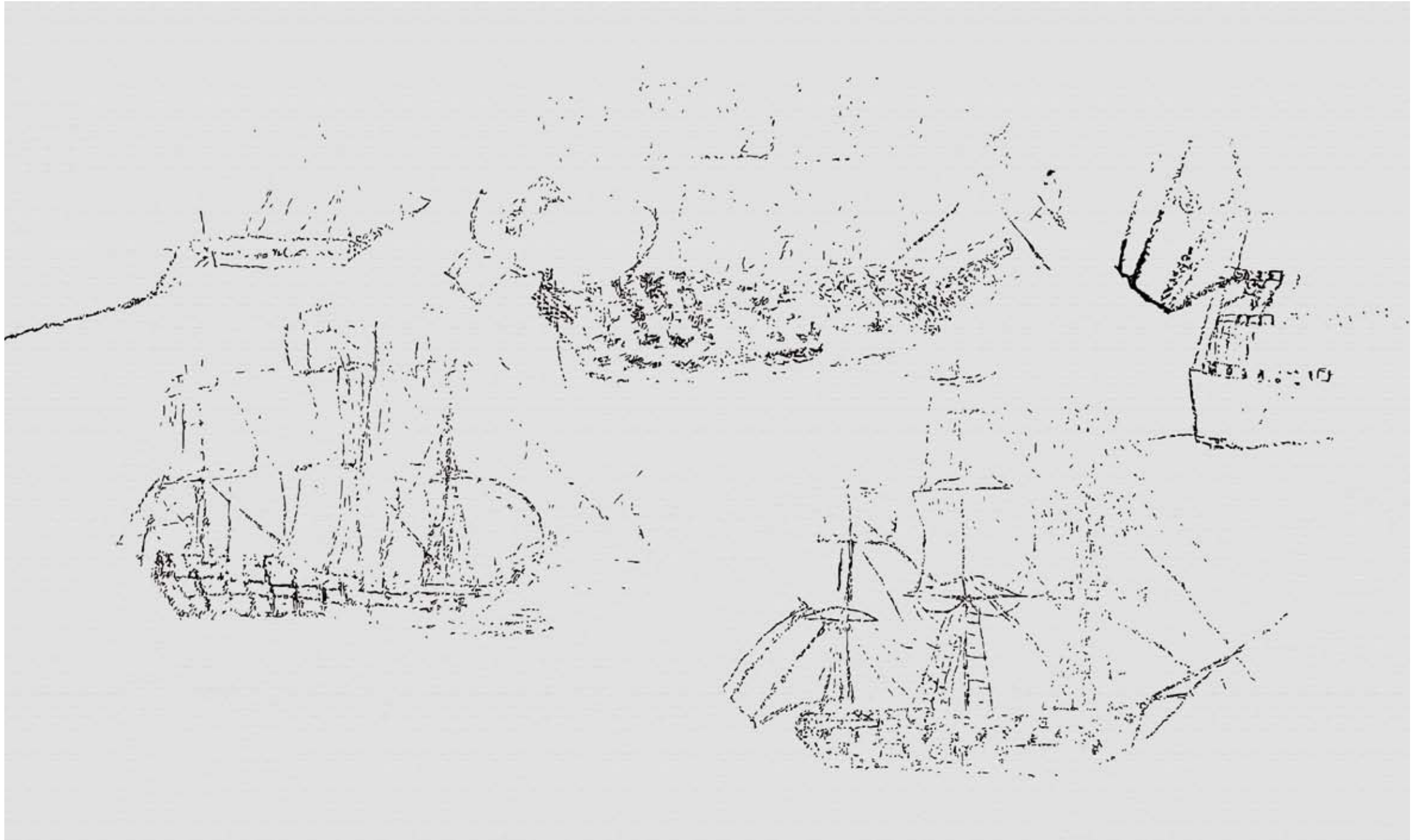
BEVIÀ, P., FERRÁNDIZ, J. M., FERRER, P., MARTÍN, Mª P. y PEÑALVER, R. (1993): "Avance del Corpus de graffiti del término municipal de Alicante". LQNT, nº 1, Alicante. Págs. 185-190.

PADRE BELDA: Artículos en prensa.

ROSSER LIMIÑANA, P. (1994): "Los graffiti de los siglos XVII-XVIII descubiertos en la Casa Capiscol (La Condomina, Alicante)". LQNT, nº 2. Alicante. Págs. 225-233.

ROSSER LIMIÑANA, P. (1993): "Actuaciones Arqueológicas". LQNT, nº 1. Alicante. Págs. 29-30.





CASTILLO DE SANTA BÁRBARA

Pablo Rosser Limiñana *

Situado en la cima y laderas superiores del Monte Benacantil (UTM: Falsa Braga: 4247769 30/720614. Torreta: 424772030/720577. Base del Macho: 4247763 30/720485), es uno de los dos castillos con que cuenta la ciudad de Alicante. Protección Jurídica: BIC M. H. A. 1961.

Obras y restauraciones en los últimos años: Obras Ascensor (1961-1963); Restauración (M. Beltrá, 1.987) y Restauración (M. Beviá, 1.997).

Se han realizado, igualmente, varias intervenciones arqueológicas: Sondeo arqueológico Senent (?) (C.P.M., 1.928); Sondeo arqueológico (P. Rosser Limiñana, 1.987); Arqueología vertical (P. Rosser, P. Beviá y P. Ferrer); Calco graffitis (R. Peñalver, J. M. Ferrándiz, M^a P. Martín y V. Bernabeu, 1.988-1.990); Sondeo arqueológico (R. Saranova, 1.997).

Las primeras noticias sobre la Alcazaba musulmana pertenecen a Al-Razi en el siglo X. También tenemos noticias del castillo por una mención en un documento que hace Al-Idrisi. A pesar de estas fuentes documentales, los restos constructivos más antiguos que tenemos pertenecen a época bajomedieval. Se trata de la Torre del Homenaje, la Iglesia de Santa Bárbara y el Hospital, rodeando estos edificios nos encontramos con las murallas, las torres y el foso, conformando el perímetro de la alcazaba.

Entre la alcazaba y el “Albacar d’ Enmig” se crea una muralla con cuatro torreones para cerrar el recinto de las torres Sant Jordi, Cerver, Colomer y Santa Caterina. El acceso a la alcazaba desde el albacar en el siglo XV, se realizaba por medio de una puerta con puente levadizo. El “Albacar vell” es una gran área adosada a la fortaleza, cuyo acceso se realizaba a través de una puerta situada en la Torre de la Batalla.

El acceso al castillo en época bajomedieval contaba con 7 puertas: Batalla, Cencerro, Sant Jordi, Mitjana, Travessa, Santa Caterina y la levadiza del foso.

En el siglo XVI se llevan a cabo una serie de reformas en el castillo, principalmente, las obras se centraron en la reparación y en la adecuación de los elementos defensivos a las nuevas necesidades. De este modo, se realiza la gran transformación del castillo con los primeros abaluartamientos y terraplenado del terre-



* Director de la Unidad de Conservación del Patrimonio Histórico-Artístico Municipal de Alicante. COPHIAM



no, se sustituyen los elementos verticales defensivos por grandes cubos y plataformas. A mitad del siglo XVI se construyen las primeras tenazas y tijeras, lo que dará un aspecto diferente a la fortaleza. En el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII las obras realizadas en el castillo siguen la misma línea, la construcción de una nueva y gran tenaza, formada por los baluartes “de la Reina” y “Santa Ana”, se llevan a cabo intervenciones en el Alcazar d’Enmig se cierra la puerta del castillo, se destruye otra de las puertas y el camino viejo de subida al castillo. Tras la Guerra de Sucesión y la explosión de la mina del castillo seguirán los mismos trabajos orientados a compactar el espacio cortando los elementos defensivos verticales. Entre 1709 y 1721 la actividad destructora es la más sobresaliente ya que desaparecerán construcciones tan significativas en otras épocas como la Torre del Homenaje, la Iglesia, etc.

En el siglo XIX lo más destacable fue la intervención realizada para proteger la entrada al baluarte de Bon Repós mediante una antedefensa.

GRAFFITI

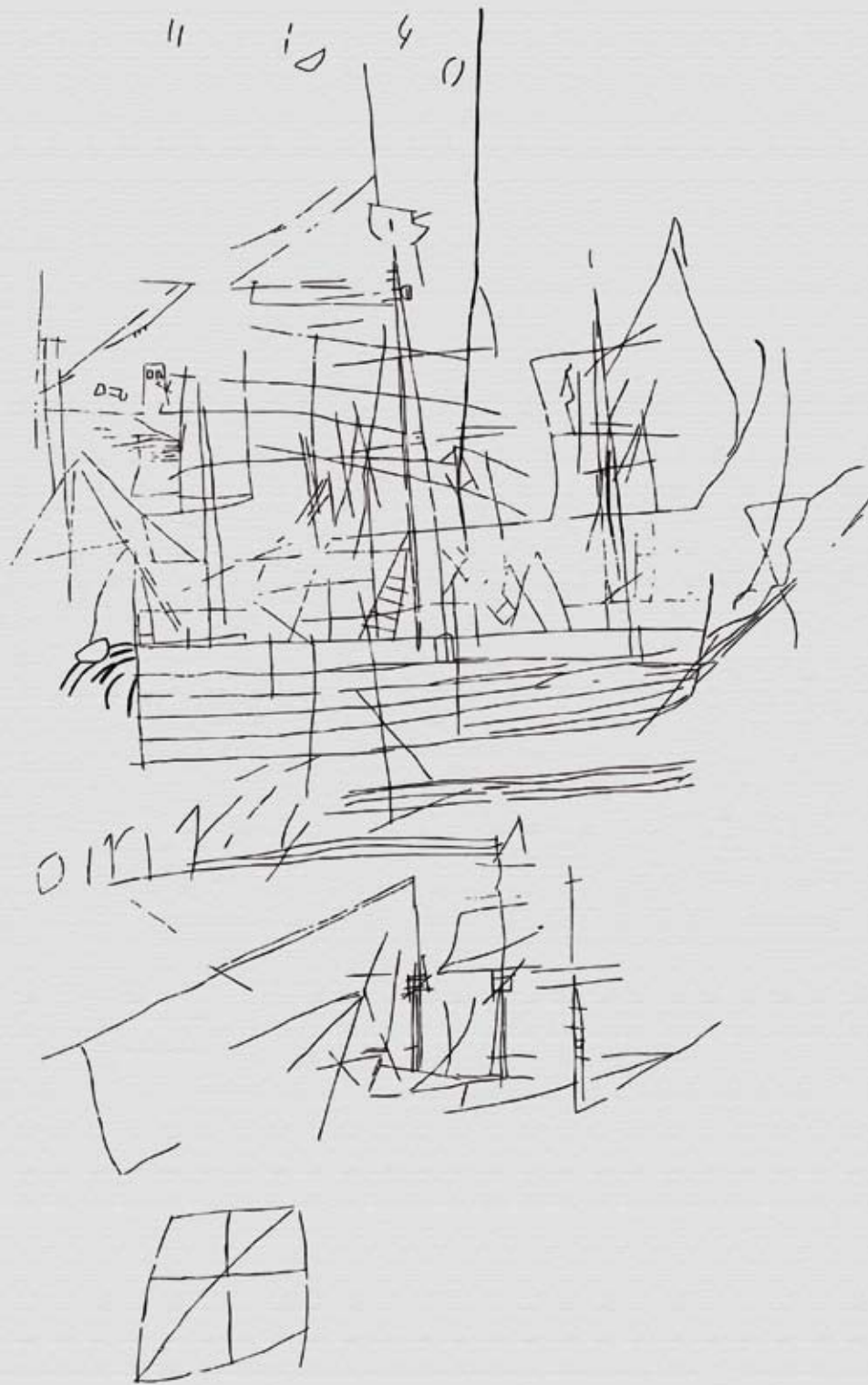
Son varios los edificios con graffiti documentados en el castillo, aunque sólo citaremos aquí las antiguas cocinas, que se trata de un conjunto de salas construidas en el siglo XVI que controlaban el acceso de la tenaza Renacentista, estando destinada una de ellas a horno de la fortaleza. Este conjunto de salas en los años 60 del siglo XX fueron transformadas en la “taberna típica”; en la actualidad es sala de exposiciones.

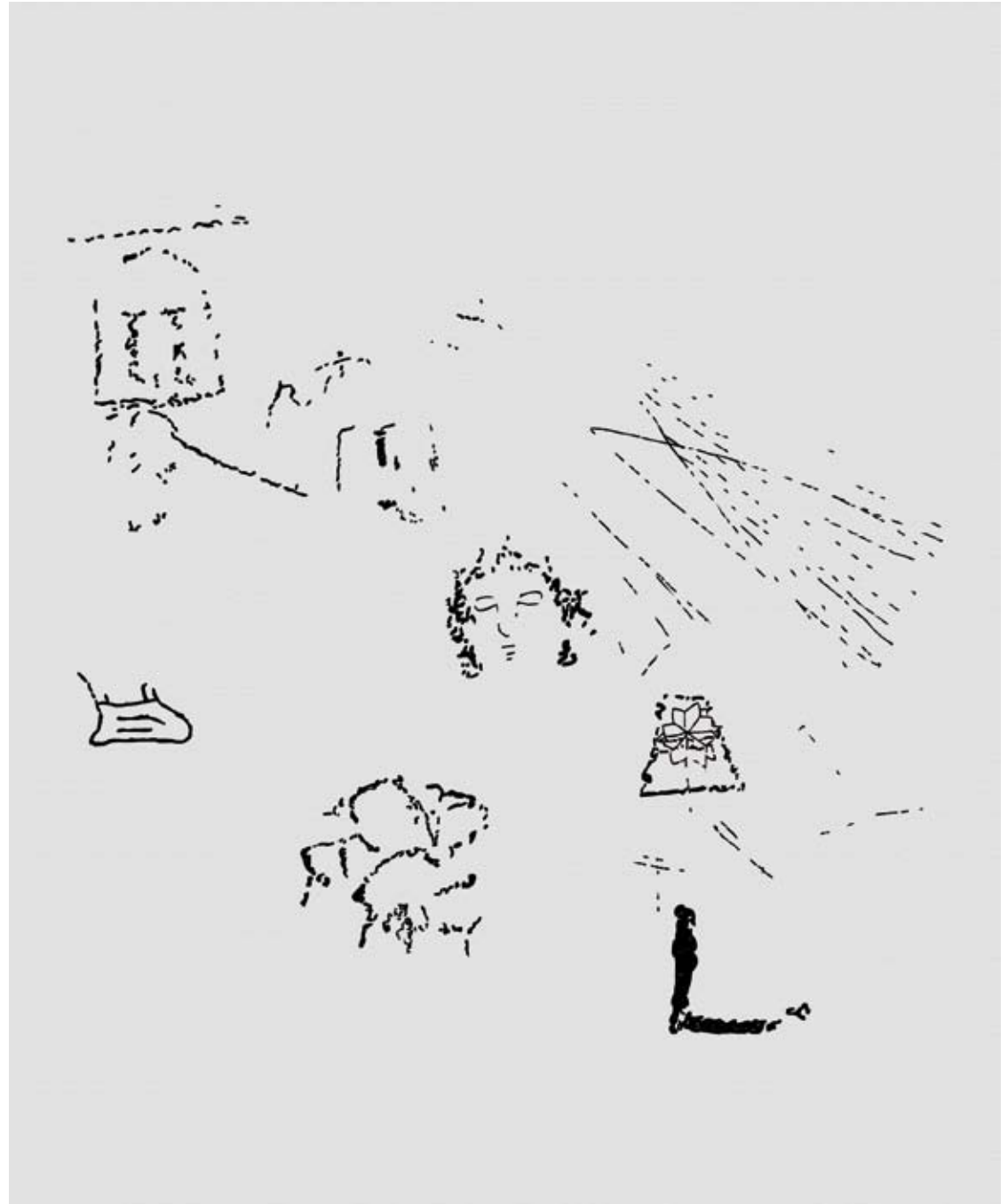
Hoy se pueden apreciar los restos de tabiques así como de una segunda planta, muestra de las numerosas remodelaciones que esta sala ha sufrido a lo largo de la historia. La estancia, de forma rectangular, presenta una cubierta abovedada construida a base de sillares al igual que las paredes, en las cuales se encuentran los citados graffiti.

Los trabajos de documentación de los mismos se iniciaron la clasificación de los motivos en varios paneles situados en las dos paredes longitudinales y sobre una de las puertas de acceso. Los motivos más abundantes son los barcos, aunque también aparecen algunas representaciones humanas, leyendas, así como algún animal.

Las técnicas utilizadas son varias: carboncillo, incisión y mixta, predominando la primera de ellas. Las representaciones presentan muy diversos tamaños.

Los más grandes corresponden generalmente a los barcos mientras que el resto de los motivos suelen tener un tamaño inferior.





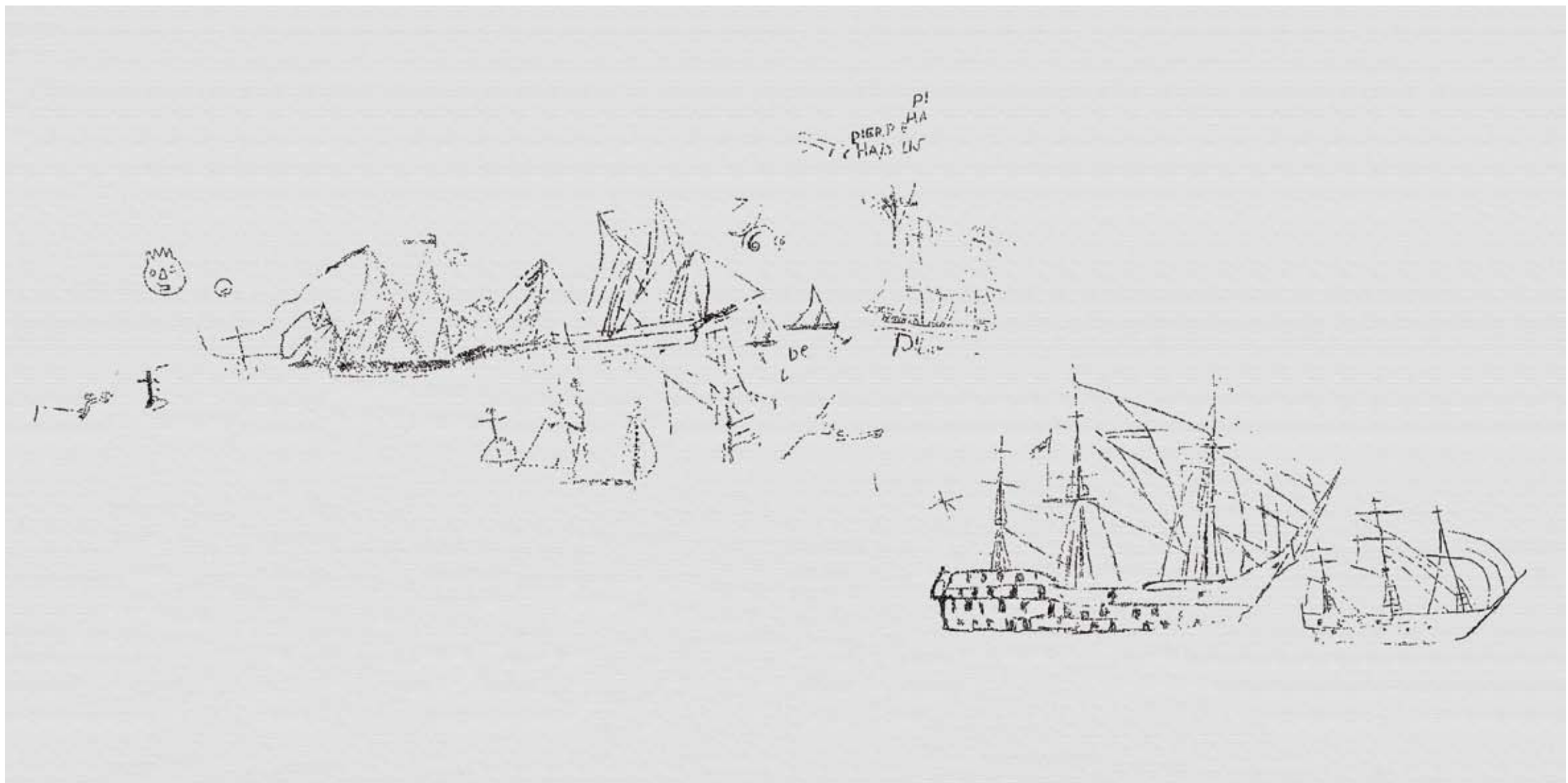
Se trata de barcos de gran envergadura que parecen estar dedicados a funciones comerciales o militares aunque también hemos encontrado un barco de tamaño inferior que si parece estar dedicado a labores de pesca ya que tras su popa se representa una posible red.

Sobre el dintel de una de las puertas de acceso a la sala descubrimos dos barcos realizados con la técnica de incisión, de considerable tamaño, y que parecen corresponder al mismo tipo de los comentados más arriba.

Destaca, igualmente, un conjunto de graffiti de tamaño menor que representa, de manera caricaturesca, rostros de personas anónimas.

Aunque no los recojemos aquí por lo limitada de la extensión, el castillo es uno de los lugares de la ciudad de Alicante con mayor número de graffiti. A los citados se unen, por ejemplo, los documentados de época medieval en las murallas que descienden hacia el Raval Roig, o el importantísimo conjunto de graffiti epigráficos de presos que estuvieron en los calabozos de la fortaleza.

Fundamentalmente, se circunscriben a las revueltas liberales de mediados del s. XIX, a las revueltas obreras de principios del s. XX, siendo los más importantes, y quizá de mayor interés, los relativos a presos de la Guerra Civil, debido a que se documentan presos pertenecientes a los dos bandos, siendo unos de cuando Alicante se mantenía fiel al sistema constitucional democrático, y los otros, ya instaurada la dictadura del general Franco, cuando el castillo se utilizó de campo de concentración –en los primeros momentos de la postguerra-, junto con el tristemente conocido Campo de los Almendros, muy cercano a las laderas de la fortaleza. Junto a nombres y apellidos, aparecen fechas, cargos militares y juegos de damas, tres en raya, etc. Se realizaron todos ellos sobre las cureñas de cañones, a través de fuertes incisiones sobre las losas de piedra.



25-graffiti. Castillo de Santa Bárbara de Alicante

BIBLIOGRAFÍA

- ALBEROLA, A. (1992): "Alacant". *Diccionario Histórico de la Comunidad Valenciana*. Tomo I, pp.26-28.
- BEVIÀ GARCÍA, M. (1995): "La torre de Sant Jordi y el sistema de accesos al Castillo Medieval de Alacant". *CASTELLS n° 5*. Alicante, pp. 48-56.
- BEVIÀ, M. y CAMARERO, E. (1988): "Arquitectura militar renacentista (siglo XVI)" *Ayudas a la investigación 1984-1985, volumen II, Arte, Arqueología y etnología*. Instituto de Estudios Juan Gil-Albert. Diputación Provincial de Alicante, pp 25-36.
- BEVIÀ, M. y CAMARERO, E. (1991): "Propuesta para la reconstrucción morfológica de la alcazaba de Alicante: estructura anterior a las transformaciones renacentistas". *Fortificaciones y castillos de Alicante*. pp. 213-234.
- BEVIÀ, M. y VARELA, S. (1992): <<Casa Maisonnave: Historia y formas>>. *Archivo Municipal de Alicante*. pp. 29-38.
- BEVIÀ i GARCIA, M. y VARELA BOTELLA, S. (1994): *Alicante: Ciudad y Arquitectura*. Fundación cultural CAM. Alicante.
- JAÉN, G., MARTÍNEZ, A., OLIVA, J., OLIVER, J. L., SEMPERE, A. y CALDUCH, J. (1999): *Guía de arquitectura de la provincia de Alicante*.
- ROSSER LIMIÑANA, P. (1989): "La ciudad Medieval. El puerto y el castillo". *Historia de Alicante*. Información. Alicante, pp. 161-170.
- ROSSER LIMIÑANA, P. (1990): *Origen y evolución de las murallas de Alicante*. Alicante.



L'ATZÚVIA





CASTILLO DE FORNA

Pere Ferrer * y Amparo Martí *

El castillo de Forná está situado en la cima de una colina ligeramente llana en su parte superior y con laderas de mediana pendiente. Presentando en su lado norte, donde se sitúa la entrada al castillo, un escarpe vertical. Su altura es de 240 metros sobre el nivel del mar, el cual es visible al encontrarse a poco más de 8 km de distancia. Forná, la pequeña población que le da nombre, pertenece al término municipal de l'Atzúvia y está al norte del castillo, a poco más de 300 metros.

Si bien el origen de este castillo es un tanto incierto, algunos investigadores, basándose en la morfología del tapial, se posicionan en dar, para la gran torre de la esquina nordeste, una cronología almohade. Por nuestra parte, pensamos que dicha torre fue construida como la gran torre del homenaje de este castillo-fortaleza dentro ya de la época medieval cristiana. Además, las prospecciones superficiales realizadas por toda el área no han proporcionado ningún resto arqueológico de época musulmana.

La alquería de Forná aparece nombrada en varios documentos de los s. XIII y XIV, pero en ninguno de ellos se hace mención expresa a la existencia de una torre o castillo. El primer documento es de 1258, pocos años después de la conquista cristiana de estas tierras, y en él se da licencia a Arnau de Torralquer para que pueda vender la alquería de Forná.

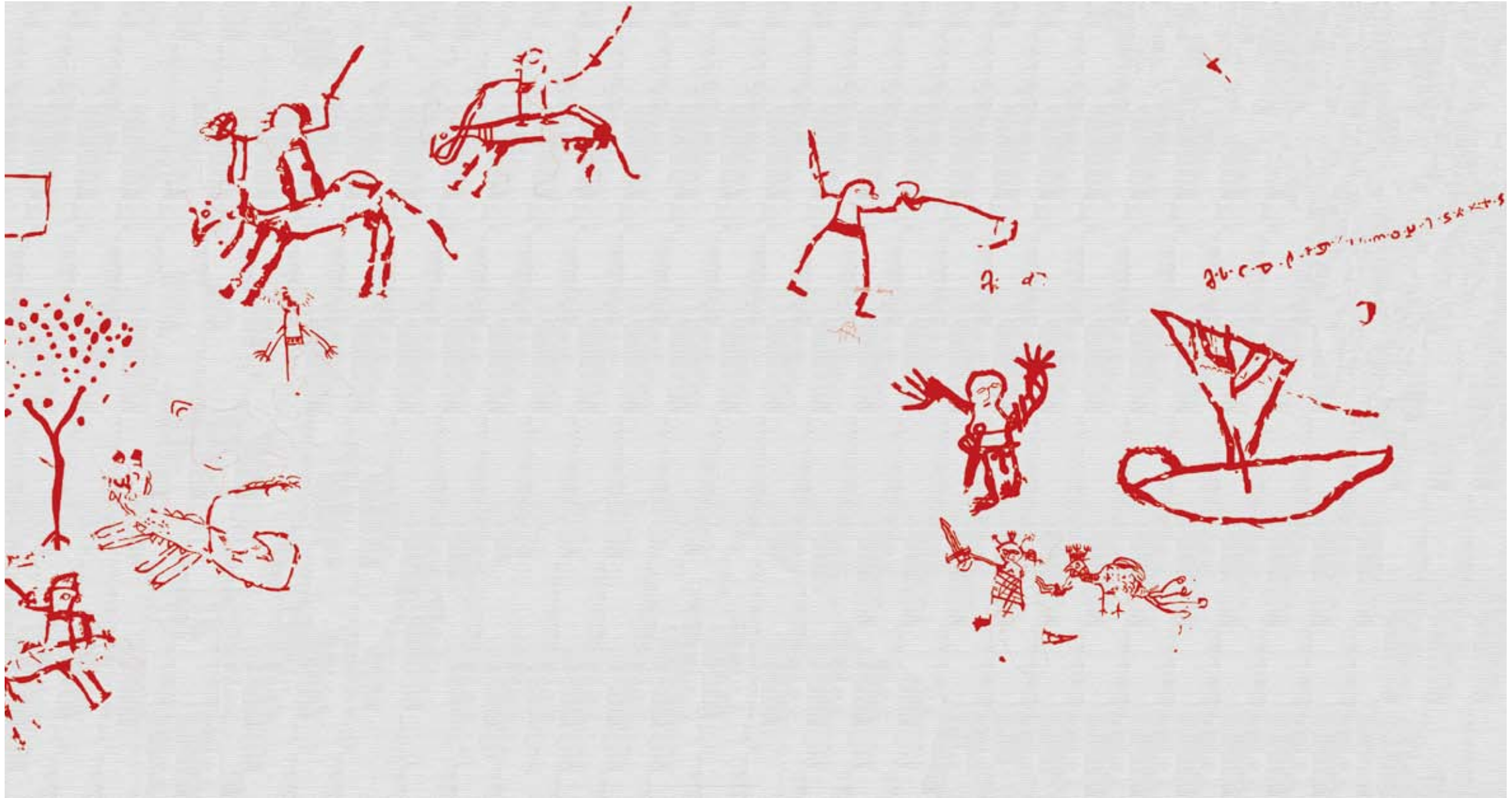
En 1282, Forná y su posible torre o castillo estaban administrados por Bernat Guillem, capitán de ballesteros, el cual participó en las batallas contra Al-Azraq. Posteriormente, en el año 1322, el rey Jaime II hace donación del territorio de Forná a su hijo Pedro, conde de Ribagorza, quien, tres años después, en 1325, realiza una permuta con Hugo Folch, conde de Cardona, que cede Forná y su castillo a Vicent Escorza, que murió ajusticiado por haber tomado parte en la revuelta de la Unión contra Pedro IV de Aragón, confiscándosele todos sus bienes, los cuales fueron vendidos a Pere Busquest y Francés Solanes en 1350.

El 8 de abril de 1351, la baronía de Forná, con todas sus alquerías, torres y fortificaciones, fue vendida por 20.000 sueldos a doña Mallada Martínez de Entenza, esposa del ujier García López de Cetina. En



* Centre d'Estudis Contestans (Cocentaina)





1435, Forna pasa a manos de Pere Posadares, vendiéndose ese mismo año a Bertomeu de Cruilles, justicia de Valencia en 1414, estando en posesión de esta familia hasta finales del s. XVI.

A primeros del s. XVII, es propietario de este territorio don Baltasar Juliá Figuerola, sobre el cual su familia ostentó el poder hasta principios del s. XVIII, en que aparece como propietario el barón de Santa Bárbara, don José Rodríguez de le Encina.

Actualmente, el castillo es propiedad del ayuntamiento de l'Atzúvia.

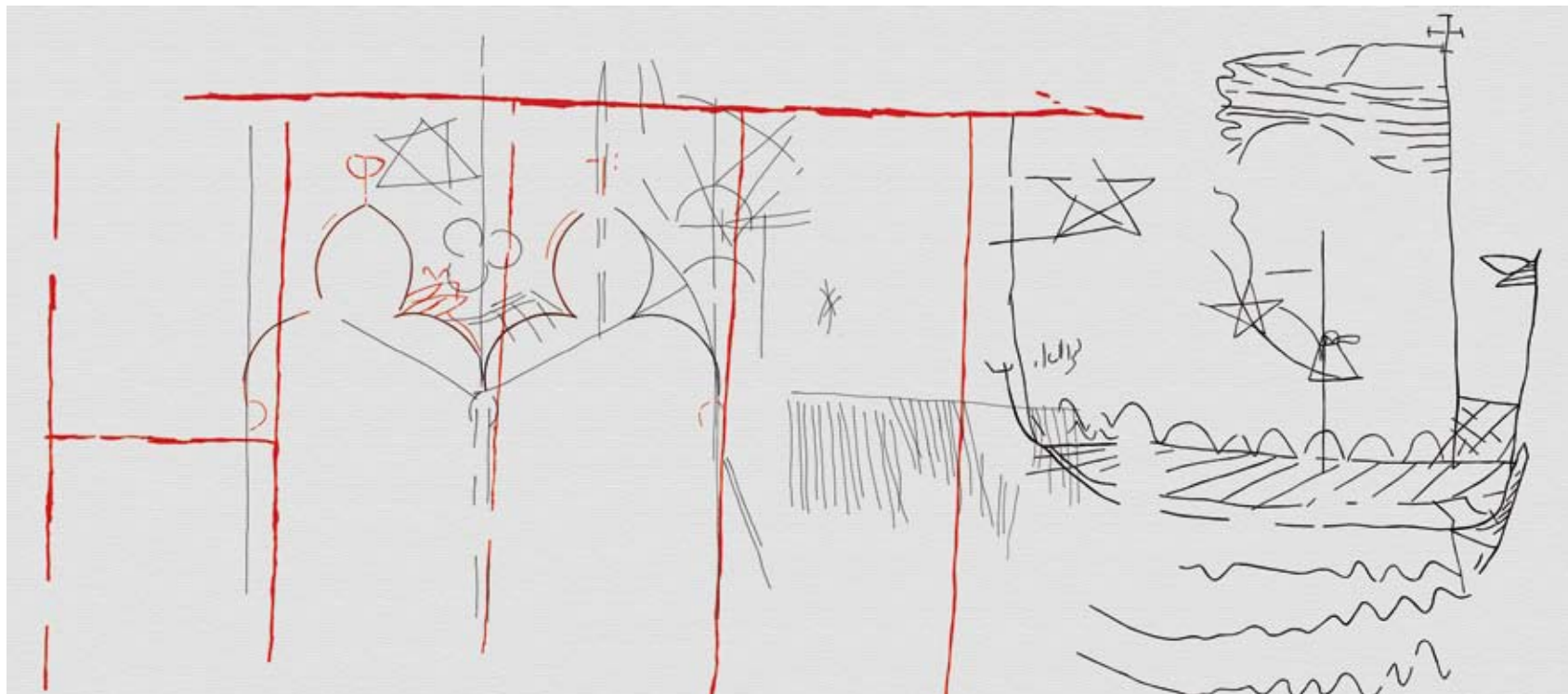
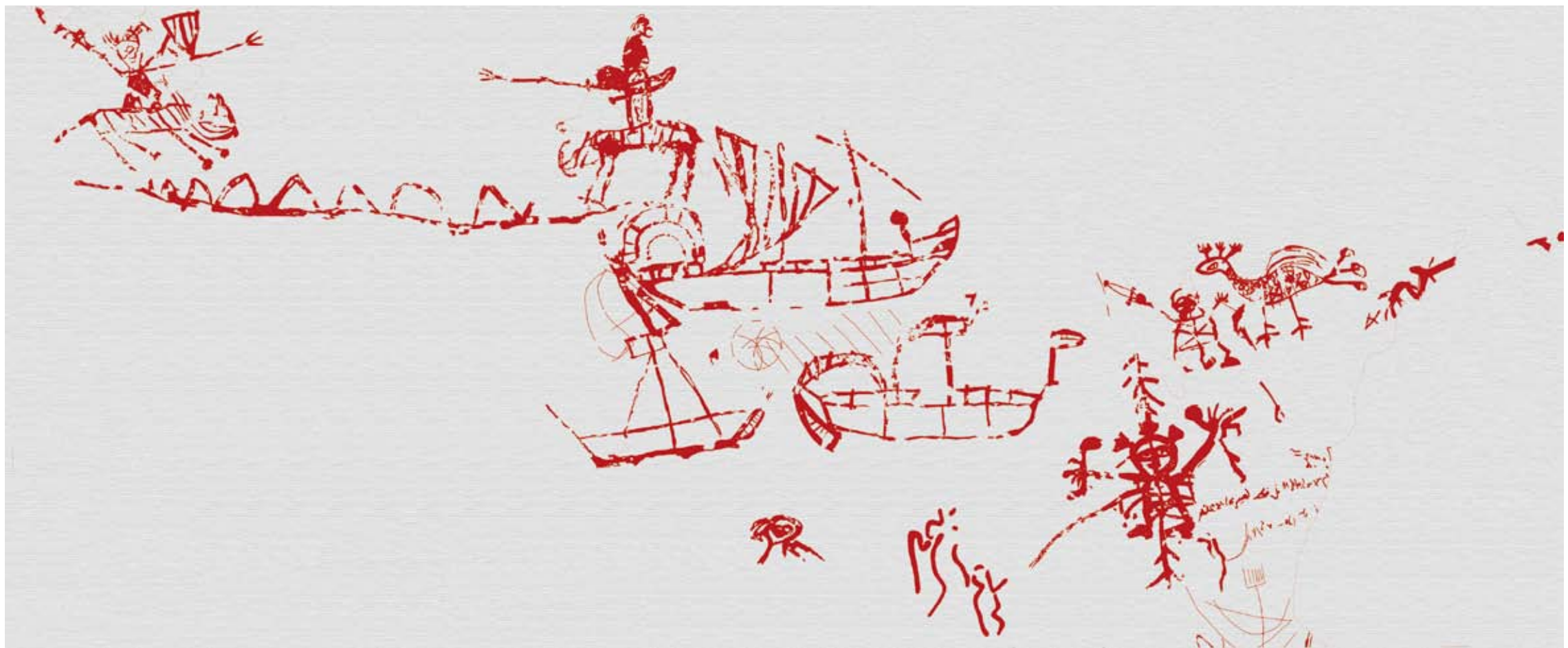
A nuestro entender, este castillo presenta dos momentos arquitectónicos diferentes. En primer lugar, en base a la tipología constructiva de otros castillos y fortalezas del s. XIV existentes en lugares próximos a Forna (Palau Comtal de Cocentaina, castillo de l'Orxa, castillo de Seta,...), podemos determinar que debió construirse durante la primera mitad del s. XIV. Varios graffiti de temas arquitectónicos localizados en sus paredes refuerzan en parte esta cronología, que podría coincidir en la época en que Vicent Escorza era señor de Forna.

La segunda fase consistió principalmente en una profunda rehabilitación que afectó a la totalidad de los vanos, los cuales se reconstruyeron enteramente de ladrillo, reparándose la mayor parte de sus muros, actuación ésta que supuso un cierto embellecimiento del castillo.

Esta gran reforma del edificio hizo que se transformara en un espléndido palacio-fortaleza digno de la importante familia Cruilles, a la que, casi con toda seguridad, se deben estas obras, en las que se utilizó mayoritariamente el ladrillo, elemento constructivo muy característico durante el s. XV en todo el territorio valenciano. Cabe la posibilidad de que estas obras fueran muy necesarias como consecuencia del deterioro en que podría haber quedado el castillo al haber padecido directamente la guerra de la Unión contra Pedro IV, cuando Vicent Escorza, señor de Forna, fue ajusticiado; así como también, en el año 1363, durante la guerra entre Castilla y Aragón, cuando las tropas castellanas penetraron hacia el interior desde Oliva, conquistando todos los castillos del valle de Gallinera, incluyendo el de Forna.

Este castillo corresponde tipológicamente a los llamados castillos-fortaleza, los cuales tenían como función principal la de servir como residencia señorial, pero con las características propias de una fortaleza.

El recinto castral de Forna es de planta cuadrada con cuatro torres, una en cada esquina; tres presentan planta rectangular siendo cuadrada la de la gran torre del homenaje, situada en la esquina nordeste. Todo el conjunto está realizado con tapial de mampostería con una altura de 1.15 m, mientras que el despiece horizontal es variable. Respecto al grosor de sus muros, éste es bastante uniforme excepto en la torre del homenaje, en donde viene a ser prácticamente el doble. Tres de sus torres se asientan sobre una plataforma taludada, siendo espectacular el talud de la del homenaje.





25-graffiti. Castillo de Forna

La entrada al castillo se sitúa en la fachada norte y presenta un arco ojival rebajado construido con ladrillo. Traspasada la puerta, entre ésta y el patio hay un zaguán cubierto con arco, situándose a la derecha una estancia abierta de planta cuadrada, abovedada y con un banco corrido que debió de servir como cuerpo de guardia. A continuación se encuentra el patio, éste es de planta rectangular a dos alturas a causa del desnivel natural de la montaña, con un gran aljibe en la parte baja. En el ángulo noroeste del patio, se sitúa la entrada a la planta baja de la zona oeste. Un arco carpanel nos introduce en una sala alargada con ventana al patio y bóveda de cañón seguido en la que se aprecian claramente, al igual que en el resto de las bóvedas del castillo, las marcas del molde utilizado para su encofrado, hecho de tiras de cañas entrelazadas. Esta sala tiene el suelo hecho de argamasa alisada y se comunica con la planta baja de las torres suroeste y noroeste. Estas torres presentan bóveda de cañón y suelo de argamasa alisada y una claraboya en cada una de ellas. Las puertas de acceso, hechas con ladrillo, son de arco carpanel la suroeste y ojival rebajado la noroeste. Varias aspilleras se sitúan a baja altura en las tres estancias, algunas de ellas enmarcadas con ladrillo.

Prácticamente centrada en la pared del fondo del patio, desde donde arrancan las escaleras de subida a la primera planta por un lado y al patio superior por otro, se encuentra la entrada a la planta baja de la parte sur, que tiene unas medidas similares a la del oeste, con un arco ojival rebajado construido con ladrillo que le da acceso. Esta sala presenta varias zonas con afloramientos de roca, su bóveda es de arco carpanel, y tiene un banco corrido parcialmente deteriorado que ocupa toda la pared del fondo, hay también varias aspilleras que se sitúan a baja altura y una ventana abierta al patio. Desde esta sala se accede a la torre sureste a través de una puerta con arco carpanel de ladrillo, su bóveda es de cañón y una serie de aspilleras recorren todos sus lados, aflorando también la roca en varios puntos.

Para acceder a las plantas superiores, existe una amplia escalera en arco situada en el ángulo suroeste del patio que nos conduce ante un arco ojival rebajado de ladrillo por donde se entra a la planta primera de la zona oeste. Desde esta sala tenemos acceso directo a las salas norte y sur, como también a la torre suroeste. El acceso a la torre noroeste se realiza desde la sala norte; y a la torre sureste, desde la sala sur. Hasta hace pocos años, toda la primera planta del castillo carecía de cubierta, pero hoy en día la sala norte y la torre noroeste, así como también gran parte de elementos arquitectónicos del edificio, han sido objeto de una restauración que, en este caso concreto, ha contemplado la reposición de las cubiertas.

Como piezas arquitectónicas a destacar en esta primera planta tenemos que hacer referencia a dos grandes ventanas con arco carpanel de ladrillo que dan al patio, una está situada en la sala oeste y la otra en



la norte, donde existe otra de similares dimensiones abierta hacia el exterior. Otra ventana más pequeña y con arco ojival rebajado de ladrillo se abre en la fachada sur.

Si bien la sala norte tiene comunicación interior con el resto de dependencias, ésta posee una entrada individual desde el patio superior. Se accede a ella a través de una puerta con arco de medio punto de ladrillo con una pilastra labrada en el propio ladrillo que recorre todo su perímetro. En el interior, hay una pequeña chimenea que se sitúa en la pared oeste, la cual, por su perfecto estado de conservación, da la impresión de que nunca ha sido utilizada.

La torre noroeste cuenta con una ventana abierta al exterior en la pared oeste, así como el único elemento volado de todo el edificio: un pequeño balcón abierto en la pared sur muy característico en edificios similares del Renacimiento del que sólo quedan el hueco en la pared y las ménsulas que lo sostenían.

Respecto a la gran torre del homenaje, ésta presenta un único acceso y no tiene comunicación interior alguna con el resto del edificio. La puerta de entrada, con arco ojival rebajado de ladrillo, se sitúa en el patio superior un tanto elevada sobre éste, accediéndose mediante una amplia escalera de mampostería adosada al muro. La sala cuadrada de esta torre presenta una bóveda de crucería y cuenta con un aljibe. En la pared sur, una escalera de caracol construida enteramente de ladrillo, actualmente muy deteriorada e inservible, daba acceso a la terraza. En la pared norte existe una obertura a modo de gran aspillera o tragaluz.

En la parte superior se situaban las terrazas, todas ellas almenadas y sostenidas por vigas de madera apoyadas sobre ménsulas de sillería, de las que quedan varios testimonios.

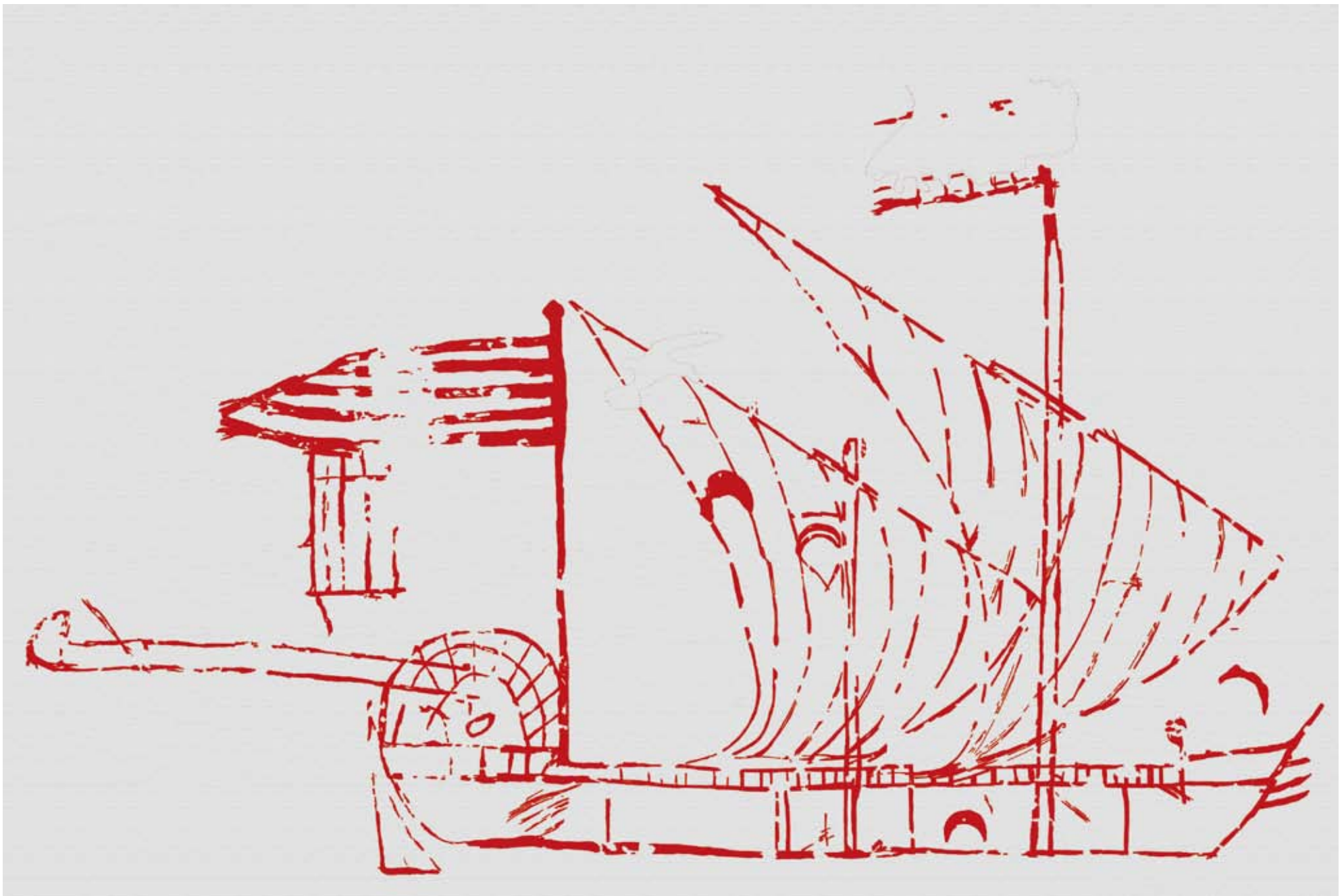
La reciente restauración parcial del castillo de Forna ha servido para detener, por el momento, el deterioro progresivo al cual estaba sometido, pero consideramos insuficiente esta intervención, apuntando la necesidad de una restauración integral para que pueda recuperar la belleza y esplendor arquitectónico de tiempos pasados y evitar así daños irreparables en este castillo que consideramos emblemático para todos los valencianos.

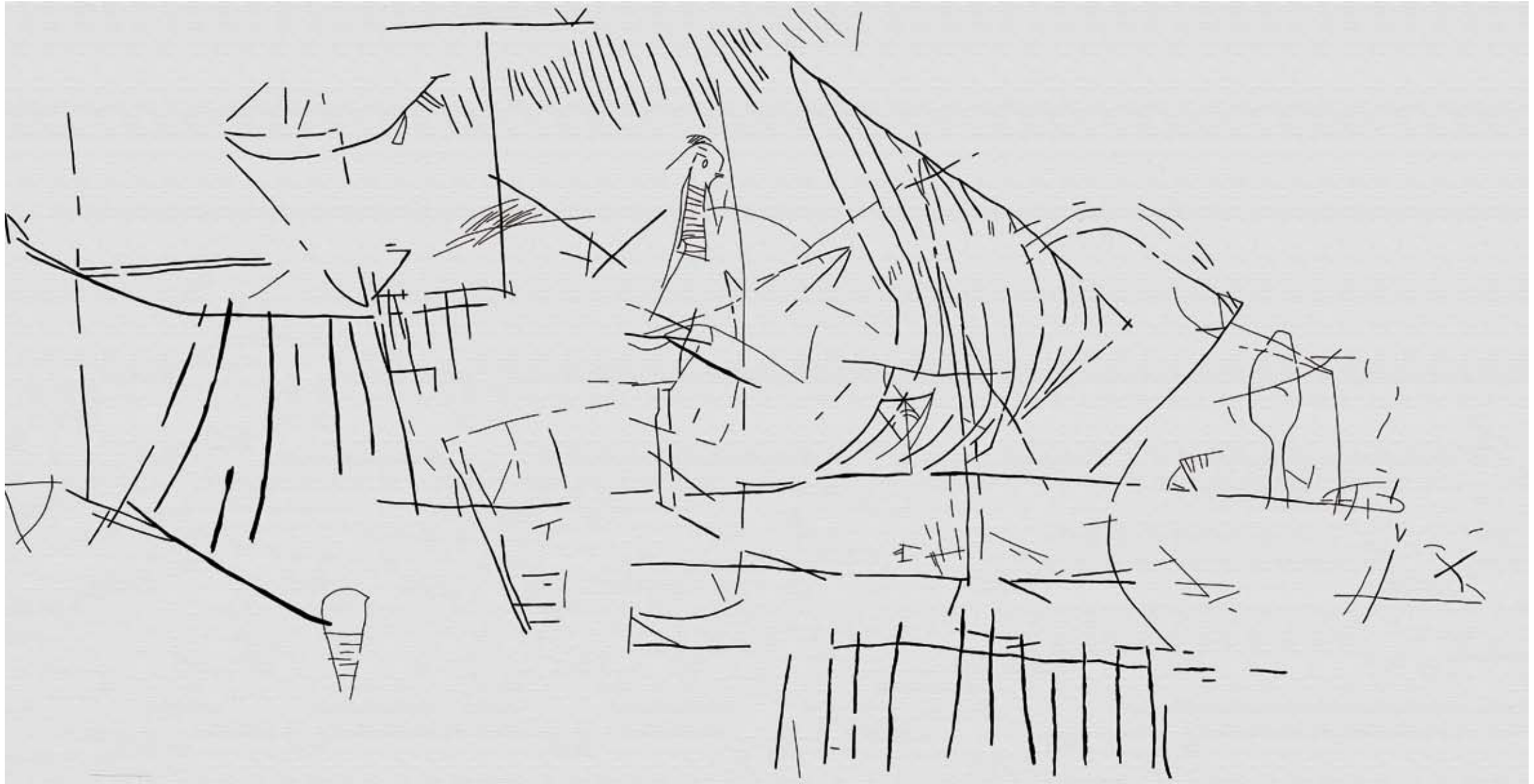
GRAFFITI (1)

Los graffiti del castillo de Forna son conocidos desde hace mucho tiempo ya que, por su color y visibilidad, no pueden pasar desapercibidos a sus visitantes. Muchos han sido los medievalistas e investigadores que a lo largo de los últimos años han dado noticia de su existencia pero, a pesar de su enorme interés, nunca han sido objeto de investigación alguna.

Por nuestra parte, este conjunto de graffiti fue totalmente copiado mediante calco directo en el año 1985, época en la cual estábamos llevando a cabo una campaña de investigación arqueológica en las comarcas

(1) En negro los graffiti incisos y en rojo los pintados con almagre





de la Marina Alta y el Comtat para la que contábamos con el correspondiente permiso de la Conselleria de Cultura.

Es tal la cantidad e importancia de los graffiti existentes en este castillo que sería necesaria una voluminosa publicación para desarrollar debidamente un estudio completo. En el presente catálogo, solamente realizamos una aproximación al conocimiento de estas importantes manifestaciones de graffiti, dejando para un futuro cercano una más amplia y rigurosa investigación y divulgación.

El grupo más numeroso e importante de los graffiti del castillo de Forná se sitúa en la planta baja de la torre noroeste. Otro grupo se encuentra en la fachada exterior norte, existiendo también varios motivos en la planta baja de la sala oeste y otros conjuntos de menor importancia, pero no exentos de interés, en las torres nordeste y suroeste y en la sala norte.

TORRE NOROESTE

Si numerosas e interesantes son las escenas y motivos existentes en la torre noroeste, hay uno que destaca entre todos ellos por su fuerza expresiva y su singularidad: se trata de una justa entre dos nobles caballeros. El personaje situado a la izquierda presenta sus brazos levantados; con el de la izquierda sujeta un escudo triangular barrado y con el de la derecha, una espada; de su cuerpo se proyecta hacia delante una larga lanza con punta de tridente; lleva puesto una especie de faldón y sobre su cabeza se aprecia parte de su yelmo, afectado por un desconchado. El otro caballero lleva un espectacular yelmo, del que destaca su preciosa cimera con la representación heráldica de una luna menguante; con su mano derecha sostiene un escudo redondo y la lanza con punta de tridente mientras que con la otra parece que sostenga el mango de una espada desaparecida por un desconchado. Los dos caballos están listados, indicando con ello la utilización de algún tipo de cubrimiento. Una línea quebrada se sitúa entre ambos caballeros como posible representación de una barrera.

En otras escenas aparecen guerreros a caballo, todos ellos con espadas, algunos con escudos circulares, en posición de marcha o enfrentados; otros van a pie utilizando ballestas armadas, espadas o lanzas con pendones. Hay también un árbol con sus frutos, situándose alrededor de él una figura animal de aspecto fantástico de cuatro patas, larga cola, cuerpo cubierto por protuberancias y con rostro humano, que podría tratarse de una arpía; dos cánidos; una figura humana con ballesta armada se encuentra disparando a un pavo real, y otras dos dan la impresión de que tratan de matar, con sus espadas, dos pavos reales. También existen varias naves, entre las que destacan por sus detalles, mayor tamaño y esmerada realización, unas galeras que



enarbolan grandes banderas barradas al igual que sus velas y con los castillos de popa de forma redondeada. La galera más grande y espectacular presenta, en sus velas y en el casco, motivos heráldicos similares a los de la cimera de uno de los caballeros de la justa, es decir, una luna menguante, que también podemos ver incisa dentro de un motivo escutiforme junto a la palabra “DOMINE”. Otro tipo de naves representadas en menor cantidad y con dibujo más esquemático son la coca y la galeota.

Una figura masculina de aspecto carnavalesco y de marcado sexo, con los brazos desproporcionados y en alto y con una espada al cinto se sitúa en el extremo derecho de uno de los paneles junto a una serie de letras a modo de abecedario de clara tipología gótica.

En el extremo derecho de otro de los paneles, podemos ver tres líneas de palabras en árabe junto a una figura antropomorfa de carácter grotesco, bufón o carnavalesco atravesada verticalmente por un motivo ramiforme esquemático y coronada con tres apéndices semejantes a las crestas de los pavos reales presentes en esta misma torre. Un castillo con almenas de punta de saeta con despiece horizontal de su sillería es la única representación de un edificio en todo el conjunto.

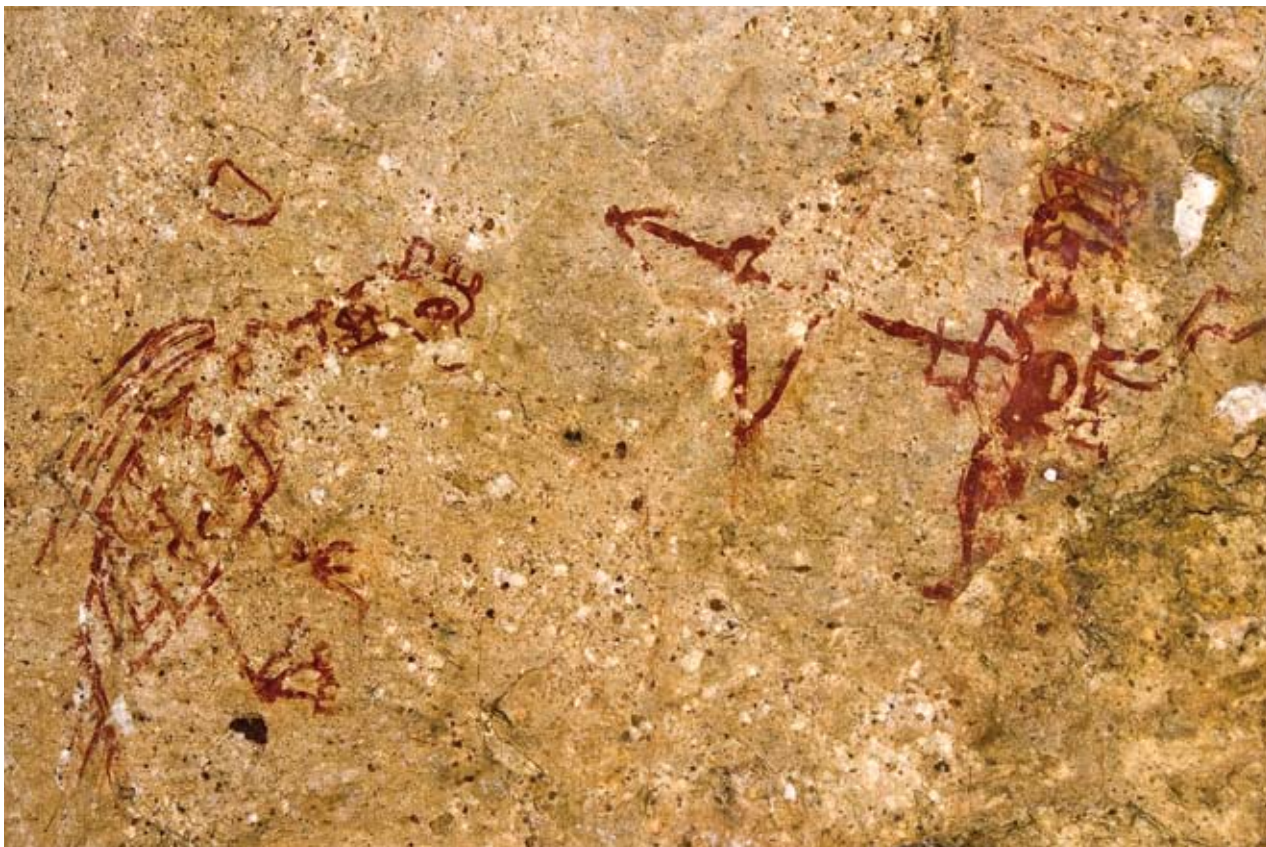
En el panel de la pared norte, los motivos son prácticamente imperceptibles debido a la gran cantidad de cubriciones calcáreas producidas por filtraciones de agua, que afectan también al revoco de la pared, habiendo producido numerosos desconchados. Una figura antropomorfa de gran tamaño que lleva espuelas, con la cara ovalada de marcados ojos y nariz, un moño abultado en su parte derecha, piernas muy abiertas y cuerpo indeterminado y otra pequeña figura que lleva una cruz procesional y está vestida con faldón y con la cabeza cubierta con una especie de gorra, son los únicos motivos realizados con grafito; todos los demás están pintados en rojo, posiblemente almagre.

FACHADA EXTERIOR NORTE

Otro grupo interesante, parte del que debió ser un panel mucho más extenso, es el situado en la fachada exterior norte, zona donde todavía se conserva parte del revoco que cubría exteriormente todo el castillo. Aquí, entre una maraña de trazos y líneas incisas, se aprecia claramente una galera de un solo mástil con su correspondiente vela latina y provista de remos junto a una coca que presenta escudos blasonados.

PLANTA BAJA DE LA PARTE OESTE

Los grafiti situados en esta parte del castillo están todos estrechamente ligados a cuestiones relacionadas con el desarrollo arquitectónico del edificio en el momento de su construcción o reformas posteriores,





25-graffiti. Castillo de Forna

a excepción de una nave incisa con una gran bandera barrada y cruz potenziada en su parte más alta junto a dos estrellas de cinco puntas y un pequeño mástil sin vela. Estas representaciones tuvieron que servir por fuerza para coordinar entre los maestros de obras y los obreros las diferentes actuaciones a realizar en el edificio. Entre todos los motivos destacan, por su cuidado dibujo, dos series de ventanas geminadas o bíforas con remate trifoliado trazadas perfectamente con perpendiculares y paralelas para la obtención de los arcos para lo que utilizaron instrumentos de gran precisión como reglas, escuadras, compás, ... Estas ventanas vienen a ser proyecciones abocetadas de las primitivas del castillo y nos informan de que su autor poseía grandes conocimientos de las técnicas constructivas y gran destreza para el dibujo. Están realizadas con la técnica de la incisión y repasadas posteriormente en color rojo, color con el que también se dibujaron unos motivos cruciformes encima del arco superior de las ventanas.

Oras manifestaciones de carácter arquitectónico realizadas también en color rojo aunque de menor intensidad que las del resto del castillo, se encuentran también presentes en esta sala. Se trata de una serie de puertas y ventanas con arcos de medio punto, rebajados y de carpanel, que son idénticas a las existentes en el castillo, en las que se representa el despiece de ladrillos en los arcos y que fueron trazadas, casi con toda seguridad, durante las obras de reforma y embellecimiento llevadas a cabo en el s. XV.

Todos estos motivos, junto con otros, todos ellos incisos como son los rosetones, relacionados con la utilización del compás; las espirales, como primer paso en la construcción de escaleras de caracol; circunferencias, elipses, segmentos, círculos y óvalos presentes en las paredes de este castillo, nos han servido bastante para poder confirmar la existencia de dos momentos constructivos en este edificio, uno durante las primeras décadas del s. XIV y otro a partir de la segunda mitad del s. XV.

Respecto a la cronología de los grandes paneles de la torre noroeste, los cuales presentan en su gran mayoría una misma unidad tipológica y pictórica, y de los de la fachada norte, ateniéndonos al análisis histórico de las piezas, objetos y demás elementos representados, todos ellos bien identificados, como son la espada de puño corto para una sola mano, con pomo redondo, hoja fuerte de dos filos y cruz con extremos patados; los escudos redondos (rodela) y triangular blasonado; los yelmos con cimera; la representación de algunos antropomorfos con cubriciones de malla en la cabeza; la presencia de ballestas, de lanzas con pendones, de escritura de caracteres góticos, de figuras grotescas, de naves, como la galera, la coca y la galeota, de la justa, de la torre con almenas de punta de saeta, queda bastante claro que nos movemos dentro del mundo medieval del s. XIV y, si tenemos presente la utilización en las naves del timón de codastre, pieza que, según varios autores, fue de uso generalizado en el Mediterráneo a mediados del s. XIV, podríamos encontrarnos





delante de unas manifestaciones evocadoras de pasajes históricos relacionados con las dos contiendas bélicas acaecidas a mediados del s. XIV que tuvieron una fuerte repercusión en esta zona, como fueron la revuelta de la Unión contra Pedro IV de Aragón y la posterior guerra entre Castilla y Aragón en la que el ejército castellano ocupó todo el valle de Gallinera, encerrando posiblemente en este castillo tanto cristianos como musulmanes partidarios del ejército aragonés y vencidos en la batalla, lo que podría justificar la presencia de escrituras gótica y árabe en las paredes de la torre noroeste del castillo.

Una cuestión que creemos importante relacionada con la historia de este castillo, fruto de nuestra observación y como hipótesis de trabajo, es la posibilidad de que este edificio sólo fue habitado durante cortos espacios de tiempo a lo largo de su historia. Para este planteamiento nos basamos, por una parte, en la escasa presencia de materiales arqueológicos en toda el área, concretamente la cerámica, con presencia importante en otros castillos; también tenemos el perfecto estado de conservación que presenta el revoco de la chimenea, indicio de no haberse utilizado; así como el de no contar este edificio con un camino de acceso acorde con su categoría, a pesar de encontrarse a escasos metros del pueblo.

Si bien el castillo de Forna estuvo durante años abierto y desprotegido, lo que propició que se realizaran numerosas agresiones a los graffiti mediante pintadas de todo tipo, hoy en día, y después de una primera campaña de restauración, está debidamente protegido y sólo es posible su visita previa solicitud al Ayuntamiento de l'Atzúvia.

BIBLIOGRAFÍA

- RUBIO GOMIS, F. (1986): "Castillo de Forna". *Arqueología en Alicante 1976-1986*. Instituto de Estudios Juan Gil-Albert. Excma. Diputación Provincial de Alicante.
- AZUAR RUIZ, R. *et alii.* (1985): "El castell de Forna: un patrimonio castellològic en perill". *Revista "Castells"* núm 5.
- SEGURA MARTÍ, J.M. y TORRÓ ABAD, J. (1985): "Torres i castells de l'Alcoià-Comtat". *Congrés d'Estudis de l'Alcoià-Comtat*. Alcoi



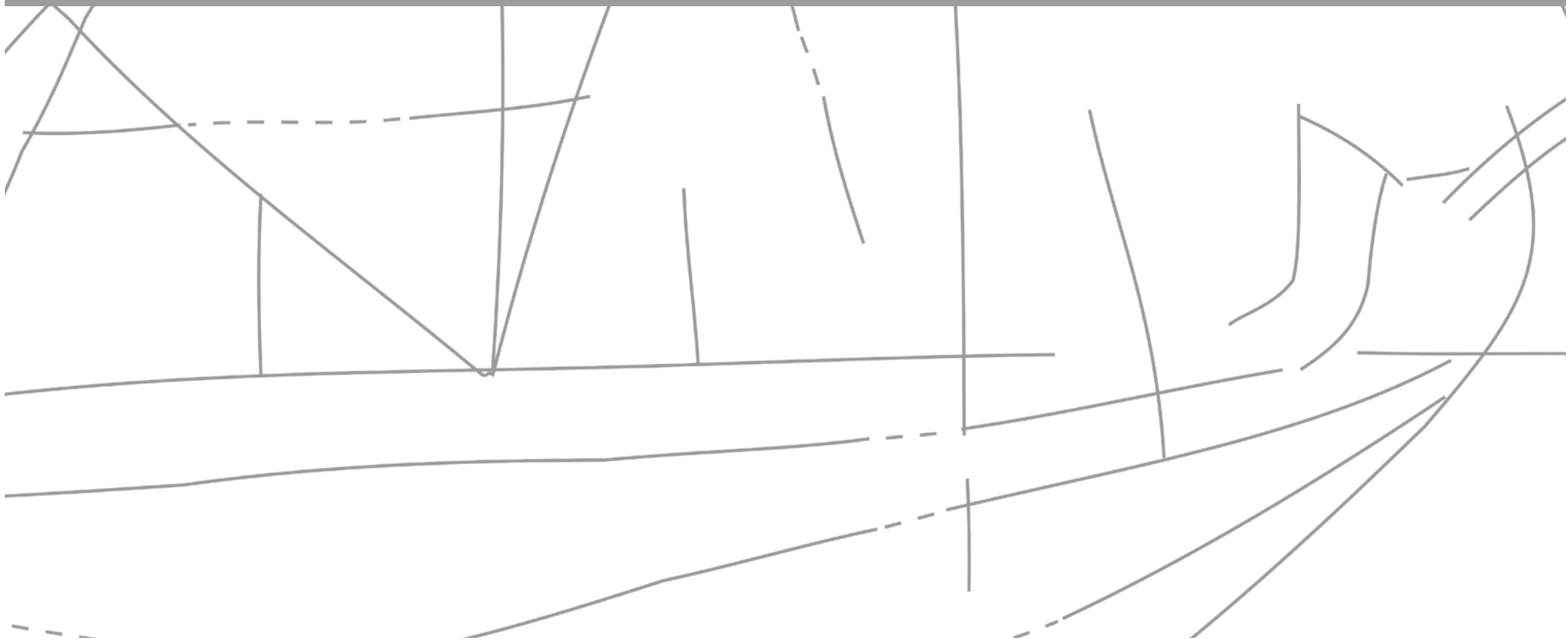


25-graffiti. Castillo de Forna





BIAR





CASTILLO DE BIAR

Fernando E. Tintero Fernández *

En el castillo de Biar se localizaron hace algunos años varios graffiti, de cronología medieval, de temática naval, geométrica y figurativa tanto en el interior de la fortaleza como en la parte exterior de la muralla. Este hecho es muy significativo pues aunque la práctica totalidad de los paramentos defensivos están picados, erosionados o enfoscados de cemento, todavía se conservan algunos tramos o zonas de los lienzos de muralla no alteradas desde época bajomedieval.

Estas líneas pretenden ser un resumen de los graffiti más significativos y novedosos que existen en el castillo de Biar. Aquellos más sencillos (líneas, rayas, incisiones, etc) o que están tan deteriorados no se han incluido.

DATOS DEL CASTILLO DE BIAR

El castillo de Biar está situado en un cerro que presenta una fuerte pendiente en la zona norte y una pendiente más suave al sur donde se levantó el actual núcleo urbano. Está a 754 m sobre el nivel del mar, con un desnivel de 90 m en relación con el barranco del Derramador y de 230 m con respecto al río Vinalopó, situándose el cerro en las estribaciones de la sierra de la Fontanella (Esquembre, 1997). La fortaleza presenta un doble recinto amurallado de planta poligonal, uno inferior y otro superior, presentando en el recinto inferior cuatro torres semicirculares y en el recinto superior tres torres también semicirculares. En el recinto superior es donde se encuentra el patio de armas, la torre del homenaje exenta de planta cuadrada, un aljibe y restos de dependencias adosadas al lienzo de muralla. A las faldas meridionales del cerro, quedan escasos restos del lienzo de muralla que debía de defender la población que se asentaba intramuros en época medieval.

Las referencias históricas del castillo de Biar son prácticamente inexistentes en las fuentes árabes, mientras que en la época bajomedieval, a partir de la conquista cristiana, son muy abundantes. La única referencia musulmana se la debemos al geógrafo almeriense al-'Udrī, que en la segunda mitad del siglo XI ya menciona Biar (Biyār) en el itinerario entre Murcia y Valencia (Azuar, 1981). La primera alusión cristiana a



* Museo Arqueológico y Etnológico "Dámaso Navarro" de Petrer

Biar la tenemos en el Tratado de Cazola (1179) donde Alfonso II de Aragón y Alfonso VIII de Castilla marcan la línea fronteriza desde el puerto de Biar hasta Calpe (Hinojosa, 1995). La siguiente mención de Biar la encontramos en el Llibre dels Fets o Crónica del rey Jaime I, cuando relata el Tratado de Almizra (26 de marzo de 1244) y la conquista del castillo y la ciudad tras cinco meses de asedio (febrero 1245). En el siglo XV y sobre todo en el siglo XVI es cuando comienza a perder su posición estratégica, decayendo su importancia militar hasta su abandono efectivo como fortaleza. El último uso del castillo desde la Guerra de la Independencia hasta los años setenta del siglo XIX fue el de cementerio (Segura y Simón, 2001).

1. BARCOS

Tipo: Incisión

Situación: Recinto superior - Estancia VI

Cronología: Bajomedieval (finales s. XIII - s. XIV)

Dimensiones: 1,8 x 0,5 m (aproximadamente)

Conjunto de graffiti realizados en uno de los escasos lienzos de muralla que no se ha visto alterado por las reformas de los años setenta del siglo XX. Corresponde a una escena donde dos barcos, uno mejor conservado que otro, realizan una acción militar contra otro barco o contra un puerto (esta última hipótesis hay que verificarla ya que el lienzo está muy erosionado). La interpretación bélica es evidente ya que en el barco 1 hay instalado una ballesta que dispara flechas en dirección al barco o al puerto antes mencionado.

2. BALLESTA

Tipo: Incisión

Situación: Recinto superior - Estancia VI

Cronología: Bajomedieval (finales s. XIII - s. XIV)

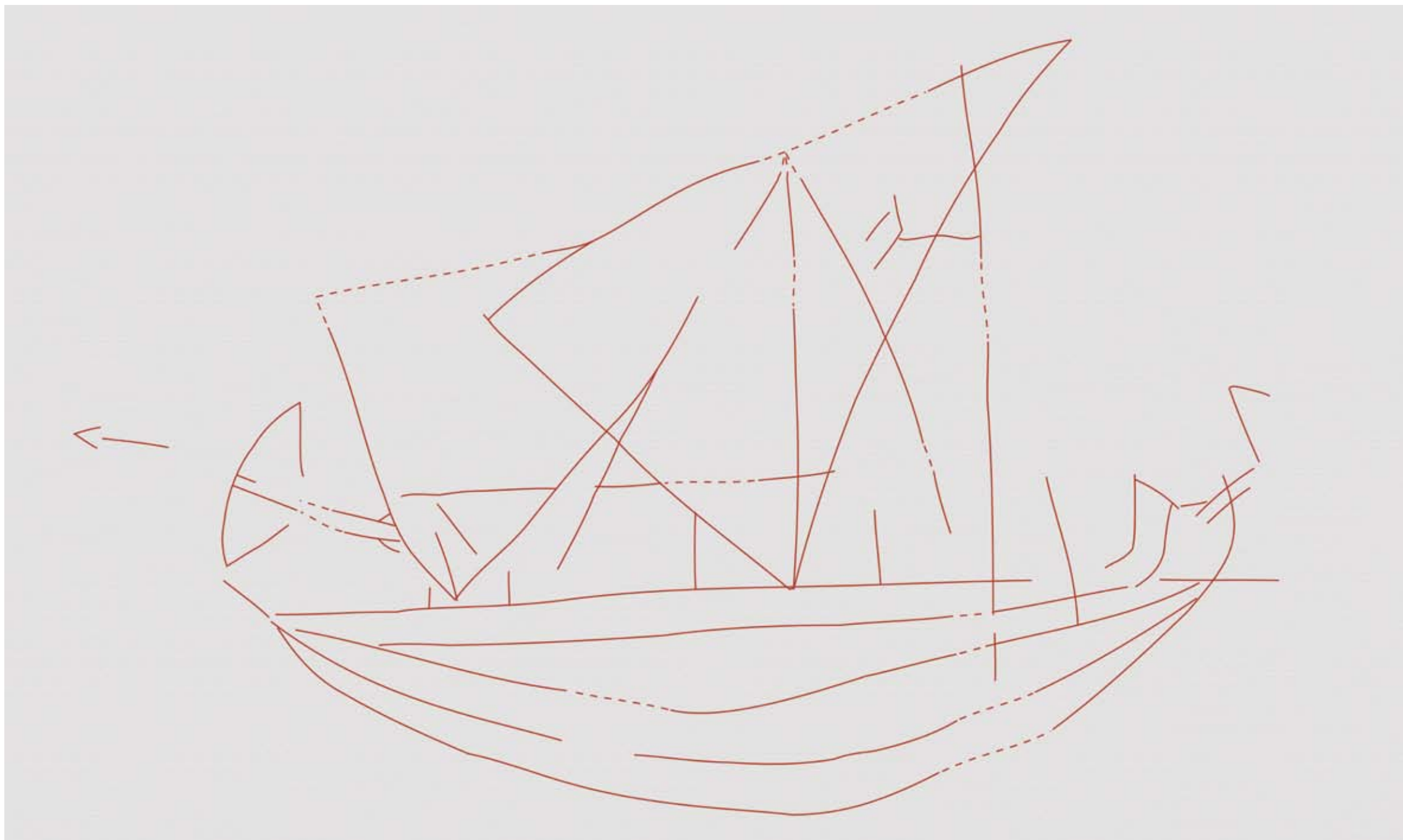
Dimensiones: 0,3 x 0,2 m (aproximadamente)

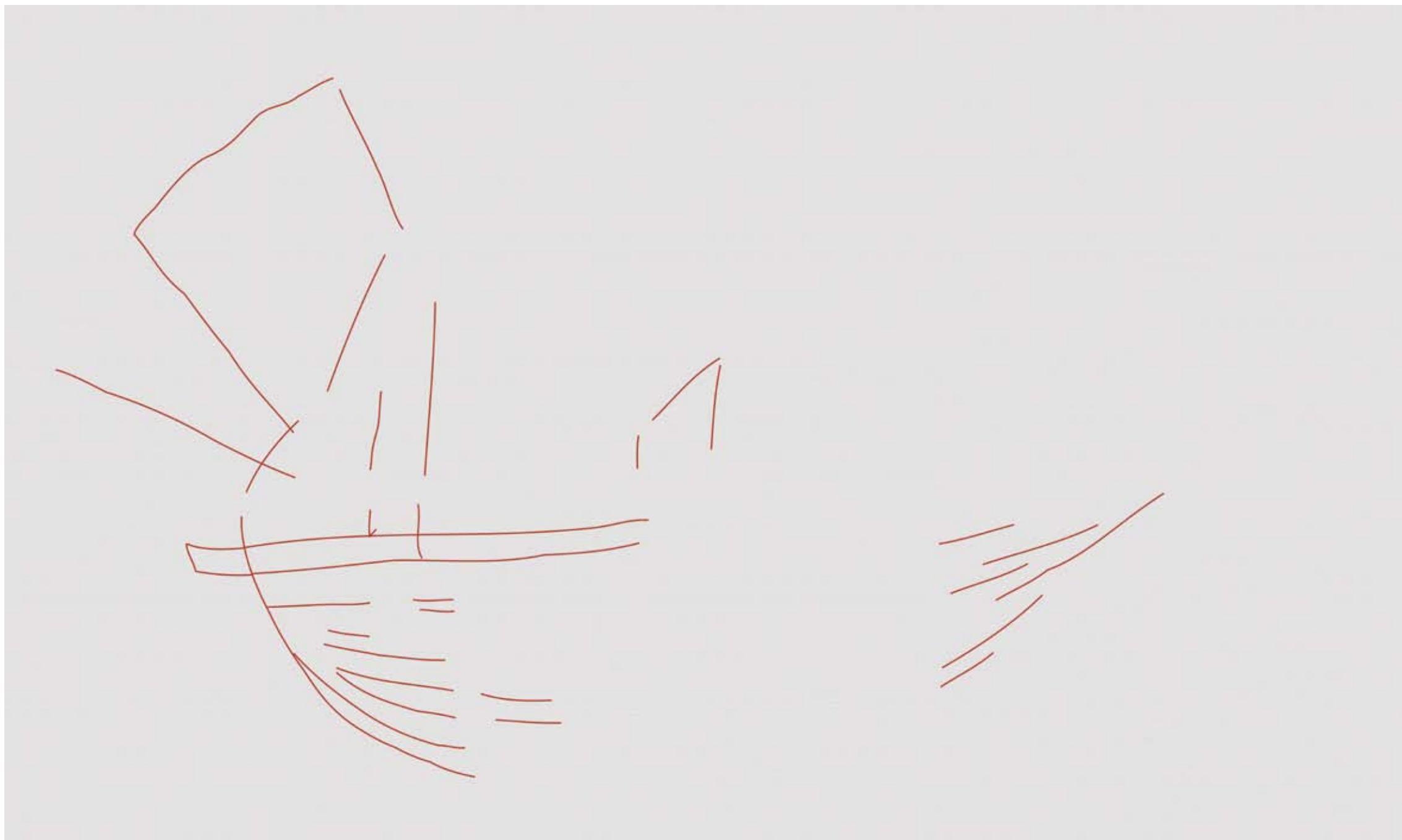
En el mismo panel que los barcos encontramos esta ballesta, una posible bandera y una estrella de cinco punta. El graffiti representa las partes características del arma.

3. POSIBLE BANDERA

Tipo: Incisión

Situación: Recinto superior - Estancia VI





Cronología: Bajomedieval (finales s. XIII - s. XIV)

Dimensiones: 0,25 x 0,25 m (aproximadamente)

Conjunto de incisiones inclinadas paralelas cortadas por otra incisión secante. La disposición de las líneas hace recordar la imagen de una bandera, aunque esta interpretación no es definitiva.

4. ESTRELLA

Tipo: Incisión

Situación: Recinto superior - Estancia VI

Cronología: Bajomedieval (finales s. XIII - s. XIV)

Dimensiones: 0,3 x 0,3 m (aproximadamente)

Figura geométrica incompleta que se ha interpretado como una estrella de cinco o seis puntas que, al no estar terminada no se puede afirmar cual es la figura exacta. Presenta numerosas incisiones y superposiciones. Corresponde al panel de los barcos.

5. RUEDA

Tipo: Incisión

Situación: Recinto inferior - Torre IV

Cronología: Bajomedieval (finales s. XIII - s. XIV)

Dimensiones: 0,2 x 0,2 m (aproximadamente)

Rueda con siete radios que la dividen en siete porciones más o menos del mismo tamaño. Está realizada a mano alzada, sin utilizar un compás, lo que hace que la circunferencia sea irregular.

6. POSIBLE ARCO

Tipo: Incisión

Situación: Recinto inferior - Torre IV

Cronología: Bajomedieval (finales s. XIII - s. XIV)

Dimensiones: 0,5 x 0,5 m (aproximadamente)

Conjunto de incisiones que están situadas en una de las paredes enlucidas de una tronera de la torre IV. El trazado de las líneas y su orientación (en el sentido de la tronera) hacen que identifiquemos este graffiti como un arco, aunque también podría corresponder a otro elemento.





7. CRUZ, CALENDARIOS Y CUENTAS

Tipo: Incisión

Situación: Recinto superior - Estancia IV (Ermita)

Cronología: Bajomedieval o Moderna (s. XIV - s. XVI)

Dimensiones: 0,5 x 0,5 m (aproximadamente)

La estancia IV era la ermita de Santa María Magdalena hasta su demolición en el siglo XX. En la única pared conservada, que corresponde a la muralla, hay numerosas incisiones superpuestas en las que se ha identificado la peana escalonada de una cruz, sin la parte superior, cuentas y /o calendarios formados por sucesiones de líneas cortas paralelas. El resto no forman ninguna forma identificable.

8. PENYA VALENCIANISTA D'ALCOI

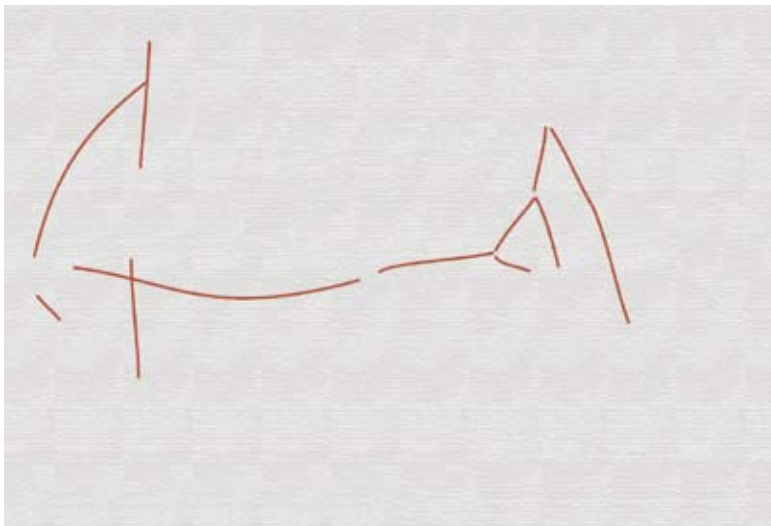
Tipo: Incisión

Situación: Recinto superior - Estancia III

Cronología: Contemporánea (14 de mayo de 1932 o 1933)

Dimensiones: 0,3 x 0,3 m (aproximadamente)

Inscripción incisa sobre enfoscado en la que miembros de la penya valencianista d'Alcoi realizan una excursión al castillo de Biar dejando constancia de su visita. Está situada en una de las paredes del balcón-ventana abocinado del lienzo.



9. POSIBLE BARCO

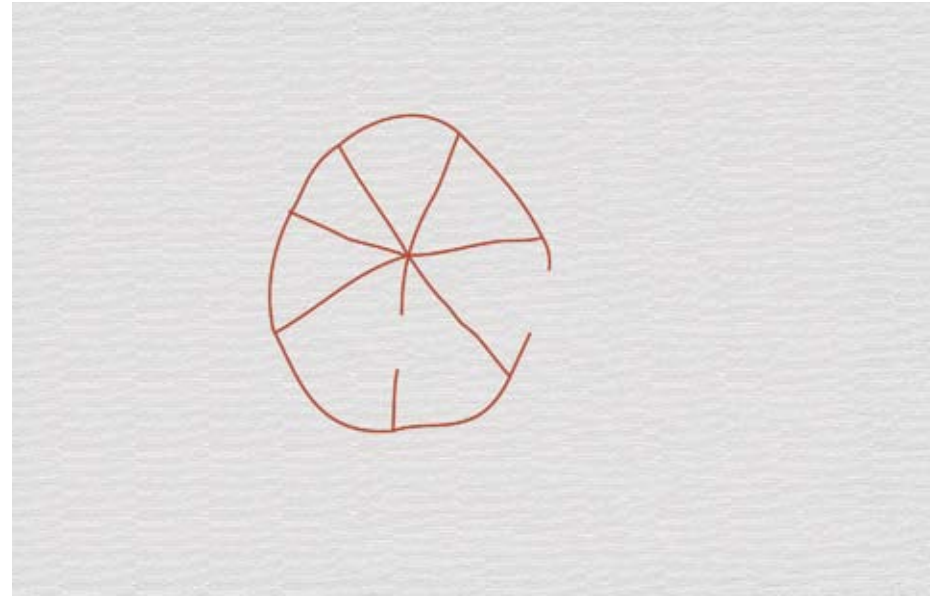
Tipo: Incisión

Situación: Recinto inferior - Exterior muralla NE

Cronología: Bajomedieval (finales s. XIII - s. XIV)

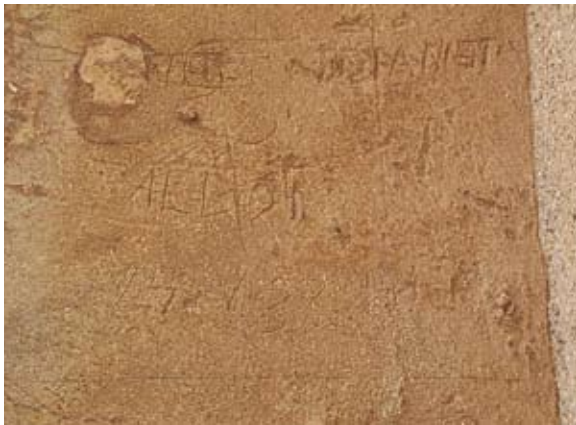
Dimensiones: 0,8 x 0,5 m (aproximadamente)

Conjunto de incisiones que forman un elemento alargado con el extremo conservado apuntado del que salen tres líneas. De los laterales también salen dos conjuntos de líneas paralelas. La interpretación que se ha realizado es que corresponda a la vista cenital de un barco, con los remos indicados, aunque dado su esquematismo podría dar lugar a otras hipótesis.



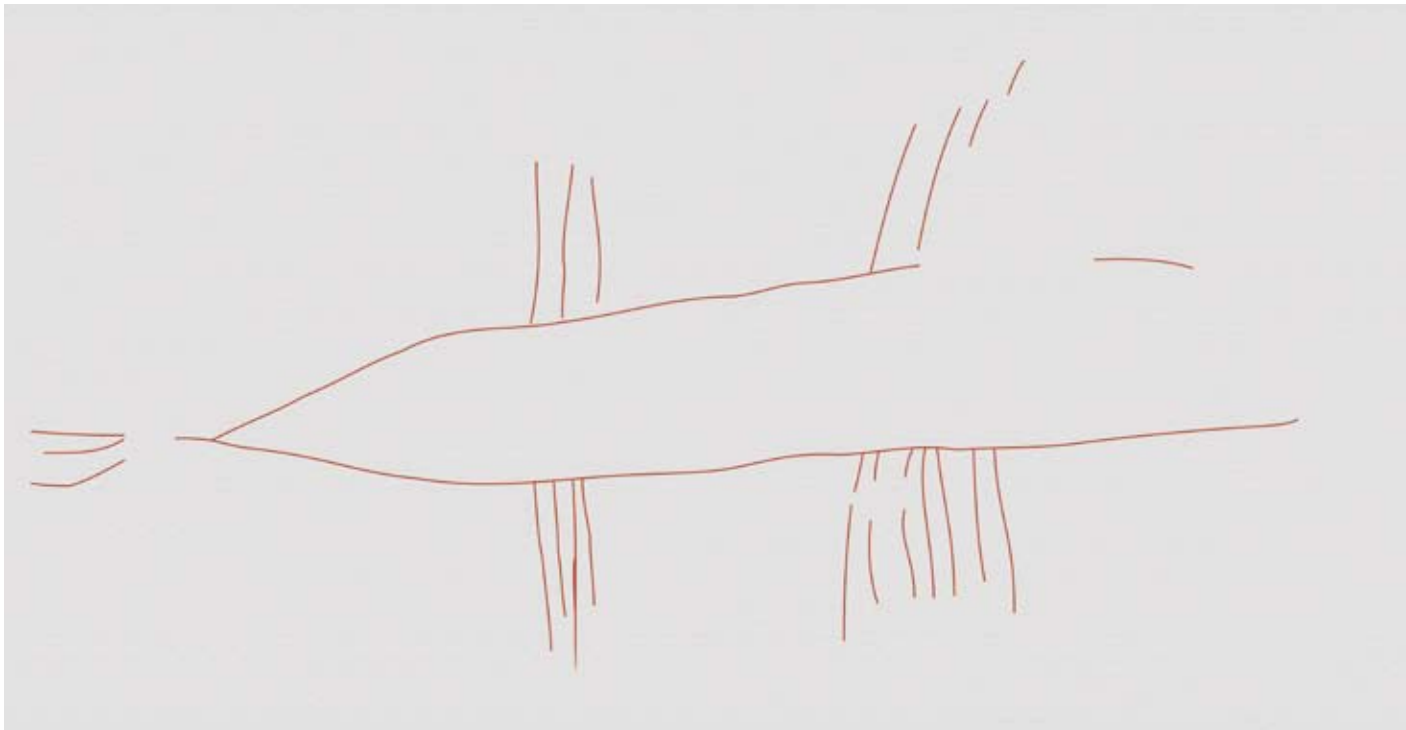






DIITIR
ALE NIE IANISTA
ALCOI
74-V-33

KOLS



10. DIBUJOS DE SIMBOLOGÍA MARIANA

Tipo: Dibujo a carboncillo

Situación: Recinto superior - Torre semicircular

Cronología: Contemporánea (s. XIX - s. XX)

Dimensiones: 1,20 x 0,8 m (aproximadamente)

Por último, hay que hacer referencia a varios grafitos existentes en la bóveda de una de las torres semicirculares del recinto superior. Estos se conocían desde antiguo y son dibujos realizados con carboncillo, observándose actualmente con dificultad, ya que están a demasiada altura y su acceso no es posible, de simbología cristiana como son una palmera y una paloma sobre el busto de una religiosa, una santa o la propia virgen María.

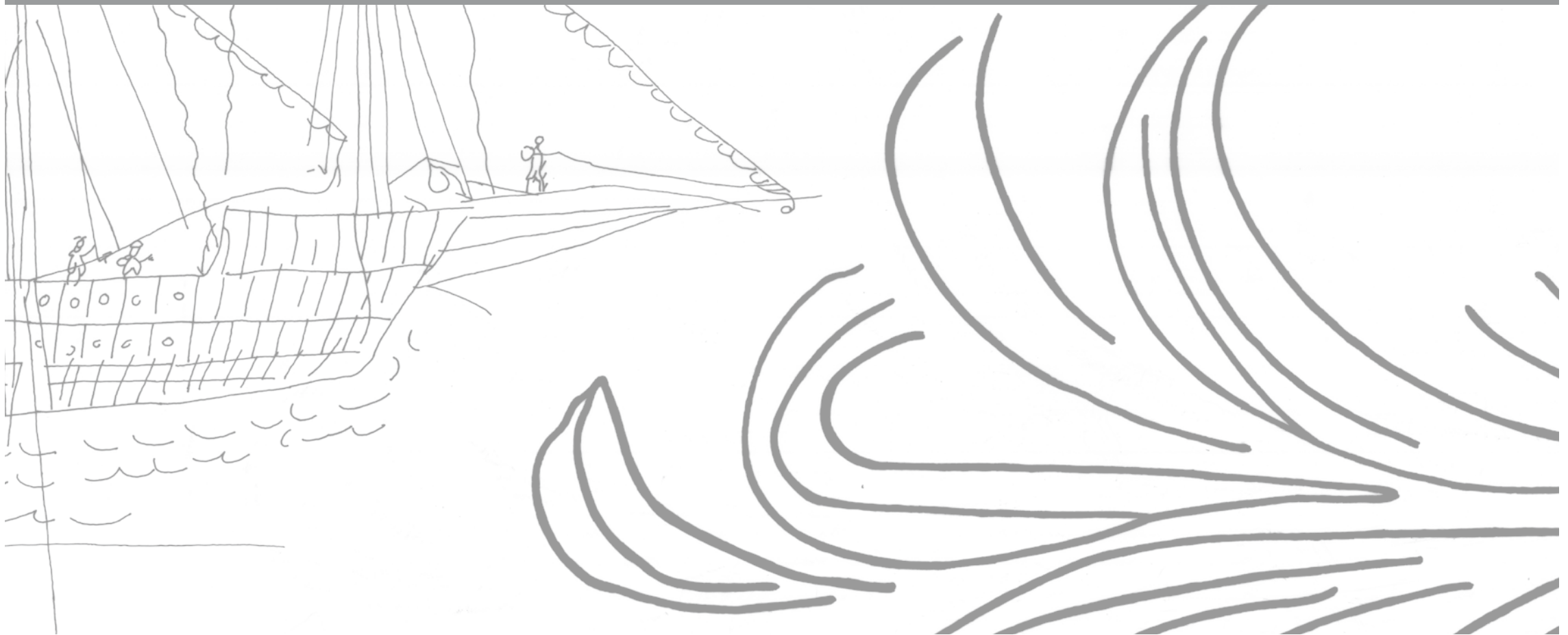


BIBLIOGRAFÍA

- AZUAR RUIZ, R. (1981): Castellología medieval alicantina. Área meridional. Instituto de Estudios Alicantinos, nº 80, Alicante, pp. 249.
- ESQUEMBRE BEBIA, M.A. (1997): Asentamiento y Territorio. La Prehistoria en los municipios de Biar, La Canyada de Biar, Camp de Mirra, Beneixama y Banyeres de Mariola, Ayuntamiento de Villena, Villena, pp. 154.
- HINOJOSA MONTALVO, J. (1995): Biar. Un castillo de la frontera valenciana en la Edad Media, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, pp. 148.
- SEGURA HERRERO, G. y SIMÓN GARCÍA, J.L. (2001): "Castillo de Biar. Alto Vinalopó", Castillos y torres en el Vinalopó, Colecció l'Algoleja, 4, Centre d'Estudis Locals del Vinalopó, Petrer, pp. 55-60.
- TENDERO FERNÁNDEZ, F.E. (2003): "Castillo de Biar", en Actuaciones arqueológicas en la provincia de Alicante - 2002, Sección de Arqueología del Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Alicante, edición en CD-Rom.



COCENTAINA





IGLESIA DEL SALVADOR

Pere Ferrer Marset* y Amparo Martí Soler*

La iglesia del Salvador de Cocentaina se construyó a finales del siglo XVI sobre la antigua mezquita del arrabal musulmán. Tanto el proyecto como la dirección de la obra corrieron a cargo de los hermanos Jaime y Andrés Terol, colaborando también Honorato Martí, todos ellos maestros de obras de Cocentaina.

Aunque los capítulos de construcción se redactaron en 1576, el templo se levantó finalmente entre 1583 y 1591 con arreglo a unos nuevos capítulos redactados con posterioridad.

La fábrica manifiesta la adaptación del modelo uninave a las nuevas técnicas de albañilería que utilizaron maestros de obras como los hermanos Terol y Honorato Martí, a quien se deben las iglesias parroquiales de Agullent y la Font de la Figuera. El planteamiento muestra una nave de cuatro tramos, con capillas situadas entre los contrafuertes y cabecera cuadrada con testero plano, unida a la nave mediante un arco toral abocinado. La cubrición de la nave y capillas se efectúa mediante bóvedas baídas, de las cuales sólo la de la capilla mayor ofrece los tradicionales nervios, previstos en el primer proyecto de Honorato Martí para la iglesia de Agullent. Las portadas lateral y del imafrente presentan arco de medio punto, propio de las obras renacentistas, sustituido a comienzos del siglo XVII por el esquema adintelado que se transmite hasta el siglo XIX. Esta última se articula mediante dos pares de pilastras dóricas a cada lado del arco. Sobre el entablamento se dispone un edículo flanqueado por bolas que albergó una imagen en piedra del titular.

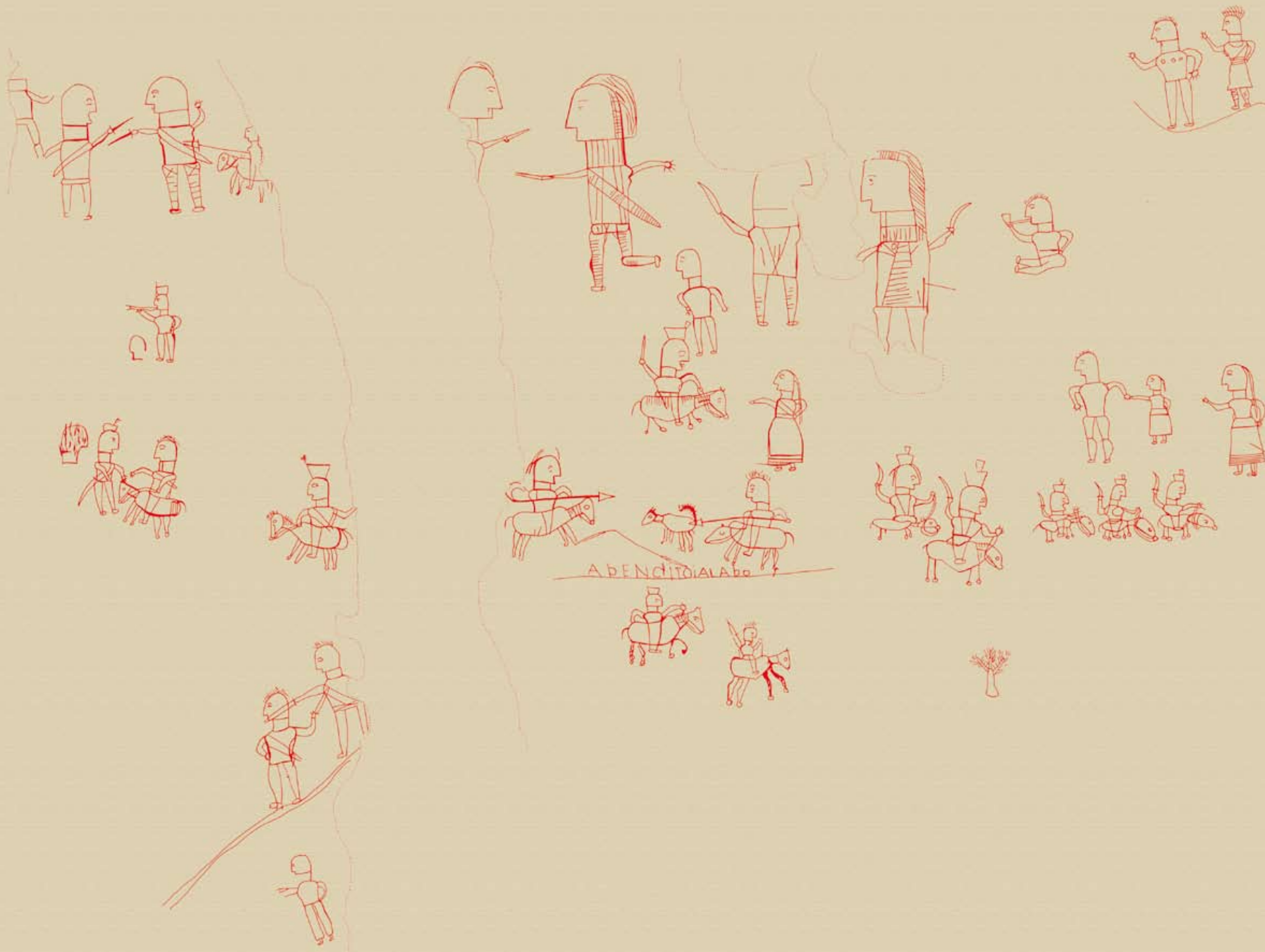
La torre, construida íntegramente en piedra de sillería, centra su decoración en el último cuerpo, articulado mediante un orden de pilastras dórico que enmarca los vanos de las campanas. A plomo con el entablamento discurre una balaustrada coronada por bolas y pináculos y sobre ella, un pequeño cupulín.

Durante el siglo XVII se construyó el trasagrario, decorado con una exuberante decoración de esgrafiados en muy buen estado de conservación.

En el siglo XVIII se edificó la capilla del Santísimo o de la Comunión, paralela a la nave, con cúpula sobre pechinas y portada abierta al imafrente. La obra exigió la construcción de una gran fachada rematada mediante un hastial festoneado coronado por pináculos, propio de los tiempos barrocos.



* Centre d'Estudis Contestans



A DENCITOLALABO





En la capilla mayor se alberga una serie de pinturas sobre tabla, integrada por los tondos con bustos de los apóstoles, que se disponen en el arco toral que separa la nave de la cabecera, y las claves de la capilla que ostentan el Salvador y los Evangelistas. Estas pinturas se han relacionado con el pintor contestano Nicolás Borrás, que realizó el primitivo retablo.

La iglesia ofrece un notable conjunto de cerámica valenciana del siglo XIX que recorre la totalidad de los zócalos de la nave y capillas, con medallones y paneles referidos a los antiguos titulares de las capillas, azulejos de flor suelta, cenefas perimetrales y decoraciones marmóreas en los zócalos de los pilares de claro acento neoclásico, estilo al que se adscribe la mayoría de los retablos, construidos en yeso durante el siglo XIX. Por lo que a los bienes muebles se refiere, del antiguo patrimonio de la iglesia perviven varios lienzos de escuela valenciana del siglo XVII y valiosas piezas de orfebrería.

GRAFFITI (1)

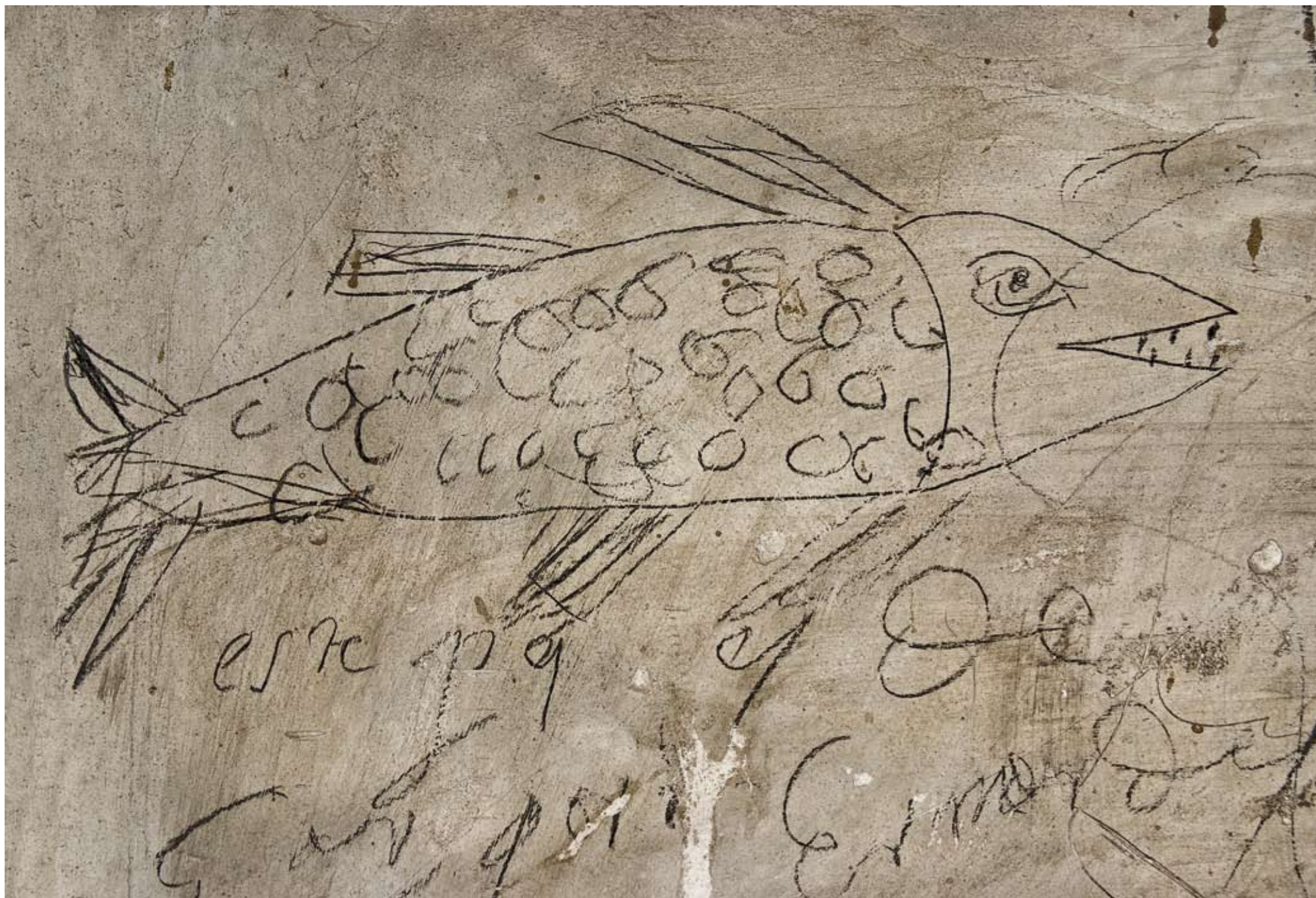
Esta iglesia conserva un conjunto de graffiti muy numeroso, variado y excepcional. Está repartido en tres zonas distintas del edificio: en la torre campanario, en la escalera del archivo y en el coro. Las dos primeras presentan un elevado número de paneles y tienen la peculiaridad de que no existe entre ellos ningún tipo de paralelismo; la otra sólo cuenta con unos pocos motivos.

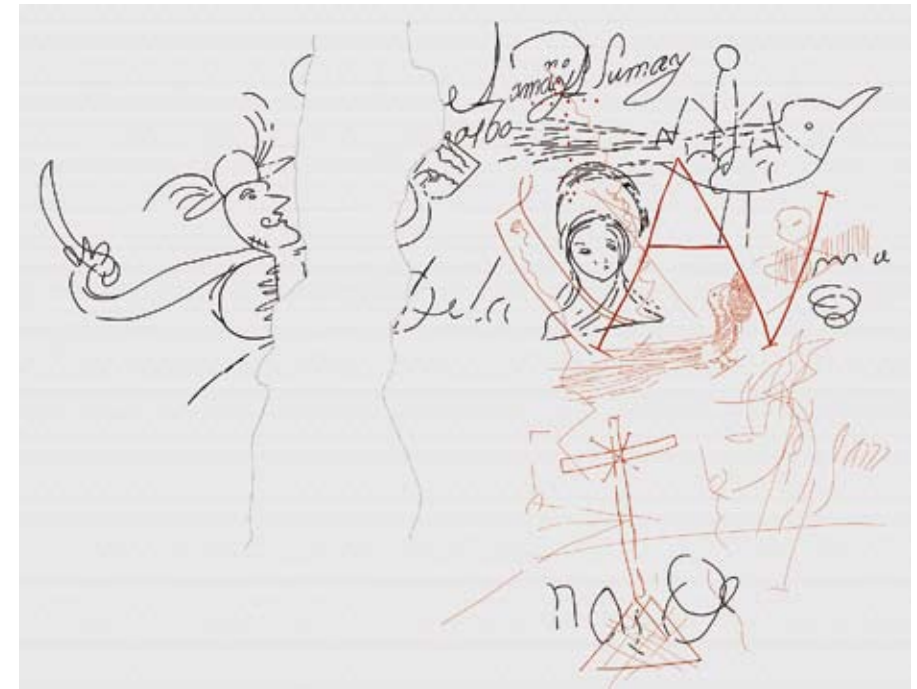
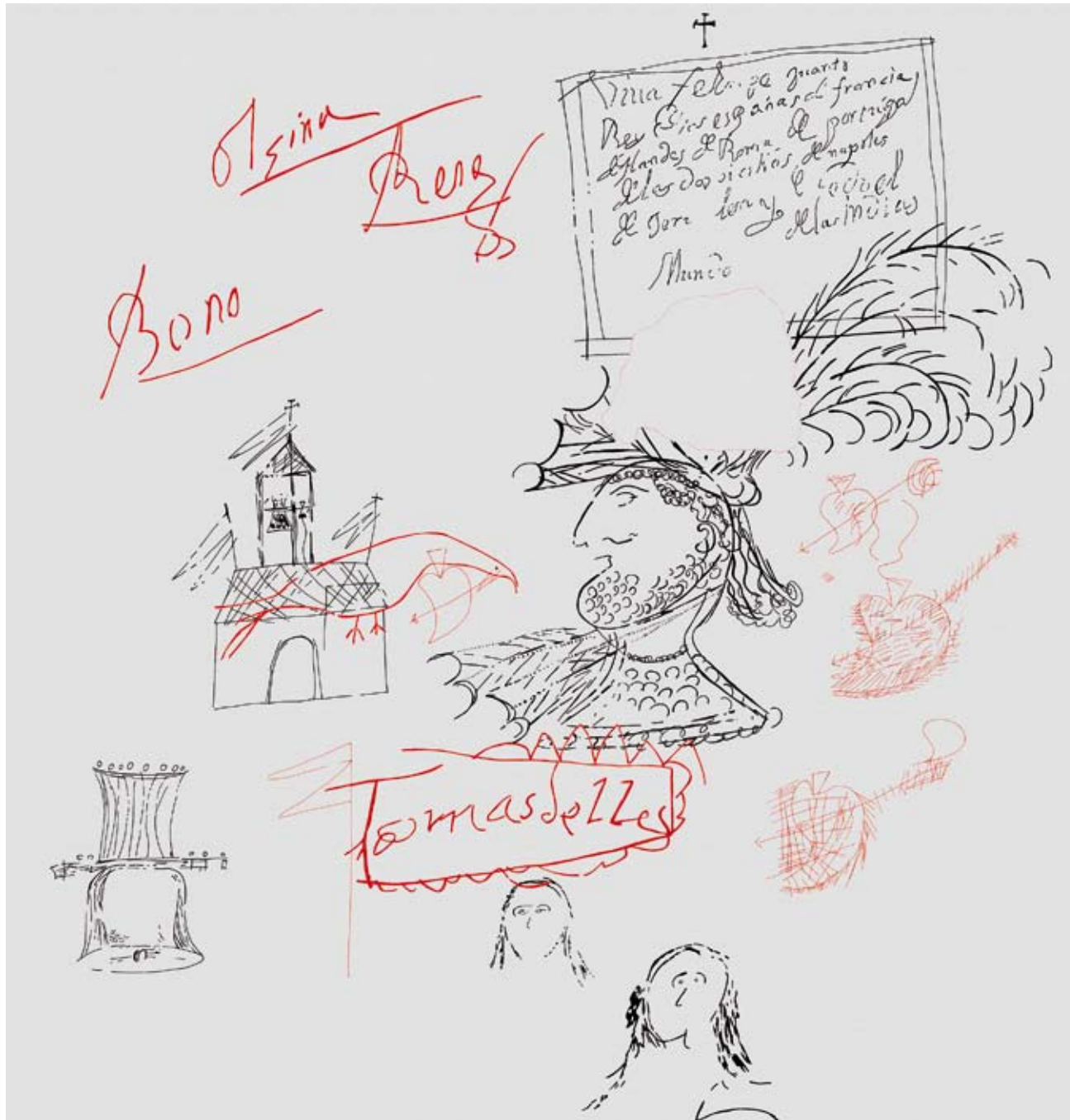
CAMPANARIO

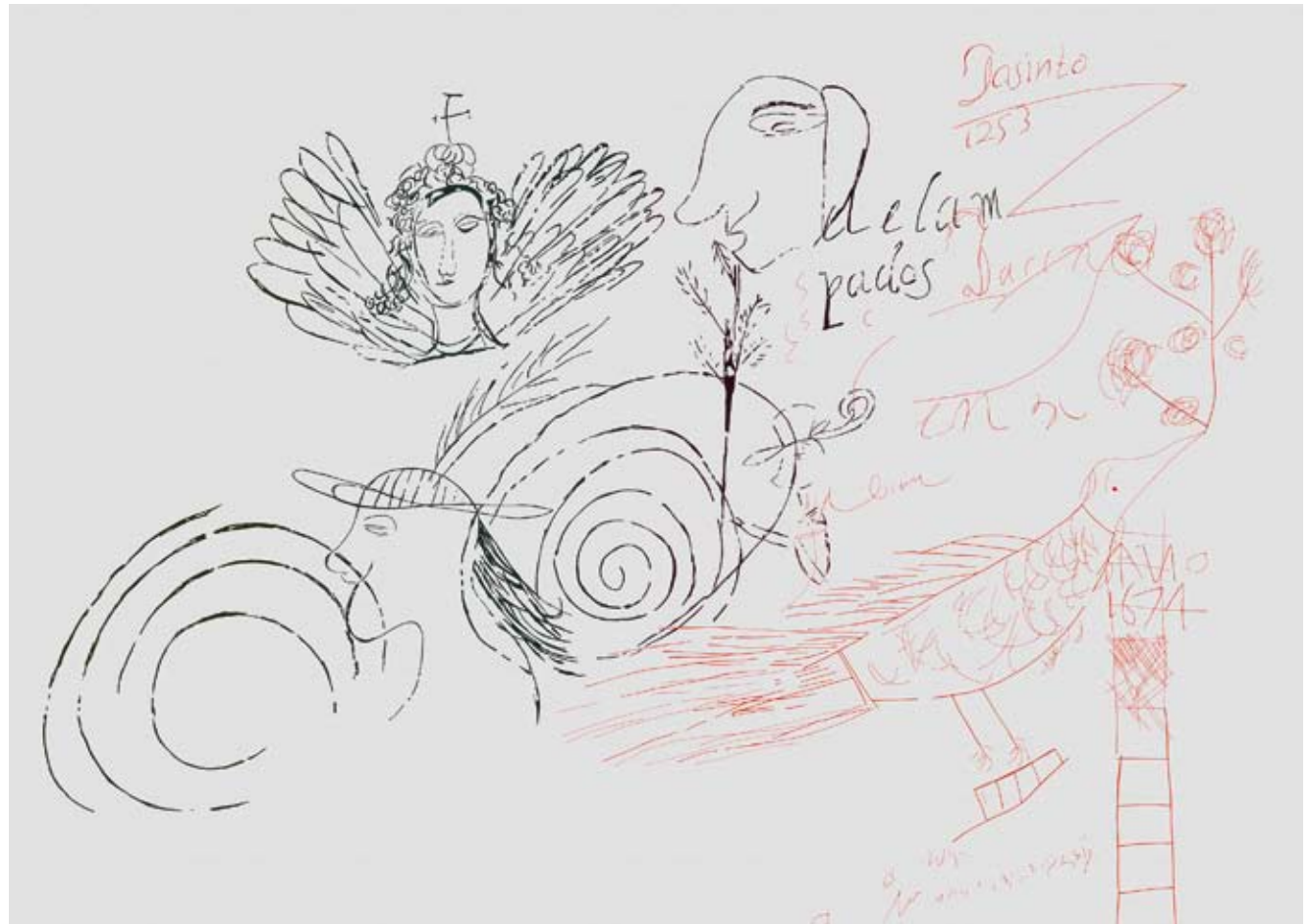
En esta torre encontramos, sobre un revoco en muy buen estado de conservación, un sinfín de graffiti que llenan todas las paredes desde la parte más baja hasta la sala de las campanas. Si bien los temas representados son muy variados, la mayoría de ellos son de carácter religioso, entre ellos, varias cruces de calvario incisas, tanto de peana triangular como cuadrada; otras son patadas y están realizadas mediante impresión con un instrumento de punta roma. También existen cierto número de campanas con indicación clara de la trucha, tirantes, herrajes y badajo realizadas con grafito, así como corazones atravesados por el dardo del amor divino (corazón místico), escaleras, numerales y varios zigzag horizontales, todos ellos incisos.

Son numerosas las figuras de palomas, mayormente incisas, de larga cola, unas con alas abiertas y otras plegadas, algunas llevan en el pico una rama con flores o frutos, mientras otras están picando una flor a semejanza del “pardalot” de la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia, motivo que simboliza el águila de San Juan. Un gallo y un pavo real vienen a completar la serie referente a las aves.

(1) En rojo los graffiti incisos y en negro los realizados con grafito









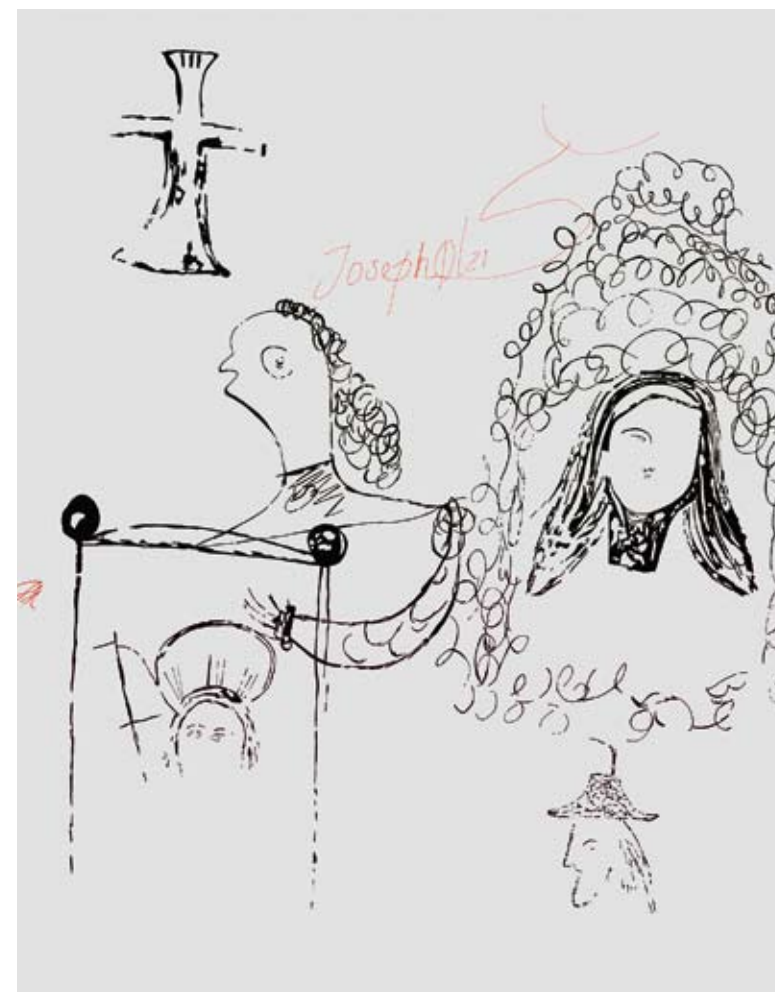
También podemos ver un asno o caballo inciso, de cuerpo alargado, en el que no se aprecian sus patas, así como dos peces, uno de ellos inciso y muy esquematizado que adopta una posición vertical y se encuentra enmarcado en el interior de la puerta de una iglesia. El otro, más naturalista, está realizado con grafito con todo tipo de detalles y una inscripción que nos indica el nombre de su propietario.

Respecto a los motivos arquitectónicos, éstos se refieren exclusivamente a representaciones de iglesias, dos de ellas engalanadas con banderas y realizadas con grafito de trazo fino; y otra, de mayor tamaño y trazo más grueso, es una réplica de la misma iglesia del Salvador antes de la reforma del s. XVIII, en ella destaca la exposición del remate de la torre con las bolas cimera y la veleta que debió coronar el chapitel.

Asimismo, se representa con grafito una espiral doble, símbolo de retorno y renovación. También contamos con la incisión de un barco indeterminado provisto de cuatro mástiles con banderas y sin velas, con varios personajes a bordo.

Los escritos realizados con grafito son muy numerosos mientras que las inscripciones se cuentan en menor cantidad. En la parte baja de uno de los paneles se encuentra la inscripción realizada por un morisco de Cocentaina, posiblemente trabajador en las obras de la iglesia, que dejó un corto mensaje semanas o días antes de su expulsión de estas tierras. Las letras son de pequeño tamaño y de fina incisión, como si de un escrito clandestino se tratara que pretendiera pasar desapercibido a través de los siglos, como así ha ocurrido. Otros se refieren a diversos campaneros, a fechas que van desde el s. XVII al XIX, a nombres de sacristanes; hay dos monogramas de Jesús “IHS” dentro de cartuchos de surco profundo, así como la palabra “ebreo” y varias frases en las que se hace constar su autoría al colocar una inscripción autógrafa dentro de cartuchos.

El grupo de graffiti más interesante y numeroso es el de las figuras humanas representadas de cuerpo entero, de busto o simplemente la cabeza, de perfil o de frente. Entre todo este conjunto solamente tenemos localizado un motivo inciso, de sección cóncava, que dibuja el perfil de una cara de gran tamaño, la más grande del conjunto, ejecutada cuando el revoco aún se encontraba tierno, por lo que sería uno de los motivos más antiguos. De todo este grupo de graffiti destaca el retrato en busto del monarca Felipe IV representado con un sombrero de largas plumas, ancha gorguera, barba y cabellos largos y rizados, y con una leyenda dentro de un cartucho en la que se puede leer: “Viva Felipe quarto rey de las Españas de Francia de Flandes de Roma de Portugal de las dos Sicilias de Napoles de Jerusalem de las Indias y de todo el Mundo”. Hay también varios bustos de santas, otros con sombreros emplumados y largos cabellos lisos y rizados, una cabeza antropomorfa con alas que parece un serafín y un rostro de pequeño tamaño con turbante podría representar un morisco. Varias figuras de cuerpo entero aparecen vistiendo casacas y sombreros con plumas, representándose algu-



nos de forma esquemática y otros más naturalistas. También podemos ver la imagen de un santo bajo palio o baldaquino que semeja un relicario; la figura del Salvador, con los brazos abiertos y corona, en la que se señalan unas marcas circulares en los tobillos que podrían ser la representación de los clavos de la cruz. Así como una figura masculina de cuerpo entero representada al uso del s. XVII que tiene los brazos levantados esgrimiendo una gran espada con una mano, mientras que con la otra sostiene un libro.

Son muchos los elementos, detalles y referencias presentes en este impresionante conjunto de graffiti del campanario de la iglesia del Salvador que nos han servido para encuadrar cronológicamente dentro del s. XVII la mayoría de ellos, principalmente los realizados con grafito. La mayor parte de los motivos incisos se realizaron en el s. XVIII y en menor cantidad, en el XIX, constatándose una reactivación en los últimos cincuenta años del s. XX con la presencia de las típicas inscripciones y dibujos realizados por visitantes esporádicos como testimonio de su paso por este campanario.

ESCALERA DEL ARCHIVO

En esta parte de la iglesia, en el último tramo de la escalera, se sitúa una serie de paneles incisos con la excepción de una frase realizada con grafito, en los cuales la figura humana es el motivo mayoritario. Todos ellos presentan una unidad de ejecución, deduciéndose de ello que fueron realizados por una misma mano.

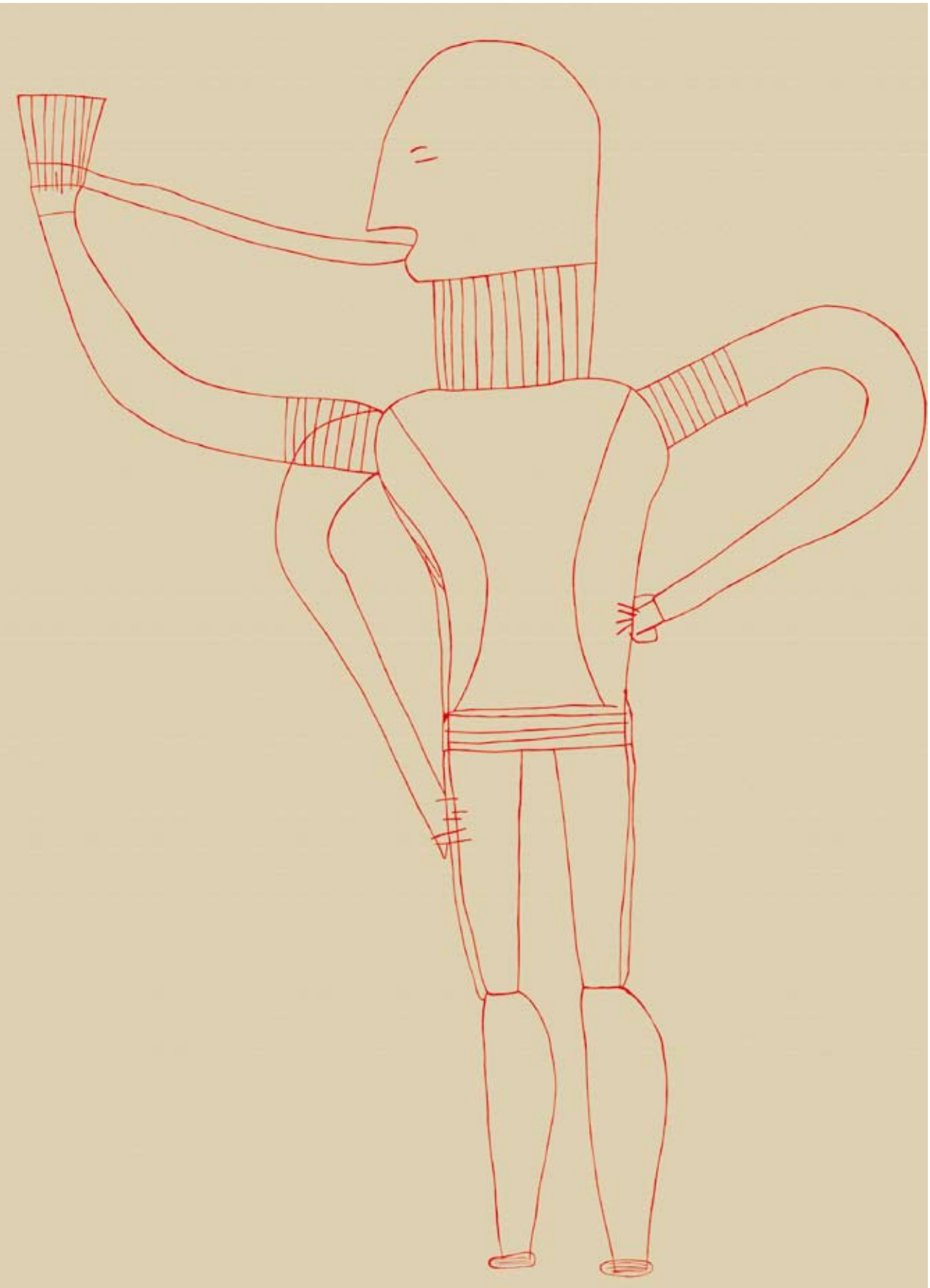
El panel situado en el último rellano es el que cuenta con el mayor número de motivos. En él se representa un sinfín de escenas, la gran mayoría sin aparente relación. Podemos ver un desfile a caballo de varios soldados de uniforme con sombrero de líneas rectas y un pequeño penacho que van esgrimiendo sus sables; un soldado se representa de pie tocando una larga flauta; dos posibles grupos familiares formados por un hombre, una mujer y una niña caminando; varias parejas de soldados, unos a pie, otros a caballo, o indistintamente, se enfrentan con sus respectivos sables; dos jinetes provistos de largas lanzas de punta triangular se encuentran atacando un cánido y otros hacen lo mismo pero a pie y con espadas; una figura humana aparece sentada fumando con una pipa de cañón, otra se encuentra escondida en la copa de un árbol; varias mujeres aparecen caminando solas, y un grupo de dos hombres y una mujer parece que estén ejecutando un baile. En la parte superior del panel está incisa la fecha 1734 junto a una jaculatoria de la Virgen María realizada con grafito.

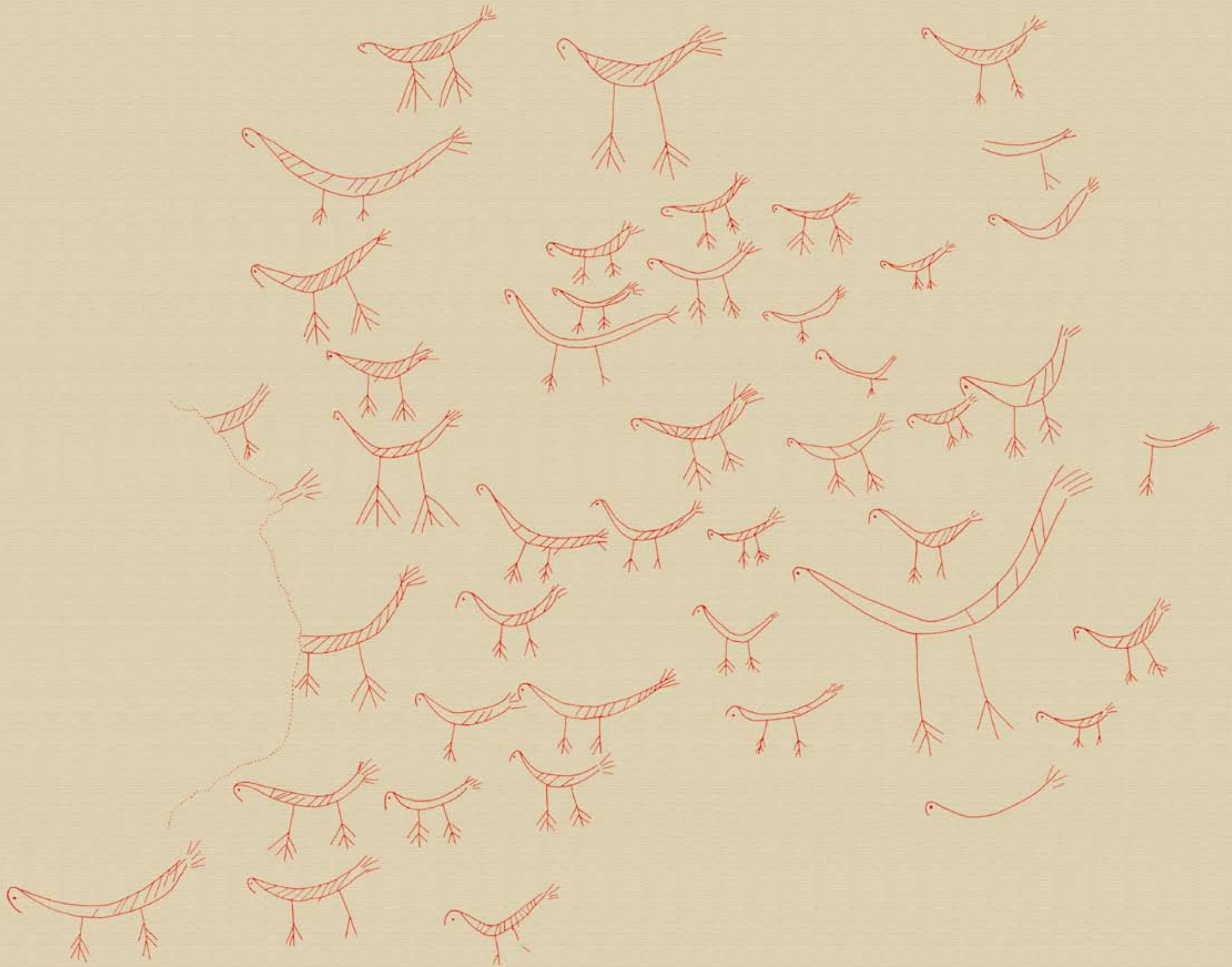
En los otros paneles se presentan algunos motivos muy interesantes, como el de una figura masculina caminando sobre dos grandes cántaros aguantando un largo palo con las manos con el fin de mantener el





25-graffiti. Iglesia del Salvador de Cocentaina





equilibrio; una escena de cetrería representa un ave con su cabeza cubierta con la típica capucha y posada sobre la mano del cetrero; un personaje masculino tiene los brazos en alto tocando unas posibles castañuelas; y otras figuras, bien sentadas o de pie, aparecen fumando con largas pipas de cañón.

Las paredes de esta escalera cuentan con un número importante de inscripciones, la mayoría de ellas referidas a los misterios dolorosos, otras son jaculatorias o frases costumbristas y populares. Unas cuantas cifras junto a la letra L, abreviatura de libra, completan el resumen descriptivo de los graffiti de la escalera del archivo.

El tipo de vestimenta representado, como son los pantalones estrechos atados en las rodillas, las faldas largas, los uniformes de los soldados y los sables, las pipas de cañón, etc., nos recuerdan en cierta manera los últimos años del s. XVIII y los primeros del s. XIX, siendo también estos motivos muy parecidos a los que aparecen en xilografías, aucas, panfletos o demás muestras de literatura popular de esa época, con lo que su cronología podríamos situarla aproximadamente en las referidas fechas.

CORO

Esta parte de la iglesia, situada encima de la entrada lateral, contiene dos pequeños paneles incisos, de los que destaca, por su expresividad, el que representa un grupo muy numeroso de aves posadas, realizadas con tal simpleza que la creemos intencionada.

Los graffiti de la iglesia del Salvador de Cocentina son un conjunto verdaderamente excepcional y en ningún caso responden a una realización hecha por mera diversión o entretenimiento, pues sus paredes están llenas de simbolismos de marcada religiosidad popular, de pasajes costumbristas e históricos los cuales están faltos, como tantos otros, de proyectos que conlleven su restauración y conservación, evitando así el lento y progresivo deterioro de una parte muy importante de nuestro patrimonio.

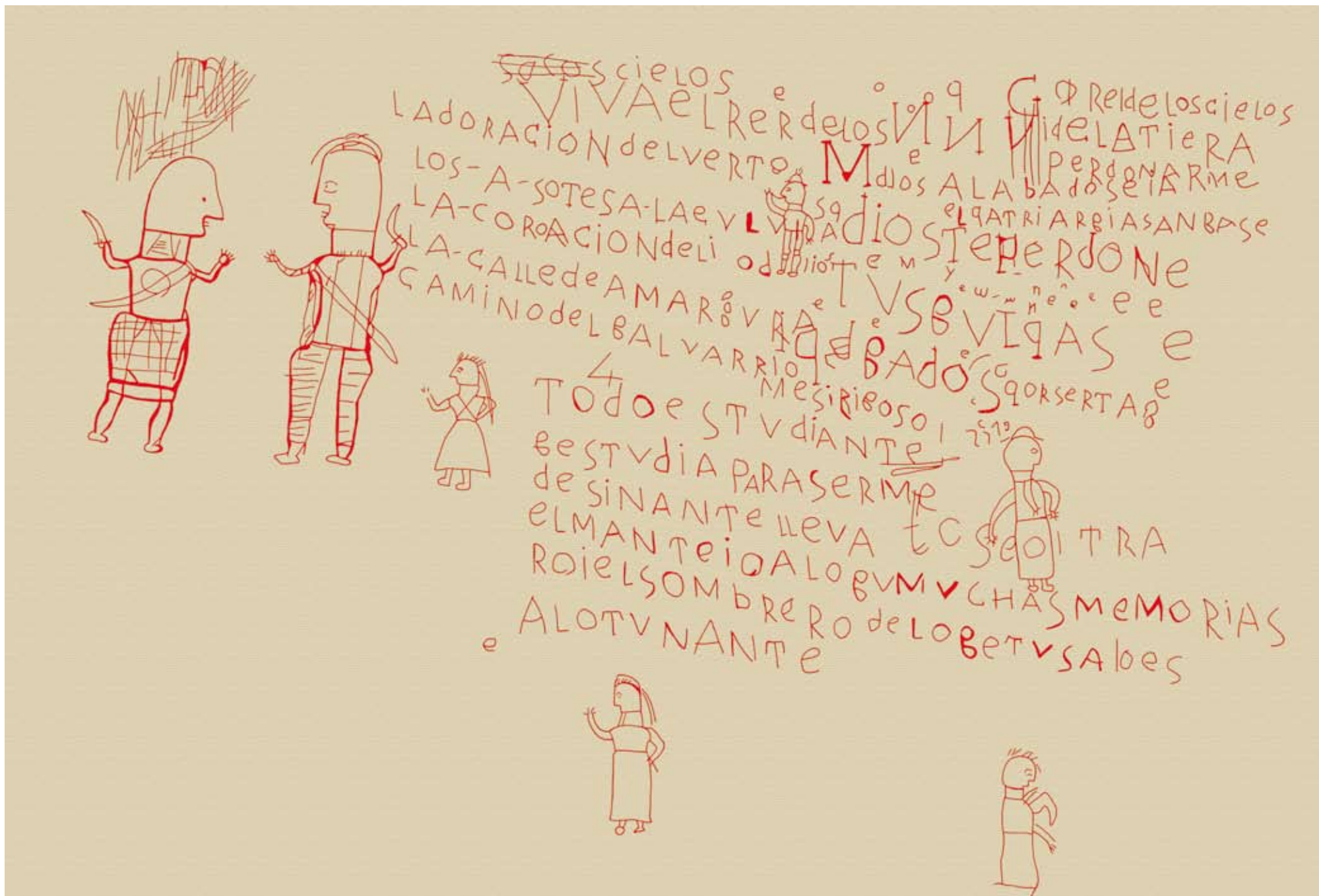
BIBLIOGRAFÍA

BERNABÉ VIDAL, I. (1988): “Iglesia del Salvador” en “Cocentaina. Arte, Historia y Monumentos”. Pía Unión de la Virgen del Milagro, Cocentaina.

SANCHIS SIVERA, J. (1922): “Nomenclátor geográfico-eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia”. Valencia.

FERRER MARSET, P. (1989): “Introducció als graffiti de Cocentaina”. Revista de Festes Mare de Déu, año XXIII, núm. 33. Pía Unión de la Virgen del Milagro, Cocentaina

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1987): “Vida y obra del pintor Nicolás Borrás” Excma. Diputación Provincial de Alicante, Alicante.



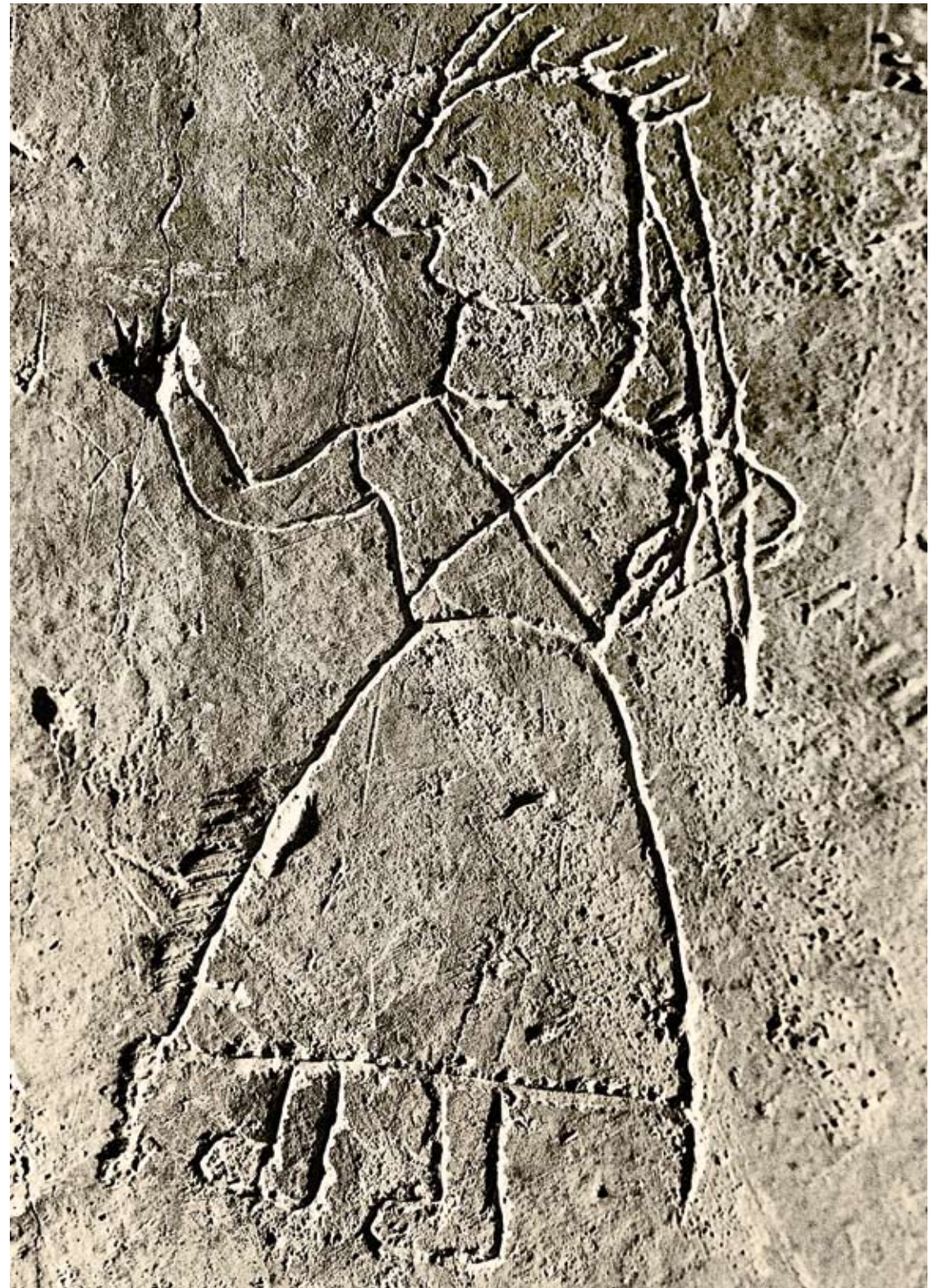
~~Los~~ cielos e
VIVA EL RE delos NI NI Videlatiera
LADORACION delVERTO M dlos ALA BADOSEARME
LOS-A-SOTESA-LAEV L VADIOS el PATRIARBIASANBASE
LA-CORACION deli od dliot e m y TEPERDONE
LA-CALLE de AMAROVRA el VSVIqAS e
CAMINO del BALVARRIO BADO SORSERTAG e
4
Todo e STVDIANTE
BESTVDIA PARASERME
de SINANTE LEVA TC SCOTRA
ELMANTEIOALOGVM VCHAS MEMORIAS
ROIELSOMBRE RO de LO BETVSALoes
e ALOTVNANTE e

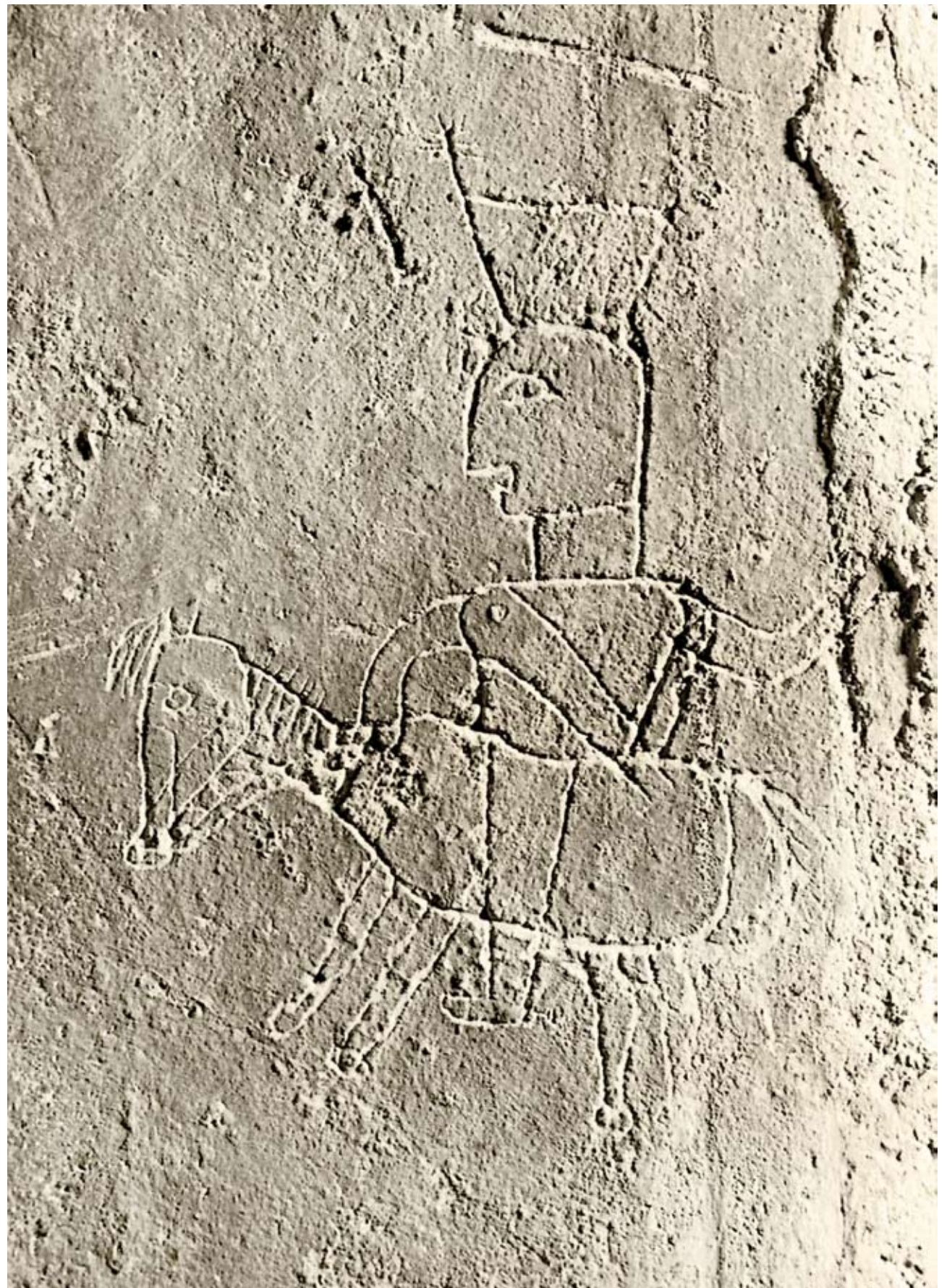






25-graffiti. Iglesia del Salvador de Cocentaina





25-graffiti. Iglesia del Salvador de Cocentaina



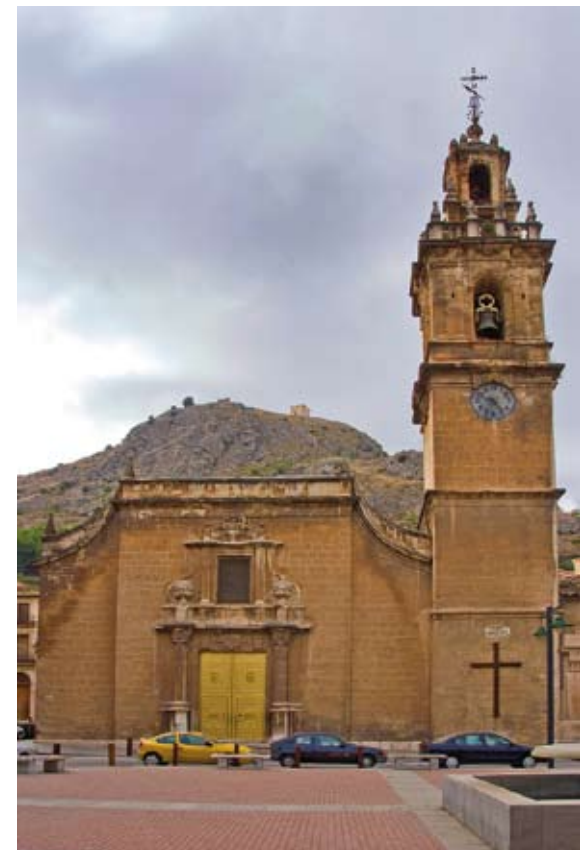


IGLESIA DE SANTA MARIA

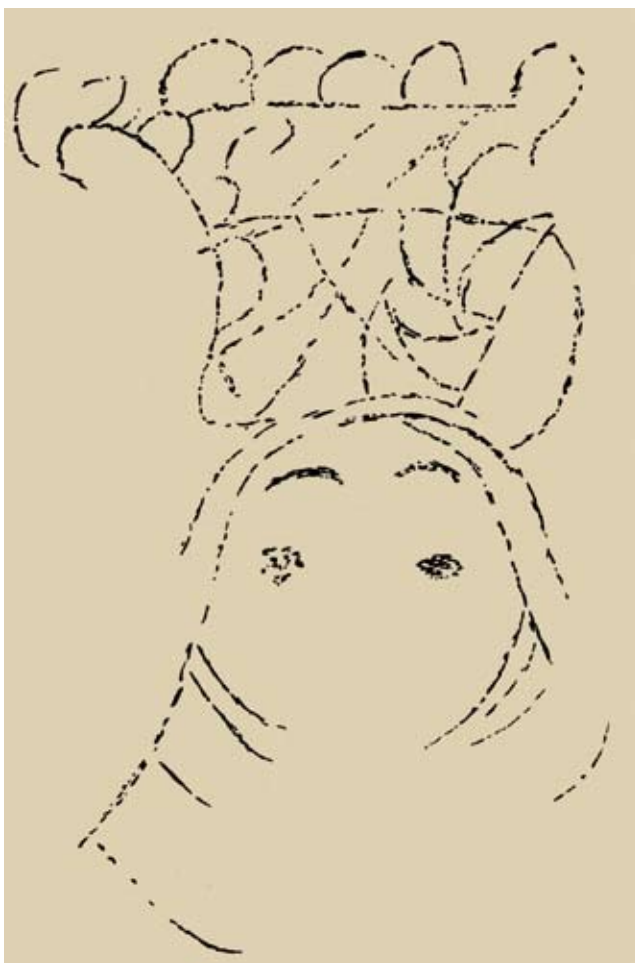
Pere Ferrer Marset * y Amparo Martí Soler *

La iglesia de Santa María de Cocentaina hunde sus raíces en los primeros años de la Reconquista cristiana a mediados del s. XIII. El primitivo templo fue reconstruido en el s. XVI, al amenazar ruina, por el cantero vizcaíno Domingo de Arteaga, que en 1518 fue llamado a Cocentaina desde Xàbia, donde se hallaba establecido. Reedificada de nuevo a partir de 1666 por Joaquín Bernabeu, las obras no concluyeron hasta 1705, interviniendo en la segunda fase, que comprendió la construcción del último tramo, la torre y fachada, arquitectos de gran prestigio ligados al medio valenciano, como Juan Blas Aparicio y Juan Bautista Pérez Castiel. Relacionada con la primera fase de las obras destaca la portada lateral, muy semejante a la que existe en la iglesia de la Asunción de Albaida. Compuestas ambas por sendas pilastras dóricas que flanquean un arco de medio punto, entablamento con triglifos y metopas y frontón partido con edículo vacío de orden jónico.

El esquema es el de un monumental templo de cruz latina, con nave de cuatro tramos que ostenta capillas entre los contrafuertes, crucero cupulado y cabecera dotada de un trasagrario rectangular, cuya cronología responde a los inicios del nuevo proyecto. La cubrición se efectúa mediante bóvedas de cañón en la nave y crucero y baídas en las capillas laterales, exceptuando la de la tercera capilla del evangelio, que se cubre mediante cúpula. La capilla mayor se cubre mediante una bóveda baída decorada con pinturas ilusionistas del siglo XVIII realizadas por el pintor José Ribelles. La fachada del hastial, realizada íntegramente en cantería, presenta el sector de la portada en avance con respecto al plano del resto de los muros. Las alas laterales se integran a la portada mediante hastiales curvados, que ostentan en los extremos pirámides oblicuas, propias de los modos practicados por Juan Blas Aparicio. Ambos hastiales se enlazan al sector central, rematado por un rebanco recto que continúa su molduración. La portada se articula mediante pedestales que enmarcan el arco adintelado, a plomo con los cuales se disponen jarrones flanqueando un ventanal que ostenta como remate una tarja de jugosa talla. Este tipo de decoración aparece también en el último cuerpo del campanario, articulada mediante pares de pilastras de orden compuesto que flanquean los vanos de las



* Centre d'Estudis Contestans



campanas en avance. Sobre el entablamento, que ostenta motivos de carnosa talla, se dispone una balaustrada con bolas y pirámides. Corona el conjunto un edículo cuadrado con cupulín, que asienta sobre un primer cuerpo adintelado.

En 1853 se iniciaron los trabajos de la nueva capilla de la Comunión. Del proyecto inicial del arquitecto alcoyano Francisco Bernabeu Abad, que preveía una capilla de planta centralizada y estilo neoclásico, sólo llegó a realizarse la portada. La capilla se construyó finalmente siguiendo un esquema de nave única y cúpula en el último tramo, que aprovechó como muro de cerramiento parte de la antigua muralla medieval.

El interior conserva una réplica del retablo mayor terminada en 1959. Perdido el órgano barroco de Matías Salanova (construido entre 1751 y 1756) y las esculturas que hiciera José Esteve Bonet, destacan actualmente las pinturas de Nicolás Borrás y José Segrelles, la imagen del Cristo dels Llauradors, obra del escultor Cosme Ximénez, fechada en 1596, y un valioso conjunto de ornamentos y piezas de orfebrería, datable entre los siglos XVI y XIX.

GRAFFITI (1)

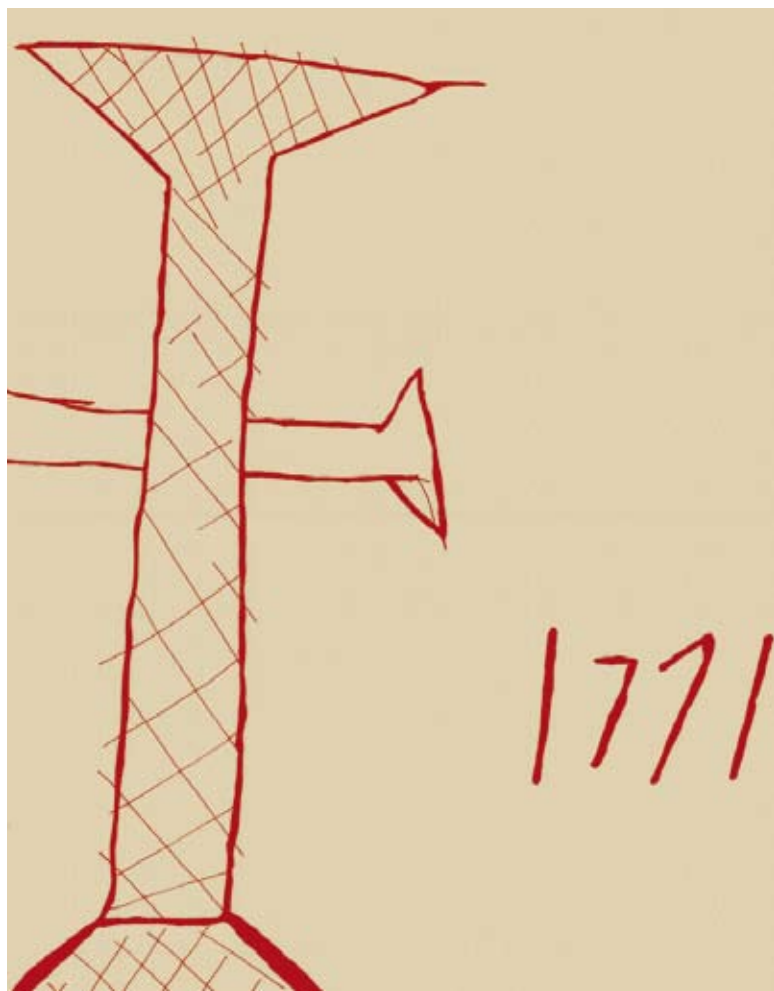
Los graffiti documentados en la iglesia de Santa María de Cocentaina se localizan en la torre campanario y solamente existe un pequeño panel fuera de este contexto, que viene a situarse en el marco de una de las ventanas situadas encima de las capillas recayentes a la nave.

El interior de esta alta torre presenta un revoco en perfecto estado de conservación en el que, a pesar de la extensión de sus paredes, tan sólo hay representados seis paneles de graffiti de mediano tamaño. La mayoría de los motivos se encuentran realizados con la técnica de la incisión, unos con sección en V y otros cóncava; solamente dos de los motivos están ejecutados con grafito.

Las representaciones que más se repiten son las flores, posiblemente lirios, de los que contamos con diez ejemplares de diferentes tamaños, todos ellos incisos. El lirio es una flor que, dentro de la simbología religiosa, representa la inocencia y la virginidad relacionada con figuraciones marianas, particularmente la Anunciación. Las cruces, en número de tres, todas ellas incisas, son de tamaños y formas diferentes: una presenta pie circular, otra semeja una cruz de san Andrés y la tercera es una cruz patada de incisión profunda con la fecha de 1776 a un lado. Superpuesta a una de las flores, existe una figura femenina bastante esquematizada, realizada con multitud de incisiones, va vestida con una falda corta y tiene la cabeza redondeada y los brazos en cruz.

(1) En rojo los graffiti incisos y en negro los realizados con grafito

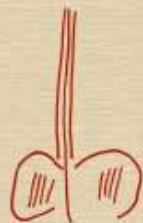






pued

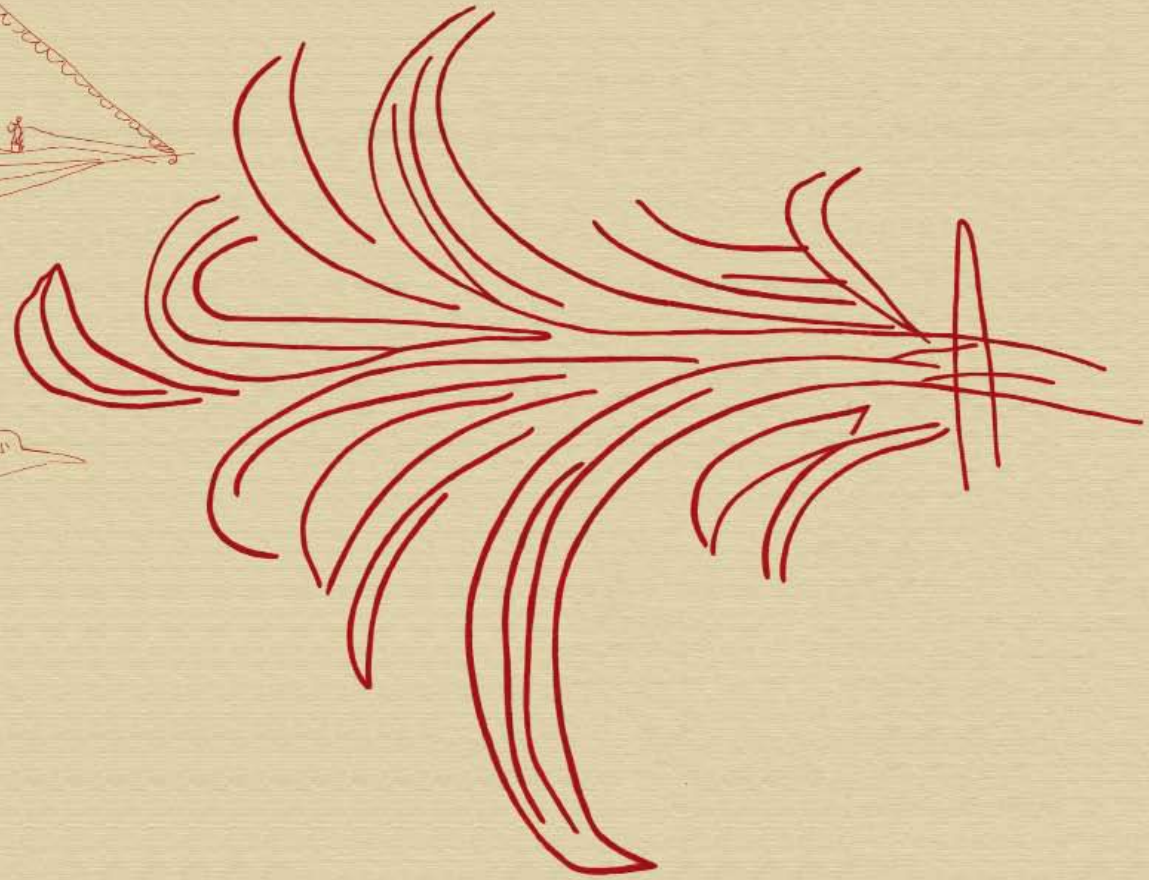
pued





25-graffiti. Iglesia de Santa Maria de Cocentaina

Caradona



En otro panel encontramos un ave, aparentemente una paloma, que con las garras sostiene una flor de tallo largo con sus hojas. También podemos ver el busto de una santa o virgen coronada realizado con grafito, el cual, debido a la degradación del color, es apenas perceptible.

El apellido “Cardona”, ejecutado con grafito, preside el panel más interesante de esta torre campanario, en el que una flor de lis en posición horizontal y un ave se sitúan junto a un barco hecho con incisión muy fina, prácticamente imperceptible y sólo visible con luz rasante. Por su aspecto y tipología constructiva, este barco se asemeja a un jabeque, nave rápida y ligera derivada de la galera, empleada ya en el s. XVII por los piratas de Berbería y que perduró hasta los primeros años del s. XIX. Su casco era bajo y alargado con una especie de espolón en la proa, por la popa quedaba prolongada con el remate exterior del alcázar y contaba con tres palos provistos de velas latinas. Lo más interesante de este motivo, aparte de la exactitud de muchos detalles de su construcción, es la representación de toda una operación de trabajo realizada por los marineros: se trata del plegamiento de las velas y sujeción de los palos con cuerdas, viéndose a los marineros en plena faena. Destaca en el extremo del alcázar el capitán, que con su espada en alto, dirige toda la operación. Seguramente, su ejecutor tendría un gran dominio de las artes de la mar por la precisión de los detalles.

Fuera ya del campanario, en el marco de la ventana anteriormente mencionada, se dispone un panel vertical. Todos los motivos se realizaron mediante finas incisiones y dos de ellos están repasados con grafito de punta fina. Este panel contiene en su mitad inferior una serie de jarrones con flores de tallo largo, un pequeño barco y otros motivos de carácter geométrico. En la parte superior se sitúan los dos motivos repasados con grafito. Se trata de dos barcos, uno de ellos presenta su casco redondeado, dos mástiles con banderas, en los que no se detallan las velas, situándose una figura antropomorfa en la popa que da la impresión de estar controlando el timón. El otro barco, de forma más estilizada, tiene tres mástiles sin velas, situándose una cofa en el del centro, mientras los otros dos muestran sendas banderas listadas. Una serie de cinco figuras antropomorfas, tres de ellas coronadas, se sitúan a bordo.

En la escalera del campanario, hay dos rincones con testimonios claros de haber sido utilizados como hogar, ello podría deberse a la estancia en esta torre de uno o varios personajes perseguidos por la ley que, bajo la tutela y el amparo de la Iglesia (los llamados asilados), pudieron permanecer en ella durante largo tiempo. Estamos convencidos de que los graffiti representados en las paredes de algunas iglesias fueron realizados por estos personajes, que, si bien se encontraban allí por su voluntad, el permanecer día y noche en un campanario les provocaría la sensación de estar de alguna manera encerrados.

BIBLIOGRAFÍA

BENITO GOERLICH, D. *et alii.* (1989): “Valencia y Murcia góticas” vol. IV de “La España Gótica”.

Ediciones Encuentro, Madrid.

SANCHIS SIVERA, J. (1922): “Nomenclátor geográfico-elesiástico de los pueblos de la diócesis de

Valencia”. Valencia.

FERRER MARSET, P. P. (1989): “Introducció als graffiti de Cocentaina”. Revista de Festes Mare de Déu,

año XXIII, núm. 33. Pía Unión de la Virgen del Milagro, Cocentaina.

BLANQUER HERNÁNDEZ, M. (1988): “Iglesia de Santa María” en “Cocentaina. Arte, Historia y

Monumentos”. Pía Unión de la Virgen del Milagro, Cocentaina.





AJUNTAMENT DE COCENTAINA

Pere Ferrer Maset * y Amparo Martí Soler *

El Ayuntamiento de Cocentaina se sitúa en el centro histórico de la villa, en la actual plaza de la Vila núm. 1. Este edificio todavía es conocido, principalmente entre los habitantes de mayor edad, con el nombre de *Ca la Vila*, siendo uno de los más antiguos y singulares de la población, aunque son escasos los elementos artísticos y arquitectónicos que de alguna manera reflejan sus orígenes medievales. Numerosas obras de reforma, rehabilitación, reedificación y engrandecimiento llevadas a cabo principalmente a partir del s. XVII, ha provocado esta situación.

Arqueológicamente se demuestra que, en el solar que hoy ocupa el ayuntamiento, existió algún tipo de construcción en época musulmana a partir del s. XII, según los numerosos fragmentos de cerámica localizados en las obras de cimentación llevadas a cabo en 1997.

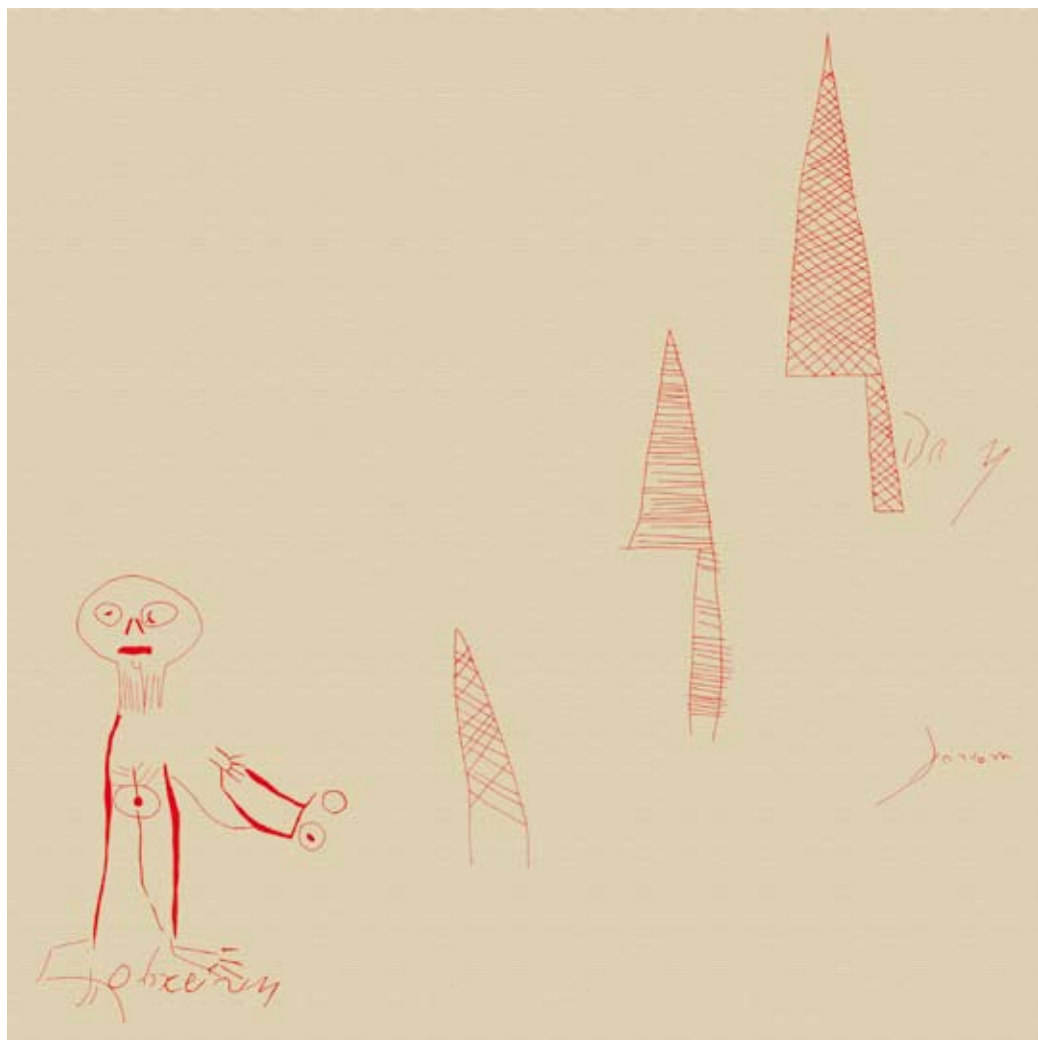
Existen varios documentos en los que aparece este edificio como sede del *Consell de la Vila* en el s. XV y la plaza donde se sitúa, con el nombre de *plaça de les Corts*, nombre que también recibía el Consell de la Vila. Es por ello que, con diferentes denominaciones a lo largo de la historia, este edificio siempre ha sido sede y símbolo del gobierno local de Cocentaina.

La primera gran obra de reforma de la que tenemos noticia fue llevada a cabo el año 1680, se encargó al *obrer de vila* Francisco Tortosa por 99 libras y consistió en hacer un nuevo tejado a dos aguas, derribar la galería de *arquitos* de la terraza superior, convirtiéndola en un cuerpo de tres ventanas que diesen a la plaza y otra a la calle Mayor, previo apuntalamiento de la esquina de edificio que daba a la citada calle, así como hacer nueva la esquina que daba a las cárceles, rehaciéndose varios pilares en el interior.

Otra obra importante fue la realizada a finales del s. XVII. Ésta consistió en hacer una lonja nueva pegada al edificio pero integrada en él. Para pagar la obras, durante dos años se cobró un impuesto sobre la carne que se vendía en la misma plaza: “y de allí es lleuresen dos dines per lluire y de lo que es traurà en dos anys, que es sert serà cosa considerable, es farà una llonga en la plasa per a llohiment de la vila ab sa sala dalt conforme la ya en altres parts”.

* Centre d'Estudis Contestans





Unos días después, el Consell de la Vila pide al clero de la iglesia de Santa María que aporte, por vía de limosna, ayuda económica para dicha obra, contestando éste que estaban dispuestos a colaborar siempre que el resto de comunidades de la villa hiciesen lo mismo, contestación que molestó al Consell, el cual decidió suspender la obra: *“que la llonga es suspenga y no es fasa, pues ya es farà quant Nostre Senyor serà servit”*.

A pesar de ello, la lonja fue construida, pues los actuales testimonios arquitectónicos así lo reflejan. La obra consistió en la construcción de una planta baja abierta a la calle mediante tres arcos de medio punto, con pilares de sillería y ladrillo macizo en los arcos. Durante muchos años esta parte del actual Ayuntamiento estuvo destinada a matadero y carnicería.

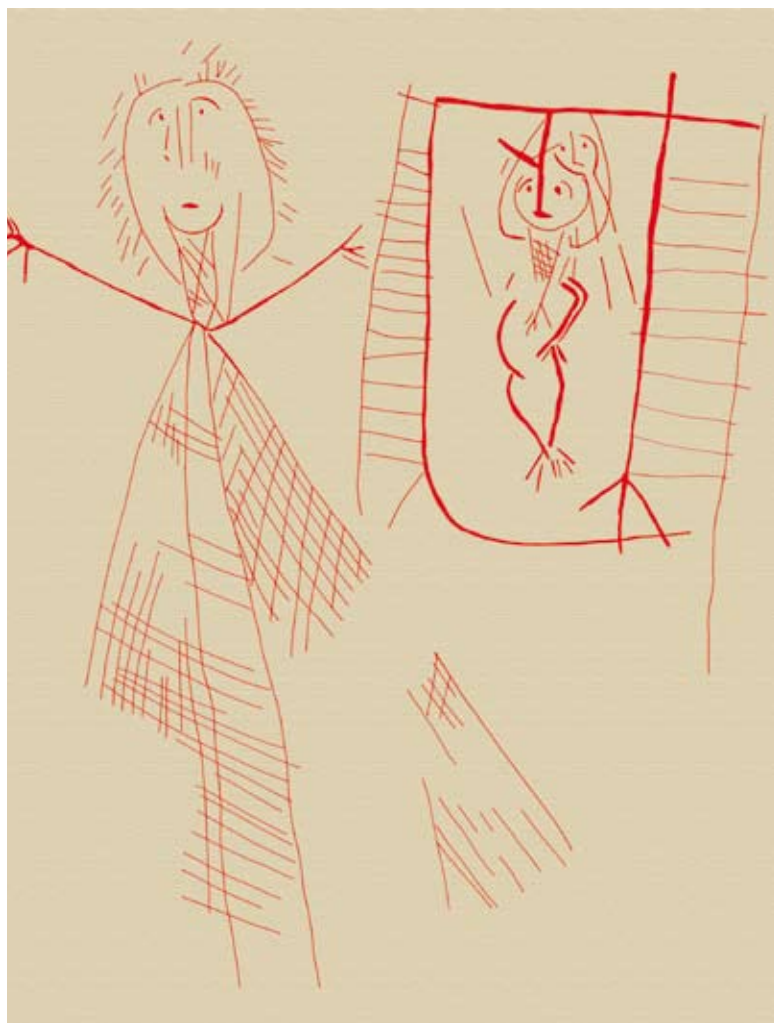
En el año 1796, esta parte del edificio se utilizaba como almacén donde se guardaban las maderas de las paradas de la Feria de Todos los Santos de Cocentaina y, como amenazaba ruina, fue acordado por la Junta de Propios, con el alcalde al frente, sacar a subasta la obra de *“reedificación de la casa nombrada la cochera”*, que fue rematada a favor del maestro albañil Francisco Briva por el precio de 280 libras. Entre los diferentes capítulos y obligaciones para llevar a cabo esta obra se señala que los materiales a utilizar serán *“piedra de cantería y mampostería, cal, yeso, ladrillos y madera”*, que se debería derribar toda la obra vieja y reutilizar al máximo los materiales que salgan de ella, construir de cinco pilares para sostener cuatro arcos *“de piedra de sillería hasta poco más de siete palmos”* y que la esquina se tenía que hacer de sillería hasta la primera planta y de ladrillo hasta el tejado.

En definitiva, esta obra consistió en cerrar los arcos primitivos de finales del s. XVII que daban a la plaza y hacer otros arcos nuevos paralelos a éstos, lo que permitió disponer de una amplia sala para poder ser utilizada como almacén, quedando patente que por aquellos años el matadero había dejado de ejercer su actividad.

En 1845 y según el diccionario de Pascual Madoz, se volvieron a realizar obras en esta parte del ayuntamiento para ubicar la nueva cárcel: *“en el bajo, hacia la izquierda está la habitación del carcelero, a la derecha se ve una puerta reja que da entrada a las cárceles. La cárcel se halla contigua a este edificio, es bastante segura y se compone también de dos pisos, junto a ella se ve un patio que sirve para que salgan algún rato los presos a respirar el aire libre, y alrededor dos calabozos, toda la obra se hizo en 1845 sobre la que servía de matadero”*.

A lo largo del s. XX se hicieron nuevas obras y reformas (1912, 1967, 1971), pero la obra que afectó a la totalidad del edificio dejándolo con el aspecto actual fue realizada entre 1996 y 1997. Esta actuación ocasionó la destrucción parcial de algunos elementos arquitectónicos antiguos y la colocación de materiales modernos en su fachada, lo que produjo varios escritos de denuncia y cierta crispación entre





el equipo de gobierno del Ayuntamiento de Cocentaina y diversas personas y asociaciones en defensa del patrimonio.

El edificio presenta una planta de 243 m² y cuenta con un semisótano, planta baja y dos alturas. En su interior son pocos los elementos arquitectónicos a destacar, solamente merecen mención los arcos de la antigua lonja de finales del s. XVII que da a la plaza y los de finales del s. XVIII situados en el interior de la misma sala.

El semisótano, donde se situaba la primitiva cárcel, presenta planta rectangular y bóveda de arco carpanel de mampostería, siendo sus paredes de sillares hasta el arranque de la bóveda. Dos bancos corridos ocupan las paredes de la primera mitad de esta sala, en la que todavía son visibles varias anillas de hierro ancladas en la pared. Prácticamente centrada en la pared derecha, se encuentra la entrada a un estrecho y oscuro calabozo de planta en ángulo recto que contaba con doble puerta de cierre y bóveda de cañón, en la que son perfectamente visibles las marcas de las tiras de cañas entrelazadas que se utilizaron en su encofrado, así como huellas de haber habido en la pared algún elemento para sujetar a los presos. Una sala situada como entreplanta encima mismo de la cárcel que sirvió de vivienda del carcelero, se comunica con otra de menores dimensiones con bóveda de cañón hecha de ladrillo, la cual se utilizó también en algún tiempo como cárcel temporal.

Exteriormente este edificio, construido con la técnica “opus mixtum”, pared de piedra y de cerámica (ladrillos), se nos presenta como una construcción singular en esta comarca y merecedora de una protección legal que salvaguarde los elementos arquitectónicos de un edificio que, a lo largo de centenares de años, ha sido y es un símbolo para todos los contestanos.

GRAFFITI (1)

Los graffiti del ayuntamiento de Cocentaina se encuentran mayoritariamente en la primitiva cárcel situada en el semisótano recayente a la calle Major y a la plaza de la Vila. Otro grupo de motivos hoy desaparecidos se localizaba en la entreplanta que sirvió durante un tiempo como cárcel y que hoy en día está ocupada por el Juzgado de Paz.

El espacio carcelario principal presenta un aspecto cerrado, seguro y lúgubre, del cual a los presos les resultaría imposible escapar. Dos ventanas abiertas a la calle y una pequeña puerta de entrada a modo de trampilla situada en el interior del edificio, eran las únicas conexiones con el exterior. Esta sala conserva, principalmente en su lado derecho y en la bóveda, parte del primitivo revoco, lugar donde se encuentran la mayoría de los graffiti.

(1) En rojo los graffiti incisos y en negro los realizados con grafito

Los motivos aquí representados, todos ellos incisos, son semejantes a los que podemos ver en otras muchas cárceles antiguas de provincias cercanas, lo que nos lleva a plantearnos la existencia de una tipología común de graffiti carcelarios.

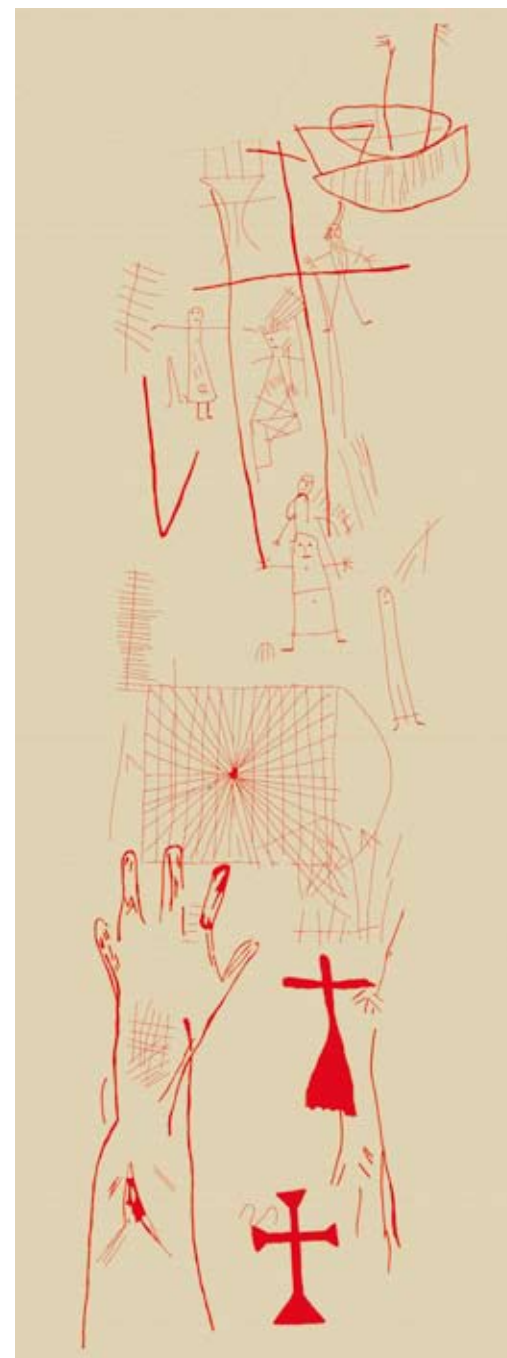
Esta cárcel de Cocentaina cuenta con toda una extensa y variada gama de graffiti, destacando por su elevado número las representaciones de cuchillos y puñales, así como también fechas, nombres, figuras antropomorfas, aves, barcos, numerales o sistemas de contabilidad, no habiéndose constatado la presencia de motivos de tipo religioso, los cuales sí que están presentes en el oscuro y reducido calabozo anexo, en donde las cruces, algunas de ellas de gran tamaño, se sitúan junto a una serie de brazos y manos de grabado profundo. También hay otra serie de motivos de incisión más fina referentes a figuras antropomorfas, barcos, cuchillos o numerales.

Actualmente, el soporte donde se realizaron estos dos grupos de graffiti se encuentra en un estado muy avanzado de deterioro a consecuencia de las humedades existentes así como también por los golpes que reciben sus paredes al utilizarse el lugar como almacén de materiales diversos.

En la cárcel de la entreplanta se localizó un grupo no muy numeroso de graffiti, todos ellos incisos, de los cuales hoy en día, debido a las obras aludidas de rehabilitación en las que se picaron todas sus paredes, sólo queda como testimonio un pequeño panel compuesto por dos motivos que representan sendos cuchillos con el nombre de Francisco en su parte inferior. En esta sala se repetían los motivos del semisótano, como son los cuchillos y puñales, figuras antropomorfas, nombres, cruces, aves y otros animales; también podíamos ver una pequeña figura antropomorfa disparando con una escopeta desproporcionada para su tamaño. Afortunadamente, disponemos de los calcos de estos motivos desaparecidos.

Es muy numerosa la presencia de cuchillos y puñales, considerados como talismanes para ahuyentar las desgracias; así como la representación de brazos, sobretodo levantados, como en este caso, que podrían expresar rendición y renuncia a todo intento de defenderse.

Todas estas manifestaciones realizadas en las cárceles antiguas nos ofrecen una importante información sobre los sentimientos y pensamientos de muchos de los presos que pasaron por ellas, siendo muy ilustrativa la información de la cárcel del Ayuntamiento de Cocentaina, lugar donde, a lo largo de la historia, personas de todas las capas sociales de la población estuvieron prisioneras, con razón o sin ella, dejando en sus paredes unas expresiones que hoy consideramos como parte importante de nuestro patrimonio cultural, aunque no siempre se sepa conservar ni valorar.



J O S E P

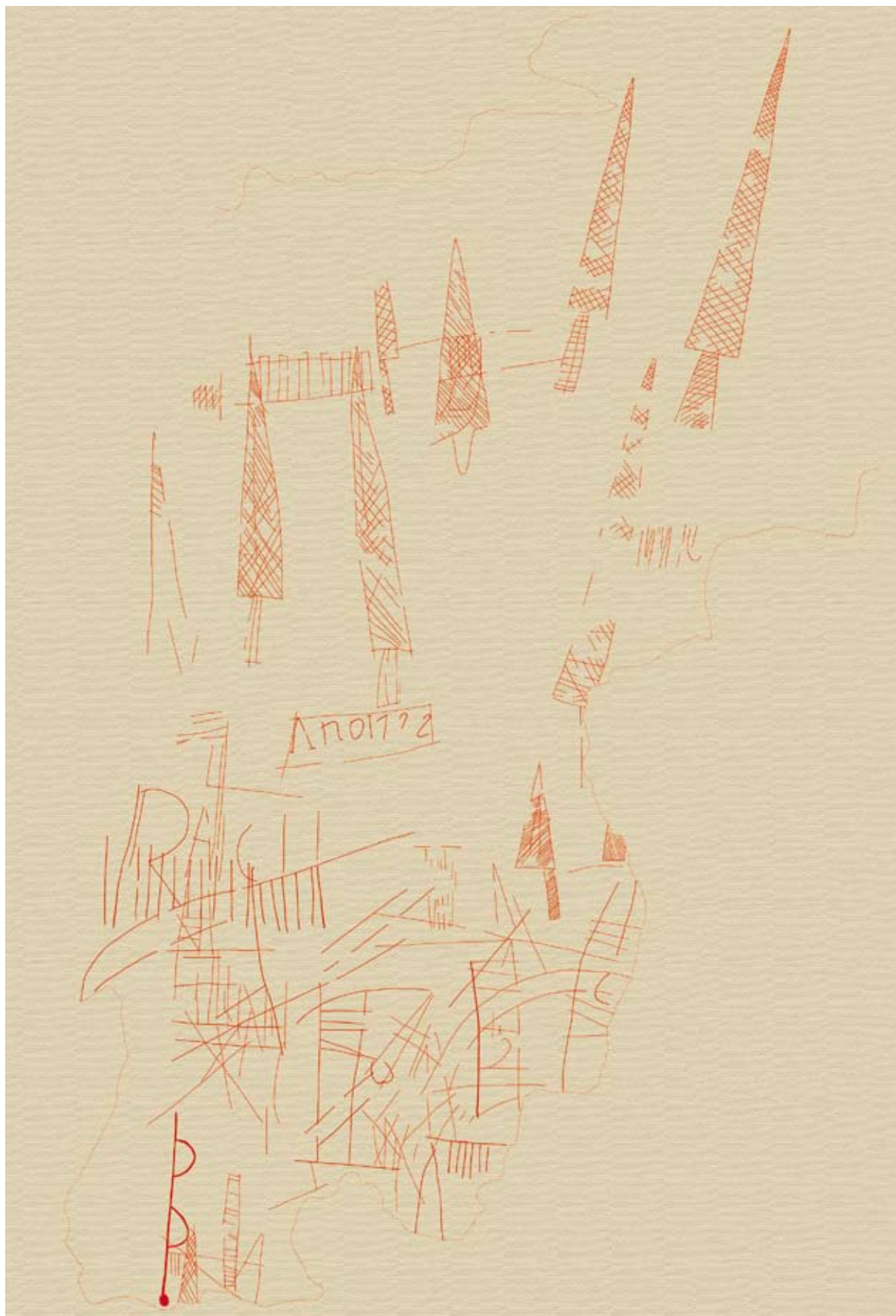


2 June



00.11
Aironi

av...





BIBLIOGRAFÍA

M.I. Ajuntament de Cocentaina. Concejalía de Cultura. (1994): "Cocentaina, Vila Comtal". Cocentaina.

RICHART CARBONELL, J.M. (1992): "L'arquitectura gòtica al Comtat" en "El Comtat a l'època medieval, segles XIII-XV". Centre d'Estudis Contestans, Cocentaina.





CASA DE LA SENYORIA

Pere Ferrer Marset * y Amparo Martí Soler *

La Casa de la Senyoria se encuentra situada prácticamente en el centro del antiguo arrabal musulmán de Cocentaina, en el número 30 de la actual calle Santos Médicos.

Esta casa, como otras tantas que llevan el mismo nombre en los pueblos, barrios y aldeas del antiguo condado de Cocentaina, fue construida durante los primeros años de la segunda mitad siglo XV, cuando don Ximén Pérez de Corella pasó a ser el primer conde de Cocentaina.

Las llamadas casas de la Senyoria eran el centro administrativo, de gestión, control y recaudación de censos y rentas de todo el territorio y dominios del conde de Cocentaina en éste su condado del interior de la provincia de Alicante, casas que estuvieron funcionando como tal hasta bien entrado el siglo XIX.

Esta casa de la Senyoria de Cocentaina contaba, aparte de la zona destinada a vivienda del administrador, con varias dependencias y edificios anexos, entre los que se encontraba una gran almazara, llamada también de la Senyoria, en la que todos los moriscos tenían la obligación de moler sus aceitunas, así como también graneros, almacenes, corrales, etc., que venían a ocupar prácticamente toda una manzana del arrabal.

De sus antiguos elementos arquitectónicos poco tenemos que resaltar al haber sido objeto, a lo largo de los años, de particiones, obras, derribos, rehabilitaciones, etc. Solamente una gran puerta lateral con arco de medio punto, construida de ladrillo, y el precioso y artístico escudo de armas renacentista de mármol blanco de los condes de Cocentaina que preside la entrada principal, dan testimonio de su esplendoroso pasado.

Durante unas obras de rehabilitación que se llevaron a cabo en el año 1985 en la zona que servía antiguamente como residencia del administrador, aparecieron formando parte de una pared varios fragmentos de yeso esculpido con representaciones vegetales y zoomorfas, lo que viene a indicarnos la existencia de un rico artesanado renacentista, destruido en tiempos pasados cuando esta parte del edificio estuvo sometida a obras que afectaron y variaron los antiguos niveles de habitación.

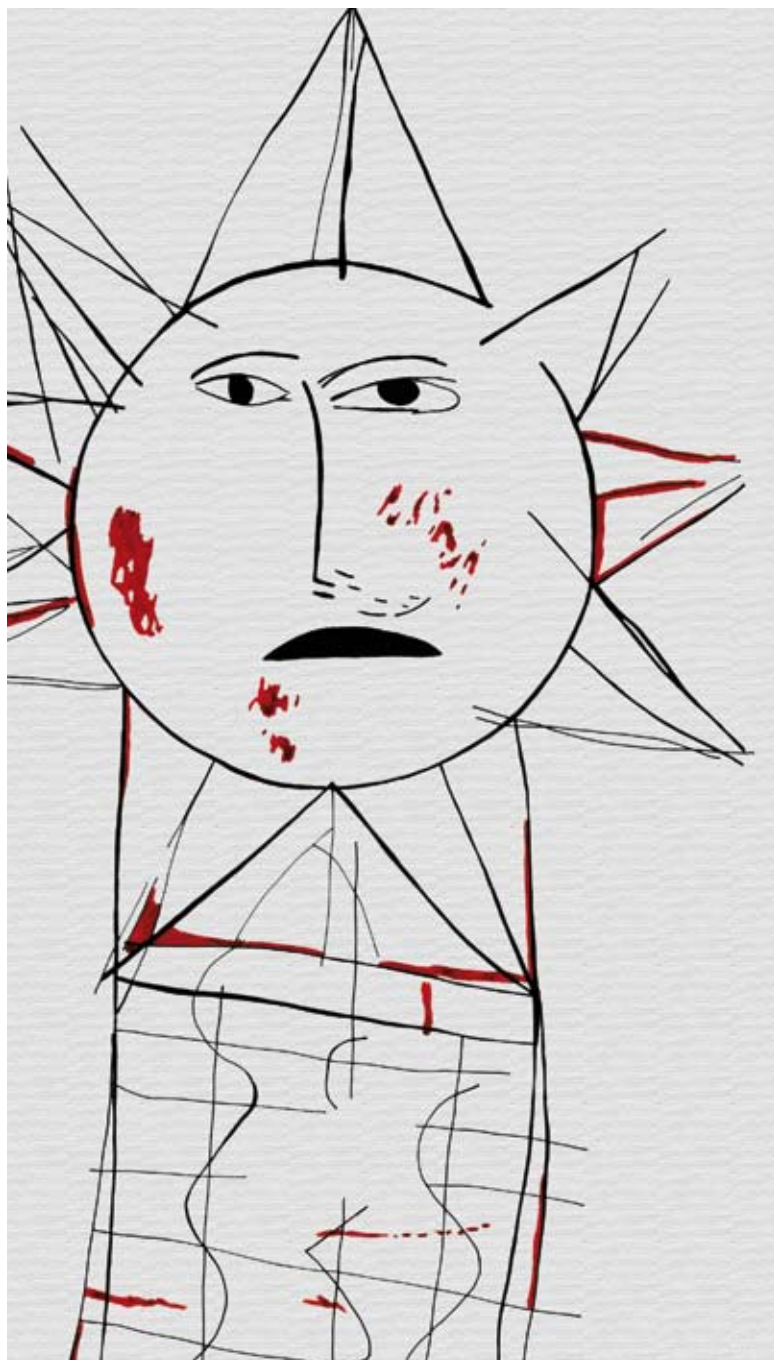


* Centre d'Estudis Contestans



25-graffiti. Casa de la Senyoria de Cocentaina





Actualmente, el antiguo arrabal musulmán de Cocentaina todavía conserva intacto todo su antiguo trazado urbanístico, con calles tortuosas y estrechas y callejones cerrados que forman un entramado laberíntico que, unido a la conservación de muchos elementos arquitectónicos tradicionales, crea una atmósfera que hace sentir al visitante como parte de un pasado lejano.

GRAFFITI (1)

Los graffiti de la Casa de la Senyoria se localizan en la última planta del edificio, antiguamente destinada a almacén de productos agrícolas.

En la pared de la derecha y a baja altura se encuentra el único panel de graffiti que hemos podido localizar en toda la casa. La escena aquí representada tiene un marcado carácter narrativo de tipo religioso-festivo local al haber interpretado que podría tratarse de una escena relacionada con la festividad de la Virgen del Milagro, patrona de Cocentaina.

Este panel se encuentra enmarcado por dos pares de líneas verticales incisas situadas a ambos lados y su lectura narrativa se dispone de derecha a izquierda.

En primer lugar, podemos observar un personaje masculino realizado con la técnica de la incisión que lleva una peluca con abalorios y va vestido con casaca a la francesa, pantalones a rayas que le llegan hasta la rodilla y botas altas. Se representa caminando y encendiendo una larga pipa de cañón.

A continuación, hay una torre coronada por un sol (torre de David, torre de marfil) como símbolo de la Virgen María, realizada con la técnica de la incisión y en el que varias líneas fueron remarcadas o repasadas con pintura roja, probablemente almagre. Da la impresión que este motivo se eleva desde la tierra hacia el cielo al sostenerse sobre una serie de líneas verticales serpenteantes. Un árbol inciso de hojas caduciformes situado junto a la torre y el sol podría muy bien expresar conjuntamente la muerte vencida por el renacimiento de la vida.

La lectura del panel continúa con una figura femenina incisa en la que la mayoría de sus líneas se encuentran remarcadas con almagre, pintura que también se utiliza en la ejecución de ciertos adornos de su vestimenta. El rostro de esta figura ha desaparecido totalmente a consecuencia de un desconchado, situándose a escasos centímetros y a la misma altura de su cabeza un rostro inciso de las mismas dimensiones que podría estar relacionado de alguna manera con este rostro desaparecido. Esta mujer (¿la condesa?) lleva un moño con abalorios y una especie de gargantilla de la que cuelgan dos crucifijos. La parte superior de su vestido tiene unos motivos tejidos o bordados en “V”, es muy escotada y está adornada con una puntilla

(1) En negro los graffiti incisos y en rojo corresponde a graffiti pintados

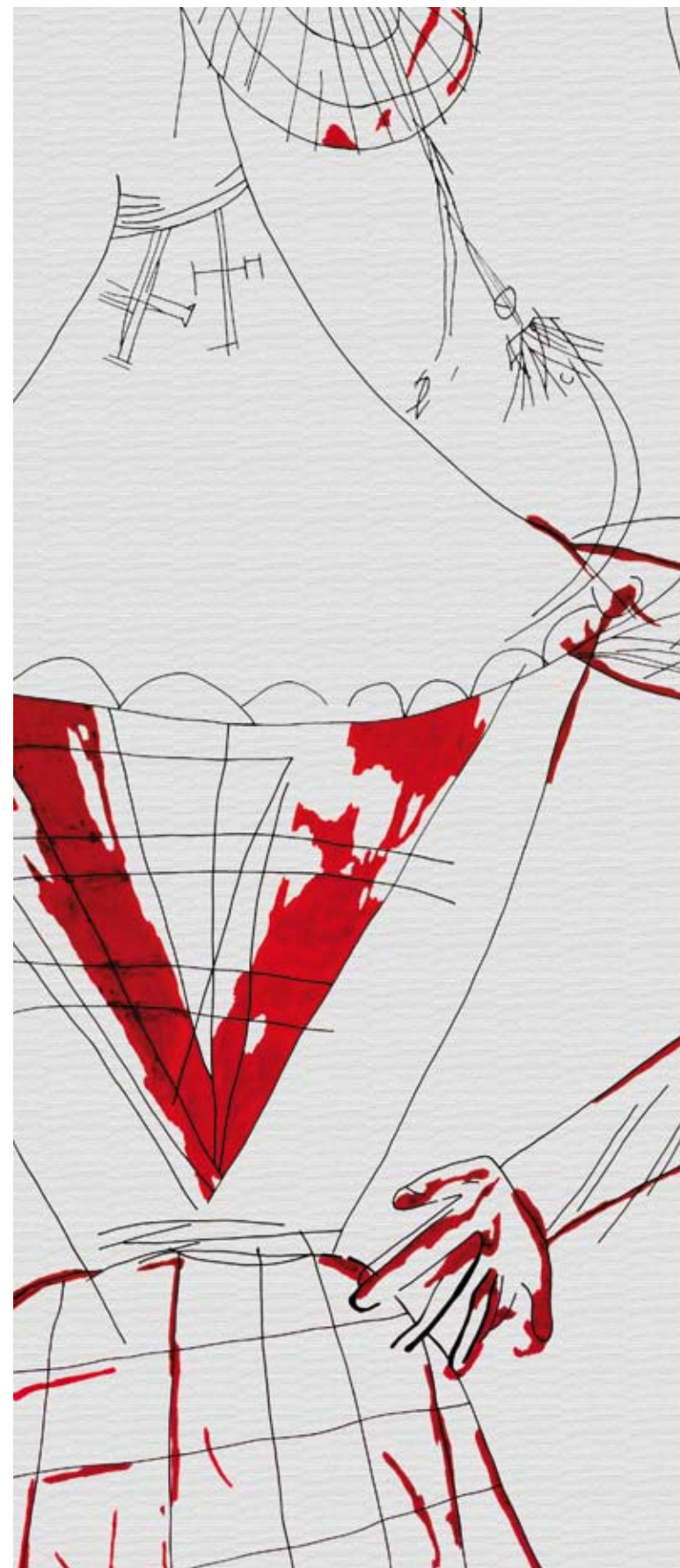
ondulante. La falda, larga hasta los tobillos, presenta unos dibujos geométricos a base de cuadros y líneas verticales serpenteantes. Utiliza unos botines abotonados un poco más arriba de los tobillos. Uno de sus brazos lo tiene en jarras y con el otro sostiene en la mano un clavel, dando la impresión de estar realizando una ofrenda a la Virgen del Milagro, patrona de Cocentaina, representada a continuación de esta figura femenina. La imagen de la Virgen está pintada con almagre y se encuentra en el interior de una hornacina incisa con pilastras estriadas, arco de medio punto rematado con una cruz de almagre y basamento decorado con motivos en aspa. Una pequeña figura femenina muy esquematizada se sitúa a la altura del clavel, con su brazo extendido hacia éste.

Como hemos dicho al principio de la descripción del panel, creemos encontrarnos delante de una escena narrativa de la festividad de la Virgen del Milagro realizada en el s. XVIII, en la que las figuras femenina y masculina vendrían a representar a los condes de Cocentaina, los cuales, hasta bien entrado el s. XIX, eran los que sufragaban dicha fiesta..

En los últimos años, una obra de rehabilitación llevada a cabo en esta casa cubrió el panel con una capa de cemento, dejando exenta la pequeña parte donde se encuentra la hornacina con la Virgen. Este tipo de actuaciones suele producirse demasiadas veces como consecuencia de la falta de protección legal, así como también por el desconocimiento o por no considerarse, por parte de arquitectos y constructores, estas manifestaciones artísticas como un bien cultural a conservar, siendo como son unos elementos muy importantes de nuestro patrimonio cultural.

BIBLIOGRAFÍA

FERRER MARSET, P. (1989): "Introducció als graffiti de Cocentaina". Revista de Festes Mare de Déu, año XXIII, núm. 33. Pía Unión de la Virgen del Milagro, Cocentaina





PALAU COMTAL

Pere Ferrer Marset * y Amparo Martí Soler *

El Palau Comtal de Cocentaina es un edificio civil de estilo gótico-renacentista construido sobre otro más antiguo de época musulmana del siglo XII.

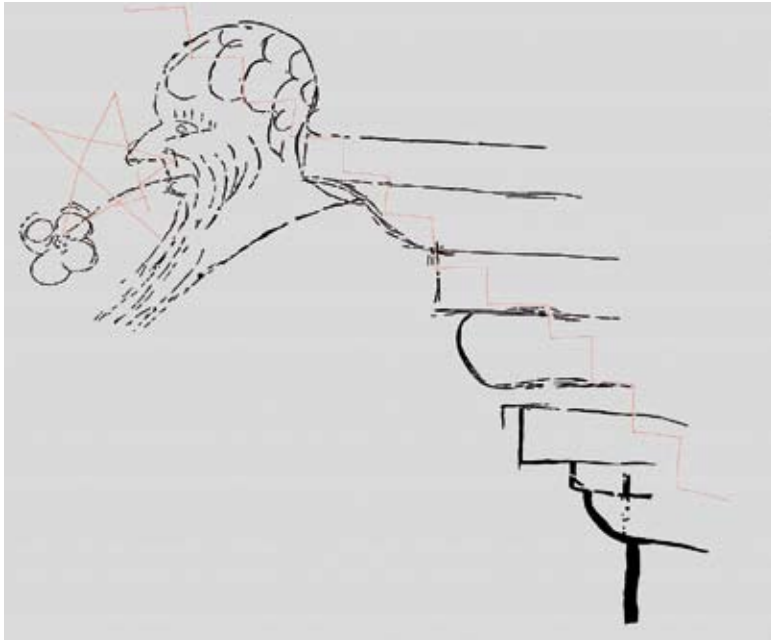
A finales del s. XIII, cuando el famoso almirante de la corona catalano-aragonesa Roger de Lauria era el primer señor feudal de la villa de Cocentaina, se llevó a cabo la construcción del primer edificio gótico, situado en el ángulo suroeste del recinto amurallado de la villa. Su planta en forma de L invertida cerraba en ese punto un cuadrado perfecto, situándose justo en la esquina de la muralla la gran torre del homenaje como símbolo del poder feudal. Este edificio contaba con cuatro torres, estaba cubierto con terrazas planas y completamente almenado, al igual que toda la muralla, dándole aspecto de gran fortaleza y centro determinante de las defensas de la villa.

En la segunda mitad del siglo XV, don Ximén Pérez de Corella, primer conde de Cocentaina, realizó grandes reformas y ampliaciones, confiriéndole el aspecto de palacio renacentista actual. La construcción de una nueva ala entre las torres del homenaje y la sureste hizo que el palacio pasara a tener una planta en U. Asimismo, todo el edificio, incluyendo sus cuatro torres, fue dotado de mayor altura y cubierto con teja árabe, con lo que desaparecieron las terrazas planas almenadas de la primera época gótica.

Estas importantes obras dejaron el edificio en las mejores condiciones para ser utilizado como residencia señorial de los Condes de Cocentaina.

El Palau Comtal de Cocentaina cuenta con relevantes exponentes artísticos y arquitectónicos, siendo la Sala Dorada uno de los principales. Esta sala ocupa una de las plantas de la torre del homenaje, es de planta cuadrada y presenta una espectacular bóveda de crucería cuyas nervaduras dejan trece espacios pintados donde se representan los nueve primeros reyes de Navarra, de los cuales decían descender los Corella, así como su escudo de armas y otros símbolos heráldicos relacionados con dicha familia. En el espacio de los cuatro lunetos existentes se representan escenas de batallas y pasajes históricos, apareciendo en todos ellos con destacado protagonismo el IX conde de Cocentaina, don Gerónimo Ruiz de





Corella, contemporáneo de estas pinturas, testimoniando con ello la participación directa de los Corella en estos acontecimientos.

El llamado salón de Embajadores se sitúa en la primera planta del lado este del edificio, donde se encuentra la entrada principal, y está formado por cuatro salas que cuentan con un rico artesanado renacentista de placas de yeso esculpido con representaciones de aves fantásticas y elementos vegetales enmarcadas por gruesos marcos de madera tallada.

En la planta baja, debajo mismo del salón de Embajadores, está situada la capilla de San Antonio Abad. Es de planta rectangular y presenta una bóveda de crucería con nervaduras que arrancan de una cornisa renacentista que recorre todo el perímetro de la capilla. Las claves de estas nervaduras están decoradas a base de medallones policromados con las armas de los Corella y de los Benavides.

Del patio de armas tenemos que destacar cinco arcos o vanos arquivoltados con semicolumnas de fuste liso sobre pedestales adosados a los machones de carga, parte de un claustro que no llegó a terminarse. Sobre los capiteles de orden dórico, en el entablamiento corrido, destaca su arquitrabe liso por la supresión de los triglifos. En su parte superior se abren cinco ventanas, una sobre cada arco. Esta obra clasicista fue ejecutada a principios del siglo XVII.

Toda el ala norte, incluidas dos torres, se encuentra ocupada por un convento de clausura de franciscanas clarisas por donación del conde desde los primeros años de la segunda mitad del s. XVII.

Hoy en día, el Palau Comtal es propiedad del Ayuntamiento de Cocentaina, excepto la parte del convento.

GRAFFITI (1)

Los graffiti del Palau Comtal de Cocentaina se concentran principalmente en una de las plantas superiores de la torre nordeste. Esta sala de planta rectangular y 25 m² presenta tres bóvedas de crucería con arco apuntado separadas por dos arcos apuntados diafragmáticos de finales del s. XIII y pertenece a la primera fase de construcción de este grandioso y espectacular edificio.

Varios paneles de menor importancia y cantidad se distribuyen desigualmente por todo el edificio, entre ellos destacaba uno hoy en día desaparecido que se situaba en una de las plantas superiores de la torre suroeste utilizada antiguamente como cárcel.

En la parte posterior de la puerta principal se conserva un panel que resulta singular al estar ejecutado sobre soporte de madera, caso único, por el momento, en los conjuntos estudiados.

(1) En rojo los graffiti incisos y en negro los realizados con grafito

Algunos numerales incisos sin importancia aparente y varias inscripciones de difícil encuadre cronológico, vienen a completar este conjunto de graffiti del Palau Comtal.

TORRE NORDESTE

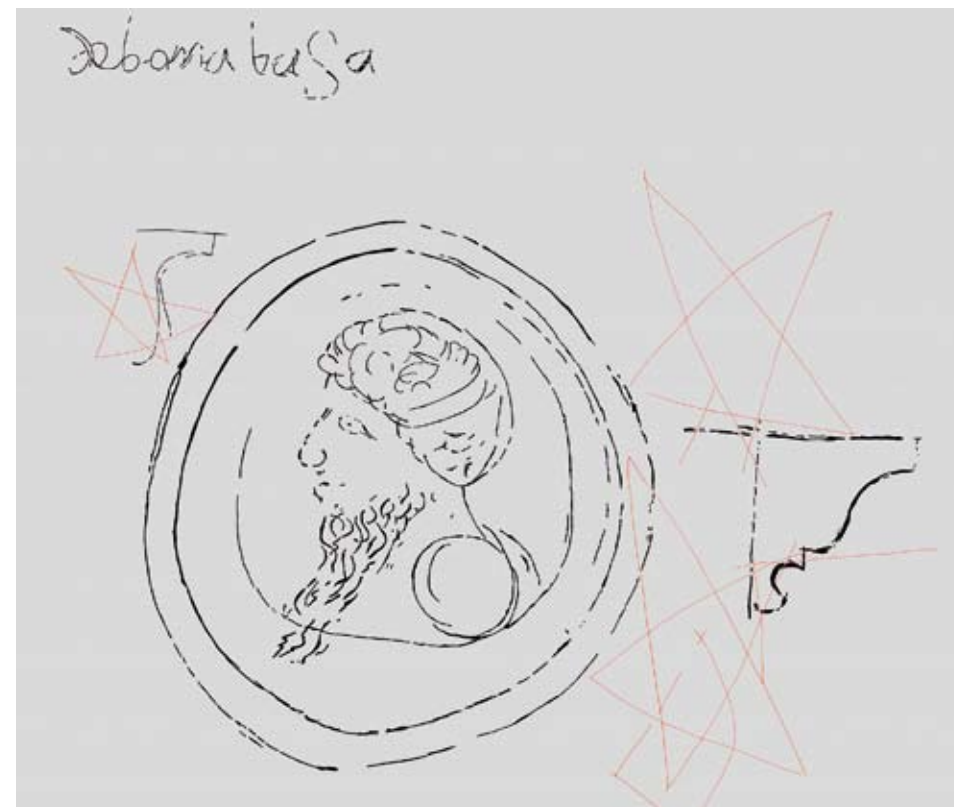
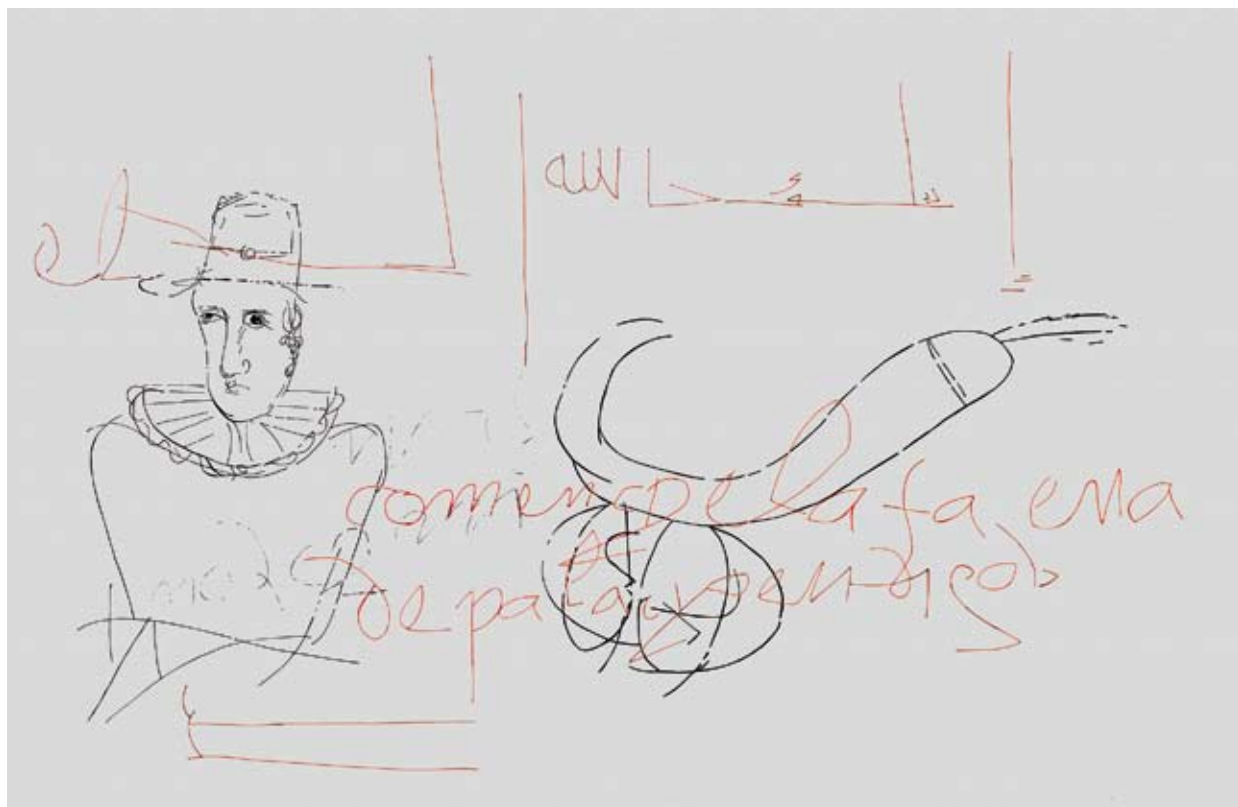
En esta torre es donde se sitúa el conjunto principal. La mayoría de los motivos presentan una cronología bastante clara encuadrable dentro del Renacimiento, entre finales del s. XV y principios del s. XVI.

Entre ellos podemos encontrar graffiti de temas arquitectónicos, todos de marcado carácter descriptivo al relacionarse con elementos existentes en el edificio. Están realizados con grafito y almagre, destacando su esmerado dibujo, indicándonos con ello que su autor poseía grandes conocimientos de las técnicas constructivas. Estos motivos, en su totalidad, son figuras abocetadas de las ménsulas que sostienen los matacanes ejecutados en el edificio durante las obras de elevación y cubrición llevadas a cabo entre finales del s. XV y principios del s. XVI. Una de éstas, perfectamente dibujada con distintas escocias y boceles, presenta en su parte superior y formando parte de ella, un mascarón con una flor en la boca; otra la encontramos trazada en base a las proporciones de una cabeza humana integrada y presente en el dibujo; existiendo también existe la representación incisa de una de las torres del palacio, posiblemente la del homenaje por el tejado piramidal que presenta.

También se representa un grupo importante de figuras humanas realizadas con grafito, entre ellas podemos ver una laurea con busto representando un personaje de la antigüedad de larga barba y pelo rizado, sacado seguramente de los repertorios ornamentales renacentistas; otra es un busto masculino dibujado de forma academicista con sombrero de copa, pelo rizado, cara alargada con todos los detalles anatómicos y una espectacular gorguera que está infrapuesta a una inscripción incisa del año 1506. Otra figura masculina, bastante incompleta por estar afectada por un desconchado, lleva la cabeza cubierta con un gorro listado, viste pantalones anchos hasta la rodilla a modo de bombachos y tiene los brazos extendidos hacia abajo con las manos muy abiertas. Este motivo forma parte del mismo panel en el que se sitúan dos figuras femeninas desnudas con la cabeza rapada, en una de ellas se indican los pechos mientras que la otra se los tapa cruzando los brazos sobre ellos. También podemos ver incisas las figuras de un san Benito, que se relaciona con procesados por la Inquisición, y la de un rostro femenino de largos y lisos cabellos.

Existen varias representaciones de motivos fálicos; tres de ellos se encuentran infrapuestos a un enmarañamiento de rayas curvilíneas realizadas con grafito con la clara intención de taparlos; otro es, al menos, anterior a 1506 y está dibujado con todo tipo de detalles, incluso con una eyaculación. Pero, sin





paçes
Belitre

enxakakle 2011 el
priedit erilama
cidessitrenquetex listyknecil



iosoi el ppa. de joa guil Rodrigo





duda, una de las representaciones de graffiti que más nos ha fascinado, tanto por su perfecta realización como por el motivo en sí, es el de un pene en erección, alado y con garras a semejanza de las arpías, que si bien éstas tienen rostro de mujer, en nuestro caso la sustitución de la cara por un pene podría relacionarse con el pecado, y su autor sería sin duda un erudito y gran conocedor de la cultura romana, en la que existen algunos paralelos.

TORRE SUROESTE

En una de las plantas superiores de esta torre, utilizada antiguamente como cárcel, tal y como aparece en varios documentos, entre ellos: “*por lo que el te hui pres y detengut en la presó del Palacio de la present villa de Cosentayna*” (Archivo Notarial de Cocentaina, protocolo de Roque Reig 19/01/1705), fueron realizados, seguramente por los presos, una serie de paneles con motivos incisos, desaparecidos a consecuencia de las obras de restauración llevadas a cabo en la torre y de los que hoy en día sólo queda el testimonio del calco de uno ellos, en el que se representan cuchillos y puñales semejantes a los de la cárcel del Ayuntamiento de Cocentaina; también podemos ver una pequeña figura muy esquematizada con los brazos en cruz y corona radial; un personaje a caballo; dos aves; varios perros, uno con la frase: “*io soi el perro de Joaquin Rodrigo*”; así como algunas inscripciones más, una de ellas en latín.

Si bien la cronología de los motivos es difícil de precisar, sirva como base el que esta cárcel dejó de ejercer sus funciones a finales del s. XVIII.

PUERTA PRINCIPAL

En la parte posterior de esta puerta, en el cuarterón más alto de la izquierda, se sitúa un panel ejecutado con grafito en el que podemos ver representadas dos figuras femeninas de cabeza redondeada que dan la impresión de estar atadas por sus largas trenzas, llevan sombrero y van vestidas con una especie de mantón triangular a rayas con volantes y unas largas faldas hasta los tobillos, también a rayas y con volantes alrededor, y tienen los brazos levantados, dando la impresión de que están bailando.

Los vestidos y las largas trenzas de estas dos mujeres son, en principio, indicios que nos llevan a proponer una cronología de finales del s. XVIII, con la seguridad de que no pueden ser anteriores al existir en la puerta un grabado con la fecha 1723 como el año de su fabricación.

Si bien en este edificio, a lo largo de los últimos años, han ido desapareciendo los graffiti de sus paredes como consecuencia de las diferentes obras de restauración, todavía podemos alegrarnos de contar

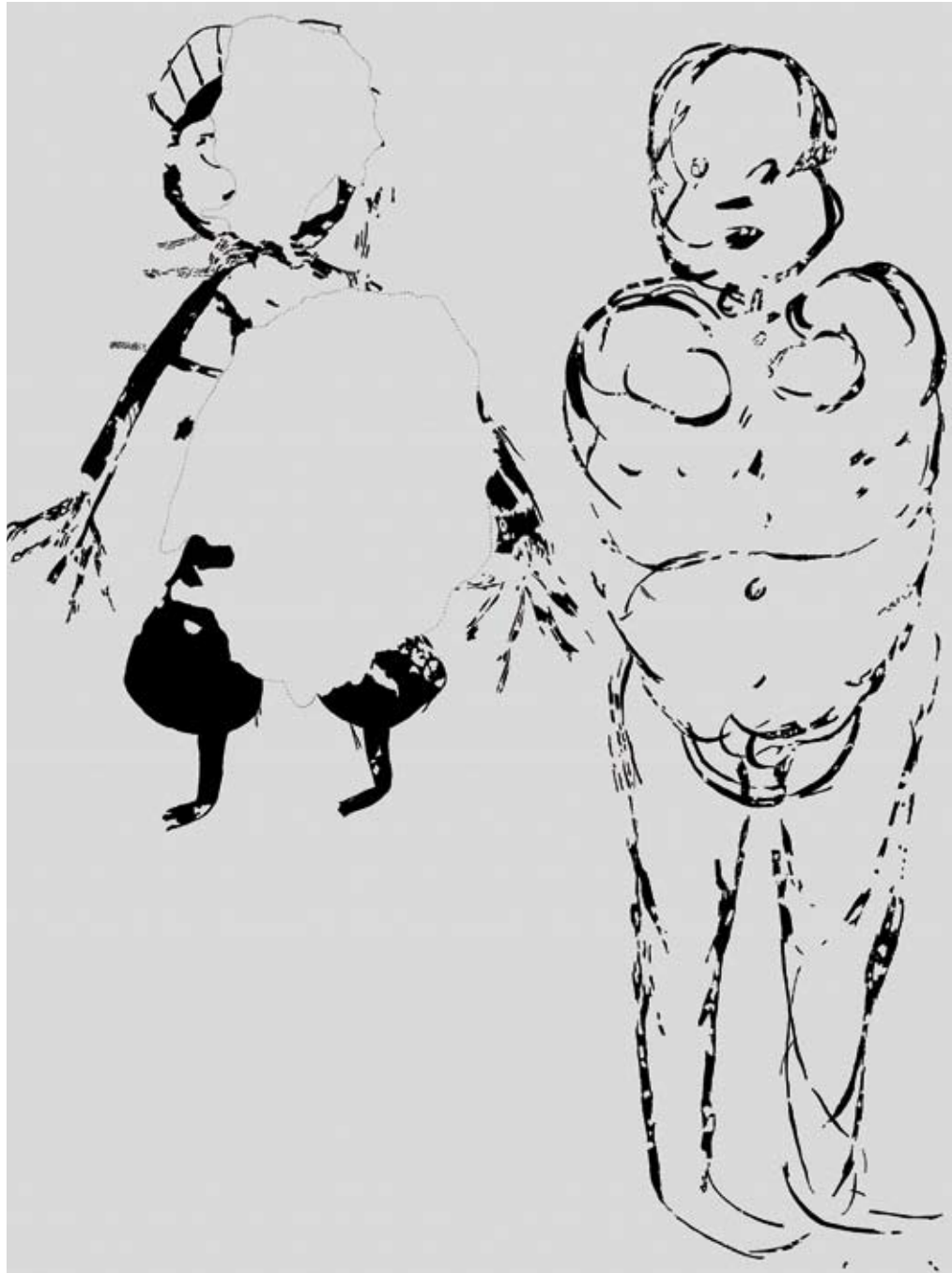




25-graffiti. Palau Comtal de Cocentaina



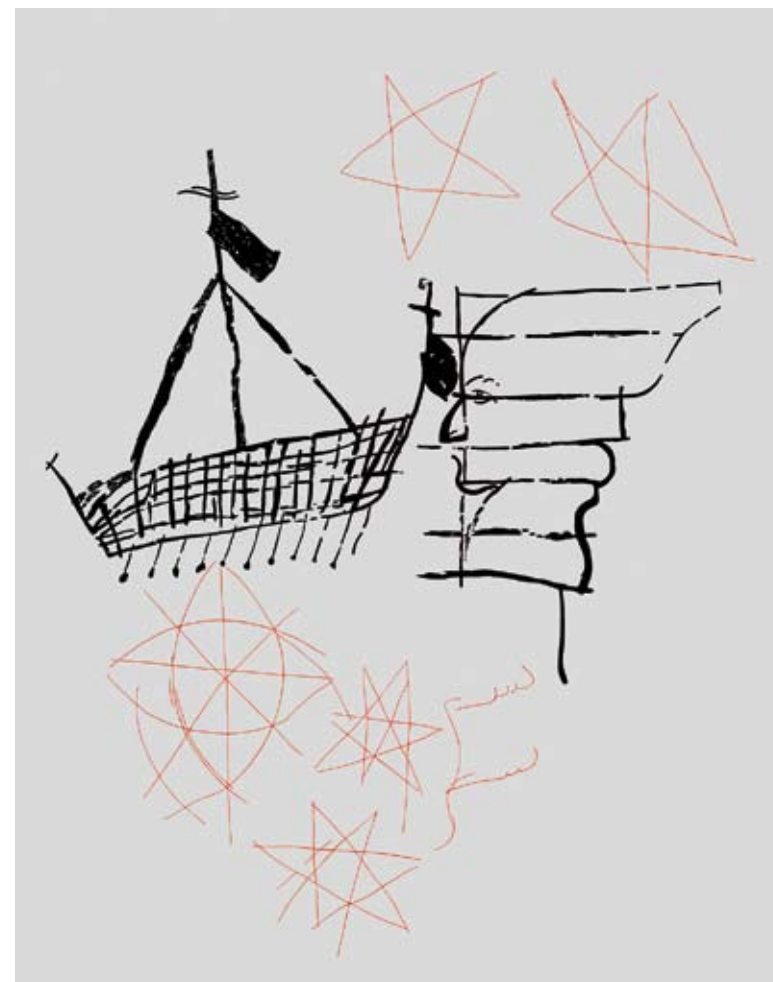




con un conjunto excepcional en la torre nordeste, el cual debería preservarse de manera urgente con el desarrollo, por parte de la administración, de un plan de restauración y conservación de estas importantes manifestaciones de graffiti renacentistas.

BIBLIOGRAFÍA

- FERRER MARSET, P. (1985): “El Palau fortaleza de Cocentaina”, en Revista de Festes Moros i Cristians. Cocentaina-1985.
- (1989) “Introducció als graffiti de Cocentaina”. Revista de Festes Mare de Déu, año XXIII, núm. 33. Pía Unió de la Virgen del Milagro, Cocentaina.
- NAVARRO, R, y VIDAL, I, (1983): “Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana”. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Generalitat Valenciana. Valencia.
- NAVARRO REIG, J. (1985): “Los orígenes de la Cocentaina cristiana”. Revista de Festes Moros i Cristians. Cocentaina-1985. Cocentaina.



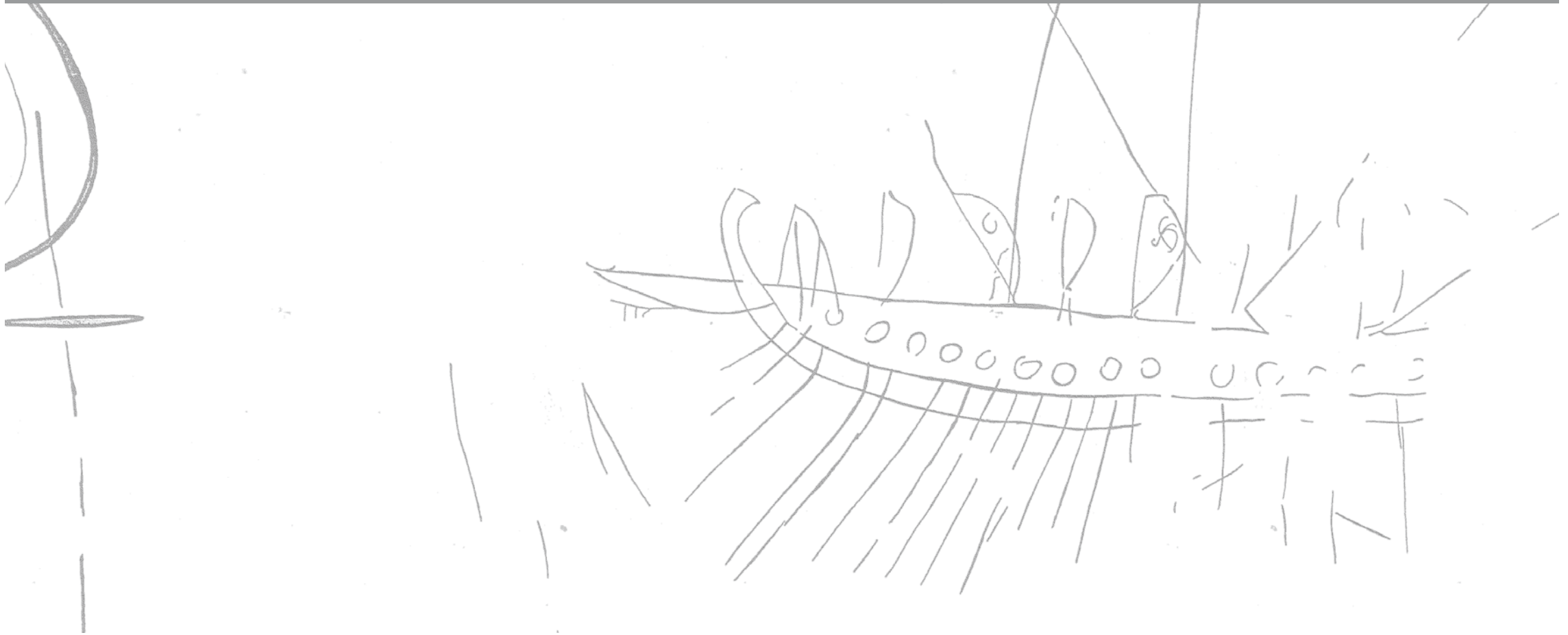


25-graffiti. Palau Comtal de Cocentaina





DENIA





MURALLAS DE LA VILLA DE DÉNIA

Josep A. Gisbert Santonja *

El castillo de Dénia es el monumento más significativo y relevante de la ciudad. Pese a su denominación, en ningún modo se puede considerar tan solo como un castillo. Es, más bien, una ciudadela urbana. Desde el nacimiento de Dénia como ciudad, con más de dos milenios de vida, el promontorio del castillo es parte integrante de su topografía urbana.

Durante la antigüedad clásica, la cima y sus laderas ofrecen notables y claros vestigios de arquitecturas relevantes. Una muralla de *opus quadratum* y aparejo pseudo-isódomo, un *podium* o terraza escalonada y la dispersión de elementos arquitectónicos, tales como basas, fustes de columna, y piezas de entablamentos o cornisas (material edilicio tallado en piedra) pertenecientes a edificios de los siglos I y II d. C., dan fe de que en la cima y en la ladera frente al mar se emplazaron algunos de los edificios más significativos de *Dianium*; ciudad estipendiaria en época tardorrepública, que alcanzó el rango de *Municipium* en tiempos de Augusto o Tiberio, en torno al cambio de era.

En época andalusí, la *Madina de Daniya* incorpora el perímetro del castillo al diseño de la ciudad y lo integra en su estructura urbana. Se corresponde con la alcazaba de la ciudad andalusí, ubicada en lo alto del promontorio. Ésta contaba, a su vez, con otro recinto definido; el del albacar: un espacio no urbanizado, envuelto por un recinto fortificado adyacente a la alcazaba propiamente dicha y en conexión con la *Madina*, situada más al sur. El doble cinturón de murallas tangente de la fortaleza es una clara herencia de su pasado islámico.

La conquista de Dénia y su territorio por Jaume I de Aragón significa una considerable regresión del espacio urbano. De más de cuarenta y cinco hectáreas de extensión, queda reducido a una pequeña ciudad constreñida de poco más de cuatro hectáreas. Perdurará, aunque no logrará remontar el pasado esplendor de su urbanización. La actividad y potencia de su puerto serán decisivos para recuperar progresivamente su tejido urbano. Emerge la villa medieval. Entonces, el promontorio del castillo acogerá en el recinto de la antigua alcazaba un edificio palacial; *el palau*, y potentes obras de fortificación; *el castell*. El



* Museo Arqueológico de la Ciutat de Dénia



antiguo albacar acogerá *la Vila*, dotada de murallas que seguirán básicamente el trazado de la antigua cerca del recinto andalusí y de una nueva trama urbana. En este contexto histórico y espacial hay que situar los *graffiti*.

EL SOPORTE Y LAS ARQUITECTURAS DEL ENTORNO DE LOS GRAFFITI

En 1984, salía a la luz la publicación príncipe sobre *graffiti* del ámbito valenciano: *Los graffiti medievales del castell de Dénia*. Era fruto del catálogo sistemático de más de trescientos, realizado por un grupo de investigadores, bajo los auspicios de la Casa de Velázquez, que analizaron cuidadosamente las evidencias de trazos sobre paramentos de murallas, torres y otras estructuras defensivas, así como en el interior de algunas estancias del complejo monumental del castillo. Con la publicación del mismo, se iniciaba un proceso de documentación, desigual aunque comprometido, sobre muchos de estos testimonios existentes sobre soportes de arquitecturas y monumentos valencianos.

De este modo, la publicación de los *graffiti* de Dénia constituyó el espolón de una nave que ahora, un cuarto de siglo después del dibujo y realización de nuestros calcos, navega gracias a la iniciativa, enquistada durante décadas, del Centre d'Estudis Contestans.

El uso del recurso de la imagen de la nave para describir esta realidad no es baladí ni ocasional. Las naves, tal como otros elementos relacionados con el mar y el arte de navegar, constituyen uno de los contenidos más relevantes y trascendentes de los *graffiti* existentes al pie de las nuestras murallas, frente, junto y con vistas al puerto y al mar de Dénia. Representan, fundamentalmente, galeras, tartanas, cocas, barcas catalanas y pequeños laúdes.

Sistematizado el catálogo de los *graffiti* existentes en el castillo, en esta colaboración presentamos un sugerente panel, de más de siete metros de longitud, incisos sobre el enlucido de las murallas de Dénia. Está situado en un segmento de lienzo de la cerca que envolvía la *Vila* de Dénia, fundada por Jaume II en 1308.

Estos *graffiti* están escritos, o incisos, sobre la superficie del enlucido, generalmente alisado y hasta satinado, de cal y tierra, que cubre el paramento externo del lienzo de muralla. Éste, a su vez, cubre un fuerte mortero de cantos rodados y cal, que constituye el revestimiento externo de un muro alzado con técnica de tapiado. Los *graffiti* se disponen en una banda horizontal que se corresponde con el paramento externo de la primera (inferior) de las tapiadas que, coronadas con almenas rectangulares, formaban los potentes lienzos de la muralla de la villa medieval, creada a inicios del siglo XIV y dotada, de inmediato, de una cerca fortificada. Este lienzo, sin duda, aloja en su interior el del albacar de la vieja alcazaba andalusí que, por el registro ar-

queológico que ofrece su relleno interior, lo dataríamos en la segunda mitad del siglo XII; es decir, en época almohade, pocas décadas antes de la conquista cristiana por Jaime I de Aragón.

Tras la fundación de la *Vila*, el viejo recinto del albacar cuenta con una serie de remodelaciones, orientadas a aumentar su altura y dar mayor solidez a sus muros. Así, tal como hemos apuntado, esta muralla cuenta con obras de consolidación en el contexto de la fundación de la villa, es decir, durante el primer tercio del siglo XIV. Desde entonces, el mantenimiento del circuito amurallado, básicamente aún con fábrica de tapial, requiere constantes obras de consolidación de paramentos, reparaciones del enlucido, así como del coronamiento, con el objeto de evitar su deterioro y desplome.

En sintonía con las obras de reparación y construcción documentadas en el castillo, en 1386, en el denominado *Palau Vell* y en otros espacios anejos, que cuentan con detallados asentamientos de gastos en los libros de contabilidad, y de las murallas del arrabal, en 1388, en tiempos del conde de Dénia Alfons d'Aragó [Alfons el Vell], duque real de Gandia, también las murallas de la *Vila* contarían con importantes obras de mejora. Sin duda, el sitio de Dénia en 1363, en el marco de la Guerra de los dos Pedros, determinarían importantes obras de acondicionamiento.

Los avances de la poliorcética, así como de las armas ofensivas, exigen el recubrimiento de los paramentos exteriores de las murallas con fuertes revestimientos de piedra picada y mortero de cal. Así, ocultaría el alma de arcilla roja y gravas de los tapiales de la antigua fortificación almohade.

Los recubrimientos de antiguos lienzos con mampostería concertada y los tapiales de mampostería, con sólidos paramentos externos de piedra picada y cal, eran fábricas frecuentes en las obras de fortificación. El potente y sólido enlucido que cubría el mismo es el soporte de los graffiti en cuestión.

Los trabajos de consolidación de estos muros, a los que proponemos como ámbito cronológico las dos últimas décadas del siglo XIV, que conllevarían la dotación de un nuevo enlucido, serían el momento en que el autor realizaría estos graffiti, muchos de ellos incisos sobre el enlucido aún fresco. Las características de las incisiones no deja lugar a duda sobre su ejecución justo en el momento del aplique del recubrimiento sobre las viejas murallas de la *Vila* medieval.

Durante el siglo XV y las primeras décadas del siglo XVI se detectan en estas murallas nuevas fábricas, así como nuevas tipologías o lenguajes arquitectónicos. Destacamos las dos torres que refuerzan y delimitan a ambos lados el lienzo de los graffiti que nos ocupa. Al este, la Torre de la Pólvora; una sólida torre de planta rectangular que, sin duda, reviste una antigua torre del albacar andalusí. Su paramento externo es de sillería, con múltiples cráteres de impactos de artillería. Los sillares presentan una interesante secuencia de





25-graffiti. Murallas de la Villa de Dénia

marcas de cantero. En uno de los ángulos o esquinas cuenta con una inscripción fundacional que permite situar su periodo de construcción en la primera mitad del siglo XV.

La torre situada a occidente del lienzo presenta elementos con un lenguaje plenamente renacentista: planta ovoide, macizado interior, coronamiento de cañoneras o troneras. Se construyó ya en el siglo XVI, probablemente en su segundo tercio. Se inscribe en un periodo en que, con anterioridad a 1575, parte de las murallas de la *Vila* y el frente litoral de la fortificación del castillo contaron con una intensa remodelación. El plano *Proyecto de Fortificación nueva del castillo de Dénia*, de Vespasiano Gonzaga, de 1575, incorpora ambas torres en el dibujo de la fortificación existente.

Centrémonos, pues, en el lienzo de muralla que constituye el soporte del panel de graffiti que a continuación describimos. Se conoce como Sector A y pertenece a las murallas septentrionales de la *Vila*, entre la Torre de la Pólvora y la torre de planta oval.

EL PANEL DE LA MURALLA NORTE DE LA VILLA MEDIEVAL. CONTENIDOS

El panel de graffiti permite imaginar el puerto de Dénia en la Edad Media y ofrece datos para reconstruir la fachada marítima de la ciudad. Además, ilustra algunos rasgos de la navegación y del tráfico marítimo.

En Dénia conocemos, como en pocas ciudades, la topografía de la medina andalusí, en donde la alcazaba, la medina, el gran arrabal y el emplazamiento del recinto de las atarazanas nos ofrecen una sorprendente fachada marítima, frente al puerto, segmentada por la dársena y el canal que daba acceso al Saladar.

La torre, una de las tres incluidas en el catálogo de los graffiti del castillo, sugiere su interpretación como torre de señales, o de control y vigía asociada al frente portuario. Sugiere, asimismo, su relación con las dos torres existentes en el litoral de la ciudad durante este periodo histórico: la Torreta del Raset, al norte y frente al muelle del puerto, y la que ha conservado el topónimo de la Torre d'En Carròs, mas al sur; torre albarrana o coracha con un vínculo indudable con la topografía del puerto andalusí. Los vestigios de ambas torres permanecieron *in situ* y visibles hasta inicios del siglo XX. Se dispone de testimonios fotográficos y hoy se hallan amortizados y cubiertos.

Junto a la torre, sin duda una antigua torre de señales o faro, elemento característico en la topografía de un puerto medieval, destaca la singularidad de las naves representadas. Éstas nos ofrecen una excepcional imagen congelada de la variabilidad de tipos, morfológica y funcional, de los navíos que surcaban el litoral de Dénia, se refugiaban o bien buscaban avituallamiento en el puerto.

Naves de guerra, o bien utilizadas para la práctica del corso u otras actividades, de las que queda documentación fehaciente que lo atestigua. Naves comerciales, vehículos clave en las relaciones comerciales y en el papel del puerto de Dénia como punto de embarque y desembarque de mercancías secular, o de refugio puntual ante vientos y corrientes adversas. Barcas que arrastran artes de pesca ofrecen imágenes frescas de la actividad pesquera, fundamental para el abastecimiento de los mercados de esta y otras villas circundantes, en tiempos en que el pescado era fundamental en la dieta de casi un tercio de los días del calendario litúrgico.

CATÁLOGO DE LOS GRAFFITI DEL PANEL DE LA MURALLA NORTE

N.º 1.

Torre.

Referencia: [A-254].

A. Bazzana *et alii*, 1984, p.32, fig.21, 22, 23, p.34, fig.34.

Torre con una doble hilada de almenas triangulares o piramidales. Está coronada con dos mástiles, con banderas al viento. Los trazos rectos paralelos recuerdan el emblema de las barras de Aragón.

Frente a otros graffiti que detallan rasgos del paramento externo, tal como la distribución de tapiales en el alzado, como el C-59 (A. Bazzana, *et alii*, 1984, p. 40, fig. 33), en esta torre destacan dos líneas de almenas. El dibujo de una cenefa de triángulos parece ser una convención para resaltar las formas de las almenas rectangulares con remate prismático propias de la época. Estos esquemas de torre son frecuentes en las cerámicas de la época, en las producciones de verde y manganeso de Paterna, así como de Barcelona/Manresa.

Las escaleras dibujadas, así como las líneas de separación de plantas, señalan el modo de acceso y de circulación en el interior del torreón; quizás conocido por el autor de estos trazos.

Su tipología recuerda torres, exentas o no, erigidas en la costa durante los siglos XIII, XIV y XV en la fachada marítima de las ciudades, para el control de entradas y salidas del puerto. Representaciones de torres similares están presentes en paisajes portuarios medievales, sobre soportes de pintura sobre tabla o pintura mural, o bien como motivos de ornato en pequeños paneles sobre madera o sobre placas de revestimiento (azulejos) y vajillas cerámicas.

N.º 2.

Galera.

Referencia: [A-260].

A. Bazzana *et alii*, 1984, p.51, fig. 48, p. 57.

La galera es una de las naves más representadas del conjunto de graffiti del castell. Esta nave, en uso para la guerra o el corso y, asimismo, para el transporte de mercancías, se caracteriza por un casco largo y estrecho, de poco calado y navegaba a vela y/o a remo. Es bastante inestable y de difícil gobierno en episodios de fuertes vientos y corrientes. Las galeras son veloces, aunque su volumen de carga o tonelaje es siempre restringido.

Los remos son los elementos que permiten su rápida identificación y acompañan a todas las galeras representadas en este panel.

La galera A-260 navega a vela y a remo. Presenta rasgos muy similares a la A-279. Del casco, el dibujo define detalles de elementos fundamentales de la nave y de su gobierno, tal como la quilla o el timón. De forma convencional, detalla las portas de los remos, así como, sobre la barandilla del casco, unos elementos que se interpretan como paneles de protección o escudos. También podrían representar apéndices para atar los cabos, elementos a menudo presentes en representaciones de naves andalusíes y cristianas de la Baja Edad Media, o bien, esquemáticamente, a galeotes. Vela triangular desplegada y un único mástil, asegurado con cabos o cuerdas de sujeción. El sistema de gobierno representado parece ser el de remos móviles o timón lateral a popa.

N.º 3.

Galera.

Referencia: [A-272].

A. Bazzana *et alii*, 1984, p.46, fig. 44-45, p. 57.

J. A. Gisbert, 1999, p. 67.

Galera navegando a remo y vela. La galera A-272 tiene dos mástiles; el mayor y el de trinquete, ambos asegurados por cabos. El mástil de trinquete parece estar coronado por una banderola; una cofa para otros autores. La inclinación de los remos, como la anterior, y las líneas curvas que definen las espaldas de los galeotes, acentúan la sensación de movimiento de la nave. Un personaje de mayor tamaño, junto a los galeotes, parece dirigir el ritmo de la boga. Vela triangular desplegada.

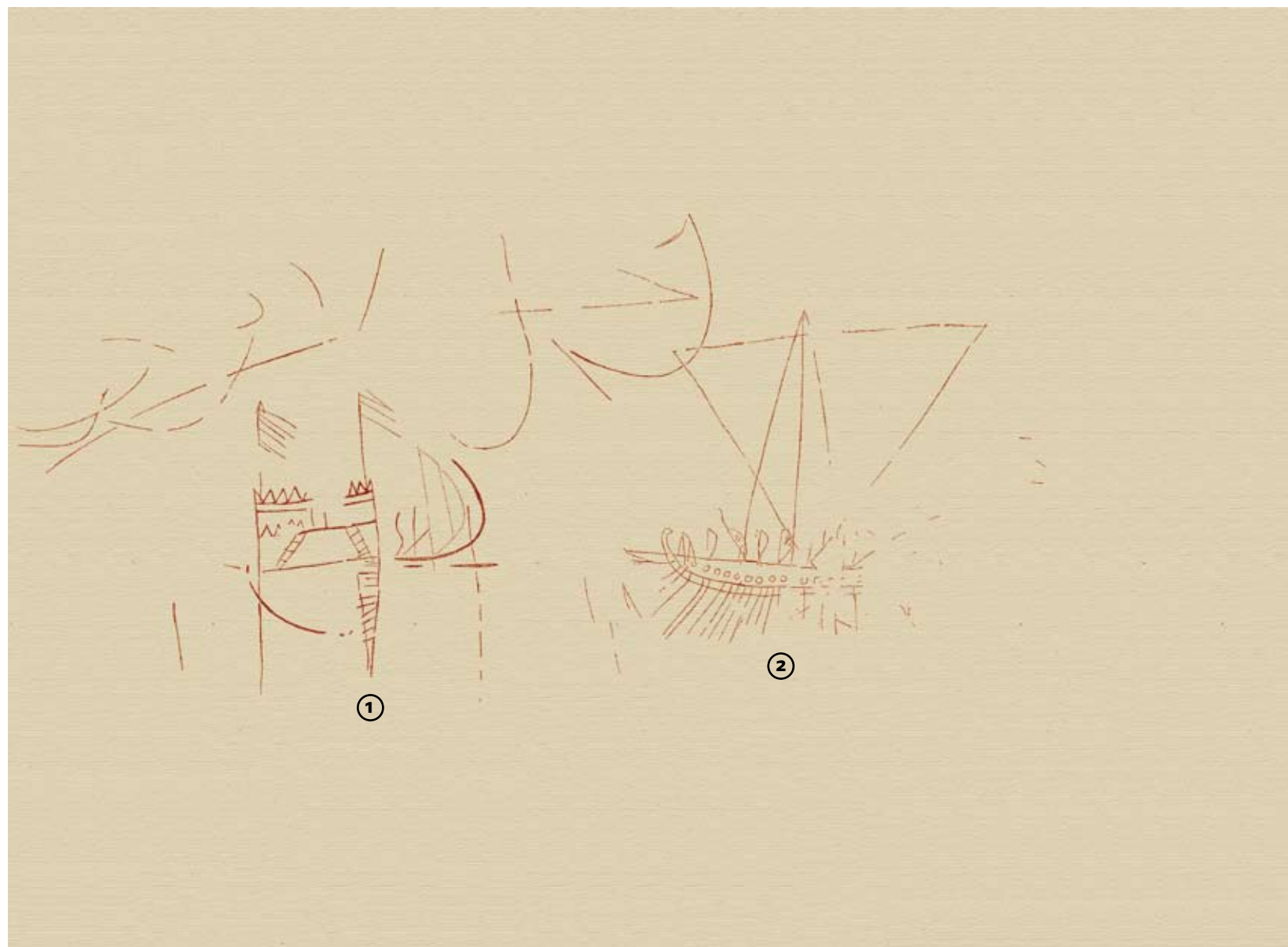
N.º 4.

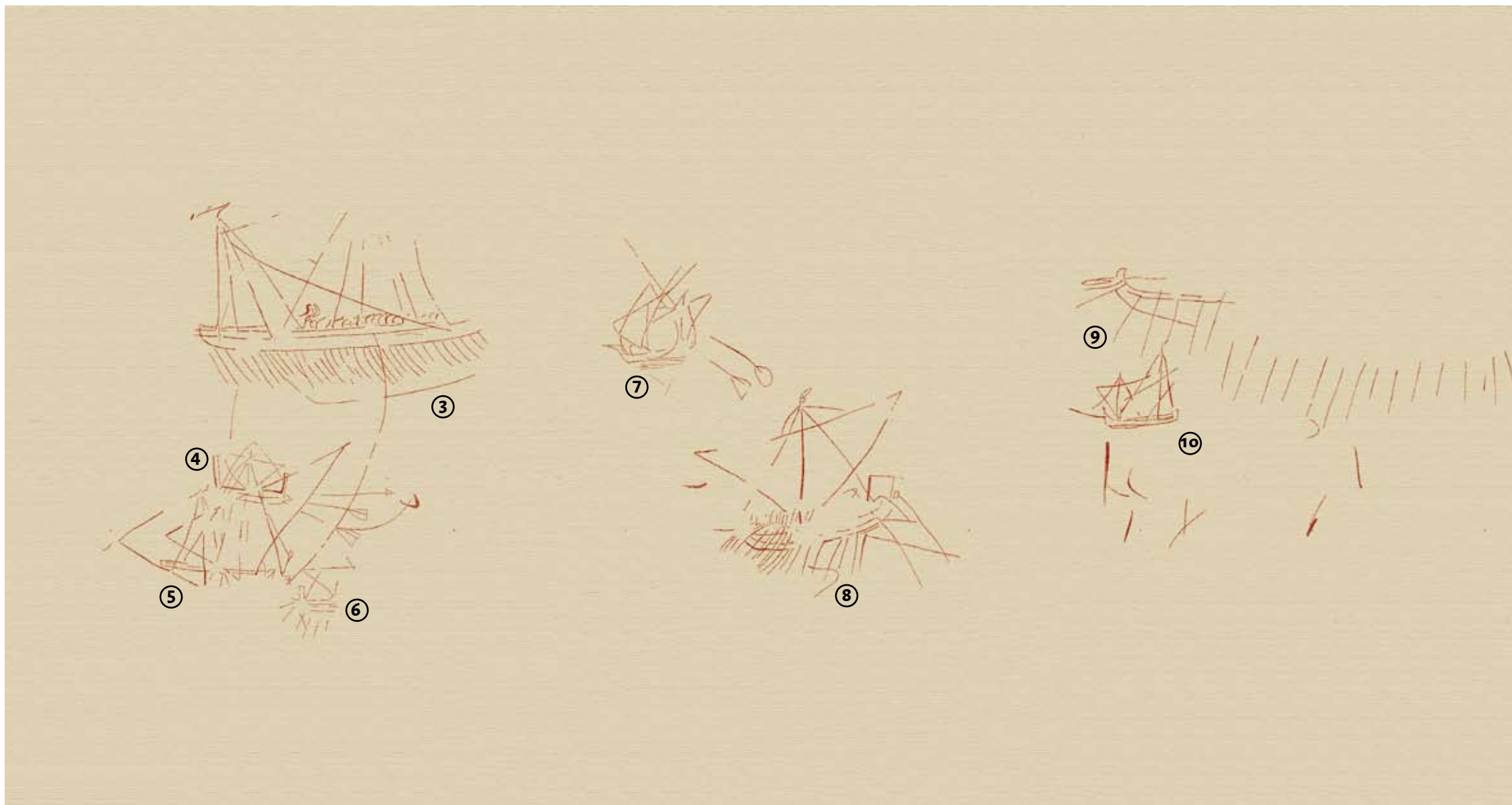
Barca catalana.

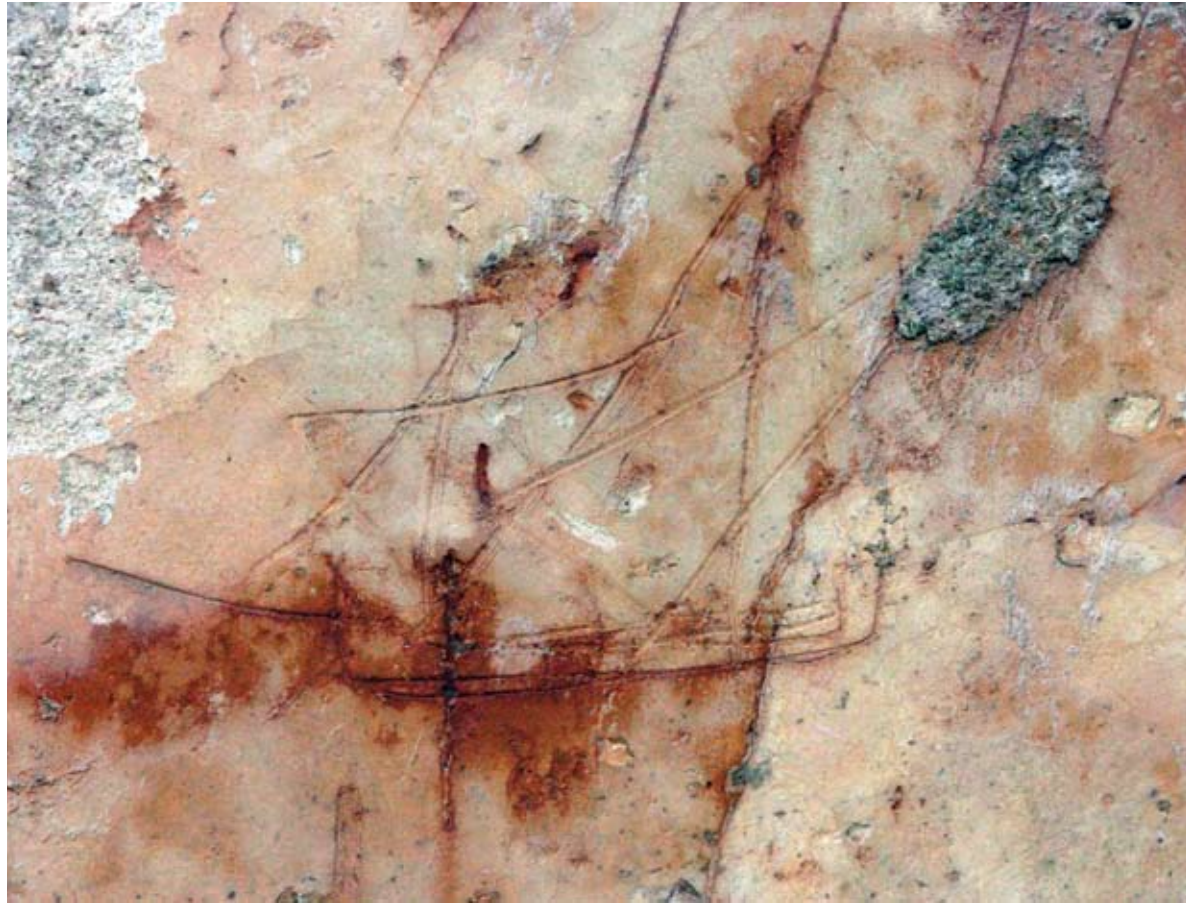
Referencia: [A-270].

A. Bazzana *et alii*, 1984, p. 72, fig. 70.

Barca catalana en situación de arrastre de artes de pesca.







25-graffiti. Murallas de la Villa de Dénia

Una única vela latina es el rasgo más destacable de este tipo de barca, en uso para la pesca, en particular para el palangre, y para el transporte de mercancías en navegación de cabotaje. Dibujo muy esquemático, con dos velas sobrepuestas, que parecen responder a un solo mástil.

N.º 5.

Dos grandes velas triangulares.

Referencia: [A-270-271].

A. Bazzana *et alii*, 1984, p.44, fig. 39, 40.

Dos grandes velas triangulares pertenecientes a una misma nave. Se conocen escasos trazos del casco, por lo que no es posible adscribirlas a un tipo específico. El diseño del velamen recuerda el de la barca catalana representada en el graffiti A-27 (A. Bazzana, *et alii*, p. 66, fig. 65).

N.º 6.

Galera y tartana superpuestas.

Referencia: [A-270-271]

A. Bazzana *et alii*, 1984, p. 36, fig. 27.

Los rasgos del casco sugieren la existencia de los trazos de dos naves superpuestas; parte del casco y remos de una galera que navega a vela y parte del casco de una tartana, también con vela desplegada. El mástil con cabos de sujeción. Las dos velas superpuestas hay que relacionarlas con las dos naves descritas.

N.º 7.

Tartana.

Referencia: [A-277].

A. Bazzana *et alii*, 1984, p. 56, fig. 51, p. 26, fig. 16.

J. A. Gisbert, 1999, p. 62.

La tartana es una pequeña nave de pesca o de transporte. Tiene el casco prominente, con dos mástiles y dos velas latinas o triangulares.

El graffiti A-277 representa a una tartana en movimiento, con velas inclinadas. Actividad de arrastre de artes de pesca.

El casco está rematado por el botalón; un espolón que acompaña en el Mediterráneo a varios tipos de naves en la Edad Media. Dos mástiles y dos velas triangulares. La vela del palo de trinquete parece estar sujeta al botalón.

La tartana A-277 arrastra, mediante cabos, dos bolsas, que parecen artes de pesca. En este mismo panel, el graffiti A-270 representa una barca catalana en situación de pesca similar.

N.º 8.

Galera.

Referencia: [A-279].

A. Bazzana *et alii*, 1984, p. 48, fig. 46, 47.

El grafiti A-279 representa una galera navegando a remo. Un solo mástil, asegurado por, al menos, cuatro cabos de sujeción y coronado con banderola. Magnífica vela triangular desplegada y secuencia de líneas de remos.

El dibujo precisa con detalle la antena, así como los vástagos o candeleros para la sujeción de la antena. Interesante diseño de la popa de la nave, redondeada, frente a la proa puntiaguda y con esbozo de espolón.

N.º 9.

Galera.

Referencia:

A. Bazzana *et alii*, 1984, p. 30, fig. 20.

Este graffiti representa parte de una galera. Así, el casco de la nave, con detalle del desarrollo de la quilla, popa y timón, tal como la galera A-260. Algunos de los remos que parten de la parte superior del casco. A la derecha, una secuencia de líneas paralelas verticales.

N.º 10.

Tartana

Referencia: [A-284].

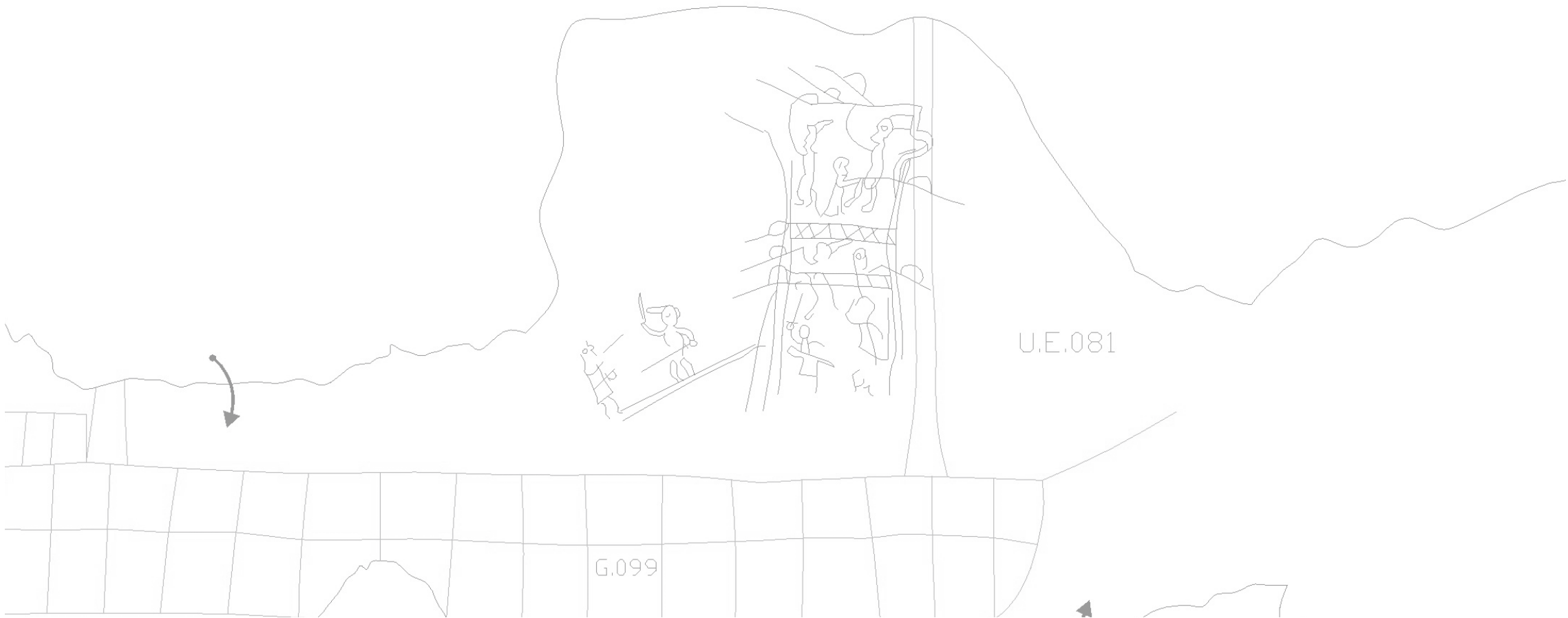
A. Bazzana *et alii*, 1984, p. 56, fig. 53.

El grafiti A-284 representa otra tartana. El casco prominente, los dos mástiles con sus correspondientes cabos de sujeción y las dos velas triangulares nos remiten con seguridad a este tipo de nave. Línea horizontal que se interpreta, con reservas, como botalón o espolón. No creemos que en el dibujo quede explícito el timón de codaste, hecho del que se podrían inferir cronologías equivocadas.

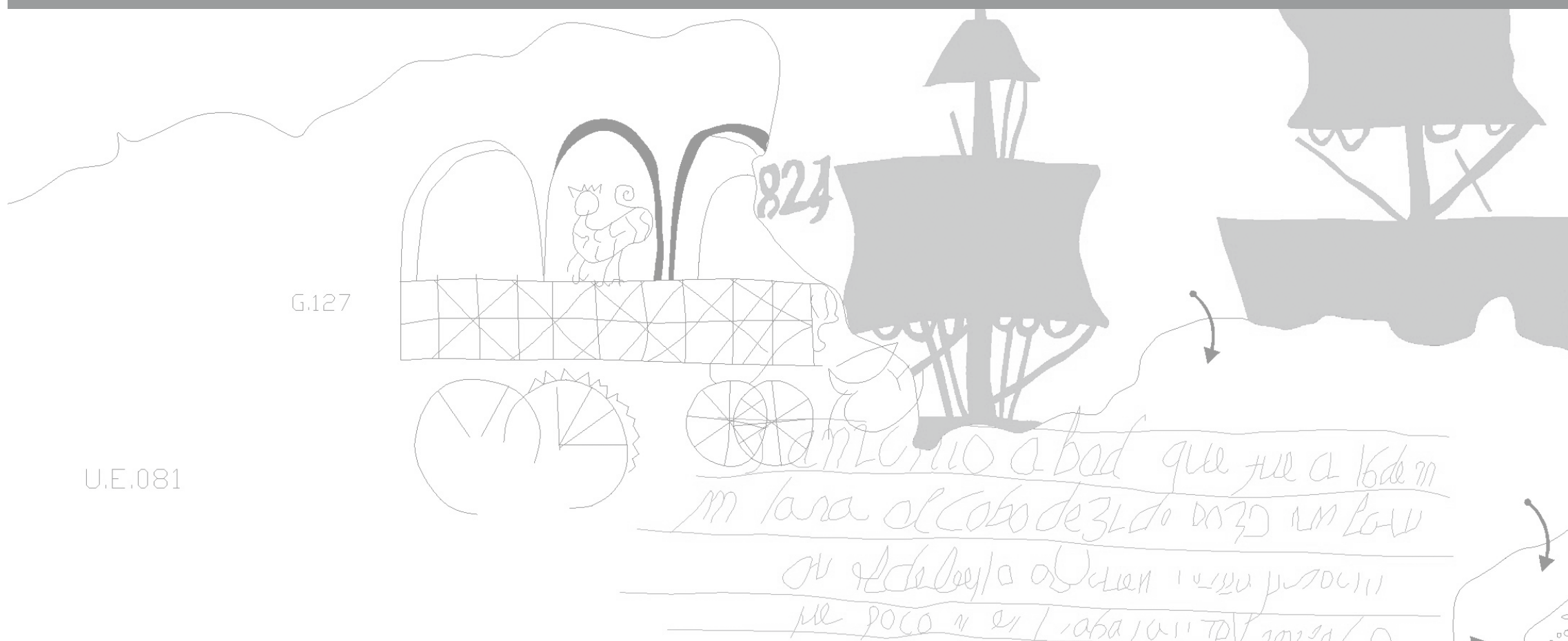
Sant Miquel, 2008.

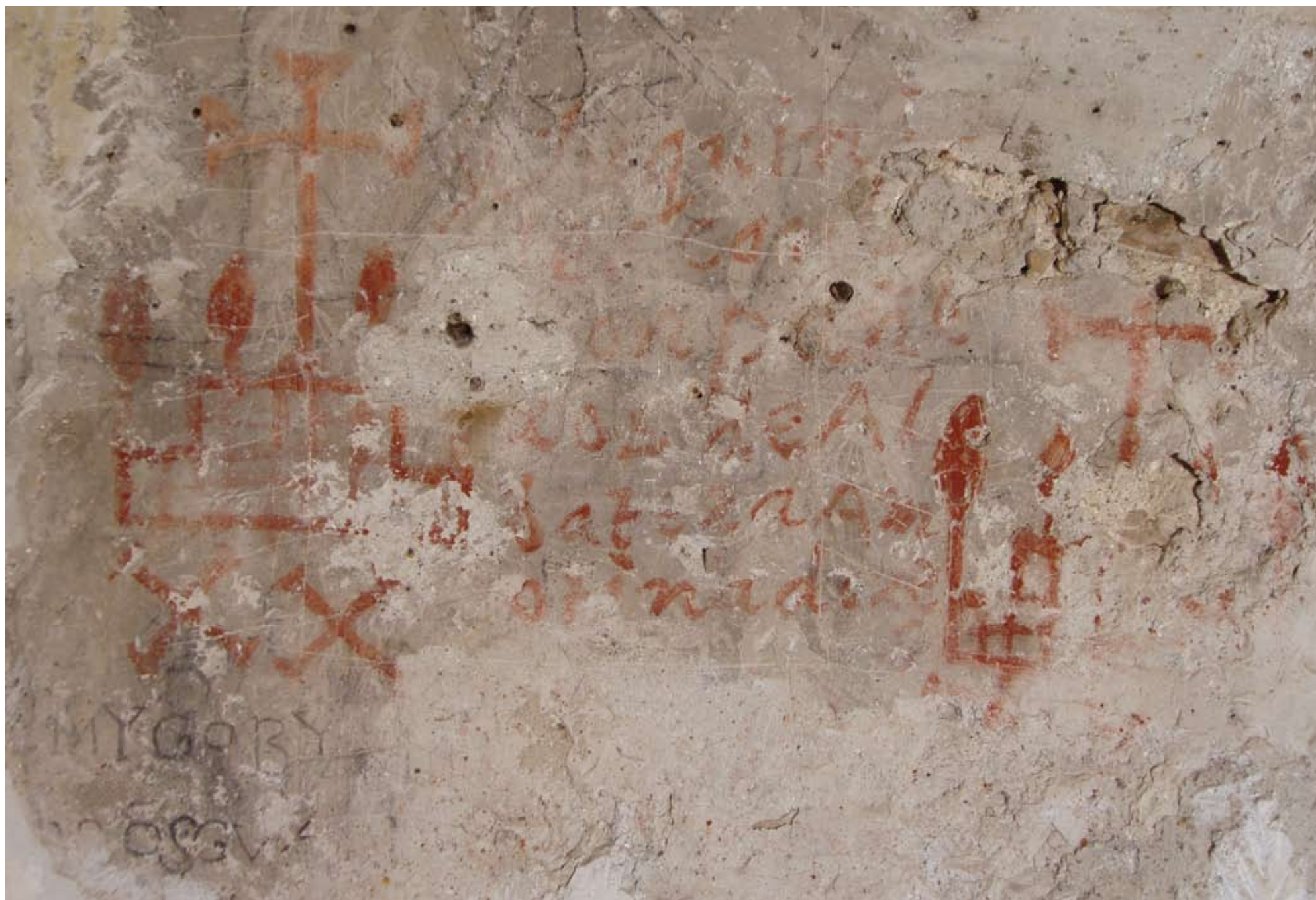
BIBLIOGRAFÍA

- BAZZANA, A., LAMBLIN, M. P., MONTMESSIN, Y., GISBERT, J. A. y VILLOTA, I. (1984): *Los graffiti medievales del Castell de Dénia*. Catálogo, Valencia, 84 páginas.
- CASTILLO SAINZ, J. (1999): *Alfons el Vell, Duc Reial de Gandia*, Gandia, 246 páginas.
- GISBERT SANTONJA, J. A. (1999): “Grafitis de Dénia”, *Grafitis. 6000 anys de llenguatge marginal*, Sabadell, pp. 63 - 67.
- GISBERT SANTONJA, J. A. (2005): *Dénia*. “La imagen, o imaginar un puerto medieval”, *La mar de arte*, Institut Valencià d’Art Modern, pp. 130 - 155.
- GISBERT SANTONJA, J. A. (2007): “La Marina Alta en la Edad Media. Siglos XIII - XIV”, *Canelobre*, 52, Alicante, pp. 222 - 239.
- V.V.A.A. (1992): *El Legado Científico Andalusi*, Madrid, 340 páginas.



ELCHE





25-graffiti. Torre del Homenaje del Palacio de Altamira de Elche

TORRE DEL HOMENAJE DEL PALACIO DE ALTAMIRA

Virginia Barciela González *, Eduardo López Seguí * y Palmira Torregrosa Giménez *

El Palacio de Altamira, también conocido como *l'Alcàsser de la Senyoria*, está ubicado en el extremo NO de la antigua ciudad amurallada de Elche. Se trata de un edificio de planta poligonal, integrado parcialmente en la muralla y dotado de tres torres principales, de las cuales se conservan la Torre del Homenaje y la Torre del Duque.

Los primeros datos documentales acerca de la existencia de un Alcázar en la ciudad son de 1401, momento en el que algunas fuentes escritas señalan la necesidad de realizar obras en algunos puntos del mismo (RAMOS FOLQUÉS, 1970). En este sentido, la información arqueológica es más precisa, ya que señala un claro origen cristiano de la edificación, que se erige sobre otras construcciones defensivas islámicas con características arquitectónicas y funcionales diferentes (LÓPEZ SEGUÍ, 2001 a y b)

La importancia de esta construcción en el sistema defensivo de Elche queda patente en una fuente escrita de 1472, en la que se hace referencia a la *Calaforra e l'alcàcer* como defensas principales de la ciudad (SANZ, 1954, 35). Pero al margen de este carácter defensivo, otros textos nos trasladan su uso como residencia palaciega para señores y reyes y que, muy entrado el s. XV, se celebraban, en su sala principal, los *Consejos generales por la Ilustre Villa* (SANZ, 1954).

A finales del siglo XVIII parte del Palacio se acondiciona para ser empleado como cárcel. En 1901 se arrienda todo el edificio para su uso como cárcel y otras dependencias municipales, entre ellas el Juzgado de Instrucción y el Archivo (RAMOS FOLQUÉS, 1987). En marzo de 1913, se transfiere nuevamente la propiedad del Palacio y se instala una fábrica de tejidos, de modo que la cárcel, desde ese momento, convive y comparte espacio con las instalaciones industriales. Finalmente, el deterioro del edificio y el derrumbe, el 15 de julio de 1959, del paso a la Torre del Homenaje suponen el fin de su uso como prisión. Tras un período de abandono, en 1961 el Palacio de Altamira es declarado Monumento Histórico-Artístico. En el presente, alberga parte de las instalaciones del Museo Arqueológico e Histórico de Elche (MAHE).

* Alebus, s.l.





La fisonomía actual del Palacio de Altamira corresponde, en líneas generales, a la reforma más importante realizada por la familia de los Cárdenas en el s. XVI. No obstante, las reformas constructivas del s. XVIII también han contribuido, de forma significativa, a su apariencia actual, fundamentalmente en algunas dependencias interiores y en la fachada que encubre la realizada por los Cárdenas. Las construcciones más modernas, en ruinas en el momento de la reforma del Palacio, fueron eliminadas para recuperar algunos elementos originales.

TORRE DEL HOMENAJE

La Torre del Homenaje se encuentra en el flanco sur del Palacio y está asentada sobre una torre de origen islámico. La planta es rectangular, de 13,8 m de longitud por 11,9 m de anchura, y su altura es de 23,7 m. La mitad inferior y primer cuerpo conserva la fábrica de tapial original, aunque con numerosas improntas derivadas de las diferentes reformas posteriores. La mitad superior -realizada probablemente en el s. XVI- presenta dos pisos de altura y está realizada con mampostería, reforzada, en las esquinas, con sillares encadenados. La torre está rematada por una corsera que fue reconstruida, a partir de documentación fotográfica, en la segunda mitad del s. XX.

Esta torre alberga un importante conjunto de grafitos que fueron documentados en 2004, durante las obras de restauración y acondicionamiento del edificio (LÓPEZ *et alii*, 2004). Los soportes de estas manifestaciones son variados, registrándose no sólo en los sillares que conforman las jambas de las puertas, sino en las diferentes capas de enlucidos y encalados que recubren las paredes de tapial y mampostería. En cuanto a la técnica empleada se documentan tres tipos: los grabados incisos y picados, las pinturas rojas o negras y los dibujos y escritos realizados con lápiz de grafito.

GRAFFITI

La mayor y más variada concentración de graffiti se registra en la sala ubicada en la planta baja de la torre. Esta variabilidad se debe, sobre todo, a la buena conservación de los enlucidos, que se superponen unos a otros formando una verdadera estratigrafía vertical. Se trata, mayoritariamente, de grabados incisos, pinturas rojas y dibujos a lápiz.

Entre los primeros se documentan puñales y hoces, motivos vegetales, entre los que destacan palmeras aisladas y palmerales, y otros elementos arquitectónicos de excelente ejecución, como un arco de medio punto. También se han registrado figuras zoomorfas y antropomorfas, entre ellas un soldado uniformado o





25-graffiti. Torre del Homenaje del Palacio de Altamira de Elche

dos personajes con sombreros largos y apuntados. En ocasiones, estas figuras conforman escenas cotidianas muy ligadas a la cultura de esta tierra, como es el caso de la poda de una palmera. Otros motivos recurrentes son las escenas navales y las cruces con peana, entre las que destacan las de dos y tres travesaños. Aunque escasos, también se registran nombres, textos y fechas grabados, con grafías diferenciadas y superposiciones que señalan, al menos, dos fases para dichos escritos.

Sobre los enlucidos también se registran motivos pintados en rojo, cuya conservación parcial solo permite afirmar la existencia de dos temáticas, la naval, mediante la imponente representación frontal de tres naves y la de contenido religioso, un vía crucis con las estaciones numeradas y acompañado de algunos textos en castellano de los que sólo se pueden interpretar algunos fragmentos.

Los motivos realizados con lápiz de grafito son mucho más escasos. Los más significativos son la representación de un carro de cuatro ruedas y la recreación de una escena de guerra en la que se observa a varios hombres empuñando sables o espadas y otras armas -probablemente de artillería. Es posible que esta imagen represente la cubierta de un barco con la perspectiva mal resuelta, ya que dos de los personajes parecen estar luchando en una rampa de abordaje. No obstante, no se puede descartar que se trate de la defensa y asalto a un recinto fortificado, quizás a esta misma torre.

La cronología de los graffiti es difícil de determinar, ya que no siempre se vinculan a fechas concretas. A pesar de ello sabemos que, al menos, uno de los grabados incisos, el del soldado, es de 1848. Del mismo modo, la escena naval en pintura roja está asociada a la fecha de 1824 y, a su vez, se superpone a una inscripción incisa y a los motivos realizados con lápiz de grafito. La temática de los motivos documentados y, sobre todo, la ausencia de otros lleva a pensar que este recinto no llegó a ser empleado como celda de presos, sino, más bien, como una dependencia para el cuerpo de guardia o con otra funcionalidad actualmente desconocida.

La primera y segunda plantas de la torre también conservan un buen número de grabados sobre enlucido, si bien la mayoría corresponden a la primera mitad del s. XX y están asociados a un uso carcelario de la torre. Esto se deduce no sólo de la gran cantidad de fechas de este momento, sino de la profusión de calendarios de presos y alusiones a las condenas.

En ambas plantas hay un claro predominio de los graffiti realizados con lápiz, entre los que abundan los nombres, textos de contenido político o, mayoritariamente, escatológico, calendarios de presos, compuestos por líneas verticales cruzadas o retículas tachadas, y dibujos figurativos variados, muchos de ellos femeninos -como algunos desnudos o un retrato acompañado de la frase “María de la O”- y también masculinos, entre los que destaca la representación de “Charlot”. Por debajo de esta última capa de revestimiento de los





muros se documenta otra peor conservada que contiene algunos motivos incisos, necesariamente, de una etapa anterior. Entre ellos destaca un nave y un conjunto de armas formado por tres pistolas y una espada.

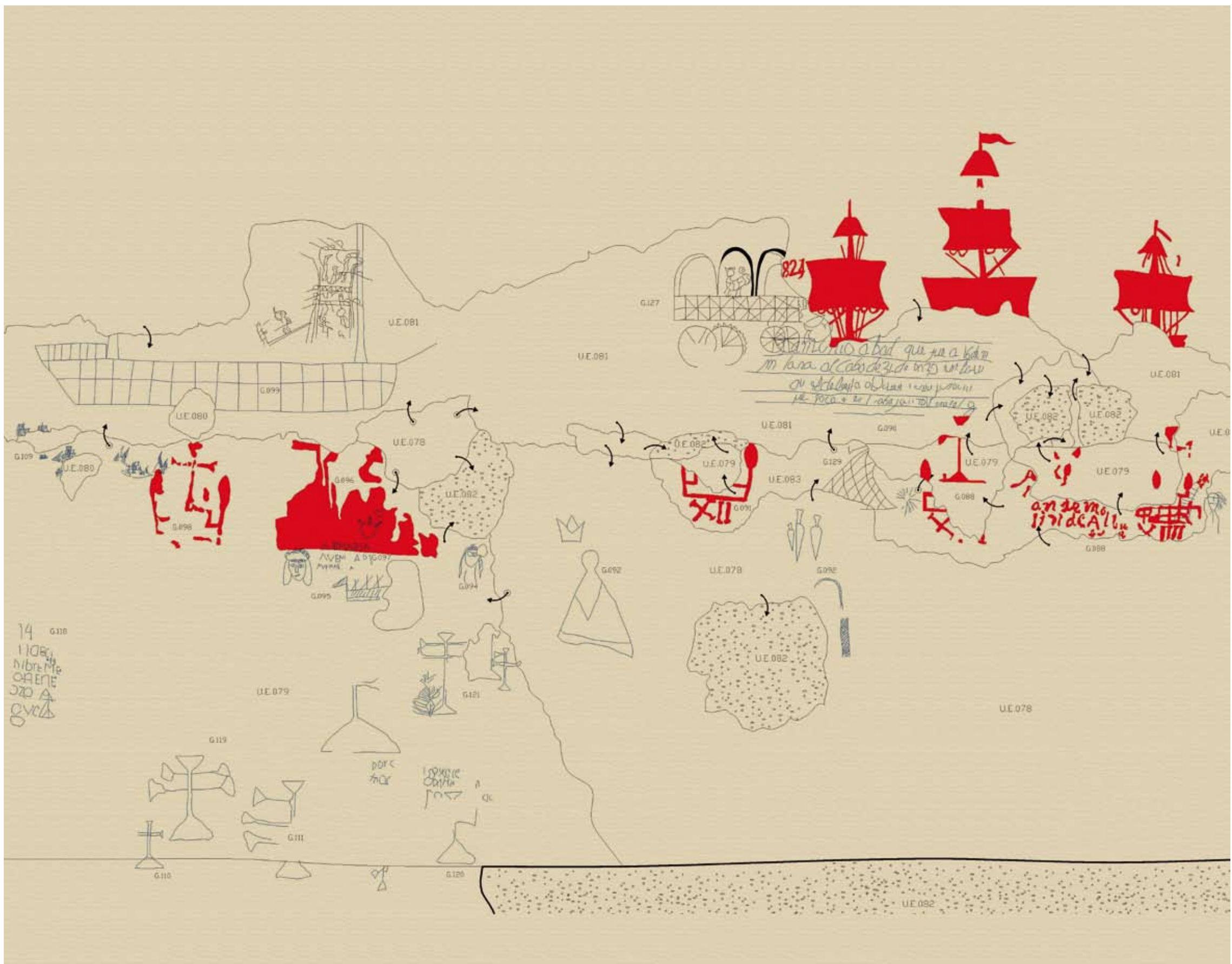
CARACTERÍSTICAS Y DISTRIBUCIÓN DE LOS GRAFFITI SOBRE SILLARES

Además de los graffiti de los enlucidos, en las tres plantas se documentan otros, sobre los sillares de las jambas de las puertas, que parecen responder a un fenómeno bien distinto a los anteriores. Se trata de cruces, realizadas mediante el picado o la incisión múltiple, de diversa morfología y tamaño. Las que más abundan son las latinas con los extremos engrosados y con peanas, algunas de las cuales conforman profundas hornacinas. También se documentan cruces potenziadas y cruces de calvario. La base de muchas de ellas estaba recubierta por pintura roja a la almagra.

La cronología de estas cruces es incierta, ya que la representación de estos motivos para purificar y cristianizar espacios -sobre todo aquellos que se asientan sobre construcciones ostensiblemente islámicas- se realiza desde época bajomedieval. Estas cruces, sin embargo, deben ser posteriores o contemporáneas a las construcciones de los Cárdenas, de las que forman parte los arcos que las contienen.

CONCLUSIONES

El análisis de los graffiti de la Torre del Homenaje revela la complejidad de este fenómeno. No sólo en las labores de documentación, que exigen un profundo y minucioso análisis estratigráfico, sino en la interpretación cronocultural de los motivos y el significado de su plasmación en un edificio. En esta torre conviven, por tanto, dos expresiones notablemente diferentes, la popular, manifiesta a través de los grabados con contenido cotidiano -asociados a diversos contextos de uso-, y la religiosa, no necesariamente realizada por clérigos pero que refleja el criterio moral cristiano imperante a partir de la conquista.



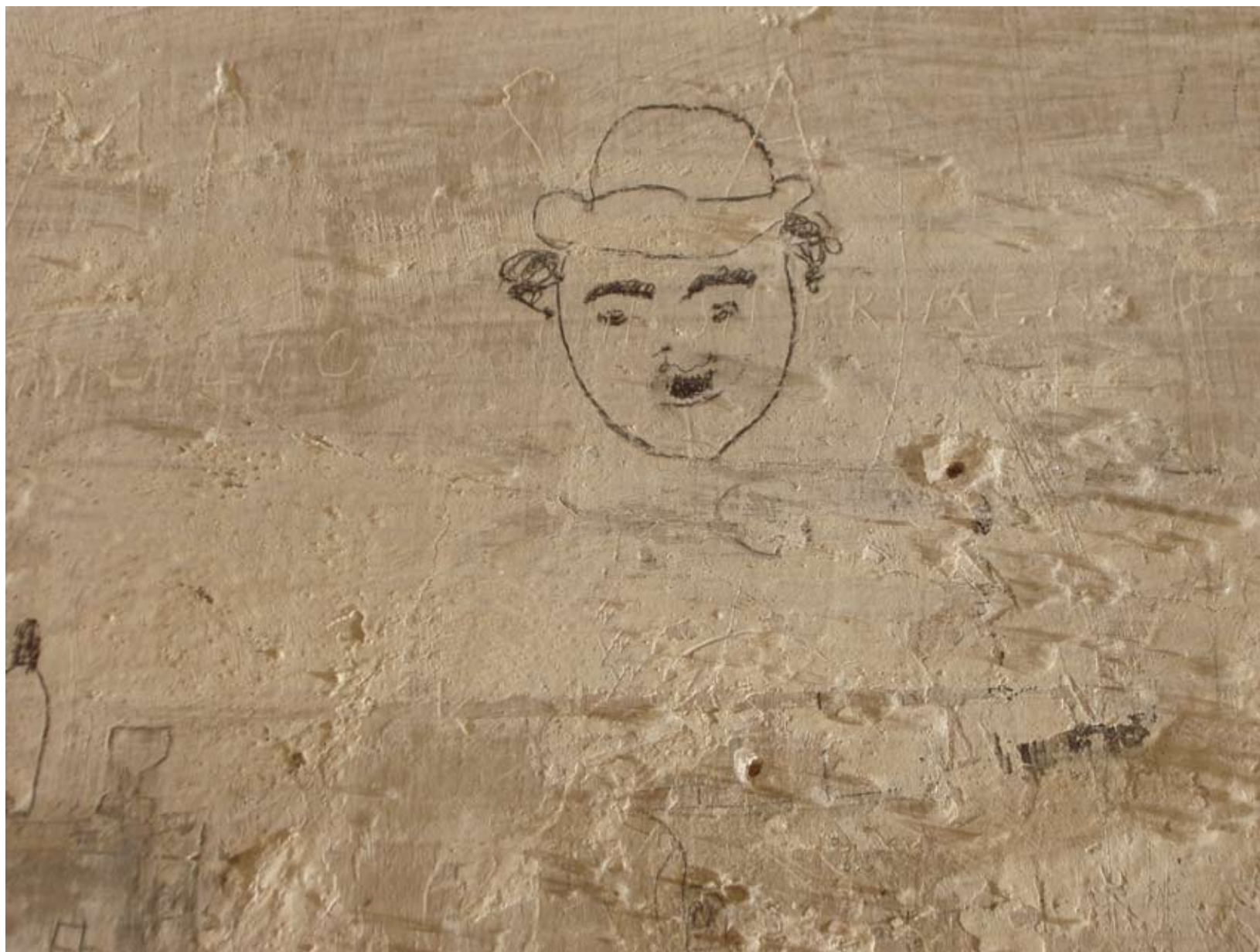


25-graffiti. Torre del Homenaje del Palacio de Altamira de Elche

BIBLIOGRAFÍA.

- LÓPEZ SEGUÍ, E. (2001): "Las murallas de Elche". En *Castillos y torres en el Vinalopó*, pp. 165-174. Petrer.
- LÓPEZ SEGUÍ, E. (2001): "El Alcàsser de la Senyoria (Elche, Alicante)". En *Castillos y torres en el Vinalopó*, pp. 175-180. Petrer.
- LÓPEZ SEGUÍ, E., PASTOR SIRVENT, J. A., PASTOR MIRA, A. y GÓMIS FERRERO, F. (2004): *Documentación de grabados y pinturas murales de la Torre del Homenaje, Palacio de Altamira (Elche, Alicante)*, Memoria inédita.
- RAMOS FOLQUÉS, A. (1970): *Historia de Elche*. Elche.
- RAMOS FOLQUÉS, A. (1987): *Historia de Elche*, Elche.
- SANZ, C. (1954): *Recopilación en la que se da quenta de las cosas ancí antiguas como modernas de la ínclita villa de Elche*, Edición a cargo de Juan Gómez Brufal, *Excelencias de la villa de Elche*, 1954, Elche (1º edición Elche 1691).





25-graffiti. Torre del Homenaje del Palacio de Altamira de Elche

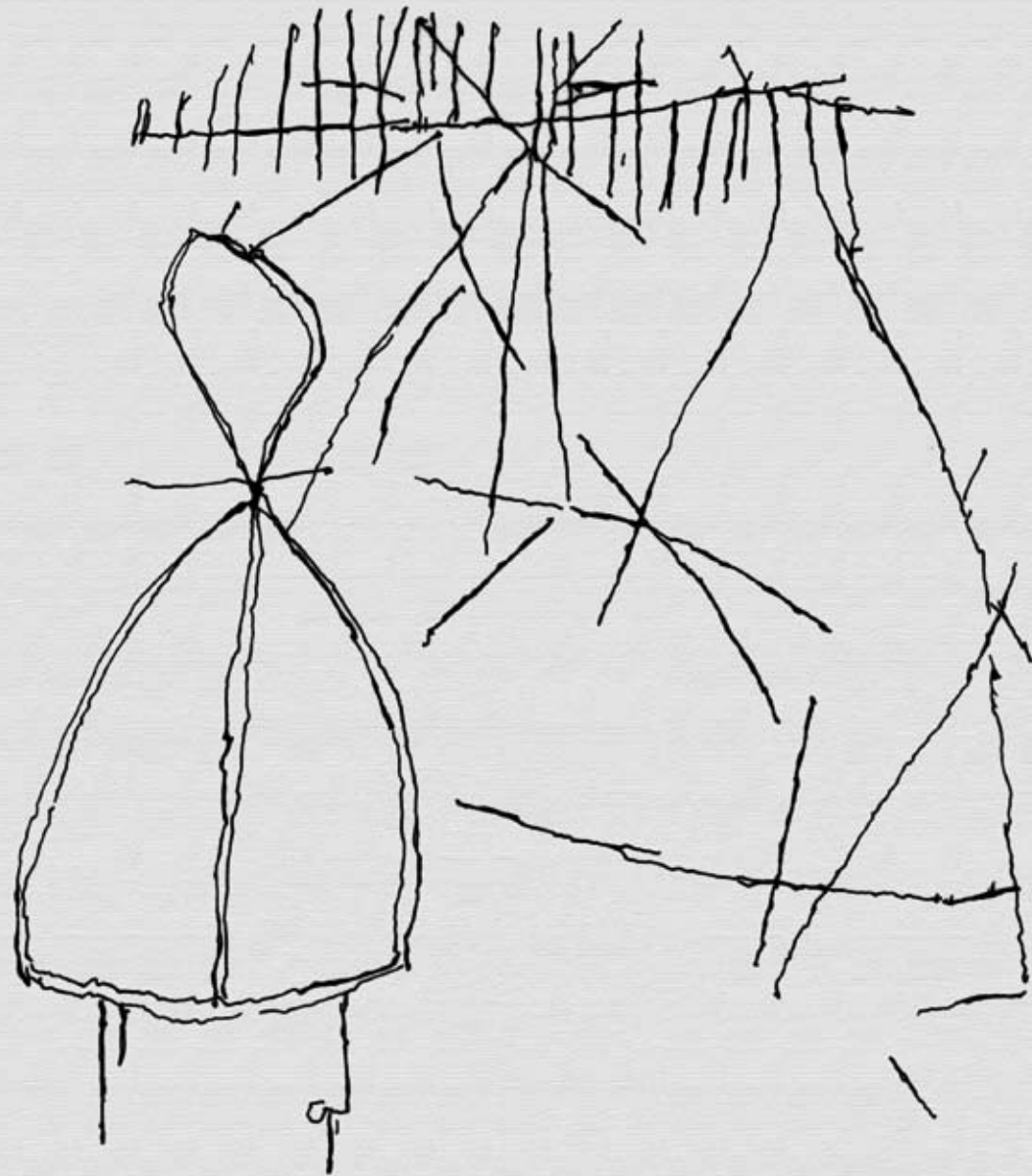




— s l

NOVELDA





CASTILLO DE LA MOLA

Concepción Navarro Poveda *

El castillo de La Mola se encuentra situado a 3 Km, en dirección Noroeste de la ciudad de Novelda. La fortificación fue construida sobre una meseta a 360 metros de altitud con relación al mar, del que dista 28 km. Ubicación que le permite dominar visualmente un amplio territorio, por el que transcurre la vía natural del Vinalopó paso obligado para las gentes que transitaban desde la Meseta hacia el litoral Mediterráneo.

El castillo construido en la segunda mitad del siglo XII, en época almohade, en su origen estaba formado por dos espacios fortificados, el principal y más elevado que es la alcazaba propiamente dicha, y el inferior o albacar que ocupa el área más meridional de la meseta, espacio protegido por una cerca de tapial sobre base de mampostería. La alcazaba como principal recinto tiene forma poligonal, configurado por una muralla de tapial con ocho cubos cuadrangulares en saliente, distribuidos irregularmente, que le servían de defensa.

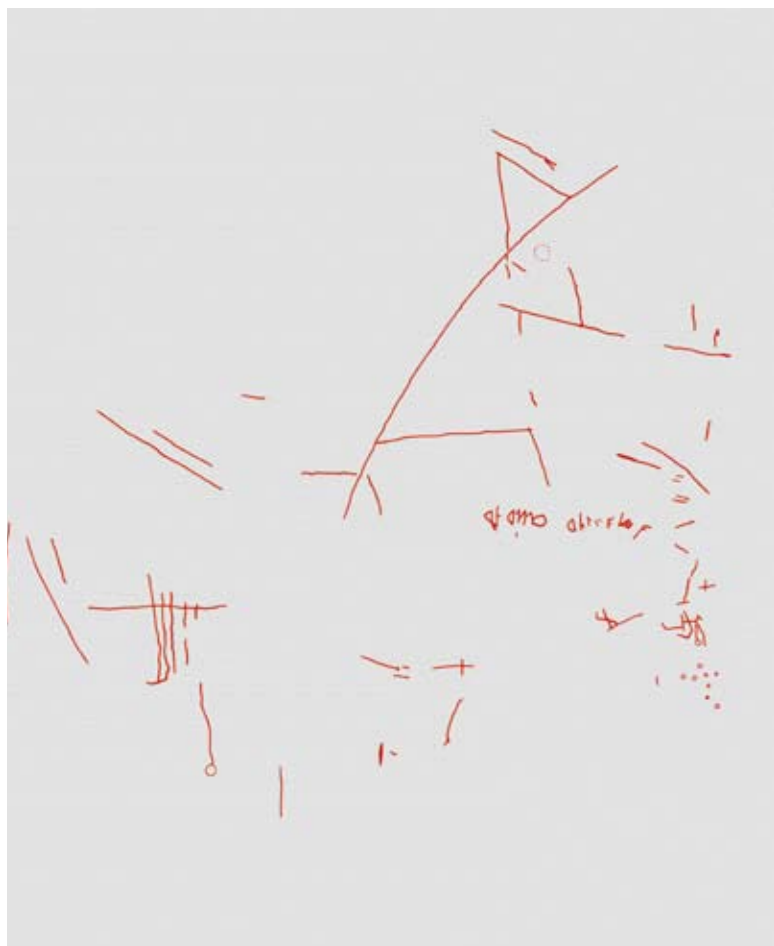
En su interior, situada a la izquierda de la puerta principal, orientada al mediodía, se levanta exenta, la torre cuadrada, hoy desmochada, con unos 12 metros de altura, de fábrica de tapial.

El avance conquistador de los reinos cristianos de Castilla y Aragón hacia el reino musulmán de Murcia, determinado por la firma del Tratado de Almisra en 1244, fijando la línea de frontera entre los dos reinos por Biar, Castalla, Jijona y Villajoyosa, será la causa por la que el castillo de La Mola y Novelda serán conquistados por las huestes cristianas del Infante don Alfonso, futuro Alfonso X el Sabio, a mediados del siglo XIII. Siendo la población musulmana del castillo trasladada, por razones estratégicas de seguridad a la zona llana del valle de Novelda.

El castillo de La Mola queda por un tiempo deshabitado, pasando posteriormente en 1296, tanto la fortaleza como el territorio a la corona aragonesa al ser conquistado por Jaime II. Tras la Sentencia de Torrellas en 1304 y posterior Pacto de Elche en 1305, definitivamente las tierras meridionales de la actual Provincia de Alicante pasaban a formar parte del reino de Valencia.

* Museo Arqueológico de Novelda





La estrategia política y repobladora emprendida por Jaime II, fue uno de los motivos por los que La Mola, fue nuevamente poblada, ahora por un alcaide y una pequeña guarnición, ampliándose el perímetro del castillo y reforzando sus defensas. En las primeras décadas del siglo XIV se construye en el flanco Noroeste la torre triangular, de fábrica de mampostería con refuerzo de sillería en las esquinas y aspilleras de iluminación, de 15 metros de lado por 17 de altura, así como la puerta situada en la vertiente Norte, y la principal, orientada al mediodía, también, en sillería. Con estas reformas, el espacio interior de la fortaleza sufre una reordenación de sus estructuras domésticas, acordes con las necesidades de sus nuevos moradores cristianos, sujetos al vasallaje de su señor territorial, que fue continuamente cambiante durante el siglo XIV. En esta época hubo periodos de inestabilidad social, económica y política, contribuyendo a ello la epidemia de Peste Negra y la Guerra de los Dos Pedros (1356-1366), estando el castillo de La Mola bajo los señoríos de doña Blanca d'Anjou, esposa de Jaime II, pasando más tarde al infante don Fernando de Aragón, o bien a los señores feudales llegados al frente de las Compañías Blancas, como fueron Beltrán de Glesquin, Hogo de Calviley o Mateo de Gornay.

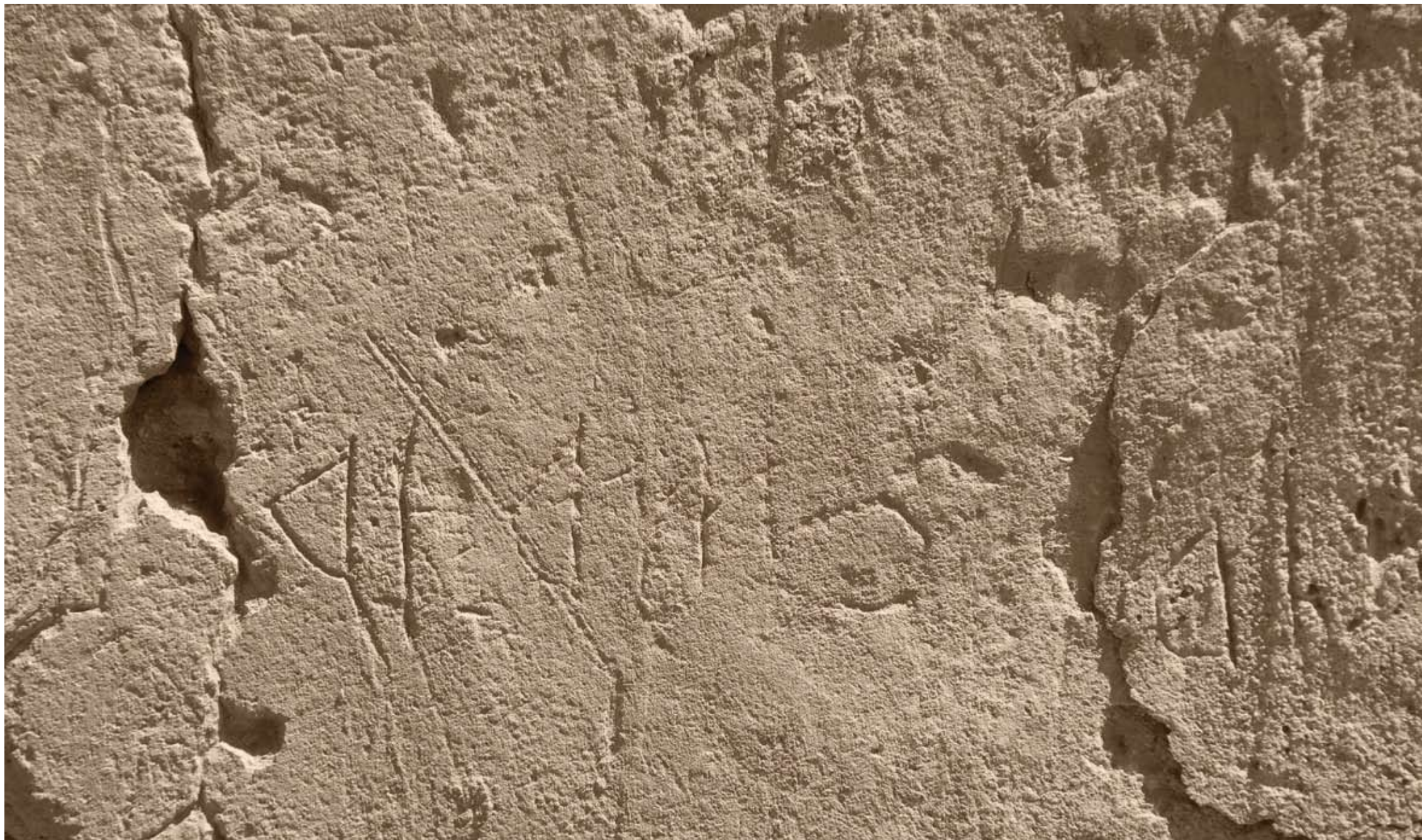
Durante el último tercio del siglo XIV, el castillo vuelve al patrimonio real. Pedro IV, cede a su esposa doña Sibila de Forcia en señorío la fortaleza y las tierras vinculadas a ella, concediéndole la jurisdicción civil y criminal, ampliando el límite territorial del término de Novelda.

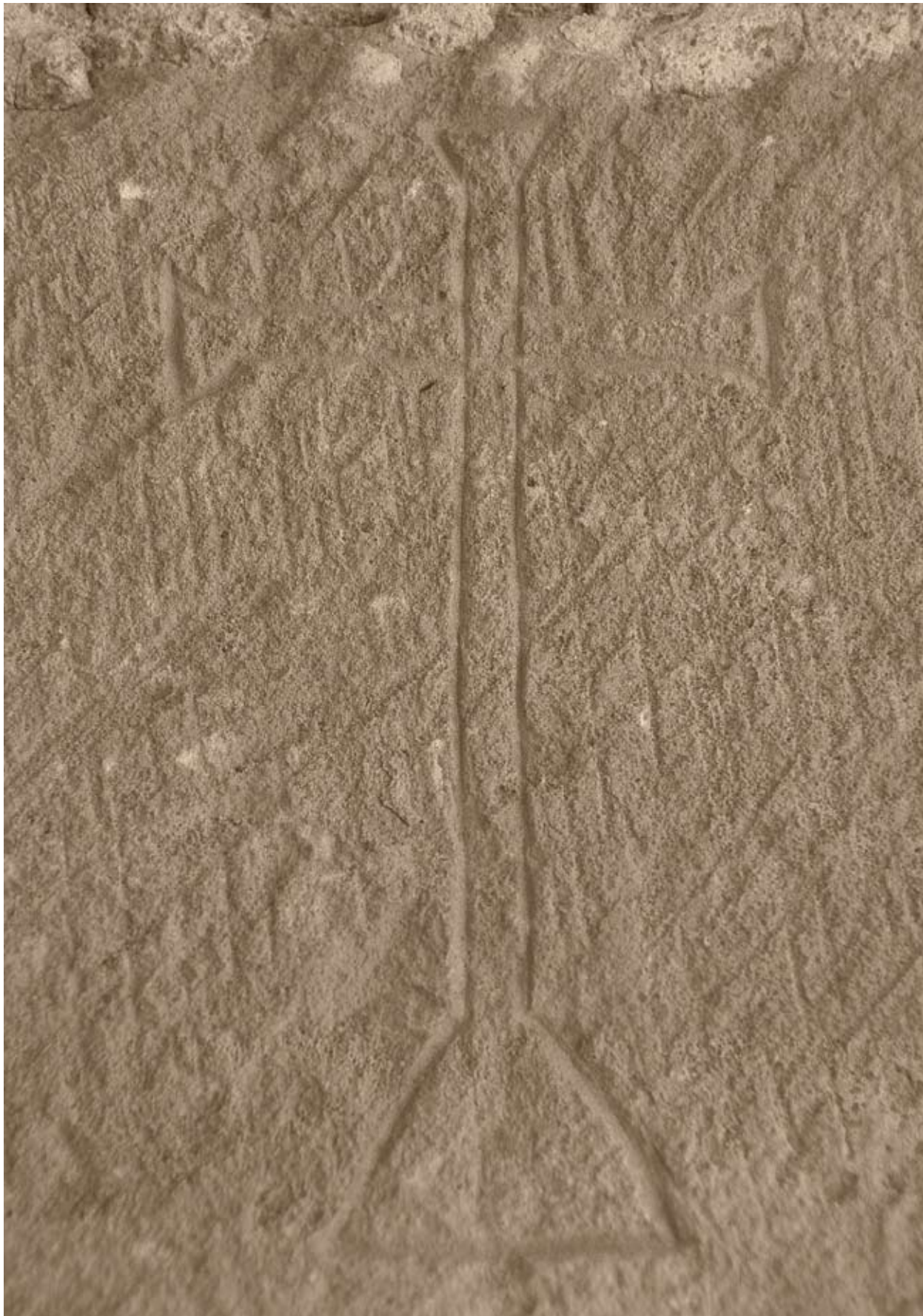
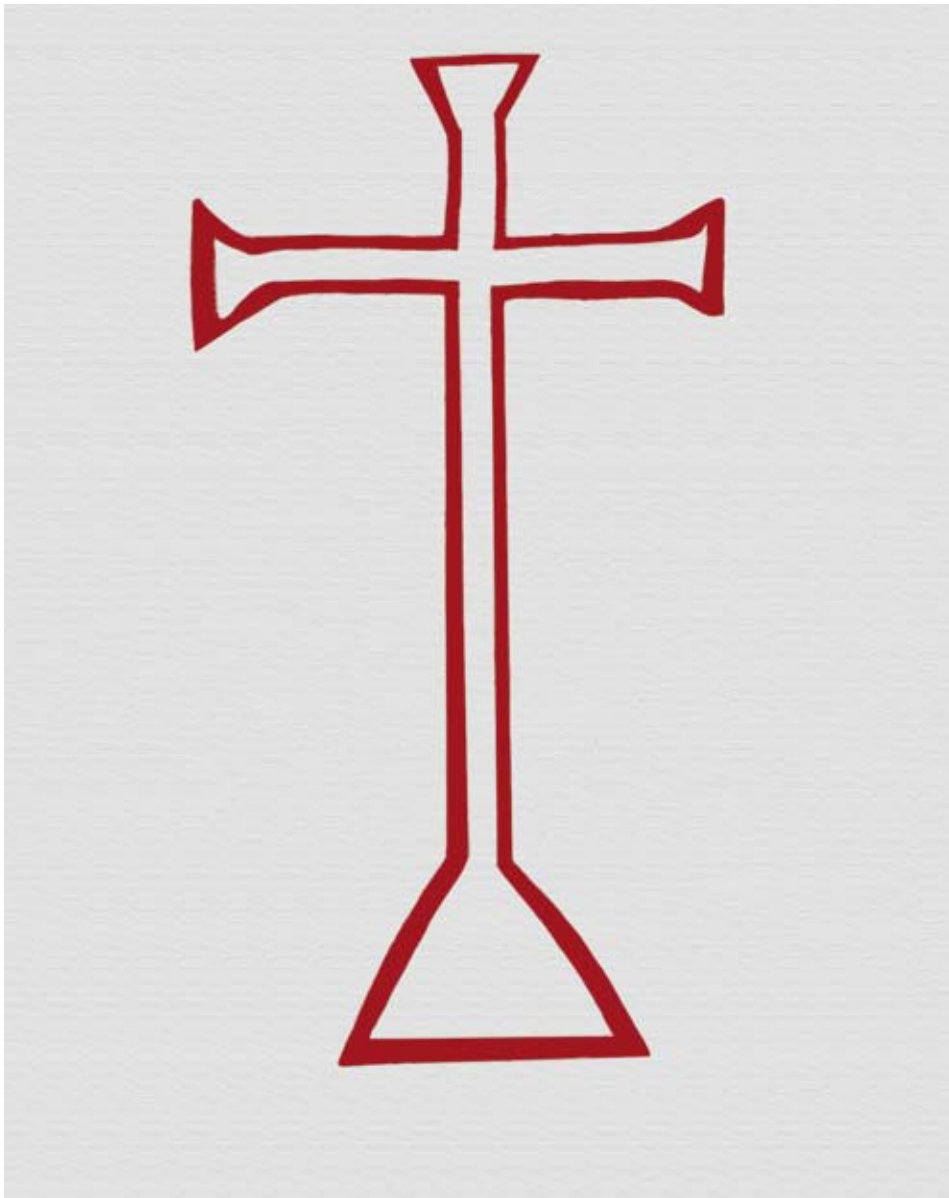
Pero, ciertas intrigas políticas obligan a doña Sibila a renunciar a la posesión de sus villas y castillos, pasando en 1387 a doña Violante de Bar esposa del rey Juan I, señora que vende el castillo de la Mola y el valle de Novelda a don Pedro Maza de Lizana, por 12.000 florines en 1393. Los Maza de Lizana revitalizan la función estratégica de la fortaleza al tiempo que constituida como residencia feudal albergando en su seno a una de las familias nobles más influyentes del reino de Valencia.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, se va produciendo el abandono poblacional del castillo, quedando deshabitado en el siglo XVII. Para entonces la fortaleza ha perdido su valor estratégico, la política defensiva está centrada en la costa ante los ataques de los piratas berberiscos.

No obstante, el castillo de la Mola quedaba por vínculos de heredad, asociado al Marquesado de La Romana hasta la abolición de los señoríos en 1837. Sin embargo, la huella dejada por el paso del tiempo en los muros de la fortaleza no fueron obstáculo para que el castillo de la Mola con su singular torre triangular, fuera declarado Monumento Histórico Artístico de Interés Nacional en 1931.

En la década de los ochenta del pasado siglo, conscientes de la importancia histórica y cultural del castillo los organismos oficiales, Ayuntamiento, Diputación y Consellería se implicaron en el desarrollo de





25-graffiti. Castillo de la Mola. Novelda

excavaciones en el interior de la fortaleza, para con posterioridad acometer su restauración y puesta en valor, fases que están en proceso de ejecución.

GRAFFITI

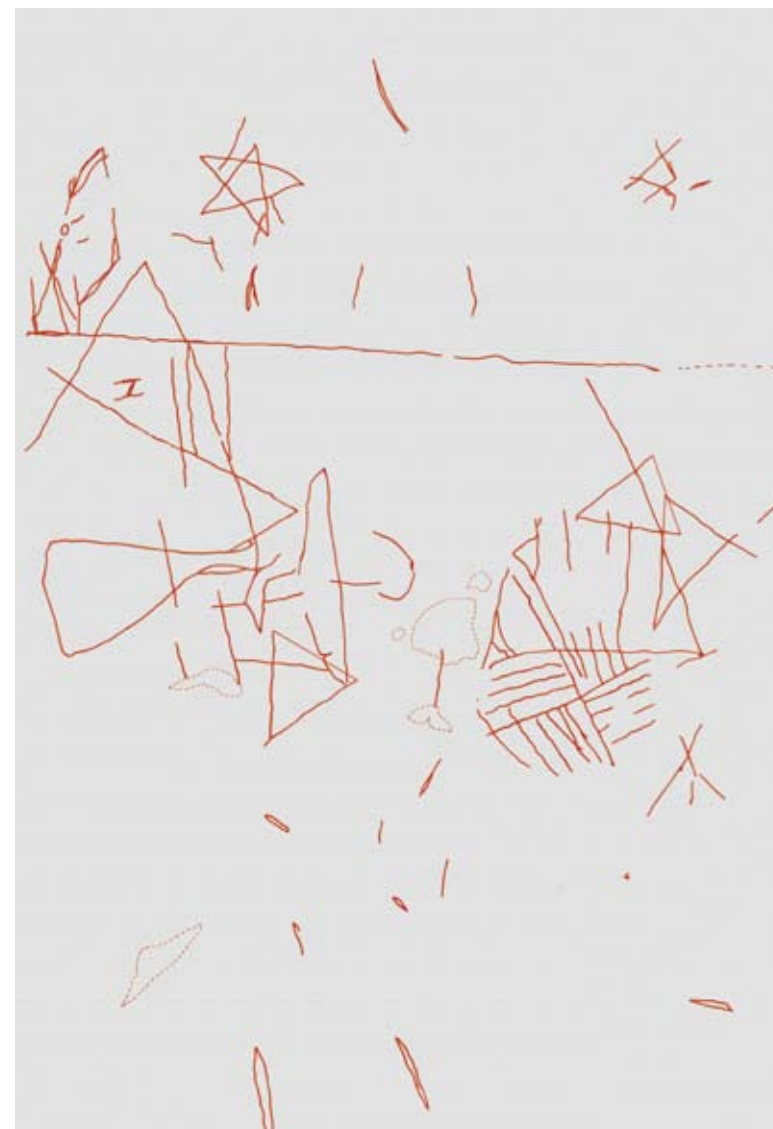
Los graffiti localizados en el castillo de La Mola se encuentran sobre los muros de fábrica de tapial o mampostería, recubiertos por un enlucido de yeso sobre el que se realizaron con un elemento punzante las incisiones, algunas de ellas bastante profundas, al realizarse sobre los sillares de piedra caliza de la torre triangular y de la puerta principal de entrada a la fortaleza, en época moderna.

Los grabados registrados en La Mola han llegado hasta nosotros muy deteriorados y la mayor parte de los paneles incompletos, al ser detectados en los paramentos de las estancias domésticas documentadas en el transcurso de las excavaciones arqueológicas desarrolladas en el interior de la fortaleza, de ahí que unos se hayan registrado “in situ” sobre las paredes de las diferentes habitaciones como la cocina o recinto del cuerpo de guardia. Otros se encuentren en trozos de paramento debidamente estratificados, hallados en las excavación junto con el material cerámico, de ahí que se haya podido asociar la cronología de los graffiti a los ajuares domésticos de época bajomedieval de los siglos XV-XVI.

Pero, no sólo se han documentado los graffiti medievales, sino que dado que el grafismo es una de las manifestaciones más antiguas del hombre repetida a través del tiempo hasta nuestros días, también hemos estudiado los graffiti epigráficos o figurativos realizados en los sillares de la puerta de entrada al castillo, o los realizados en las paredes del interior del aljibe, que estuvo en uso hasta el siglo XX, realizados por tanto en época más moderna, siglos XIX-XX.

Somos conscientes de la dificultad que entraña interpretar el significado de algunos grabados encontrados en el castillo de la Mola. Como se ha indicado los graffiti estudiados se encuentran unos “in situ”, mientras que otros aparecen en fragmentos de paramento recogidos durante el proceso de excavación, hecho que motiva que los elementos figurativos hayan llegado hasta nosotros muy incompletos, dificultando así la interpretación de una manifestación popular realizada por el hombre del medievo. Con esta premisa hemos intentado sistematizar los grabados agrupándolos por tipologías sin perder su unidad temática identificándose, inscripciones, antropomorfos, figuras simbólicas, calendarios, motivos heráldicos, reticulados o geométricos.

La representación de antropomorfos en el castillo de la Mola no es muy numerosa pero nos encontramos con grabados de figuras femeninas de trazos finos y esquemáticos y al mismo tiempo de aspecto dinámico, las encontramos sobre las paredes de la cocina y de una estancia rectangular de grandes dimensiones.





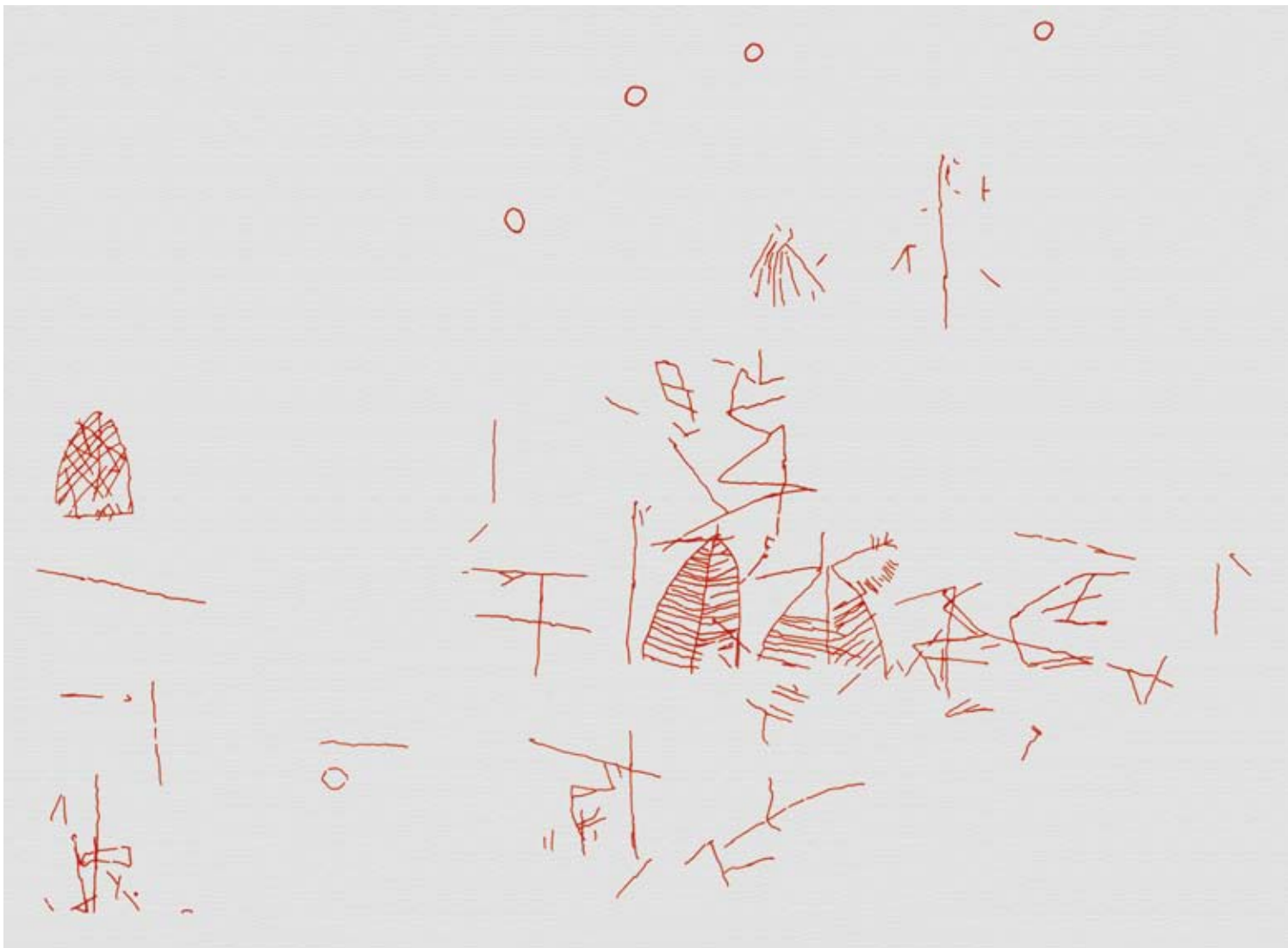
Una de ellas se nos presenta con el rostro de perfil y los brazos en cruz dando la sensación de estar danzando. Otro de las figuras se representa con un grabado trazado con línea muy fina, apenas insinuando el rostro, del que sale una línea que representa un largo cuello. El torso indicado finamente marca una estrecha cintura de donde salen tres líneas en forma de pirámide que marcan la falda del vestido. Los brazos abiertos y extendidos no muestran las manos. Las extremidades inferiores apenas se insinúan con unos finos trazos pero dan a la figura un gracioso aire de movimiento. Junto al brazo izquierdo se representa un estandarte y una letra la “F” . Las figuras grabadas sobre el último enlucido creemos que fueron realizadas por algún morador del castillo en el siglo XVI.

Entre las inscripciones las más antiguas situadas en la pared norte de la cocina tienen difícil lectura () (s) amo ah (ir)fl (e) (s). Las cartelas epigráficas localizadas sobre los sillares y sobre las paredes del interior del aljibe son claramente legibles, unas datan de mediados del siglo XIX y otras son contemporáneas con mensajes más intrascendentes.

También hemos documentado estrellas pentagonales y cruciformes. Los esteliformes los encontramos representados en numerosos edificios militares, es un elemento de gran simbolismo y complejidad interpretativa. Las cruces también suelen aparecer en La Mola destaca el grabado de una cruz con calvario, sobre un sillar situado en la puerta de entrada al castillo. Sin duda es un símbolo cristiano y por su situación podría interpretarse como un signo realizado para cristianización de un recinto originalmente musulmán. La documentación de cruces grabadas en las puertas de entrada a edificios militares, religiosos o civiles se ha realizado desde la Edad Media hasta fechas recientes. En el caso que nos ocupa no tenemos certeza del momento en que fue realizado, pero el grabado no es de época contemporánea.

En el castillo de La Mola la representación de calendarios es bastante representativa. Consisten en un conjunto de líneas paralelas en sentido vertical, o bien horizontales, cortadas por líneas verticales. Su funcionalidad de cuenta es admitida por todos los investigadores, ahora si el cómputo era de horas, días, jornadas de trabajo, o entrada o salida de productos, depende del lugar donde se encuentren y aun así su finalidad última no es fácil de determinar. En el castillo se han documentado calendarios en diversas capas de enlucidos del paramento de las habitaciones y en fragmentos de paredes caídas y registradas en el proceso de excavación, por lo que su cronología podría encuadrarse entre los siglos XV-XVII y con paralelos en los castillos de Petrer, Elda, Villena, Denia, Castalla solo por citar algunos ejemplos.

De tema heráldico sólo hemos encontrado un graffiti, y además por su ubicación y motivo representado es antiguo. Pudo haberse realizado en el siglo XIV, al estar grabado sobre el primer enlucido de la pared





norte de la gran sala rectangular. Presenta forma de triángulo invertido, con un campo compuesto por cinco anillos, colocados; dos, uno, dos. Según los cánones heráldicos su diseño nos recuerda los escudos ingleses utilizados desde el siglo XIII, al ser un diseño práctico para la defensa y protección del caballo en el campo de batalla. En los escudos se representaban las armas de las familias y linajes nobiliarios.

Esta forma de escudo de triángulo invertido fue muy utilizada por la nobleza europea durante la Edad Media. Las casas nobiliarias españolas usaron este diseño más tardíamente y sobre todo dividido en cuarteles.

El escudo representado en el castillo de La Mola no hemos podido asociarlo a un linaje determinado. Durante el siglo XIV, el valle de Novelda y el castillo se vieron implicados en la Guerra de los Dos Pedros, un número importante de nobles tanto vinculados a la corona de Castilla como a la corona de Aragón transitaron por estas tierras. La Mola durante unos años estuvo vinculada a los señoríos de los caballeros Beltrán Diglesquin, Hogo de Calviley y Mateo de Gornay, caballeros, llegados a la Península Ibérica con las Compañías Blancas dirigidas por nobles venidos de Bretaña.

También en la pared Norte de la sala rectangular sobre el enlucido inferior se localizaron grabados de trazo fino cuyo motivo más destacado son círculos y medios círculos entrelazados, del que salen hojas o pétalos que quedan solo intuidos, parece que el autor o autores dejaron su graffiti inacabado. Es un tipo de motivo como los reticulados que se encuentran muy repensados en fortalezas y edificios religiosos asociados a cronologías de los siglos XV-XVI, o incluso más modernos. Como sucede aquí en la Mola.

Los graffiti localizados en el Castillo de La Mola, ciertamente no son muy abundantes pero, son interesantes en cuanto que nos han puesto de manifiesto una faceta más del hombre medieval, pues a través de una serie de trazos sencillos los moradores del castillo dejaban su impronta, en unos grabados que expresaban sentimientos o estados anímicos, ahora pueden ser difíciles de interpretar, pero no por ello, dejan de tener un gran valor histórico y cultural.

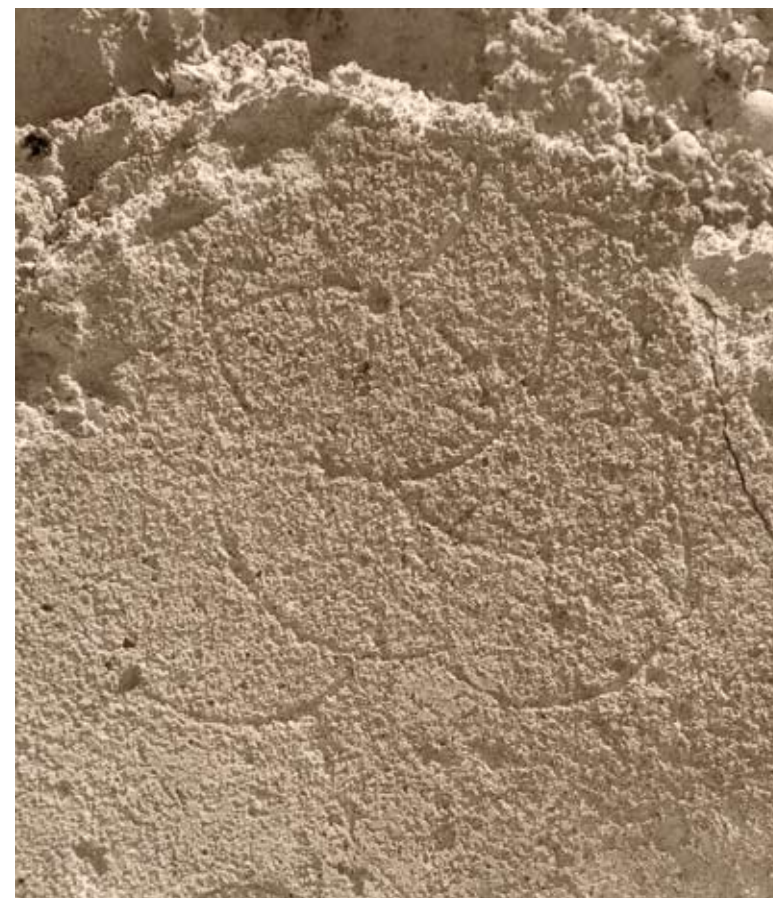
De los graffiti inventariados, son representativos los antropomorfos por su esquematismo y al mismo tiempo expresividad y movimiento. Las cartelas epigráficas, los elementos heráldicos o simbólicos, las cruces o las estrellas de cinco puntas, con sus peculiaridades, nos permiten encontrar paralelos con otras representaciones localizadas en recintos fortificados de nuestro entorno territorial realizados por sus moradores en época medieval y moderna.

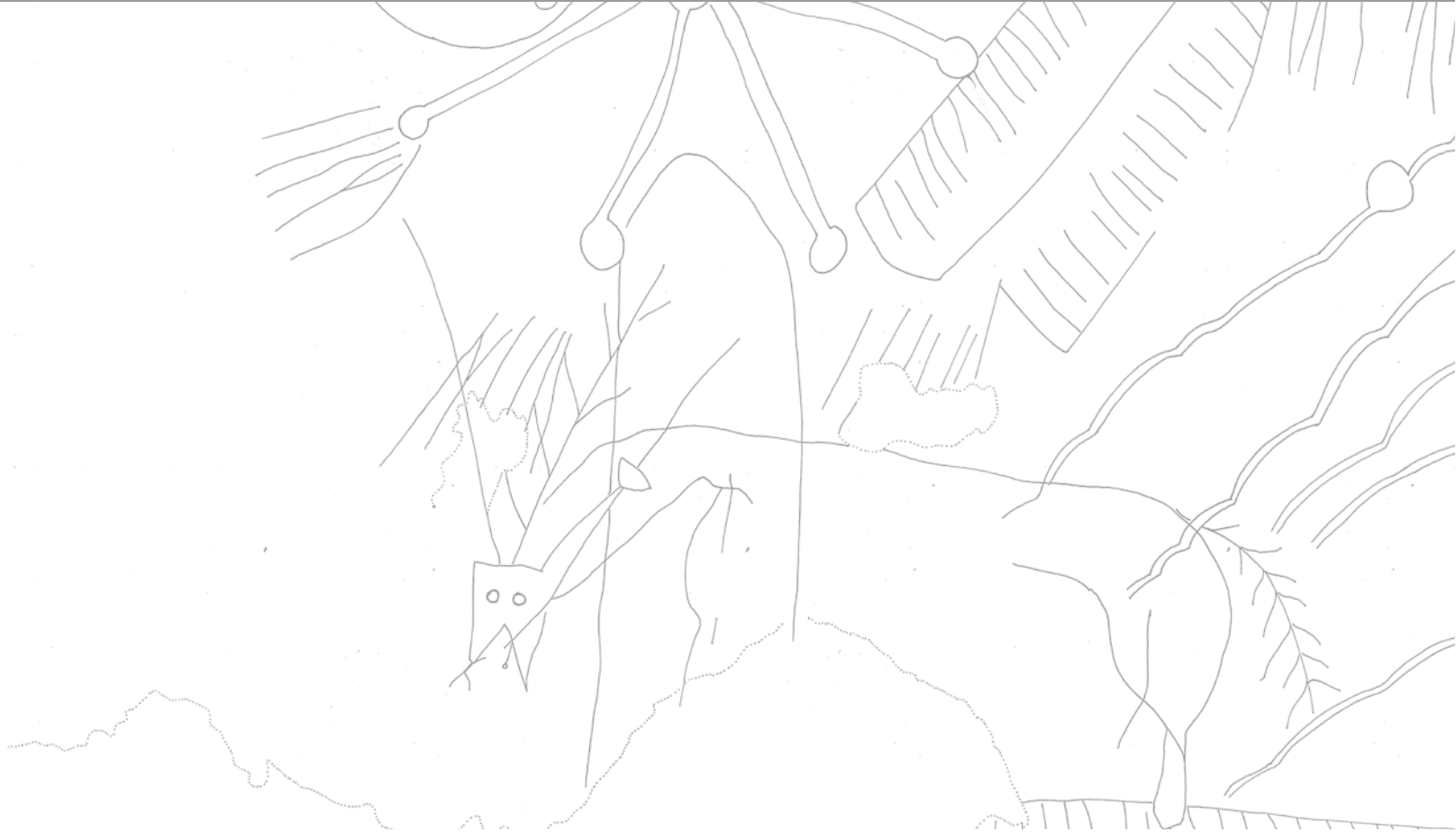
En conjunto y en conclusión a lo anteriormente expuesto, consideramos que culturalmente es interesante estudiar y dar a conocer este tipo de grabados como manifestaciones que han sido realizadas por el hombre, reconociendo que se ha ido avanzando en el estudio de los graffiti medievales y modernos demostrando

con ello, que el grafismo es un medio de expresión popular que ha utilizado el hombre desde tiempos prehistóricos, mereciendo ser conservados y puestos en valor para conocimiento y disfrute de la sociedad actual.

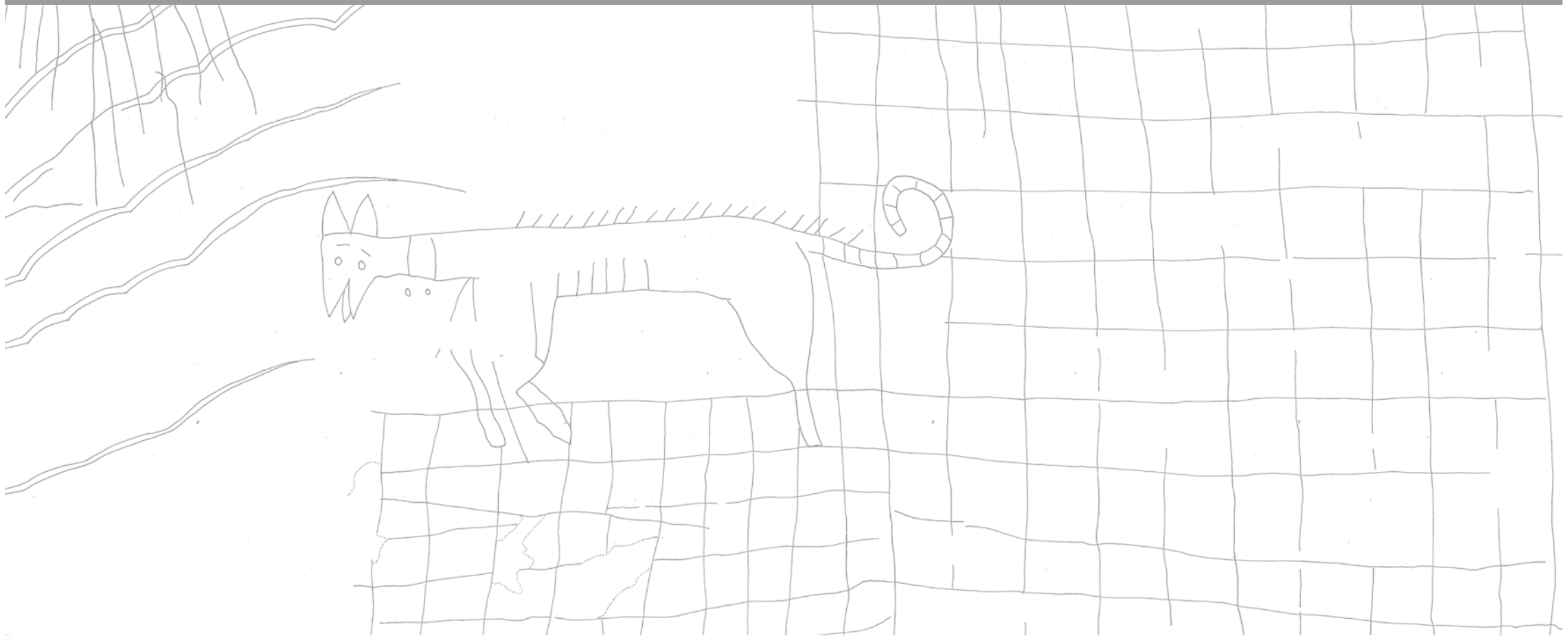
BIBLIOGRAFÍA

- ABAD NAVARRO, E. (1928): El Castillo de La Mola de la ciudad de Novelda. Murcia
- AZUAR RUIZ, R., NAVARRO POVEDA, C. y BENITO IBORRA, M. (1985): Excavaciones medievales en el Castillo de La Mola. (Novelda Alicante). I. Cerámicas finas (S.XII XIV). Novelda.
- LLOBREGAT, E. (1988): "El castillo de La Mola-Novelda", en *Visión de los castillos de Alicante*, Alicante, pp. 53-57.
- NAVARRO POVEDA, C. (1989): "Excavaciones en el Castillo de La Mola", *Betania*, 33, Novelda.
- NAVARRO POVEDA, C. (1991): "Los graffiti medievales del Castillo de la Mola", *Betania* 39, Novelda, pp. 35-43.
- NAVARRO POVEDA, C. (1993): "Graffitis y signos lapidarios del Castillo de La Mola (Novelda) y del Castillo de Petrer", Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante.
- NAVARRO POVEDA, C. (1994): "Los Castillos y el poblamiento en época bajomedieval en los valles del Vinalopó (Alicante)", en *Fortificaciones y Castillos de Alicante, Valles del Vinalopó*, Petrer, pp.103-165.
- NAVARRO POVEDA, C y HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (1999): "Los grafitos medievales del valle Alto y Medio del río Vinalopó (Alicante)", XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, 1997). Murcia, pp. 233-242.
- NAVARRO POVEDA, C. (2003): "Graffitis medievales del Castillo de Petrer y del castillo de La Mola (Valle medio del Vinalopó) Alicante", en *I Congrés Internacional de Gravats Rupestres y Murals*, Lleida (1992), Lleida, pp. 735-750.
- NAVARRO POVEDA, C. (2001): "El Castillo de La Mola", en *Castillos y torres en el Vinalopó*, Petrer, pp.145-152.
- NAVARRO POVEDA, C. (2004): "Los graffitis medievales del Castillo de la Mola. Nuevos hallazgos" *Betania* 51, Novelda, pp.60-62.





PETRER





IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ

Concepción Navarro Poveda *

A través del tiempo la iglesia de San Bartolomé, como ha sucedido en otras iglesias de la Comunidad Valenciana, ha experimentado un proceso de transformación. En Petrer tras la conquista cristiana a mediados del siglo XIII, la población continuó siendo mayoritariamente mudéjar y morisca, de ahí que en las primeras décadas del siglo XVI la antigua mezquita fuera transformada en templo cristiano bajo la advocación de San Bartolomé, con la finalidad de atender las necesidades litúrgicas de los nuevos convertidos. El antiguo templo cristiano, más pequeño que el actual, tenía un solo campanario, estando orientado el altar mayor al Norte y la cabecera al Sur y la puerta de acceso situada en la Plazuela de la iglesia, actualmente Plaza de Ramón y Cajal.

La documentación conservada en el Archivo Municipal nos da fe de las reformas realizadas durante el siglo XVII en el interior de la iglesia. Las obras realizadas en 1670 fueron sufragadas por varios vecinos, así Manuel Rodríguez contribuía con 100 reales, otras cantidades fueron abonadas por Mosen Andreu Rico y Juan Bautista Pérez, al tiempo que otros ciudadanos aportaban su trabajo personal. Entre 1672- 1673, se desarrollaron las obras de la puerta principal. Otros trabajos fueron realizados en 1676 en esta ocasión, pagados por el Consejo Municipal y por Juan Cortés Marquina, canónigo de la Catedral de Orihuela, quien aportaba 500 libras para tal fin.

A pesar de las obras realizadas en el interior de la iglesia, estructuralmente su planta se mantenía fuera de los cánones litúrgicos. Altar mayor y presbiterio seguían estando orientados al Norte.

Durante el siglo XVIII la población iba experimentando un importante desarrollo demográfico, con el consiguiente aumento de la productividad agraria, factores que contribuían a la estabilidad de las familias campesinas. Estos elementos unidos a las nuevas corrientes del pensamiento ilustrado, fueron los agentes que impulsaron a don Francisco Javier Arias Dávila, Conde de Puñoenrostro y señor de la Baronía de Petrer, y a don José Tormo, Obispo de la Diócesis de Orihuela, a solicitar a la Real Academia de San Fernando de Madrid, la realización del proyecto para la construcción de una nueva iglesia parroquial



* Museo Arqueológico de Novelda



en la villa de Petrer, siguiendo con ello las directrices marcadas por la Real Orden de 23 de noviembre de 1777.

Dicha orden firmada por Carlos III, establecía que todos los proyectos de arquitectura religiosa que tuvieran una cierta entidad deberían ser aprobados por la Academia de San Fernando.

El proyecto concebido para la iglesia de Petrer debía ser importante pues, ya en 1758, el consejo municipal habían acordado demoler la iglesia para construir una nueva. Para ello se compraron las casas que habían situadas entre la iglesia antigua y la Plaza Mayor, ampliándose considerablemente el solar disponible para la construcción del nuevo templo.

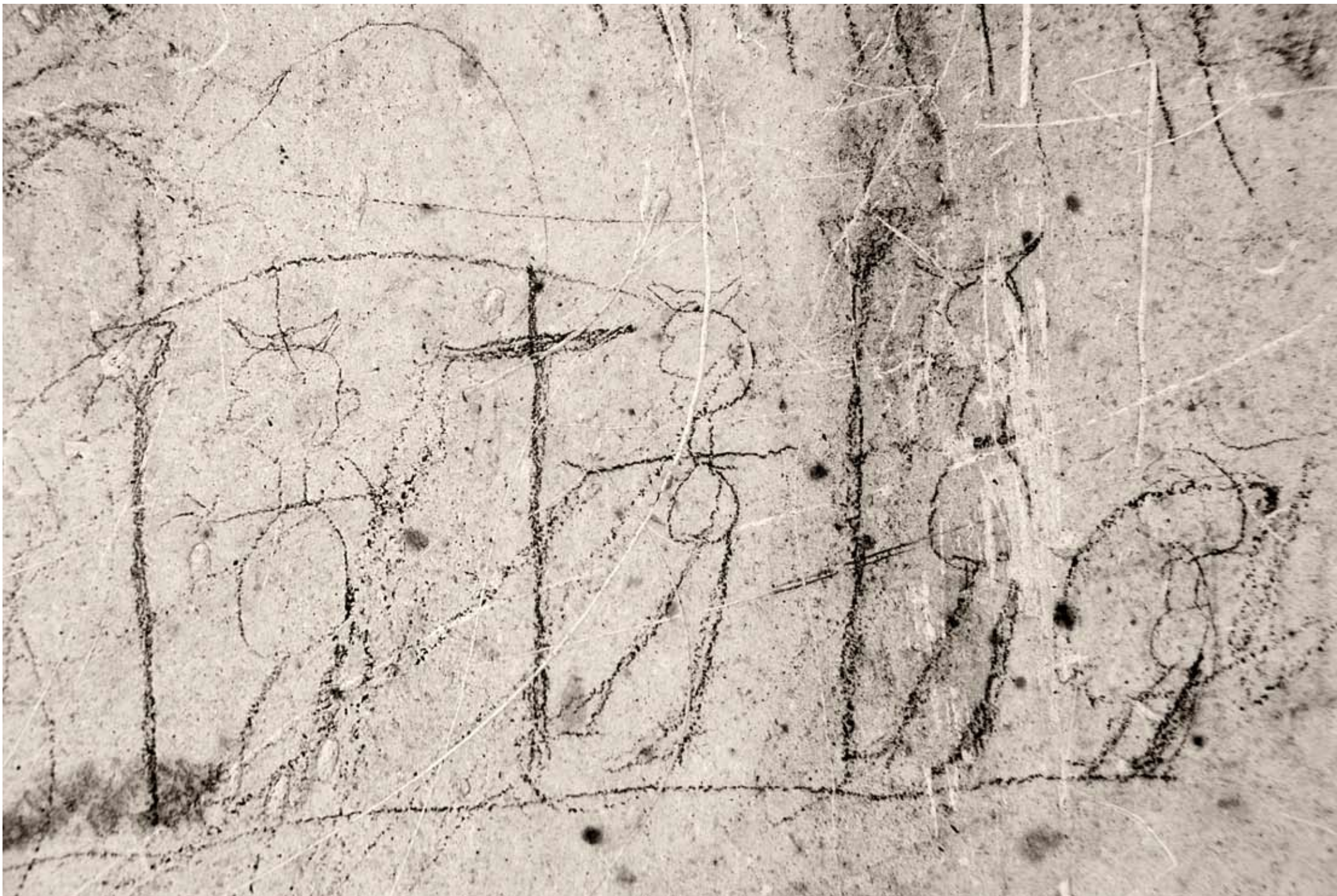
El arquitecto designado para la realización del proyecto fue Francisco Sánchez, alumno y colaborador de Ventura Rodríguez, siendo aprobado por la Real Academia de San Fernando el 5 de julio de 1778. Previamente lo había avalado el Conde de Puñonrostro, como también lo hizo posteriormente, el obispo Joseph Tormo (Bérchez, 1988).

El 12 de abril de 1779 se iniciaron las obras de la nueva iglesia poniendo la primera piedra don Joseph Tormo, siendo él mismo quien la bendijo el 23 de agosto de 1783, víspera de la fiesta de San Bartolomé, titular de la parroquia. A pesar del tiempo transcurrido la construcción de la iglesia no estaba concluida, para entonces se había levantado la nave central, claustro y capillas. El templo no quedó finalizado hasta un siglo más tarde, contribuyendo a ello la reina Isabel II. En las primeras décadas del siglo XIX se construía la capilla de la comunión

Transcurría el año de 1857, cuando desde el gobierno municipal se planteaba la necesidad de finalizar las obras de la iglesia. Un año más tarde en mayo de 1858, la reina Isabel II, inauguraba la línea férrea Madrid -Alicante. Aprovechando la estancia de la reina en Alicante, se solicitaba su ayuda para la finalización del templo. La petición fue atendida, recibiendo el municipio la cantidad de 216.000 reales, en seis donaciones. Así bajo la dirección del arquitecto Francisco Morell Gómez, el 9 de mayo de 1859 se iniciaron las obras de construcción del crucero, bóveda de media naranja, altar mayor, presbiterio, capilla de la comunión y sacristía. Cuatro años más tarde el obispo de la Diócesis de Orihuela bendecía la nueva obra. Quedando finalizada la construcción de la iglesia en su planta actual. El arquitecto cobró por su trabajo 40.701 reales, siendo el coste total de la obra de 322.615 reales (Navarro, 2007).

Pero, todavía en 1913, se hicieron obras en el altar mayor costeadas por Ana Payá Amat. Y en 1914 se colocaron tres esculturas en el antepecho de la fachada principal. Las tallas de bulto redondo representaban a San Pedro, San Bartolomé y San Pablo. Esculturas que figuraban en el proyecto realizado





25-graffiti. Iglesia de San Bartolomé de Petrer

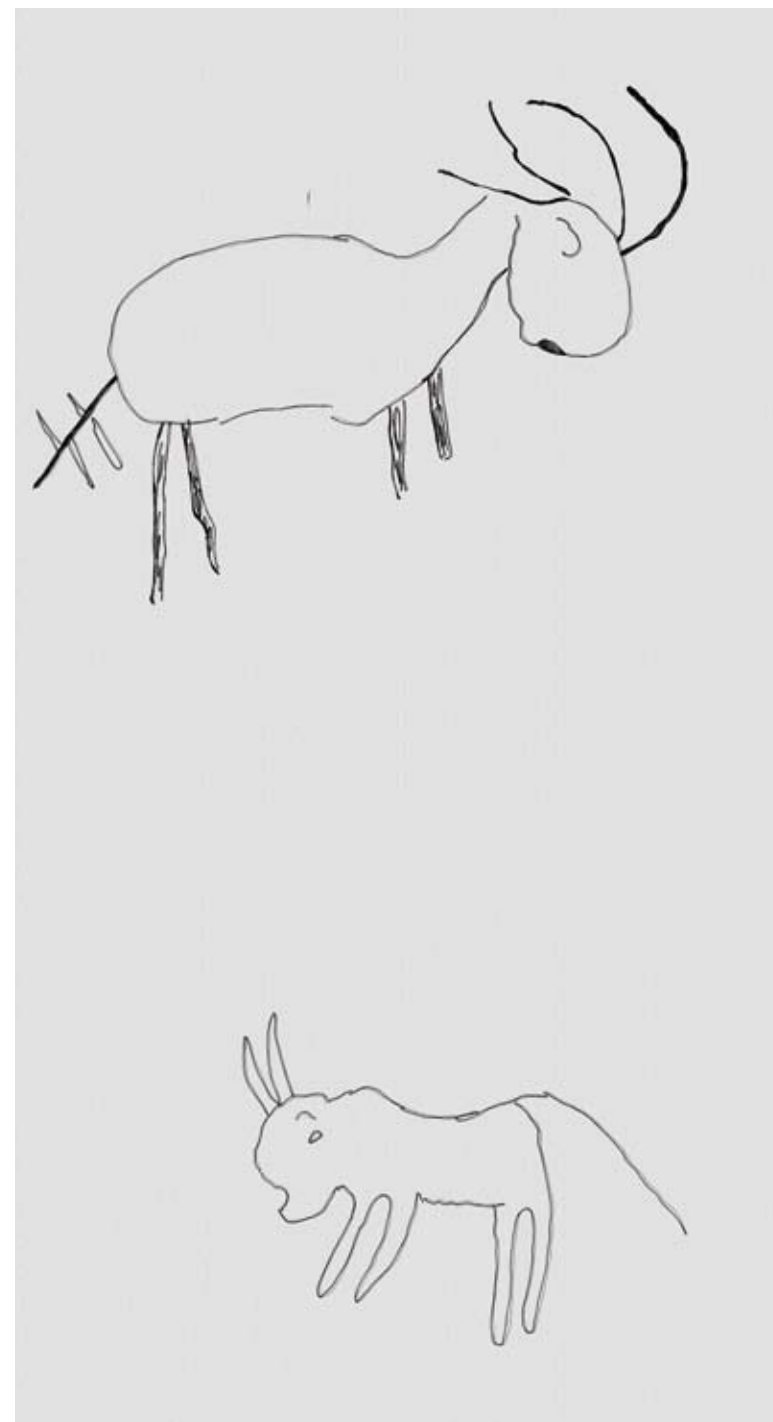
por Francisco Sánchez. Tallas que fueron destruidas en la contienda civil española, siendo recientemente restituidas.

La iglesia de San Bartolomé fue construida de nueva planta en la segunda mitad del siglo XVIII. El proyecto redactado siguiendo la corriente academicista, por el arquitecto Francisco Sánchez en 1778, es para Joaquín Bérchez, la primera muestra de arquitectura religiosa de corte clasicista en tierras valencianas. Aunque ésta no llegó construirse quizás, porque no hubo un arquitecto academicista al frente de la obra. Construyéndose finalmente, una iglesia diferente a la proyectada. Sin entrar en la descripción minuciosa de los elementos arquitectónicos de la nueva fabrica, remitiéndonos para ello al estudio realizado por Bérchez (1988), si debemos indicar que la iglesia de San Bartolomé arquitectónicamente es un conjunto de trazado barroco pero de fabricación neoclásica. Tiene planta de cruz latina, con una nave central y dos laterales, crucero y cúpula sobre pechinas y tambor, cubierta con la típica azulejería valenciana. La cubierta a dos aguas, aparece con tres contrafuertes entre los que se ven tres cupulines de los altares laterales. En cuanto a la fachada principal, ésta guarda una gran afinidad compositiva de disposición rectangular, organizada en dos cuerpos separados por molduras, con tres calles verticales y dos cuerpos horizontales, sobre los que se alzan los campaniles con la habitual composición de cuatro aberturas en arco de medio punto. Tienen las esquinas achaflanadas con pilastras dóricas y terminan con una terraza abalaustrada. El paramento ornamentado con pilastras de sillería formando rectángulos enmarca a la altura del segundo cuerpo, tres óculos, estando ubicados en los dos laterales, sendos relojes, siendo el central de iluminación. Quedando el antepecho rematado por tres estatuas que representan a San Pedro, San Bartolomé y San Pablo. La portada esta formada por un marco rectangular plegado cóncavamente en el extremo superior con remate curvo, en cuyo centro se sitúa el escudo nobiliario tallado en piedra, de los Arias Dávila, condes de Puñoenrostro, coronado y presidido por la cabeza de un grifo.

GRAFFITI (1)

Los graffiti de la iglesia de San Bartolomé se localizan en los paramentos de la escalera, salas y campanario de las torres, aunque principalmente se concentran en las paredes de la torre derecha. Las torres se componen de tres cuerpos remarcados al exterior, mediante molduras a modo de cornisa que los individualiza, más el campanil. Se accede a ellas por sendas puertas situadas en el interior de la iglesia. A la izquierda del altar de la Virgen del Pilar se encuentra la puerta de la torre izquierda. A la derecha del altar de San Juan Bautista se sitúa el acceso de la torre derecha. En su interior una escalera adosada en ángulo recto a las pare-

(1) En rojo los graffiti incisos y en negro los realizados con grafito





des internas, nos permite ascender hasta el segundo cuerpo, donde se transforma su morfología en helicoidal hasta llegar al campanil. Dos saeteras y una ventana abocinadas hacia el interior, situadas en el muro el Sur, dan luz cenital a la escalera y sala del segundo cuerpo. Siendo en esta estancia donde se localizan la mayor parte de los graffiti.

La habitación propiamente dicha tiene unos 8 metros cuadrados y se accede a ella a través de un vano de 1,68 de alto por 0,67 m, de amplitud, cerrado por una puerta de madera. La sala se ilumina a través de una ventana de forma rectangular pero abocinada hacia el interior para expandir mejor, la luz solar hacia el interior.

Los graffiti tienen como soporte el enlucido de yeso de las paredes y se han realizado utilizando varias técnicas como la pintura, el lápiz de carbón o la incisión. Los motivos realizadas con lápiz son los más numerosos. Entre los pintados se distingue la utilización del color marrón y almagra, siendo la incisión la técnica menos utilizada.

Por su tipología y trazado se aprecia que los graffiti han sido realizados en distintos momentos y por varias personas. No en vano la torre era frecuentada por campaneros, monaguillos o jóvenes que estando en la iglesia podían subir al campanario como diversión. Sin duda muchos de ellos dejaron su huella realizando un dibujo, poniendo su nombre, representando un acontecimiento acaecido en la población, o bien dejando constancia de su oficio. Habiéndose documentado graffiti desde mediados del siglo XIX hasta fechas recientes, no descartando que puedan haber grabados más antiguos en cuanto que hay superposiciones que dificultan su registro. También, somos conscientes de la desaparición de muchos graffiti, al realizarse arreglos en los enlucidos de las paredes, sobre todo en diversos tramos de las escaleras.

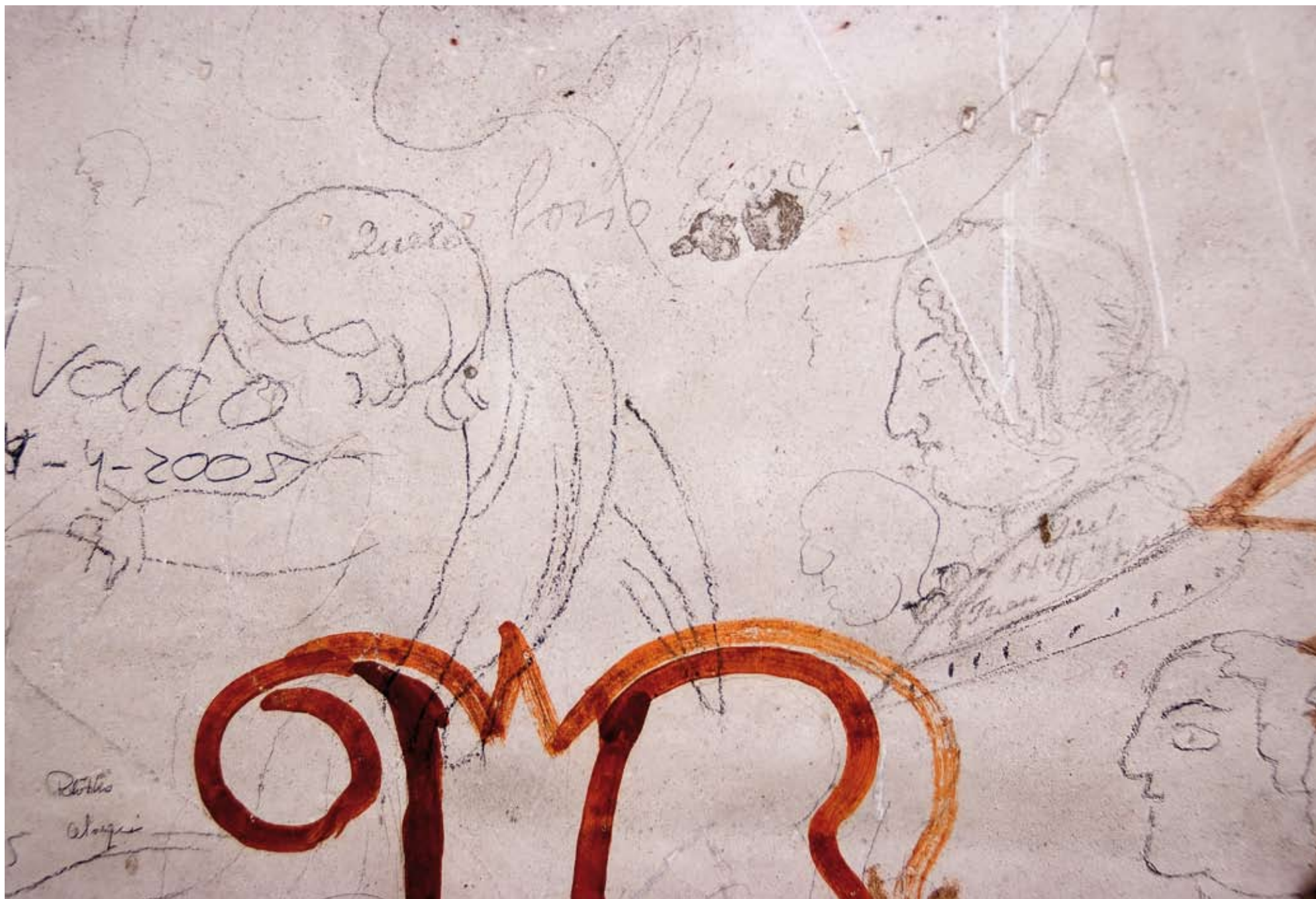
En cuanto a la metodología utilizada se han calcado los dibujos teniendo en cuenta las superposiciones, formando conjuntos o bien como elementos individualizados. Referente a los motivos epigráficos la transcripción es copia literal del graffiti, pues ello nos muestra rasgos sociológicos de los diversos autores.

GRAFFITI

El estudio del *corpus* documental de los graffiti localizados en las salas y escaleras de las torres, nos sitúan ante un conjunto de elementos gráficos de diversa tipología, lo que nos permite realizar una clasificación de los mismos, así tenemos representaciones epigráficas, simbólicas, arquitectónicas, antropomorfas, zoomorfas y geométricas entre otros elementos.

Siendo las cartelas epigráficas las más numerosas, estando muchas de ellas firmadas por sus autores, dándonos a conocer su identidad y el motivo por el que fueron realizadas. Sin embargo, otras inscripciones,





25-graffiti. Iglesia de San Bartolomé de Petrer

pictogramas o elementos arquitectónicos están realizadas de forma más esquemática dificultando con ello su posible interpretación, así como la identidad de sus autores, pero esta circunstancia no es óbice para que dejen de tener un gran valor documental. La indumentaria de algunas figuras nos documenta la época en que fueron realizadas.

La clasificación de los graffiti nos ha llevada a identificar un conjunto interesante de inscripciones. Casi todas corresponden a cartelas realizadas por monaguillos que entraban a la sala cuando subían a la torre para voltear las campanas, ya que antiguamente éstas se tocaban tirando de una cuerda que desde el campanario bajaba hasta la planta baja de la torre.

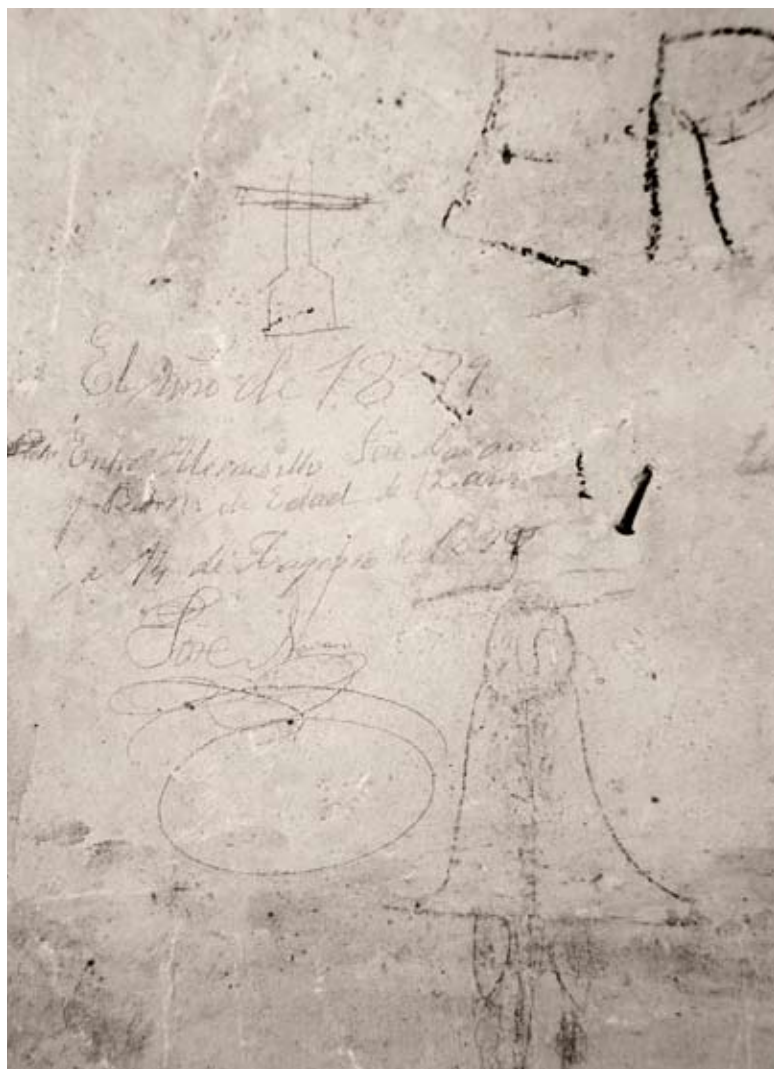
Justo en el techo y suelo de esta habitación se conservan todavía, los tres orificios circulares por donde pasaba la maroma de cada una de las campanas.

Es interesante destacar por su antigüedad la cartela firmada por José Navarro en 1879, por la que nos informa de su “oficio” de monaguillo, a la edad de 12 años. Otras cartelas fechadas en las primeras décadas del siglo XX, nos aportan información no solo de su autor y oficio, sino que nos dice la afiliación de sus padres, como es el caso de Andrés Bernabé Tortosa, hijo de Martín y Ángela naturales de esta villa de Petrer. O la fechada en 1901 que nos informa del arreglo de la campana pequeña por el “tio rroho, siendo el sacristán José, el cura Lucio y el vicario Antonio”. No faltando cartelas epigráficas más modernas.

Dentro de las representaciones antropomorfas, nos encontramos con figuras femeninas pintadas de busto o bien de talla completa. Personajes masculinos bastante esquemáticos, en posición de movimiento, o ataviados con túnicas de forma acampanada, tocados con sombrero de ala, recordando la indumentaria característica de sacerdotes, o de los campesinos con sus típicos blusones de finales del siglo XIX, principios del XX. No faltando la representación de escenas formando un cortejo procesional, portando los personajes estandartes, cruces y cirios. Se registran también, representaciones de un cortejo nupcial con la figura de los novios y acompañantes, entre ellos un militar, realizados los dibujos con trazos muy simples y esquemáticos.

En algunas paredes aparecen graffiti representando figuras de cuadrúpedos y aves de plumaje. Registrándose también figuras de significado más simbólico como son las cruces, bien exentas o portadas por algún personaje como si fuera un monaguillo. Aparecen también dibujos de angelitos realizados con trozos muy finos.

En algunas paredes se registran representaciones de figuras arquitectónicas como escaleras o torres, aunque lo más significativo es un dibujo localizado en una de las paredes a ras del suelo, que representa la



fachada principal de la iglesia de San Bartolomé. Con trazo irregular el autor, no sin cierta dificultad por su posición, grabó la fachada en la que aparecen las escaleras laterales de acceso, los dos cuerpos de la fachada y el campanil. Destaca la puerta principal con las dos hojas de la puerta entre abiertas y el escudo nobiliario, de forma muy esquemática. En el segundo cuerpo, los dos relojes marcan cada uno diferente hora. Representándose también el óculo central de iluminación. En el antepecho aparecen como tres figuras que representan a San Pedro, San Bartolomé y a San Pablo. El campanario de la torre derecha aparece con dos campanas, mientras que en el campanil izquierdo solo hay una. Como sabemos que los apóstoles fueron colocados en 1914, la representación se realizaría con posterioridad a esa fecha.

La representación de zoomorfos no es muy significativa pero, es curioso que aparezcan cuadrúpedos y especies con plumaje, poco relacionados con la liturgia católica.

También se han registrado graffiti de cruces y pictogramas de angelitos, representaciones que pueden tener connotaciones simbólicas, entre otros motivos como líneas de cuentas, cuchillos y figuras geométricas, que suelen documentarse también en otras iglesias y castillos de la Comunidad Valenciana.

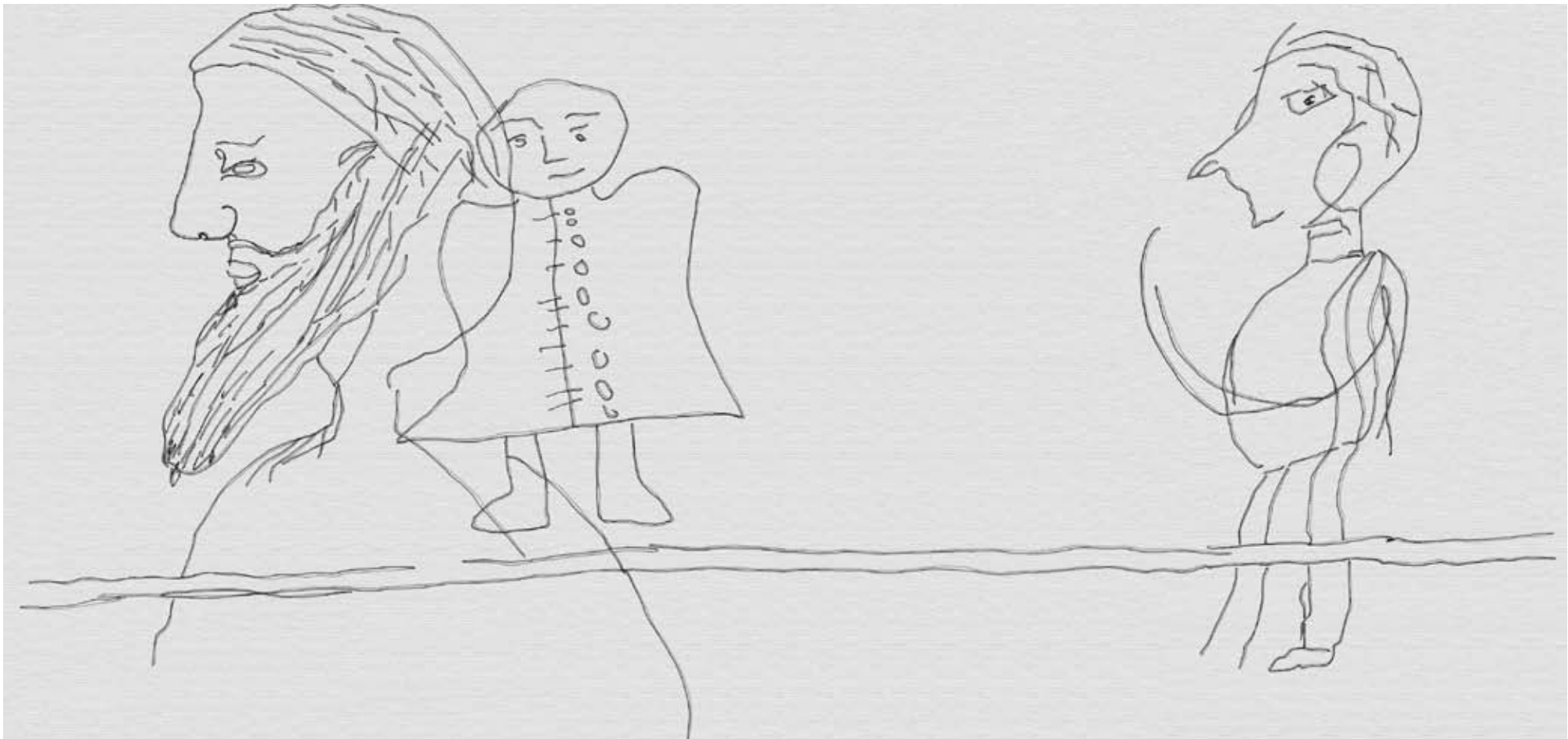
CONSIDERACIÓN FINAL

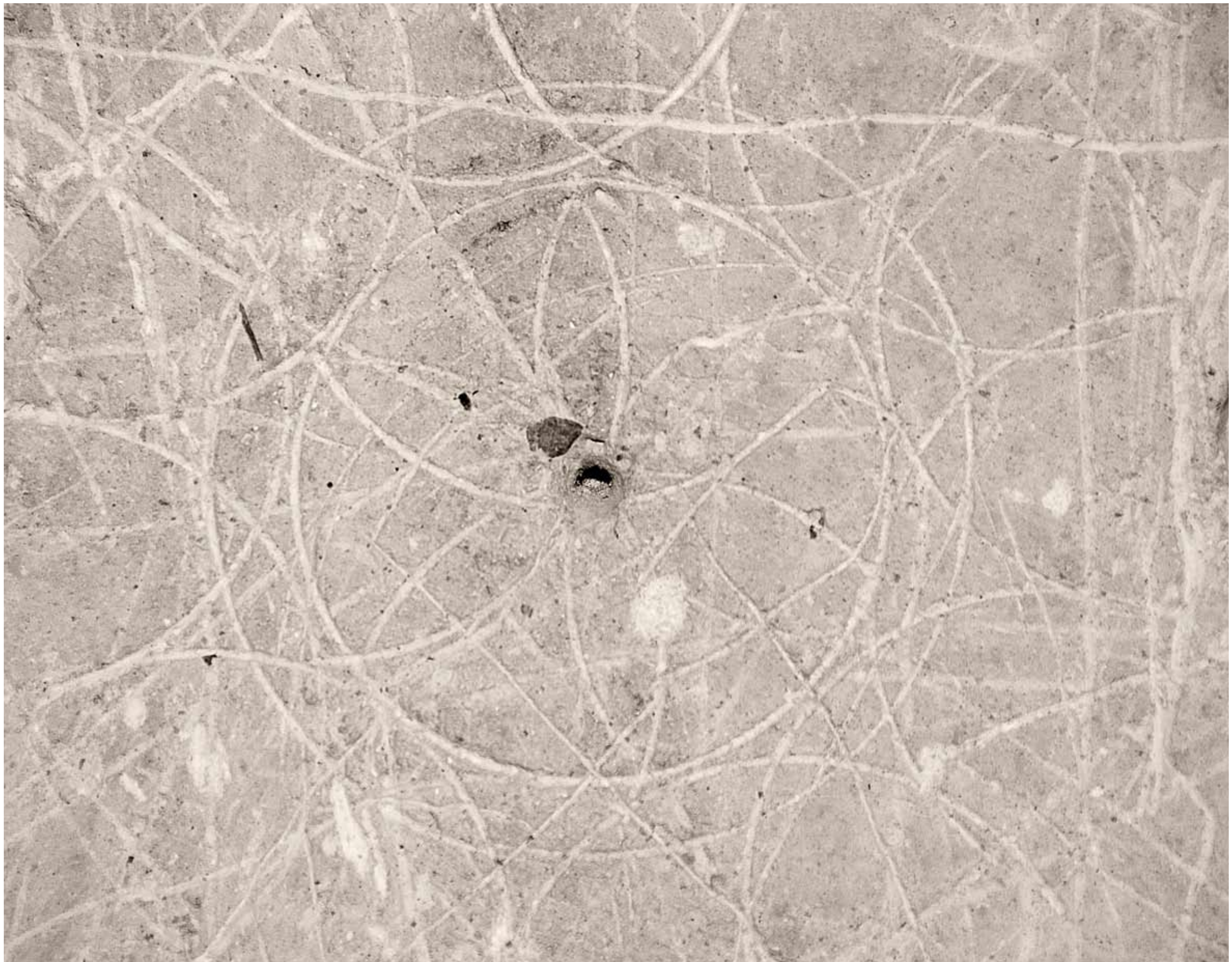
A primera vista puede parecer poco relevante el estudio de estas representaciones por su proximidad en el tiempo, pero un vez introducidos en el tema nos damos cuenta que los graffiti fueron el medio de expresión de un individuo o conjunto de personas que con sus pictogramas, cartelas epigráficas y elementos simbólicos nos aportan información de hechos o acontecimientos pasados, nos muestran objetos hoy no utilizados, que pueden ser reconocidos como elementos etnográficos, en definitiva los graffiti documentados nos muestran una parte de la historia de la iglesia relacionada con las personas que de una u otra manera han tenido relación con el edificio y con la actividad litúrgica propia del templo religioso en diferentes momentos.

Por todo ello, creemos que los graffiti de las torres de la iglesia de San Bartolomé, deben conservarse como testimonio gráfico de una cultura popular desarrollada por los habitantes de la población entre los siglos XIX y XX.

BIBLIOGRAFÍA

- BÉRCHEZ, J. (1988): “El proyecto de Francisco Sánchez para la iglesia de Petrel. Un ejemplo de la fortuna de la arquitectura académica en el Obispado de Orihuela”, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 67, Madrid, pp. 233-264.
- BÉRCHEZ, J. (1988): “El templo de San Bartolomé de Petrer, un ejemplo de fortuna del reformismo ilustrado y artístico del reinado de Carlos III en el Obispado de Orihuela”, Revista Festa, Petrer.
- NAVARRO POVEDA, C. (2007): “Los grafitis de la iglesia parroquial de San Bartolomé Apóstol de Petrer”, Revista Festa, Petrer, pp. 125-131.





CASTILLO DE PETRER

Concepción Navarro Poveda *

El Castillo de Petrer se alza sobre un pequeño cerro de 460 metros de altitud con relación al mar. Su ubicación eminentemente estratégica le permite dominar un amplio espacio territorial de la cuenca media del Vinalopó, vía caminera de primer orden, desde Castilla al litoral Mediterráneo, visualizando los castillos de Sax, Elda, Monóvar y la Mola de Novelda.

Su planta tiene forma poligonal adaptada al relieve montañoso. Este conjunto arquitectónico puede encuadrarse como perteneciente a época islámica, mediados del siglo XII, dentro del periodo almohade, aunque se detectan en sus muros la realización de una importante reforma en época cristiana, fechada entre los siglos XIV-XV.

Las primeras noticias referidas al castillo de Petrer las encontramos en Al-Idrisi, geógrafo árabe del siglo XII, cuando describe la ruta que comunicaba Murcia con la ciudad de Valencia. Más tarde será Yaqut, quien nos hable del “hisn Bitrir” dentro de las dependencias del reino de Murcia, en Al-Andalus.

El avance conquistador de los reinos cristianos de Castilla y Aragón sobre el reino musulmán de Murcia fijaba sobre estas tierras del Vinalopó la línea de frontera entre los dos reinos al ser firmados el Pacto de Alcaraz en 1243 y el Tratado de Almizra en 1244. A Castilla, cuyas huestes estaban capitaneadas por el Infante don Alfonso, le correspondía la conquista de Petrer y su castillo, fortaleza que tras la conquista, será dada a Jofre de Loaysa, el 20 de agosto de 1258, por el ya rey Alfonso X el Sabio. Instituyendo al mismo tiempo un mayorazgo a favor de su hijo García Jofre de Loaysa.

La sublevación de la población sarracena del Reino de Murcia entre 1264-1266 contra la soberanía de Castilla dejó también su impronta en las villas y fortalezas de la cuenca del Vinalopó. La población musulmana de Petrer se rebeló contra el poder feudal de Jofre de Loaysa siendo depuesto como alcalde y señor del castillo, siendo Jaime I quien conseguía conquistar nuevamente de la fortaleza en nombre del monarca castellano Alfonso X.

* Museo Arqueológico de Novelda





A finales del siglo XIII el rey Jaime II de Aragón disputaba nuevamente a Castilla el dominio de las tierras del reino murciano, estableciéndose definitivamente la frontera entre los reinos de Aragón y Castilla por el Pacto de Elche en 1305. El límite territorial del antiguo Reino de Valencia se extendía hasta las tierras del sur de la actual Provincia de Alicante.

Jaime II confirmaba a Juan García de Loaysa como tenente del castillo de Petrer. Siendo este mismo monarca quien en 1306 ordenaba la restauración del castillo ante el mal estado de sus murallas.

Este hecho nos induce a pensar que será a principios del siglo XIV cuando se realizan las obras que afectan a los lienzos de tapial de la fortaleza islámica, los muros se refuerzan con mampostería y sillares en todos sus flancos, se construye en sillería la puerta principal de acceso al castillo, así como los extremos inferiores del torreón cuadrangular de la muralla exterior del primer recinto, en cuyos sillares se pueden ver las marcas dejadas por los canteros.

La importancia estratégica del castillo de Petrer vuelve a ponerse de manifiesto durante la Guerra de los Dos Pedros, al defender García Jofre de Loaysa, señor de la Baronía de Petrer, las pretensiones de conquista de Pedro I de Castilla, finalmente vuelve a reconocer la soberanía de Pedro IV de Aragón, quien a su vez le confirma los privilegios, franquicias e inmunidades que poseía su mayorazgo. Petrer con sus tierras y castillo son dadas por heredad a Leonor García de Loaysa casada con Juan de Rocafull, la falta de descendencia directa de este matrimonio hizo que el castillo de Petrer pasase a la familia Rocafull, quien vendió el señorío de Petrer a Ximen Pérez de Corella, futuro Conde de Cocentaina, en 1431 fecha en la que ya tenía bajo su jurisdicción Elda, Aspe y Salinas.

En 1513 Juan Ruiz de Corella, III Conde de Cocentaina vende Petrer a D. Juan Coloma, nombrado por el rey Felipe II Conde de Elda en 1572, condado al que perteneció Petrer y su castillo hasta la abolición de los señoríos en el siglo XIX.

Tras la expulsión de la población morisca en 1609, el castillo pierde su principal función de defensa, estando habitado por su alcalde y quizás, por un cuerpo de guardia. Durante la Guerra de Sucesión en la fortaleza se instaló una compañía del ejército francés, que defendía los derechos dinásticos de Felipe V de Borbón. A partir de la primera mitad del siglo XVIII el castillo deja de estar habitado, empezando poco a poco a ser devastado quedando en ruinas como la mayoría de los recintos fortificados que jalonan la cuenca del Vinalopó.

El castillo mudo testigo de los acontecimientos de la población, en 1968 era donado en propiedad por el Obispado de Orihuela al Ayuntamiento de Petrer, iniciándose a partir de 1974 el proyecto de restauración





de la fortaleza, obras finalizadas en 1982. Un año más tarde era declarado Monumento Histórico Artístico de Interés Nacional. Desde entonces el castillo puede ser visitado realizándose en él anualmente diversas actividades culturales.

Durante los trabajos de restauración quedó al descubierto la sala inferior de la torre, o antiguo recinto carcelario, en cuyos paramentos se localizaban un conjunto hermosísimo de graffiti con figuras zoomorfas, geométricas, antropomorfas y epigráficas cargadas de un gran simbolismo, que constituyen la base de nuestro estudio.

GRAFFITI

Como hemos indicado, los graffiti del castillo de Petrer se localizan en el interior de la torre cuadrangular construida a mediados del siglo XII, en época almohade.

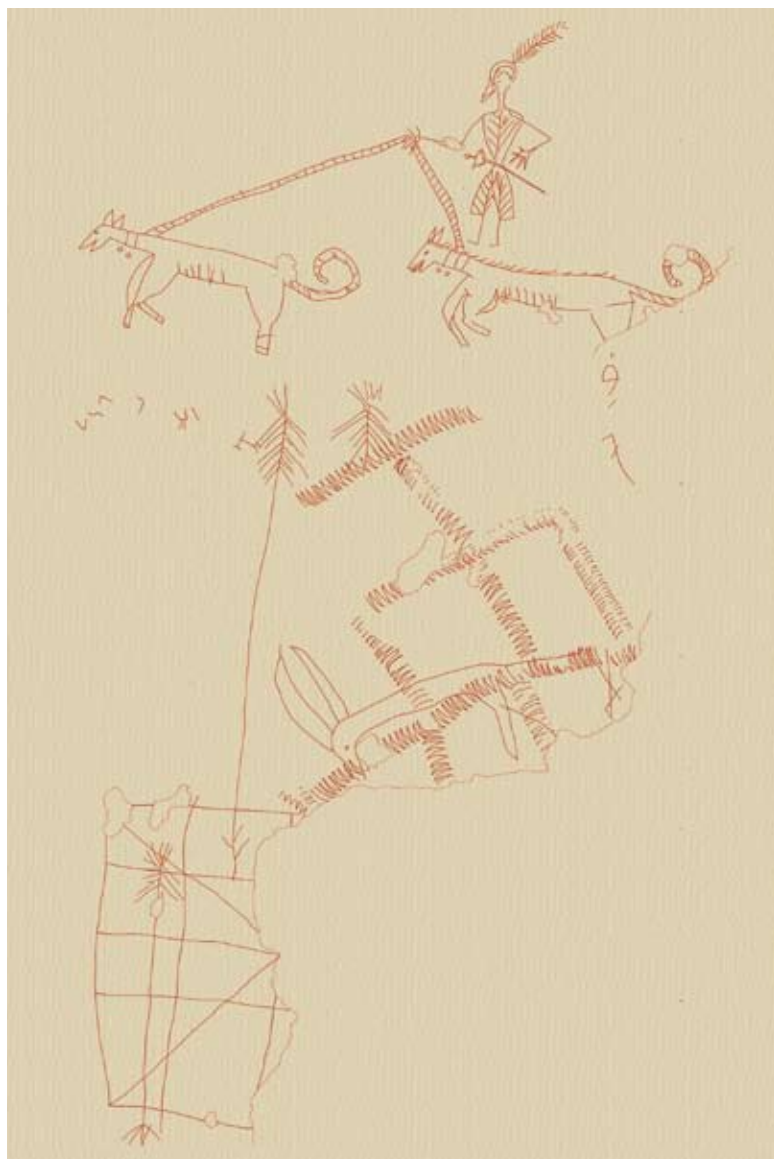
Cuando hace unos años iniciamos el estudio de los graffiti, éstos no se encontraban en muy buen estado, las paredes que le servían de soporte estaban desconchadas y se apreciaban varias superposiciones dificultando la lectura de los primitivos grabados, no obstante, se conservaba un conjunto de paneles de gran interés histórico que nos motivaba a realizar el referido trabajo.

Los muros de la torre son de tapial. En su origen la torre tendría cuatro plantas, siendo la inferior utilizada como aljibe, elemento muy característico de las construcciones almohades. Tras la conquista cristiana de la fortaleza, sabemos que se realizaron una serie de reformas en el castillo entre los siglos XIV-XV.

Las obras de este momento modificaban la estructura funcional de la sala inferior de la torre o antiguo aljibe, para ello se abría un hueco en la parte inferior de la pared Sur de la torre, con la finalidad de poder acceder a la sala desde el patio interior del castillo. Se formaba un pasillo de más de dos metros, de longitud, que era el grosor del muro de la torre, dejando un vano para la puerta de 0,54 metros de ancho por 0,90 metros de alto, que daba acceso a la sala inferior de la torre. La quicialera y los huecos interiores para el travesaño de la puerta indicaban que ésta tenía que ser resistente, no en vano cerraba un recinto carcelario. La habitación de unos 6 m², es abovedada y tiene unos 3,85 metros de longitud por 2,95 metros de altura.

Siendo recinto carcelario, sus ocupantes fueron los artífices de los grabados que, deteriorados, han llegado hasta nuestros días. Las paredes de la sala enlucidas con yeso, fueron el soporte de una serie de manifestaciones espontáneas, no exentas de simbolismo, pues no cabe duda que representaciones de figuras antropomorfas, zoomorfas, cruces, estrellas, círculos o reticulados, no sólo son representaciones figurativas o lúdicas, sino que tienen en si mismas valores simbólicos que a veces, son difíciles de explicar, pero que indu-





dablemente tenían un valor significativo importante, para los individuos que los realizaban, pues con ellos expresaban un sentimiento, un estado de ánimo, o simplemente eran un entretenimiento.

Los graffiti ocupan gran parte de las paredes, localizándose desde la zona inferior hasta una altura superior a lo dos metros, aunque los paneles más completos y con superposiciones se encuentran en el sector central. Al haberse caído parte del enlucido nos encontramos con representaciones mutiladas, habiéndose perdido parte de la información. Pero, si puede considerarse un hecho lamentable, ello nos ha permitido ver las sucesivas capas de enlucido encontrando en ellas algún grabado o motivo pintado en rojo o negro. Signos que nos indican que se realizaron varias reparaciones en los paramentos y al mismo tiempo se ejecutaban los grabados.

El registro documental de los grabados nos ha permitido agruparlos por tipologías sin dejar por ello de tener en cuenta su unidad temática, registrándose motivos epigráficos, antropomorfos, simbólicos, calendarios, reticulados o zoomorfos, entre otros motivos.

En los paneles inventariados detectamos dos tipos de cartelas epigráficas, unas realizadas con grafía árabe, algunos de difícil traducción al encontrarse incompletas y estar por debajo del enlucido actual, otras son interesantes pues parece leerse “Al-hamduli-lah” que significa “gracias a Dios” y “Salám”, que puede hacer referencia a un cautivo o ser un saludo. Un segundo grupo lo componen inscripciones realizadas en las primeras décadas el siglo XX, junto con otras más recientes, en las que leemos claramente el nombre del autor y la fecha de su realización. Realizadas al amparo de una vieja costumbre que tenían los petrerins de subir al castillo el día 4 de diciembre festividad de Santa Bárbara, a poner su nombre en las paredes de las habitaciones como testimonio de su visita.

Las representaciones de antropomorfos son muy interesantes. Dentro de este grupo tenemos un conjunto de figuras que por las características de sus trazos, unos muy simples o esquemáticos y otros más complejos parecen indicarnos dos momentos distintos en su realización. Tenemos dentro de los esquemáticos las representaciones en doble “Y” que aparecen entre estrellas de cinco puntas y una cometa voladora. Otras representaciones humanas localizadas en la pared Nordeste, son sencillas líneas grabadas que nos dan el perfil aguileño de un individuo.

Otras paneles nos muestran representaciones de guerreros agrupados formando escenas. Son personajes ataviados con gregüescas, coraza, cimera, espada al cinto, lanza o ballesta. Indumentaria característica de la milicia del siglo XVI. Este tipo de vestimenta nos induce a interpretar que se trata de representaciones de guardianes, en relación directa con la sala donde se encuentran, pues sabemos que fue utilizada como





recinto carcelario. Esta hipótesis se nos refuerza ante el hecho de encontrar en la misma estancia otros paneles en donde los personajes ataviados con truscas y pectoral al cinto, porta una espada con empuñadura de florete y la cabeza cubierta con una celada con plumas, llevando en la mano derecha las correas que salen de dos collares con cascabeles que sujetan a dos perros.

El análisis de la indumentaria a través de paralelos pictóricos como la representación de la Batalla de Gravelines en el Monasterio del Escorial, nos permite fechar estas representaciones en la segunda mitad del siglo XVI.

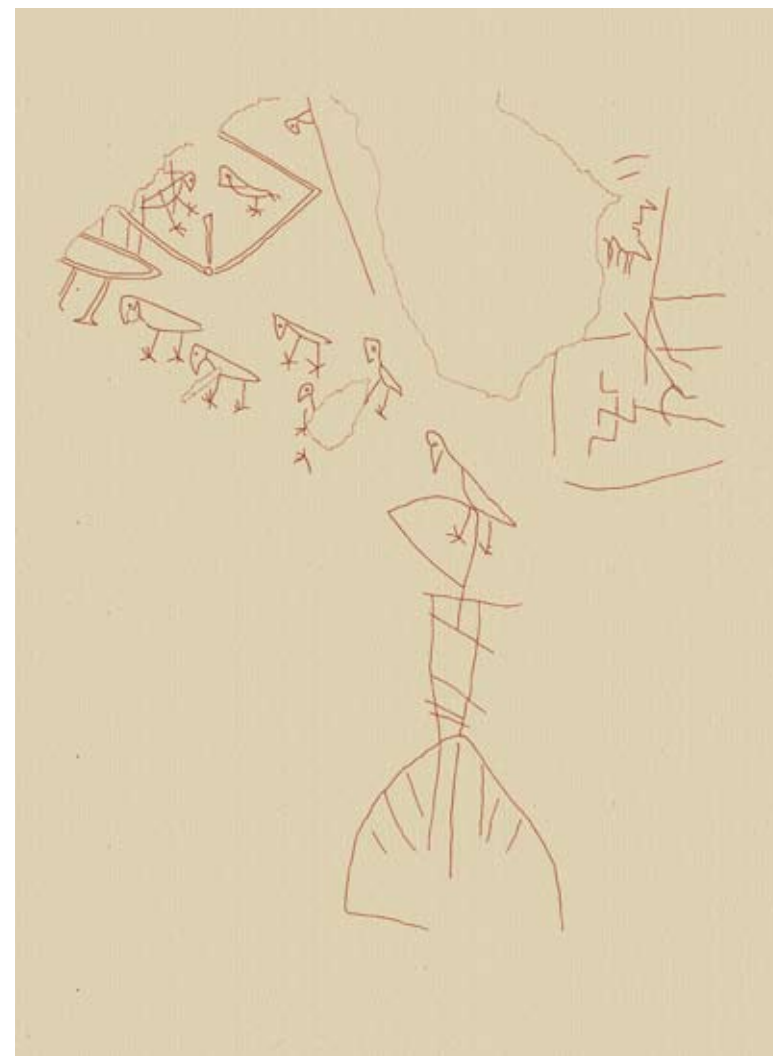
Otros graffiti como pueden ser las estrellas de cinco puntas, cruces, el laberinto, representaciones de medias lunas en cuarto creciente o círculos enmarcando flores de seis pétalos, pueden ser interpretados como elementos simbólicos. La estrella de cinco puntas ha sido una figura que encierra en sí misma una gran simbología. La encontramos representada desde la antigüedad y es de gran complejidad interpretativa.

Las cruces no cabe duda que tiene una simbología religiosa. Muy interesante es la representación del laberinto, situado a la izquierda de la puerta de entrada al recinto carcelario, tiene un tamaño considerable y esta formado por círculos concéntricos, elemento simbólico muy utilizado y característico de la Edad Media.

Las representaciones de medias lunas en cuarto creciente, puede estar relacionado con la presencia de algún mudéjar, al ser un elemento asociado y representativo del mundo musulmán. Los círculos enmarcando flores de seis pétalos es una representación frecuente en el mundo medieval. Se puede encontrar su representación en muchos capiteles de iglesias y catedrales góticas de los siglos XIII y XIV.

No podían faltar los calendarios. Es una representación formada por una línea horizontal cortada por líneas paralelas en vertical. Aparecen frecuentemente en edificios militares, religiosos y civiles, pero teniendo en cuenta la función o utilidad de la sala en donde aparecen, pueden interpretarse como elemento de cuenta de trabajos realizados, de productos almacenados, o bien ser signos utilizados para el cómputo del tiempo, lo que desconocemos es si se contaban horas, días o semanas. Aparecen prácticamente en todos los paneles.

Los grabados de figuras reticuladas las localizamos en todas las paredes de la sala. A este grupo tipológico se adscriben las representaciones de figuras más o menos cuadrangulares reticuladas en su interior que por su configuración divididas en cuadrados pequeños, unos pintados en negro y otros incisos, interpretamos como tableros de juego. La utilización de este tipo de tablas para juegos de damas, ajedrez u otros entretenimientos, eran frecuentes desde la Edad Media. El propio rey Alfonso X el Sabio reglamentó estos juegos a través de su obra “Los libros de ajedrez, de los dados y de las tablas”. En conjunto hemos documen-





tado unas ocho figuras tipo damero, que creemos fueron realizados entre los siglos XV-XVI, a juzgar por la superposición de los graffiti.

El conjunto de figuras zoomorfas grabadas en las paredes de la sala de la torre del castillo, son diversas y realizadas en distintos momentos y por diferentes manos. Nos encontramos con incisiones esquemáticas de trazo fino, mientras que otras fueron realizadas de manera muy minuciosa y con el trazo muy profundo. Se documentan animales de plumaje, que podrían ser representaciones de tórtolas, perdices u otro tipo de pájaro abundantes en la zona en épocas pasadas. Pero las representaciones más numerosas corresponden a los cuadrúpedos que por su características tipológicas consideramos que son junto a las figuras de los guardianes, las representaciones más interesantes del hábeas documental de los graffiti del castillo de Petrer.

Algunos paneles parecen representa rebaños de cabras y ciervos, otros están relacionados con actividades cinegéticas. Conviene tener en cuenta que en las excavaciones realizadas en el castillo se registraron restos de fauna, con porcentajes significativos de ovicaprinos, ciervo, jabalí y corzo, por lo que hay que suponer que la caza sería practicada por los moradores del castillo, quienes tendrían también sus rebaños para la obtención de leche, carne y lana.

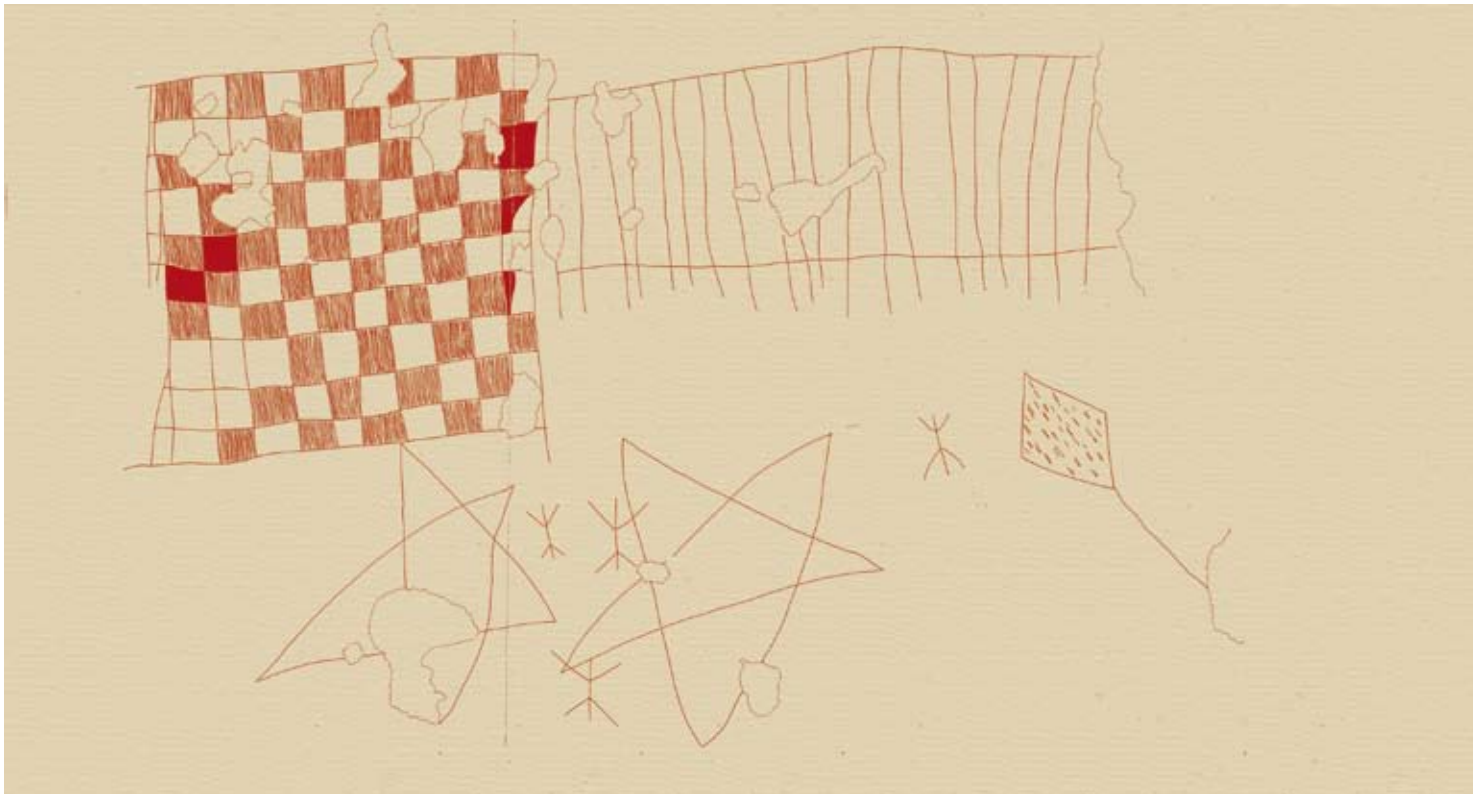
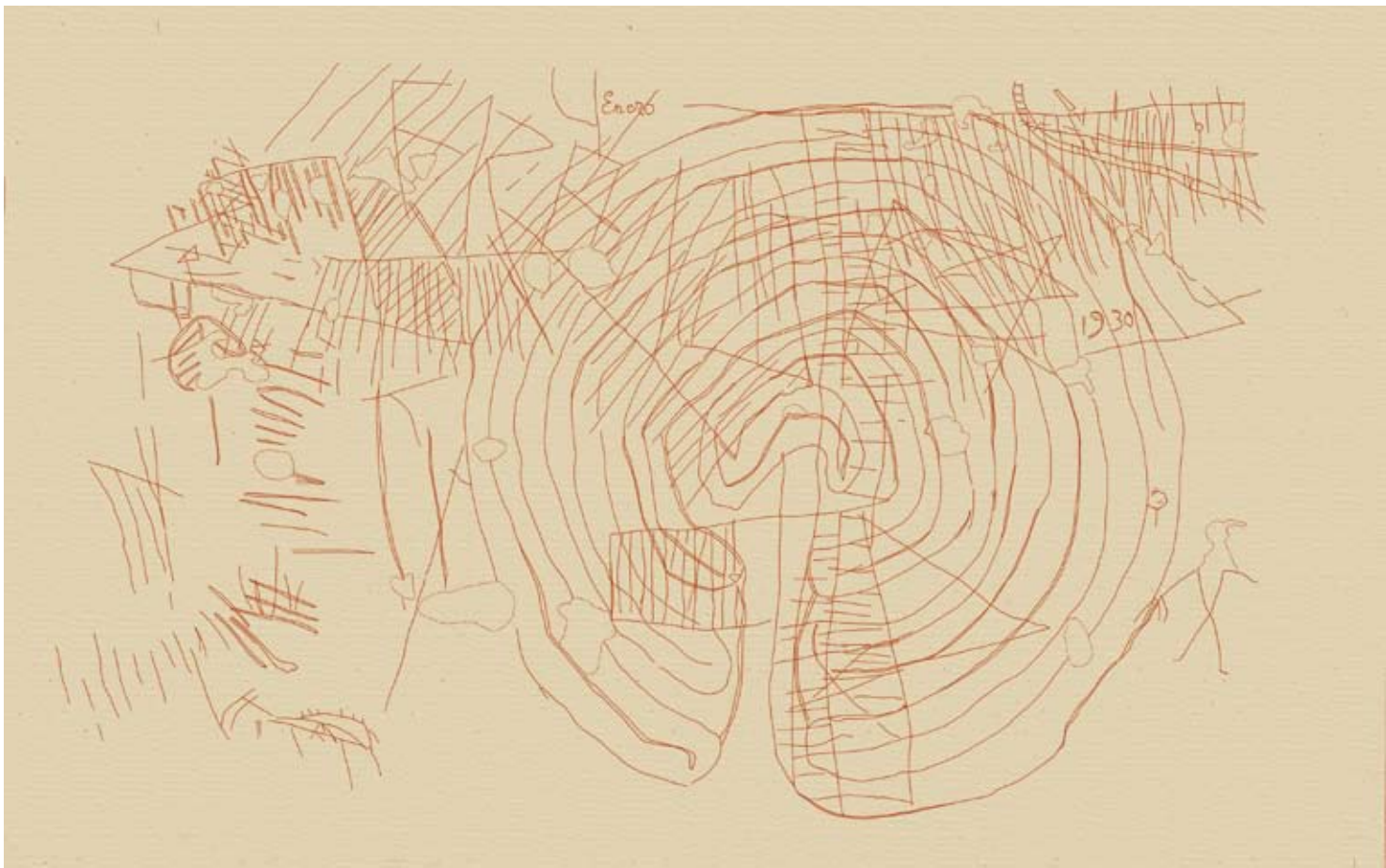
No debemos olvidar la importancia de la cinegética en el territorio de los valles del Vinalopó, alabada por don Juan Manuel en su obra “El libro de la caza”.

Los graffiti documentados en el castillo de Petrer sin duda son de una gran riqueza expresiva, no exenta de simbolismo. La tipología de sus figuras antropomorfas, zoomorfas, inscripciones junto con otros motivos, formando composiciones o como elementos individuales son un documento narrativo de las actividades desarrolladas por los ocupantes del castillo entre los siglos XV- XVII, es un documento histórico de gran importancia, por lo que debemos congratularnos por haber podido recuperarlos, estudiarlos y en estos momentos contemplarlos debidamente restaurados. La puesta en valor de estas manifestaciones del hombre tanto, del medioevo como de época moderna y contemporánea, nos ayudan a conocer nuestro pasado histórico y comprender mejor nuestro presente.

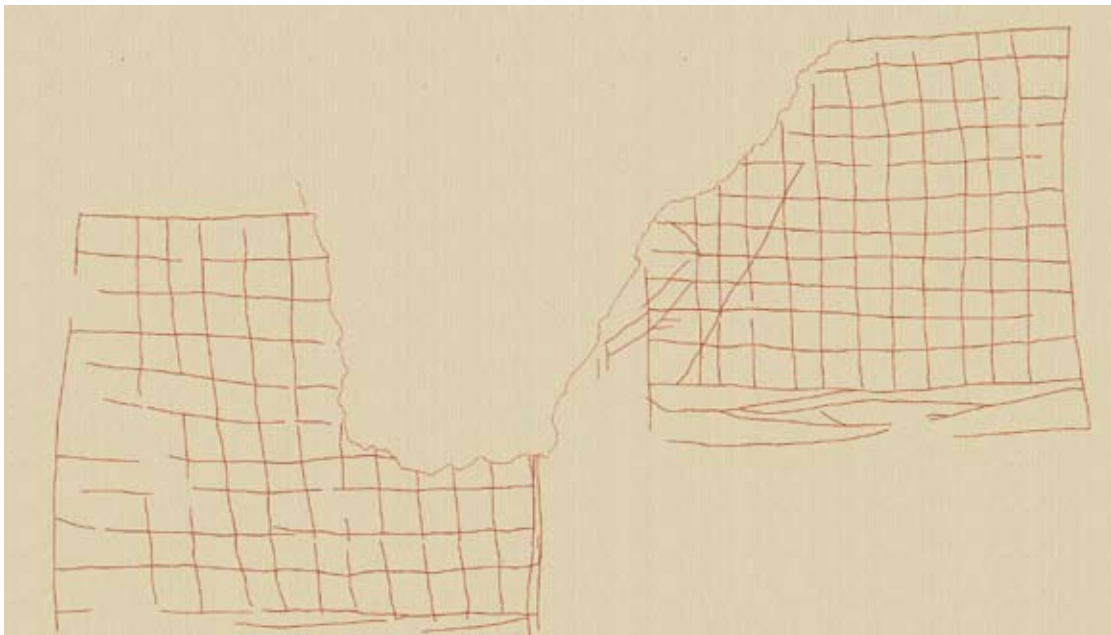
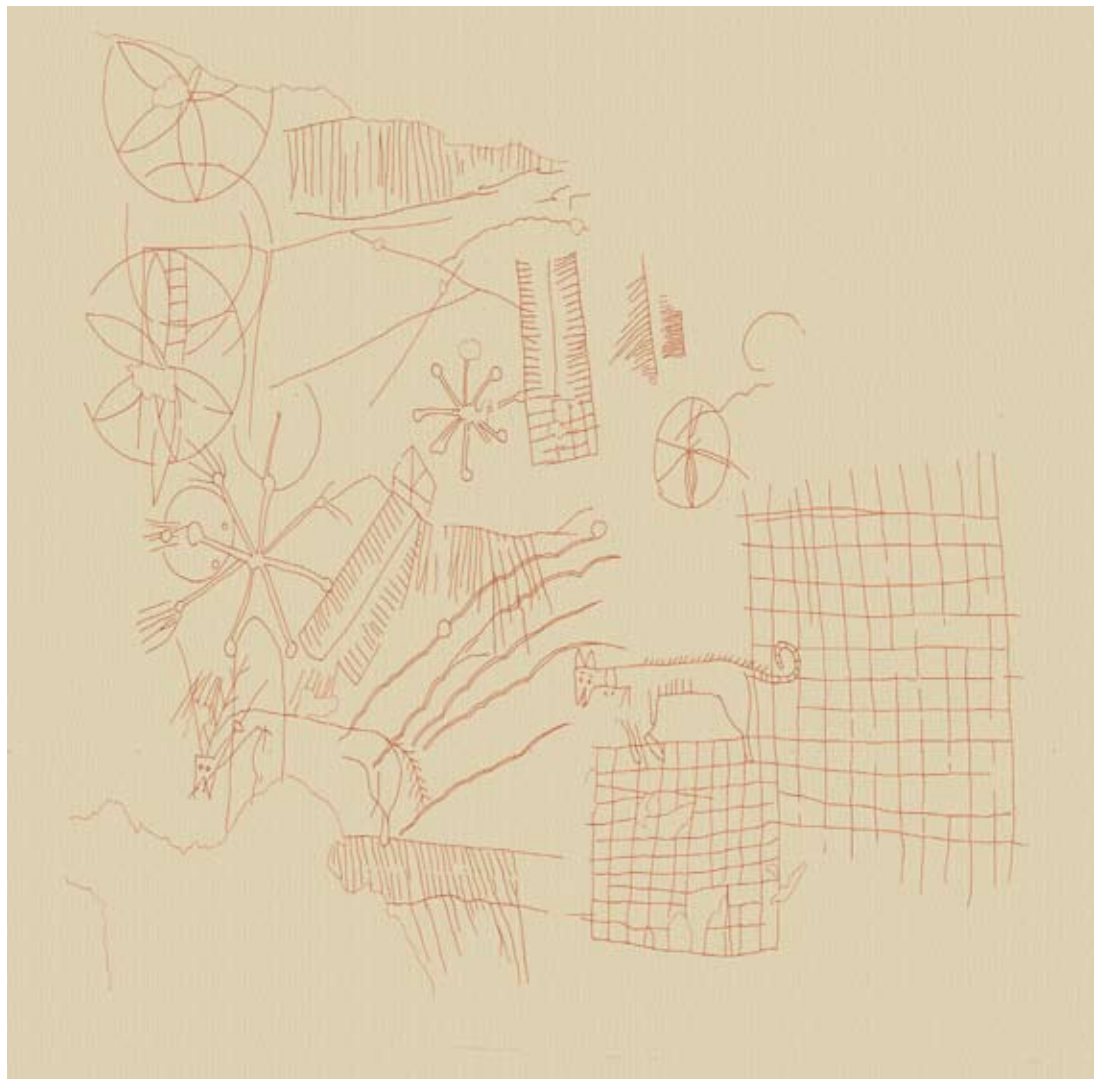
BIBLIOGRAFÍA

NAVARRO POVEDA, C. (1989): Guía del Castillo de Petrer, Petrer.

NAVARRO POVEDA, C. (1991): “Notas para el estudio de los graffiti medievales del Castillo de Petrer”, Festa 91, Petrer.



- NAVARRO POVEDA, C. (1991): “Los Castillos del Vinalopó”, *Fortificaciones y Castillos de Alicante, Alicante*. pp. 61-85.
- NAVARRO POVEDA, C. (1993): *Graffitis y signos lapidarios del Castillo de La Mola (Novelda) y del Castillo de Petrer*. Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante.
- NAVARRO POVEDA, C. (1994): “Los Castillos y el poblamiento en época bajomedieval en los valles del Vinalopó (Alicante)”, *Fortificaciones y Castillos de Alicante, Valles del Vinalopó, Petrer*, pp.103-165.
- NAVARRO POVEDA, C. (1996): “Santa Bárbara y el Castillo de Petrer”, *R.F. Moros y Cristianos, Petrer*, pp. 28-30.
- NAVARRO POVEDA, C. (2003): “Graffitis medievales del Castillo de Petrer y del castillo de La Mola (Valle medio del Vinalopó) Alicante”, *I Congrés Internacional de Gravats Rupestres y Murals, Lleida (1992)*, Lleida, pp.735-750.
- NAVARRO POVEDA, C. y HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (1999): “Los grafitos medievales del valle Alto y Medio del río Vinalopó (Alicante)”, *XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, 1997)*. Murcia, pp. 233-242.





SAX





IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN

Vicente Gázquez Hernández *

En la actualidad, la Iglesia Parroquial de Sax es un templo de bellas proporciones artísticas, de forma rectangular, con tres naves, crucero y ábside, de 40 metros de longitud por 20 metros de anchura, fruto de la construcción del siglo XVI (gótico-renacentista) y de la ampliación del siglo XVIII (neoclásica). La torre-campanario, de influencia gótica, recuerda a las de la vecina ciudad de Villena. La Iglesia posee dos portadas, una en la plaza de la Constitución, renacentista; y otra, en la calle Maestro Valera, neoclásica.

La mezcla de tendencias está plenamente justificada por la situación geográfica de Sax, en la frontera con el Reino de Valencia, de la Corona de Aragón, y perteneciente al Reino de Murcia, de la Corona de Castilla, en el Marquesado de Villena. Levantada en la década de los años treinta del siglo XVI, su esquema es el de una nave única dividida primitivamente en dos tramos, con dobles capillas entre contrafuertes y presbiterio recto, con capillas colaterales al modo de Santa María de Alicante. La nave se cubre con bóvedas estrelladas, más compleja la del segundo tramo y cuatripartitas las de las capillas laterales.

La torre campanario de la iglesia, muy parecida en su remate a las de la vecina ciudad de Villena, se acabó de construir por los años noventa del siglo XVI, pero desde hacía varias décadas la iglesia se había consagrado al culto, pues el día del Corpus de 1561 se bajó desde la iglesia de arriba (la actual ermita de San Blas) a la de abajo, el Santísimo Sacramento, con cuyo motivo se celebraron muchas fiestas.

La situación de la parroquia en el llano y la del castillo en lo alto lleva a sospechar que, quizá inmediatamente después de la conquista, sólo existió un centro de culto en el castillo y también en la ermita de San Blas, que fue la antigua parroquia, dedicada a Santa María desde Jaime I. Posteriormente, al consolidarse las fronteras del reino y abrirse el largo periodo de paz, fue cuando se trasladaron los edificios más importantes de la villa, el ayuntamiento y la iglesia, a la falda de la Peña.

Las noticias sobre la construcción de la iglesia se han perdido al mismo tiempo que los libros de fábrica. Sabemos, únicamente por datos indirectos, que en 1533 se estaba haciendo el templo y que para entonces se había concluido la capilla mayor y el tramo inmediato. Sancho de Valera, clérigo, en 1533 pidió en su



* Archivo/Biblioteca Municipal de Sax



testamento ser enterrado en “la iglesia de Santa María desta villa, en la que nuevamente e agora se edifica, en la capilla questá junto a la sacristía, en canto el pilar”. Como la sacristía es una habitación adosada al ábside, parece claro que el lugar donde tenía la capilla el citado personaje estaba junto a esta sala donde hoy se halla el crucero de la iglesia. En otro testamento, recogido también en el libro Becerro, correspondiente al año 1536, nuevamente un vecino ordenaba que lo enterraran en la “iglesia nueva que se faze en la dicha villa de Sax, en la capilla mayor”.

Elías Tormo apuntó que la portada lateral renacentista del templo podría ser de mediados de siglo XVI, lo que es muy probable, ya que la obra gótica presenta formas muy evolucionadas y una distribución de los espacios que parece coincidir con la fecha indicada. Comenzada en las primeras décadas del siglo supone que la mayor parte del edificio estaría terminado alrededor de 1550. Este es el marco cronológico donde cabría insertar la construcción de un edificio eminentemente gótico, en el que los elementos renacentista son de carácter referencial y aislado.

En las Relaciones Topográficas mandadas hacer por Felipe II (año 1575), la Relación de Sax, con transcripción, introducción y comentarios por Francisco Ochoa Barceló, tenemos las siguientes respuestas: 36 “Los edificios que en esta villa ay son una yglesia bien labrada y edificada al moderno, de piedra labrada y cal y canto parte della, so ynvocación de santa María”. 48. “En esta villa ay una yglesia parrochal, en la qual ay siete capillas. Las tres dellas son de los Valeras, y una de los Benitos, otra de los Gangas, otra de los Carriones y otra de los Estévanes, las ynvocaciones de las quales son particulares”.

Hoy sólo se aprecian como rasgos característicos del estilo gótico el esquema de la cabecera y el sistema de cubrición a base de bóvedas de nervios estrellados o de terceletes. No debe olvidarse que la imagen actual del edificio en su mayor parte corresponde a las reformas del siglo XVIII. La obra original está enmascarada bajo las pilastras y cornisas añadidas posteriormente en el proyecto de ampliación de la iglesia llevado a cabo en el año 1786. En esta fecha el obispo encargó un proyecto para aumentar la capacidad del templo. El arquitecto Felipe Motilla propuso dos reformas esenciales: construir un tramo más a los pies del templo “cuadro más” y a convertir el espacio más próximo al ábside en un crucero, para aumentar el tamaño del presbiterio. En los distintos puntos del largo informe, el arquitecto propuso soluciones técnicas que deberían llevarse a cabo para realizar la obra. Estos datos y el plano firmado por Felipe Motilla permiten reconstruir la planta original. En el plano conservado los muros de la obra construida en el dieciséis aparecen en color gris, y las paredes y soportes que proponía añadir el arquitecto en un tono más oscuro, próximo al negro.





Originariamente la iglesia era de una nave sin crucero y un ábside poligonal de cinco lienzos. El cuerpo principal estaba subdividido en dos unidades cuadradas, con doble número de capillas. La puerta se hallaba situada en el norte, en el hueco de una de las hornacinas, y suponemos que habría también otra entrada a los pies del templo. La torre y la sacristía flanqueaban la cabecera y servían de contrapeso, lo cual justifica la ausencia de contrafuertes en el testero, a excepción de los tradicionales en los ángulos del presbiterio poligonal.

Desde el punto de vista arquitectónico la reforma más importante llevada a cabo en el dieciocho fue la creación del crucero, ya que supuso el cambio del tipo y de las relaciones espaciales. Anteriormente en el tramo inmediato al ábside existían dos capillas a cada lado, con la bóveda de nervios simple, semejantes a las que hoy flanquean la nave principal. Era, por tanto, un modelo convencional entroncado con edificios levantinos del XIV y XV. El ochavo de la cabecera tenía la misma anchura que el cuerpo central, y un número regular de capillas en los dos lados. Los tramos cuadrados con doble número de capilla fueron poco frecuentes en la arquitectura catalana pero era una fórmula que en el dieciséis tuvo pleno arraigo y en la Diócesis de Cartagena fue el esquema generalizado.

Para llevar a cabo la reforma en el crucero, el arquitecto propuso elevar el muro de cerramiento de esta parte a la misma altura que la nave central, prolongar la cornisa de arriostramiento desde el presbiterio uniéndola a la que corrían en el arranque de las cubiertas, pero se encontró con el problema de recoger las tensiones de los arcos torales. Para solucionarlo, retranqueó el pilar señalado en el plano con una V hasta el muro, y desde el capitel elevó un arco hasta la clave de los torales. El diseño de este elemento y la intención del artista de mantener el sistema de bóvedas góticas, le forzó a crear una solución ambigua, que se podría calificar de aportación historicista, ya que a partir de unas formas pertenecientes a un estilo, creó un modelo original y heterodoxo: las bóvedas de los brazos del crucero son dos medias bóvedas fraccionadas cada una de ellas en dos partes por el arco de descarga que apoya en los pilares.

El sistema de cubiertas es gótico, los arcos transversales de la nave son ligeramente apuntados mientras que los torales son de medio punto, conviviendo los arcos apuntados con caracteres de procedencia italiana. Lo mismo puede aplicarse a las bóvedas, estrelladas, de trazado correcto, alternando las más simples, de cruceros y terceletes, con las del segundo tramo, de ligadura y crucetas. Predomina el carácter rectilíneo del diseño de estas cubiertas frente al abuso de combados y afición por los dibujos complejos que tanto gustaron en las parroquias del noroeste del Reino de Murcia.

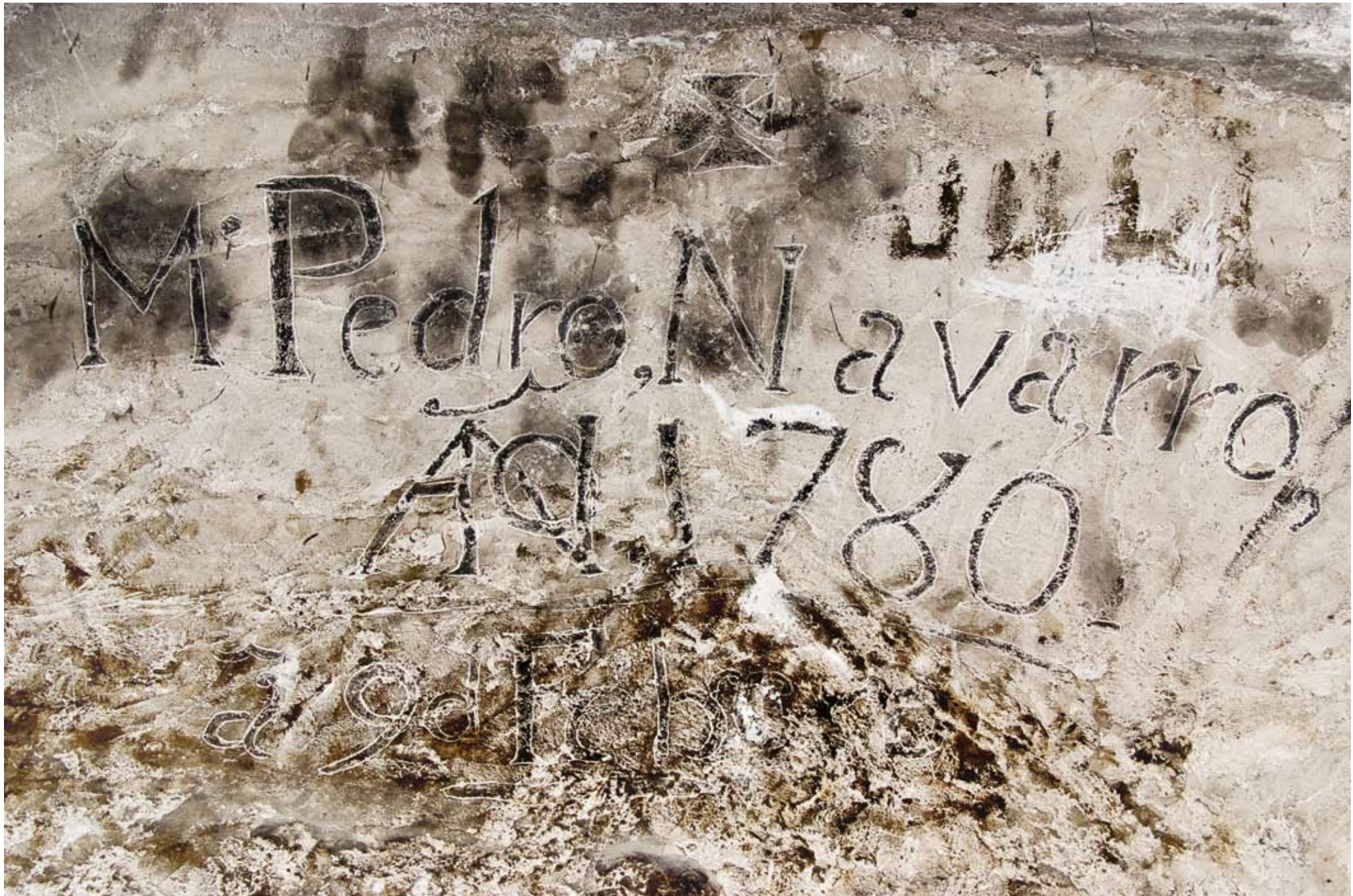




El exterior de la iglesia en un conjunto de masas de carácter geométrico, cuyo principal valor es la continuidad de los sillares y su monumentalidad. De la obra renacentista solo se conservan la torre y la portada norte. Entre los tipos más generalizados, en el renacimiento, esta fachada responde al modelo más sencillo de un arco con una serie de pilastras a los lados y, en la parte superior, un entablamento y unos remates que configuran un esquema triangular. Las formas elegidas para coronamiento fueron dos jarrones con flamberos en los extremos y, en el centro, una hornacina con balaustres y una venera. Es difícil situar esta portada en el tiempo sin tener ninguna documentación. A riesgo de incurrir en un error, si se relaciona su forma con los datos ya citados donde se informaba que se estaba haciendo la iglesia entre 1533 y 1536, podría considerarse que la portada fue realizada en esta década o en la siguiente. Diversos detalles denotan su parentesco con obras tempranas, levantadas en el segundo cuarto del siglo.

La portada fue realizada en la década de los años treinta del siglo XVI, y tiene parentescos con iglesias de Villena y Murcia, construidas por el escultor italiano Jacobo Florentino y sus discípulos. Las pilastras enlazan con diseños del primer Renacimiento. En el centro del capitel aparece una hoja de acanto desplegada y en los ángulos sendas hojas muy aplanadas que se recurvan en las esquinas, ejemplos del orden corintio. Entre unas y otras surge un tallo que se comba en los extremos a modo de voluta. Los capiteles, casi cuadrados, entroncan con una de las interpretaciones del orden compuesto trazada por León Battista Alberti, con formas vegetalizadas y un cierto carácter lineal, que tanto arraigo tuvo en la primera etapa del Renacimiento español. La hornacina superior es una pieza graciosa y bien trazada, en la que se encontraba una pequeña escultura de la Virgen. A pesar de la ejecución plana de los detalles ornamentales de esta portada, tiene un acusado carácter escultórico producido por el diseño del conjunto y por haberse cubierto todos los elementos con formas decorativas, entre las que se encuentran los dos medallones con dos bajorrelieves de perfil que parecen representar al Emperador Carlos I (como nuevo César de la época) y al Papa Paulo III, o tal vez al Cardenal Cisneros, según Bernardo Herrero.

Mientras que el ábside es la zona más antigua de la iglesia, de la década de los años treinta del siglo XVI, la torre campanario todavía se estaba terminando en la década de los años noventa de ese mismo siglo, como se desprende del siguiente cabildo celebrado por el concejo de la villa el 22 de abril de 1591, donde se dice: “que mientras se está obrando la torre de la iglesia, se ponga el reloj (que tienen comprado) en la torre de las Casas del Ayuntamiento, y que se tome como campana (para señalar las horas) la de la ermita de San Sebastián, y si esta ermita la necesitare, que se vaya a la ermita de Santa Olalla y se traiga, para mientras tanto se termina la obra de la torre de la Iglesia, y que terminada cada campana se lleve a su sitio”.



Durante el siglo XVIII se construyeron las capillas de la Virgen del Pilar y de la Comunión, de estilo barroco, como se confirma por la fecha que aparece en el exterior de la cúpula de la capilla de la Comunión: “El onze de setiembre de 1730 se hizo esta obra”. La capilla del Pilar permaneció tapiada hasta los años cuarenta de este siglo, situándose en su exterior un altar dedicado a San José. El motivo de que se encontrara cerrada de esta forma es que servía de pasillo para comunicar por su interior la sacristía, donde existía una puerta, con la capilla de la Comunión, donde también había otra puerta. De esta forma los sacerdotes podían acceder directamente desde la sacristía a la Capilla de la Comunión sin pasar por la Iglesia. Durante 1942 fue restaurada y dedicada a la Virgen del Pilar.

Entre 1786 y 1792 se reformó y amplió la iglesia en una renovación llevada a cabo y diseñada por Felipe Motilla. Consistió en eliminar las capillas colaterales ensanchando de este modo el presbiterio y lógicamente realizando una nueva bóveda de crucería. Derribó las capillas correspondientes al tercer tramo con el propósito de fingir en alzado un crucero. Por último, ensanchó la nave al agregarle un tramo más a los pies, a la par que los frentes de los pilares se picaron y recubrieron con el propósito de fingir pilastras, que sostienen un falso entablamento, situado en el punto de unión entre bóvedas y muro. En ésta época se construyó la fachada principal que, dadas sus proporciones, ofrece cierto aire majestuoso, no obstante su sencillez y sobriedad. En ella se abre la puerta principal del templo, exornada con dos cuerpos arquitectónicos, dórico el primero y perteneciente al orden jónico el que se eleva sobre la cornisa, no terminada todavía, pues sin tallar están los capiteles y un gran bloque de piedra ocupaba la hornacina, esperando que en él se esculpa algún altorrelieve.

La portada se organiza en dos cuerpos. El primero está dispuesto alrededor de un ingreso adintelado, rodeado por una moldura con orejeras, limitado por dos pilastras de orden toscano con basamento rectangular y basa ática y contrapilastras. Su fuste es liso. Sobre ellas se dispone un entablamento con un arquitrabe que se curva en el centro para permitir la colocación de un escudo que presenta el anagrama de María rematado por una corona imperial. El friso está dividido en triglifos, que en la parte inferior presentan gotas, y metopas. La cornisa es saliente y decorada con dentellones.

El segundo cuerpo se sitúa sobre un basamento corrido y se organiza alrededor de una hornacina que se cubre con un cuarto de esfera, en cuyo interior se aloja la imagen de la Virgen de la Asunción. Flanquean la hornacina sendas pilastras jónicas, con contrapilastras, sin basa y fuste liso. En el eje de las pilastras están los pebeteros. Sobre ellas hay un entablamento liso en el que se disponen un frontón triangular partido para colocar pebeteros. Las pilastras del cuerpo inferior se prolongan sobre el entablamento y basamento del

segundo cuerpo mediante jarrones. A los lados de este frontón hay dos ventanas con dintel abovedado y en la parte superior del muro hay un óculo.

En 1878 se derribó lo falso de la parte de la cúpula del campanario, se compuso éste y se colocó la verja o balconada de hierro que tiene, por cuenta del Ayuntamiento. En 1992 fue necesaria una nueva remodelación del pináculo del campanario, pues su evidente deterioro implicaba peligro para los transeúntes. Se construyó un nuevo pináculo, con una estructura interior muy ligera, y una nueva cruz con veleta.

GRAFFITI

Los graffiti documentados en la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Sax se localizan en la torre campanario, en los diversos tramos de sus rampas de ascenso al recinto de las campanas, tanto en los muros como en el interior de algunas de las ventanas y puertas tapiadas de su recorrido, alcanzando la veintena de grabados, de diferente tipología.

En distintos tramos del recorrido hay diversas fechas incisas, siendo la más antigua la de 1586, coincidiendo con la época en la que finalizaron las obras del campanario. Del siglo diecinueve encontramos inscripciones como “1821”, dentro de un rectángulo; “Año 1874 SI XW” (Tal vez S XIX), mediante incisión en la piedra de 1 milímetro; y en una ventana tapiada, sobre el enlucido de yeso hay una inscripción con lápiz, con una cruz y la fecha “año 1810”, debajo, incompleta, la inscripción “4 de junio”.

En el cuarto de la maquinaria del reloj, en el interior del recinto, encima de la puerta de entrada, hay dos conjuntos de inscripciones:

En la parte superior, está dibujada la cruz de malta, acompañada de la inscripción “M^o Pedro Navarro Año 1780 a 9 de Febrero”. Se trata del maestro relojero de Villena, Pedro Navarro, y de la fecha en que se instaló la maquinaria del nuevo reloj en el campanario.

El anterior reloj era de 1564, y ya se había quedado obsoleto, por lo que el concejo de Sax, en acuerdo de 17 de junio de 1779, concede licencia a la Junta de Propios para librar el gasto de 3.500 reales, en que se había tasado el nuevo reloj, por considerar el viejo inservible. El 4 de agosto de 1779 acuerdan “extender la escritura de obligación y fianza para la construcción del reloj con Pedro Navarro como principal, vecino de Villena y José Estevan, vecino de Sax, su fiador, en la cantidad de 2.700 reales de vellón”. Pedro Navarro era un reputado maestro relojero de la escuela villenense de relojería, como señaló José María Soler.

Debajo de la inscripción anterior, pero encima de la puerta de entrada, a la derecha, se halla la inscripción “1814”, y debajo se hallaba pintado en negro la esfera de un reloj, con dos círculos dibujados, y





una serie de números: 12, 11, 1, 2, 3, que fue borrada en parte, al enlucir con yeso tras alguna reforma en el interior del cuarto del reloj.

Otro apartado tipológico puede ser el de las cruces, del que existen varios ejemplos, como la Cruz de Caravaca, grabada mediante incisión de 1 milímetro en la piedra, enmarcada en un rectángulo. O la cruz con pedestal, formada por incisiones circulares, situada en el interior de otra de las ventanas tapiadas

También podemos encontrar graffiti de otros elementos religiosos, como un báculo, en el décimo tramo, en el interior de una ventana tapiada: dibujo realizado mediante una ligera incisión, que parece representar un doble báculo, rodeado de una serie de líneas verticales.

O el Corazón de Jesús en el campanario, grabado mediante incisión de 2 milímetros en la piedra de los sillares de la parte noroeste. El corazón está atravesado por una flecha, con las iniciales P J y unas llamadas en la parte superior.

También es curioso señalar la existencia de un graffiti de carácter lúdico, pues parece un tablero de juegos. Se trata de un rombo cuadrículado, mediante incisiones en la piedra de 1 milímetro de profundidad, y contiene números intercalados.

Y por último, podemos señalar la existencia de un nutrido grupo de figuras humanas. A la izquierda de la Cruz de Caravaca, boceto al carboncillo de un rostro de varón, con el cabello largo y barba en punta.

Parte izquierda de una de las ventanas tapiadas, boceto al carbón de una Virgen sin corona, con larga cabellera, que parece llevar en brazos al Niño Jesús.

Encima de la ventana, dos pequeñas cabezas de hombre, la de la derecha, apenas esbozada con carbón la larga cabellera; la de la izquierda, además de los largos cabellos, tiene dibujados los ojos, nariz y boca.

Sobre los dos pequeños dibujos, dos grandes cabezas de hombres, que se entremezclan una con otra, y que debieron ser pintadas y dibujadas en diversas épocas.

La de la izquierda, pintada de negro, parece la de un hombre con sombrero, con las alas laterales, con largos cabellos y barba puntiaguda.

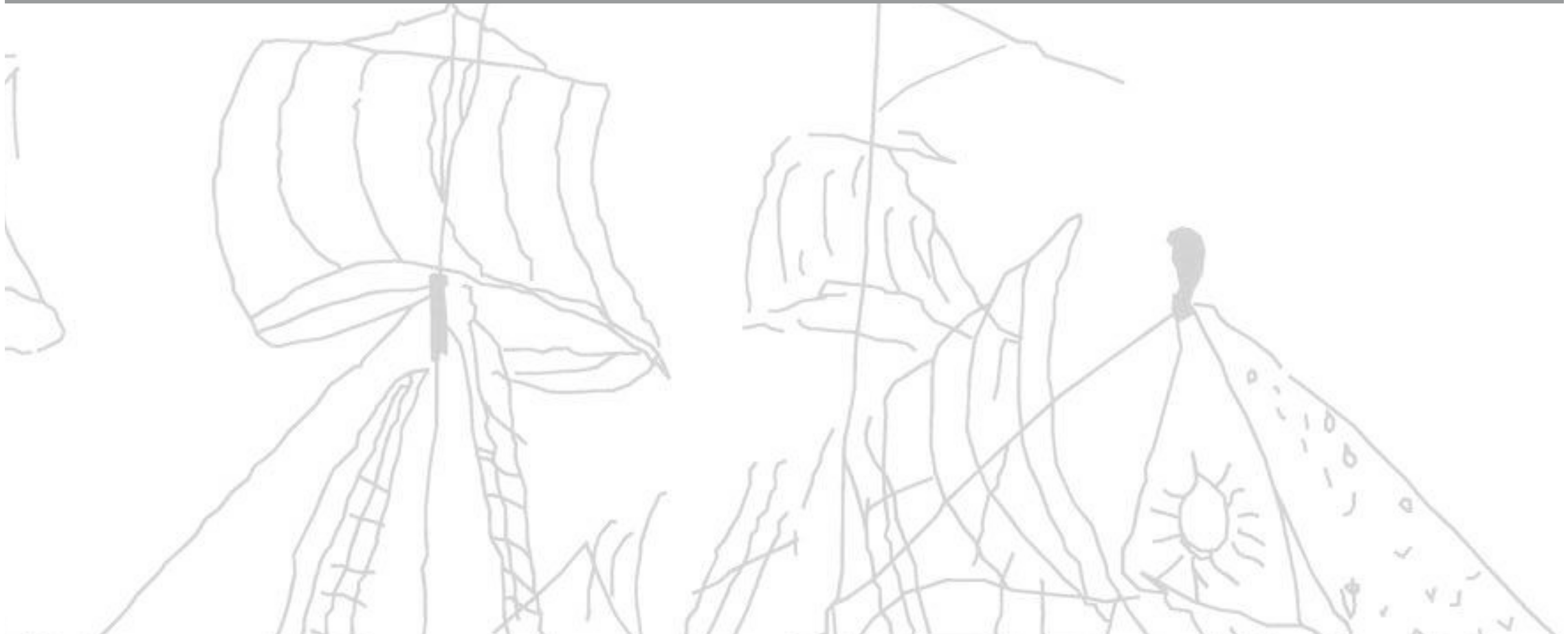
La figura de la derecha, que parece la de un Cristo con la corona de espinas, está plasmada mediante ligeras incisiones en la piedra de los sillares, con largas líneas que dibujan los largos cabellos y la larga barba puntiaguda.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTAÑEDA y ALCOVER, V. (1919): *Relaciones Geográficas, Topográficas e Históricas del Reino de Valencia*. Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 280 pp.
- DEFFONTAINES, P. (1958): *La España del Este*. Barcelona, Juventud,
- DICCIONARIO GEOGRÁFICO, ESTADÍSTICO, HISTÓRICO DE ESPAÑA Y SUS POSESIONES DE ULTRAMAR (1886): Barcelona, Imprenta del heredero de Pablo Riera,
- ESPINALT y GARCÍA, B. (1778): *Atlante Español o descripción general de todo el Reino de España*. Reino de Murcia. Edición de la Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1980.
- GUARNER, L. (1974): *Valencia. Tierra y alma de un país*. Madrid, Espasa-Calpe,
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. (1987): *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 540 pp.
- HERRERO OCHOA, B. (1964): *La villa de Sax. Estudio histórico acerca de la misma y Nuevas Embajadas*. Madrid, 1905. Publicada en Sax, por la Biblioteca Municipal, 258 pp.
- JUAN y MARCO, F. (1920): *Historia de Sax*. Villena, Marcos y Vicente, 74 pp.
- MADOZ, P. (1987): *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de Alicante, Castellón y Valencia*. 1.845-1.850. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- MARTÍNEZ GANGA, P. (1980): "1.788-1.792. Datos históricos de la última remodelación de nuestra parroquia". *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*. Sax, Mayordomía de San Blas.
- OROZCO SÁNCHEZ, P. (1878). *Manual Geográfico-Estadístico de la Provincia de Alicante*. Alicante, 272 pp.
- RELACIONES TOPOGRÁFICAS MANDADAS HACER POR FELIPE II (Año 1.575). *Relación de Sax*. (1970): Transcripción, introducción y comentarios de Francisco Ochoa Barceló. Sax, Ayuntamiento, 77 pp.
- SOLER GARCÍA, J. M. (1970): "El antiguo órgano de la Iglesia Parroquial de Sax". *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*. Sax, Mayordomía de San Blas.
- TORMO, E. (1923): *Levante. Provincias Valencianas y Murcianas*.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (1996). *Sax, ayer y hoy, en la plumilla de Pedro Estevan*. Sax, Mayordomía de San Blas, 255 pp. (2000): "Sax, en el Compendio de Montesinos". *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*. Sax, Mayordomía de San Blas, pp. 192-194.



VILA JOIOSA





25-graffiti. Finca de la Barbera de la Vila Joiosa

FINCA DE LA BARBERA¹

Víctor M. Algarra Pardo * y Paloma Berrocal Ruiz *

Formando parte de los trabajos de estudio arqueológico de la Finca de la Barbera de la localidad de la Vila Joiosa para su rehabilitación, durante los meses de enero y febrero del año 2003 se realizó la documentación del conjunto de graffiti históricos que se conservaban, fundamentalmente, en las áreas de servicio de este gran conjunto.

La Finca de la Barbera constituyó una pieza fundamental dentro de la extensa red de propiedades que la familia Aragonés, una de los principales terratenientes de la Vila desde época bajomedieval, poseía en éste y otros términos vecinos.

En la actualidad se encuentra en terreno urbano, pero hasta hace relativamente poco tiempo era el centro de una extensa área rústica y epicentro de otras propiedades que aportaban allí, bien sus productos para su almacenamiento o procesamiento, o bien las rentas generadas por su actividad. A pesar de no tratarse de la residencia habitual de la rama principal de los Aragonés, presenta una amplia zona residencial con espacios suntuosos, pues fue su quinta de recreo y vivienda de los medieros, cuyo título recaía en una rama secundaria de los mismos Aragonés. No obstante, y a pesar de esas importantes áreas residenciales, la principal función de la finca era de carácter agropecuario, de ahí la importancia y magnitud de sus cuerpos de servicio donde se llevaban a cabo el almacenamiento de productos de secado tales como almendras, trigo, cebada, maíz, algarrobas, olivas o uva y el procesamiento de algunos de ellos en almazaras (aceite) y lagares (vino), además de estabulación de ganado y establo para la caballeriza. Es en estos espacios donde se han hallado la práctica totalidad de los graffiti de la finca.

En líneas generales, la finca está formada por dos grandes cuerpos. El de vivienda, compuesto por tres crujías paralelas a fachada y dividido en tres niveles o plantas. Al interior sigue la típica organización de pasillo central con habitaciones a cada lado de éste en las tres crujías. El nivel superior o *cambra* es el área de ubicación de buena parte de los graffiti registrados. En la actualidad, la primera crujía presenta una altura de cubierta por debajo de la de las crujías segunda y tercera, de manera que se observan las ventanas del orden



¹ Este artículo es un extracto del redactado por nosotros y el ingeniero naval Cecilio Sanz "Los graffiti históricos de la Finca de la Barbera de la Vila-Joiosa", incluido en el catálogo todavía en prensa de este edificio.

* **Arqueólogo**



superior de la cambra, seis en origen. Sobresale como elemento más característico de la vivienda la arcada o *loggia* de arcos carpaneles, siete en la fachada principal y uno en cada uno de los laterales, producto de reformas acometidas a finales del siglo XVIII.

La *cambra* era el lugar de almacenamiento agrícola, dividida longitudinalmente por una arcada de tres grandes arcos de medio punto. La prueba más evidente de la función de almacenamiento son los abundantísimos graffiti de listas de productos, operaciones aritméticas y contarios, es decir líneas incisas verticales que permitían llevar la contabilidad o administración de los productos que en la *cambra* se guardaban.

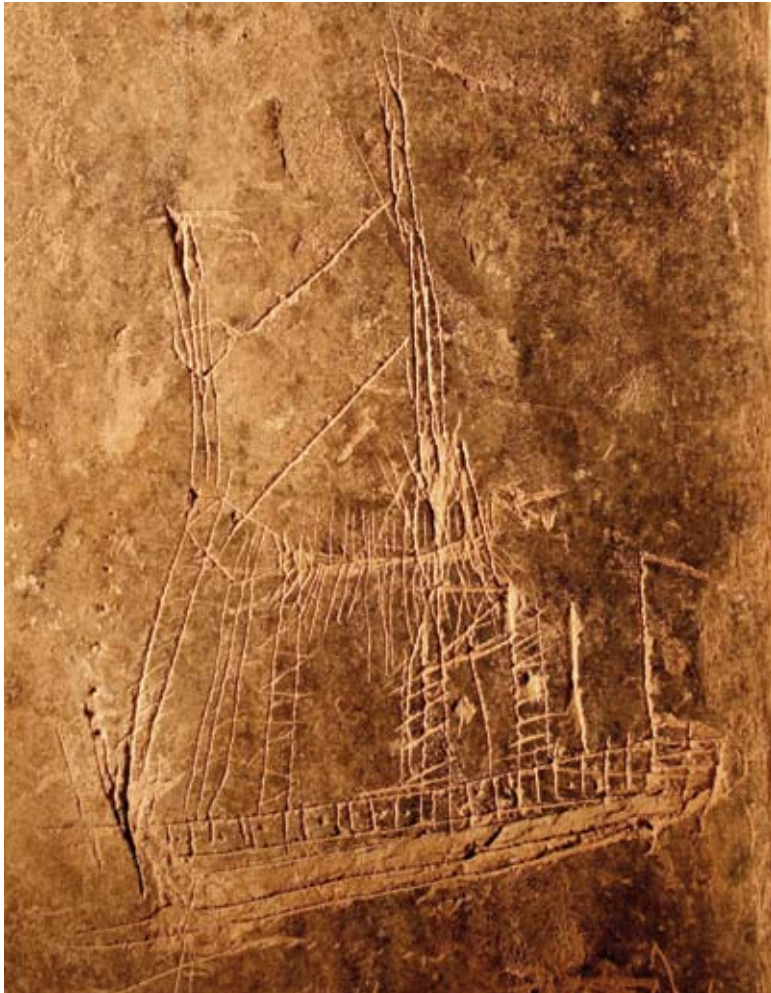
El último nivel de este edificio es el de la torre. En origen ésta no debió poseer habitaciones de descanso asociadas, que pudieron ser creadas hacia finales del siglo XVII o comienzos del XVIII, contando como fecha *post quem* para su construcción el año 1730, momento en el que se trazó esta fecha, junto a otros graffiti, sobre el enlucido de una de estas habitaciones. Éstas se usaron como trasteros o desvanes poco transitados, pero también de dormitorios del servicio, como es el caso de la intermedia, donde la acumulación de graffiti en esta estancia, podría indicar la permanencia prolongada de un individuo en este punto. Tanto aquí como en la *cambra* propiamente dicha se encuentran otros tipos de graffiti que denotan una práctica de escritura o de dibujo más relajada y personal, a veces con aspiraciones artísticas, como es el caso del diseño de ciertos barcos, y en otras producto del ocio y el pasatiempo con mensajes de burla o de rememoración.

El segundo gran cuerpo es el de servicios o caballerizas. Presenta una gran nave principal y otras dos laterales presididas por una plaza o patio. Ocupa un área superior a la parte de vivienda, donde se reparten diversos espacios de carácter agropecuario, como pajares, cuadras, almacenes de cosechas y de aperos de labranza e incluso de producción o elaboración de productos.

El estudio de los tipos de fábrica mural y las relaciones constructivas de la obra original y las reformas posteriores permitieron centrar el momento de construcción de la Finca en la segunda mitad del siglo XVI o principios del siglo XVII. A partir de esas fechas, se han determinado dos grandes fases de reforma, la primera centrada hacia finales del siglo XVII o comienzos del XVIII y la segunda a finales del siglo XVIII, momento en el que, salvo ciertas intervenciones posteriores de carácter menor, se conforma el edificio actual.

Los graffiti utilizan como soporte los enlucidos de yeso de los paramentos. La técnica mayoritaria de su trazado es la incisión sobre el mortero de yeso, utilizada tanto para simples trazos, dibujos esquemáticos o elaborados, como para muestras de escritura o de cifras. Varía, sin embargo, el tipo de incisión, habiéndose detectado diversos grados de manejo del instrumento incisorio e, incluso, una cierta especialización y maestría con la combinación de otras técnicas. Hallamos desde trazos burdos y gruesos, que denotan el uso de un





instrumento de punta roma, hasta otros finos y bien ejecutados, que indican un uso premeditado y estudiado del instrumento. Es el caso de ciertos barcos, donde se combinan líneas de diverso grosor según el detalle y tamaño del elemento representado. El grado de mayor sofisticación se alcanzó en una muestra de un barco, para el que se preparó el soporte ahumando la pared, consiguiendo un efecto de claroscuro con partes incisas o raspadas y otras oscuras sin incidir.

Otra técnica documentada es la del uso de un lápiz o de un carboncillo. El lápiz se utilizó exclusivamente para el trazado de las numerosas muestras de operaciones aritméticas, algunos contarios e inscripciones de relaciones de productos. En todos los casos pertenecen a graffiti datados en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Por último, se han registrado escasas muestras de graffiti pintados en rojo o almagra.

En cuanto a la tipología de los graffiti, hemos diferenciado cuatro categorías: dibujos de barcos, inscripciones, contarios, cuentas e inscripciones económicas y figurativos.

A. DIBUJOS DE BARCOS

Constituyen un grupo numerosos de graffiti de un gran valor histórico. La altura de este edificio, que permitiría incluso la observación directa de los barcos que atracaban en la Vila, y la propia vinculación de sus gentes al mar fue fuente de inspiración para las personas que los trazaron, en ocasiones, con un alto nivel de ejecución artística.

Se han podido identificar diversos tipos de barcos con un mayor o menor grado de detalle, que en ocasiones hace dudosa su asociación a un tipo determinado. La pericia y conocimiento náutico de los dibujantes y el hecho de que ciertos barcos únicamente se diferencien en el tamaño y fechación de los mismos, imprime del mismo modo una cierta dificultad en su catalogación.

1. BARCOS CON UNA VELA LATINA

En nuestra opinión, los barcos de una vela latina representados pudieron ser Laúdes y Tartanas. Los laúdes son barcos de pequeño tamaño, de 10 a 12 metros de eslora y 4 de manga, de unas 30 / 40 toneladas de desplazamiento, que se emplearon del siglo XV al siglo XX, principalmente para pesca en el Mediterráneo y como barco de aviso en la costa y entre la costa y las Baleares, para advertir de movimientos de barcos piratas. Por su parte las tartanas eran barcos de unos 20 metros de eslora, una única vela y algún foque, de unas 80 toneladas de desplazamiento. Se empleó del siglo XVI al siglo XX, para diferentes usos costeros como velero de carga de cabotaje, a veces también armada.

Ambos barcos, los más utilizados en los siglos XVIII y XIX en las costas valencianas, estuvieron en uso desde antes del siglo XVIII hasta principios del XX y tenían el mismo aparejo, diferenciándose únicamente en que la Tartana era de mayor tamaño.

2. BARCOS CON DOS VELAS LATINAS

Entre los barcos de dos velas latinas más habituales en el Mediterráneo hasta el siglo XVIII y XIX –galeras, saetías, londrós, jabeques de dos palos y faluchos– creemos que son estos últimos los que mayor probabilidad presentan de haber sido representados en La Barbera. El falucho es un barco de origen árabe, que se empleó desde el siglo XV hasta mediados del XX. Se hicieron diferentes tipos del mismo, con el palo de proa normalmente inclinado hacia delante. En el siglo XVIII, los dedicados a la piratería y al corso, tenían unos 15 m de eslora y 3,5 m de manga.

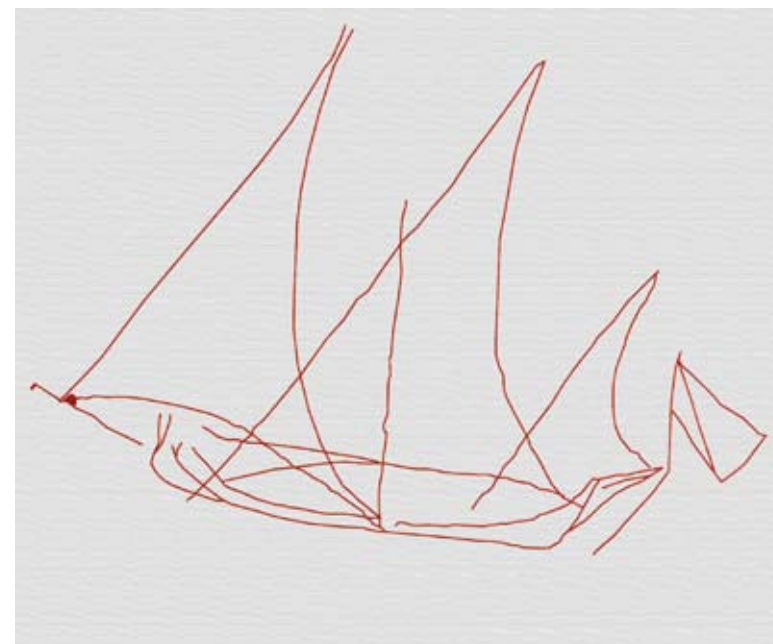
3. BARCOS CON TRES VELAS LATINAS

Las características de los barcos de tres velas dibujados y las abundantes referencias históricas de su masivo uso durante el siglo XVIII permiten interpretar las muestras conservadas de barcos de tres velas en La Barbera como jabeques. Fueron barcos que gozaron de una gran fama entre la gente del mar por su velocidad, maniobrabilidad y condiciones marineras. En el siglo XVII montaba 20 cañones sobre cubierta, lo que le convertía en un barco temible. Se empleó muchísimo por piratas argelinos y tunecinos y también en el tráfico de cabotaje en estos países. La Marina Española se vio obligada en el siglo XVIII a construir jabeques artillados, la mayoría en Cartagena, para poder luchar en condiciones de igualdad contra los piratas. Solo así, a finales del XVIII o principios del XIX, se pudo acabar con la piratería en la costa mediterránea española.

4. NAVÍOS DE LÍNEA

Dos ejemplos de graffiti de la finca corresponden a navíos de Línea. Una de las escuadras de navíos tenía su base en Cartagena, donde también se construyeron bastante de ellos, por lo que no sería extraño verlos navegar frente a la costa de la Vila Joiosa durante los siglos XVIII y XIX.

Montaron 3 palos cruzados, con vela latina en la parte baja del palo mesana. Perduraron como los mayores buques de guerra hasta la década de 1.860, que empezaron a ser sustituidos por barcos con blindaje de hierro, propulsados a vela y vapor.





5. BARCOS DE APAREJO MIXTO, CON VELAS CUADRAS Y LATINAS

El Místico es un barco de origen español de tres palos con velas latinas en trinquete y mesana y dos velas cuadras en el palo mayor, que por el aparejo vélico montado también recibe el nombre, más apropiado, de Jabeque Bergantín. Se han identificado tres graffiti que representan este tipo de barco.

Se trata de un barco de cabotaje de una veintena de metros de eslora y un desplazamiento de unas 80 toneladas. Se empleó preferentemente en los siglos XVIII y XIX en las costas españolas y marroquíes.

INSCRIPCIONES

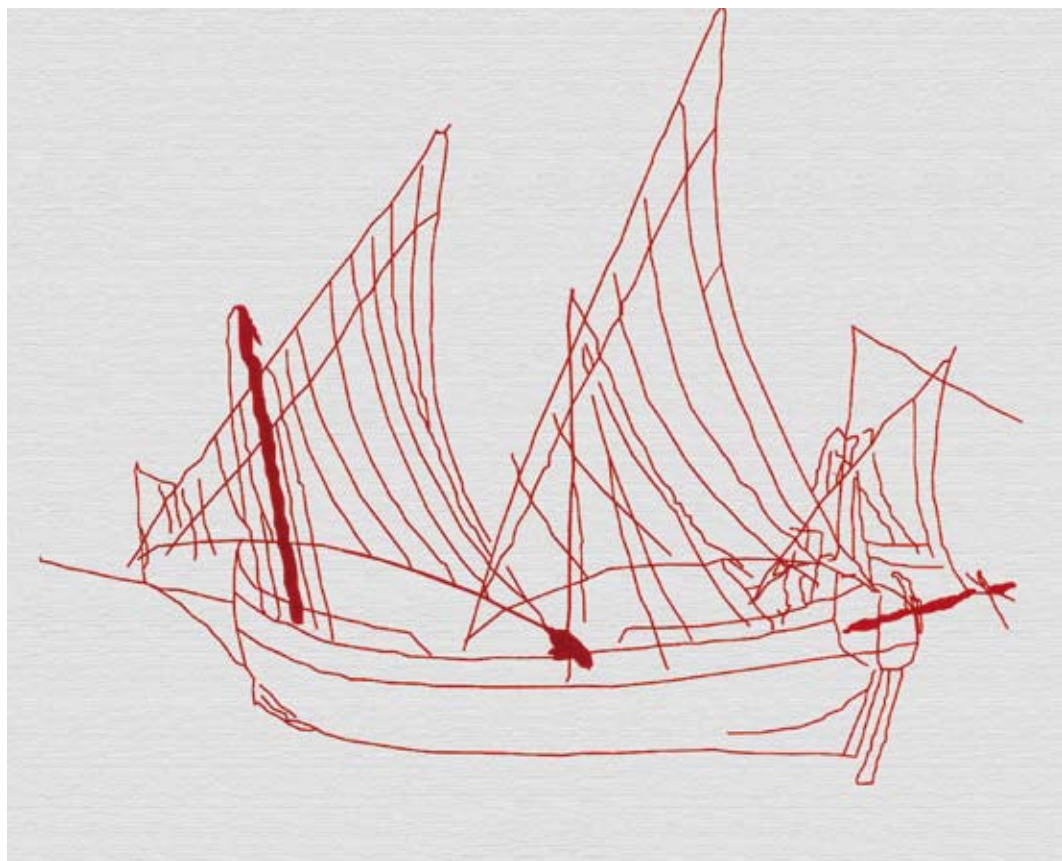
El número de graffiti que incluyen una cifra o un texto no relacionados con la contabilidad de productos agrícolas, es escasa en el conjunto de la finca. De éstos, la mayor parte corresponden a nombres de individuos. Se cita el nombre completo de un miembro de la familia Aragonés, Francisco Aragonés, de una clara datación en el siglo XVIII a partir del examen paleográfico, donde sobresale el uso de la “r” en forma de aspa o “x”. También de la familia Aragonés son las prácticas de escritura en las que se repite total o parcialmente este apellido. En todos los casos se cometen faltas ortográficas “araragones”, “arar...” o “arargones”. Este hecho, unido a la incorrecta modulación entre letras y la excesiva redondez de éstas, denotan la corta pericia escrituraria del autor, tal vez un niño, que se encuentra en proceso de aprendizaje y que todavía no ha alcanzado un grado óptimo de cursividad de la escritura.

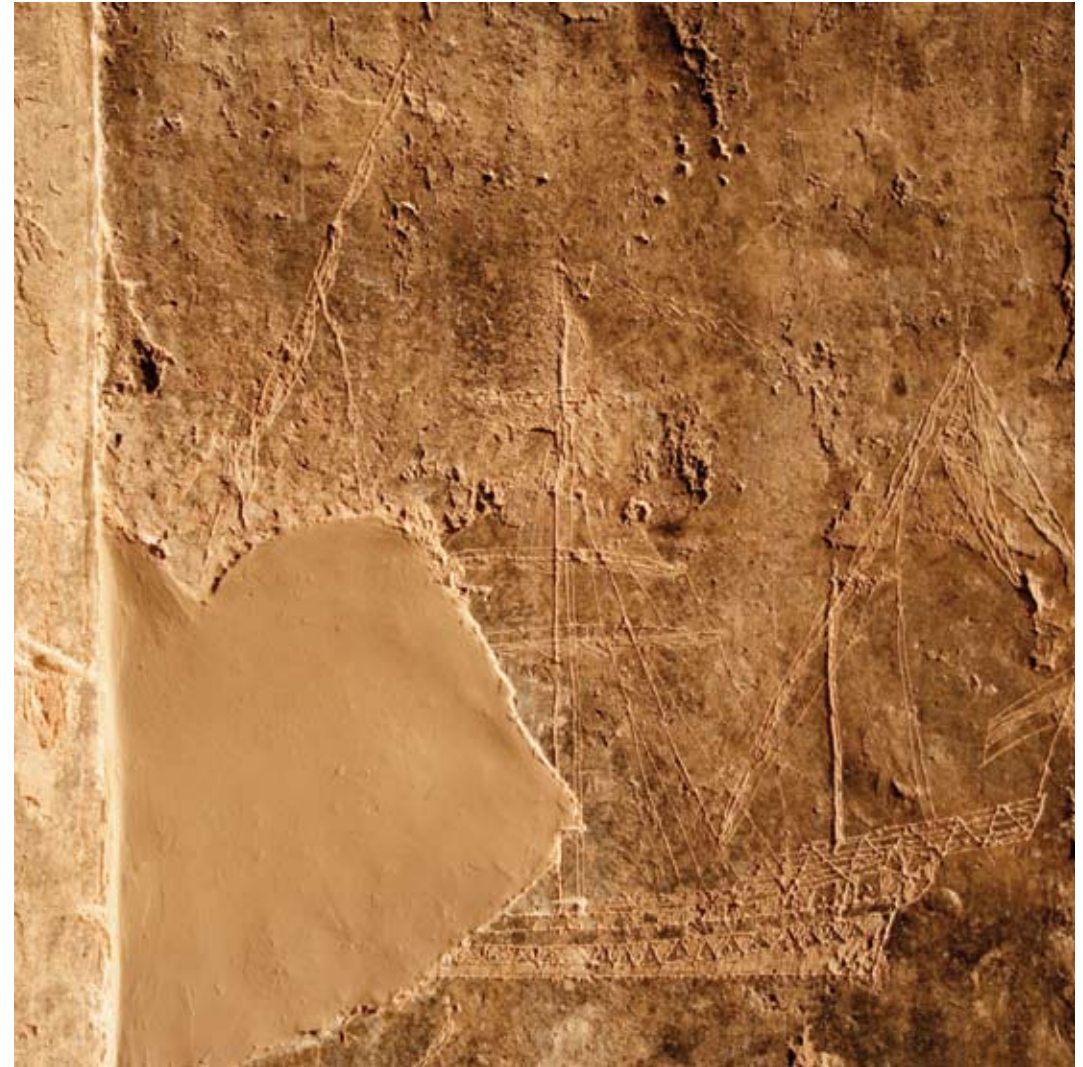
Otros dos nombres completos son los de Juan Bartolomé y el de Cristóbal de la Torreta. La Torreta puede hacer referencia, al margen de un apellido, a un topónimo, pues la familia Aragonés tenía una heredad conocida como Torreta.

Además de nombres propios, el graffiti más interesante es uno en el que se introduce una versión antigua de la actual “tonto el que lo lea”, con la frase “*Todos Los que Leiesen este rrenglon serian unos grandes vorricos io me alegre*”, escrito en una sola línea. Desde el punto de vista paleográfico se observan rasgos que podrían datar el texto en el siglo XVII, como los ápices superiores de la “t”, “v” y “L”, aunque otros, como el uso de la “r” en forma de aspa pueden situarnos ya en el siglo XVIII.

Por último, también hay un ejemplo de monogramas de “vitor” y de “Ave María”, formado por las iniciales A M.

El último graffiti de este grupo es el de las cifras repetidas “1730”, que interpretamos como un año y que podría datar a algunos de los graffiti de la pared norte de la habitación de la torre.





25-graffiti. Finca de la Barbera de la Vila Joiosa

INSCRIPCIONES ECONÓMICAS, CONTARIOS Y CUENTAS

El grupo más numeroso de testimonios recuperados es el de aquellos graffiti relacionados con la gestión económica de productos del campo. Tanto en las cambras como en los cuerpos del patio se registran numerosos graffiti conocidos como “contarios”, consistentes en series de trazos verticales que facilitan la contabilidad de unidades de un determinado producto. Estas series pueden ser muy largas, superando las cincuenta líneas, y por lo general parten todas ellas de una línea horizontal superior, como si se colgaran de ella. También existen líneas horizontales hacia la mitad de las líneas, trazadas posiblemente tras contar la totalidad de éstas. No obstante, en ocasiones se observan más de una línea horizontal en paralelo, lo que puede interpretarse como recuentos sucesivos.

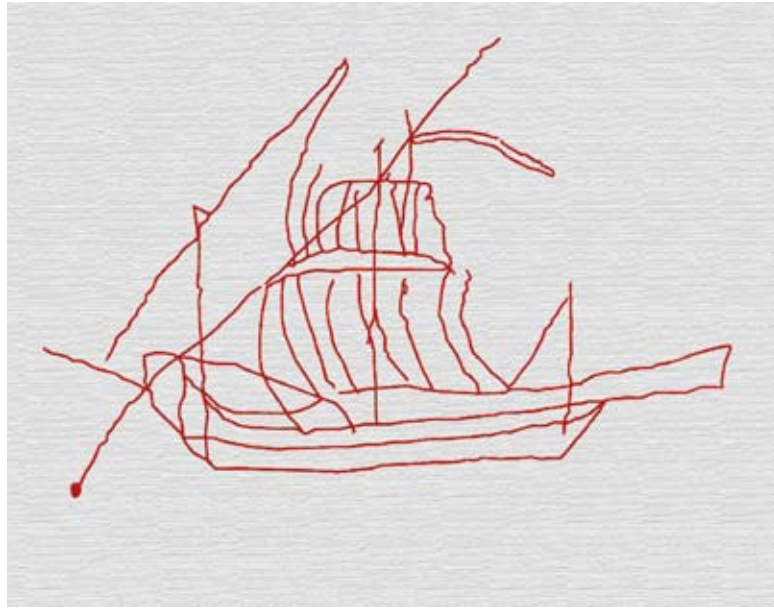
Hemos relacionado también con la gestión económica las diversas cuentas trazadas a lápiz de sumas, restas, multiplicaciones y divisiones. Por el tipo de instrumento de escritura se han de asociar al grupo de graffiti de finales del siglo XIX y principios del XX, que también se incluyen en este apartado, el de las anotaciones de productos, en particular de almendras. Se separan por variedades de almendra: “comuna”, “amollar” y “amarga” y se contabilizan por cahíces y barchillas.

Un ejemplo muy especial de relación de productos, en este caso de construcción, es el hallado en el patio del cuerpo de cuadras y servicios. Se citan una serie de asientos de compra de material a lo largo de seis días (los días 4, 23 y 25 de un mes y los días 1, 3 y 8 del siguiente) con un total de 28 cahíces de yeso (alrededor de 6.980 litros), un carro de arena y ladrillos. La arena y el yeso son los dos materiales con los que se elaboró el mortero de trabado de la fábrica de mampostería de la fase del cuerpo de cuadras que, en el estudio de estratigrafía muraria del edificio, pudimos datar en torno a finales del siglo XVIII o principios del XIX, época en la que se data también el graffiti a partir de la paleografía, por lo que bien podría hacer referencia a algunos de los materiales empleados en estas obras.

FIGURATIVOS

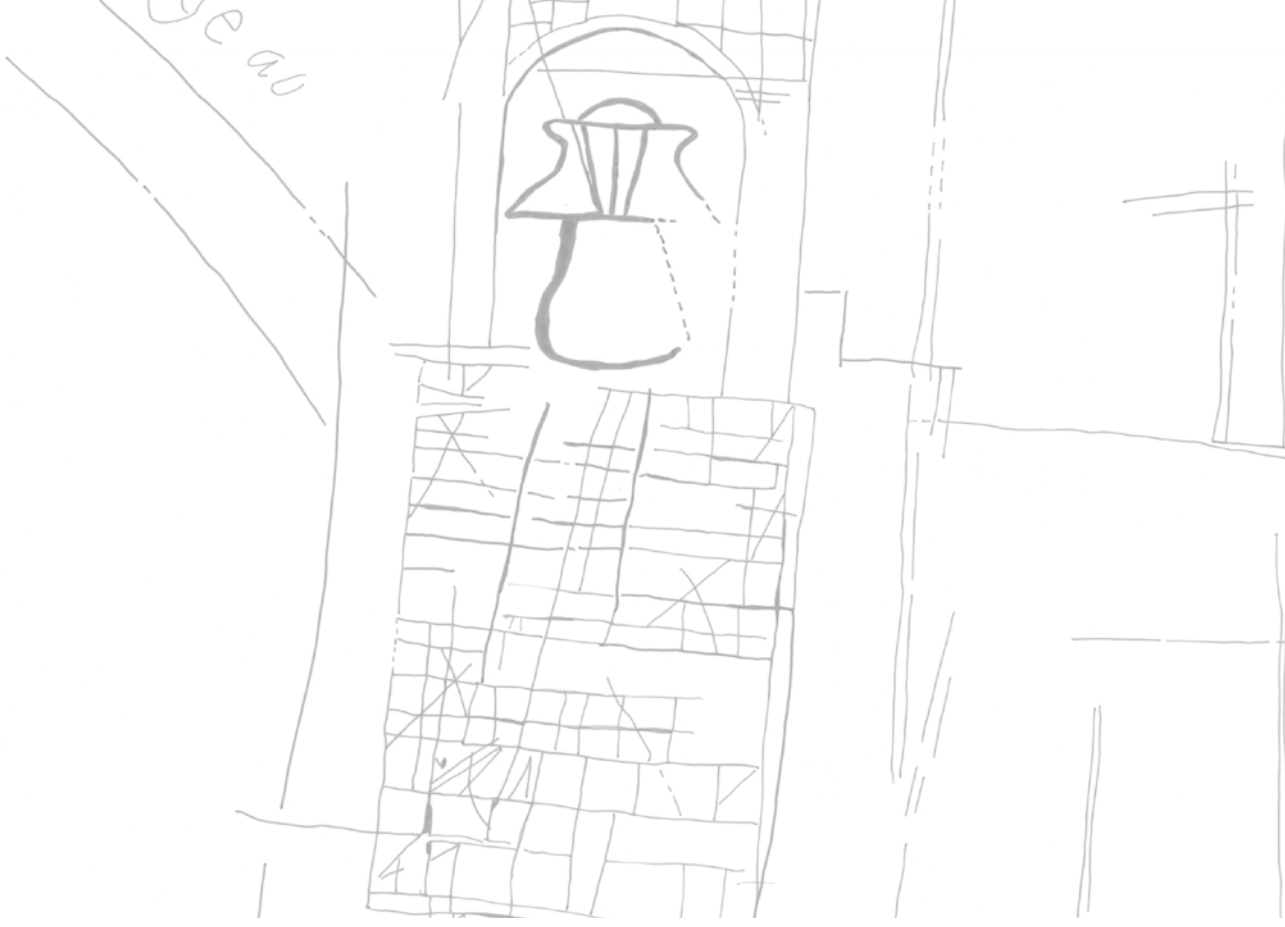
De tema figurativo, además de aquellos que muestran simples trazos o rayas de difícil interpretación e incluso de dudosa filiación a un diseño concreto, se han documentado algunos ejemplos por lo general de escaso valor artístico o de pobre ejecución en contraste con ciertos dibujos de barcos.

Existen unas posibles aves (representadas con cuerpo curvado, cola, patas con garra y pico), un corazón asaeteado, habitual en la iconografía religiosa desde el Barroco, como símbolo de devoción, del que surge un ramo, y también de índole religiosa agrupaciones de cruces latinas.



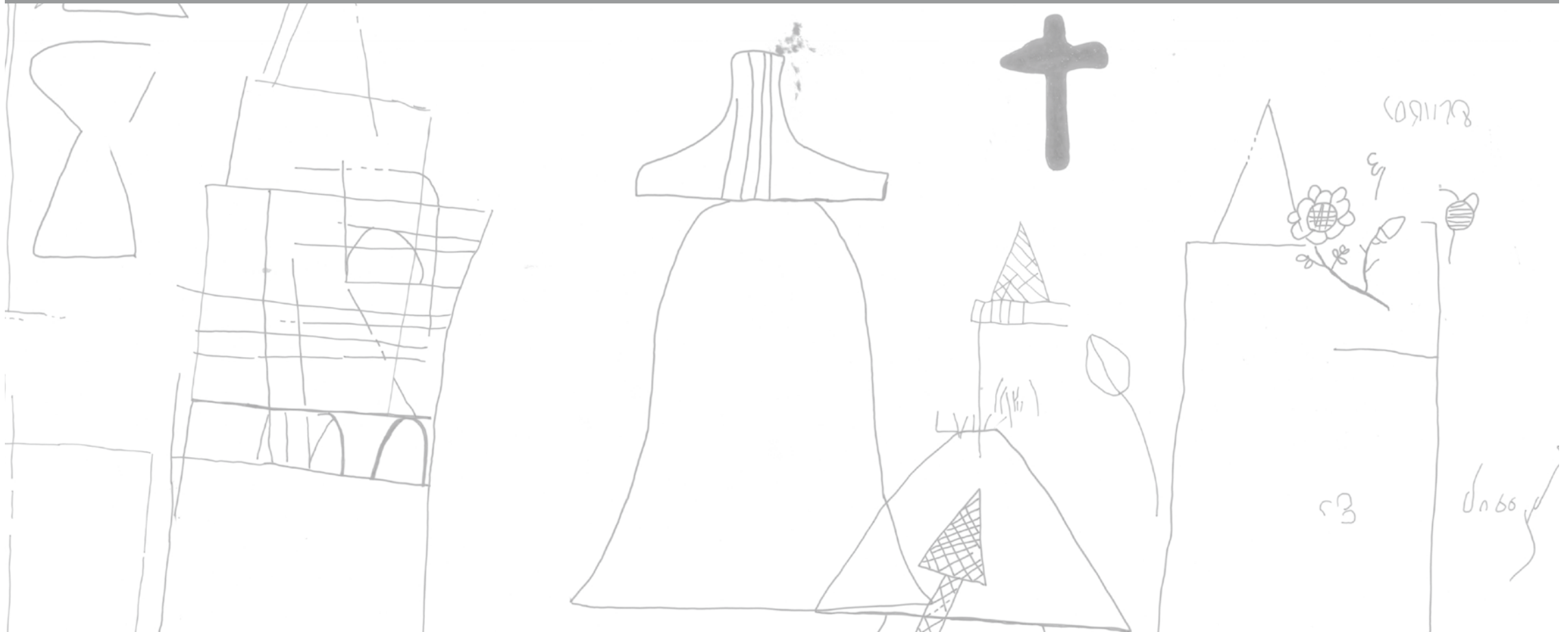
Por último, un graffiti muestra la mitad de un diseño arquitectónico, correspondiente al dibujo geométrico del desarrollo de varios arcos rebajados o carpaneles superpuestos.





09E 00

VILLENA





IGLESIA DE SANTA MARÍA

Laura Hernández Alcáraz *

La Iglesia de Santa María da nombre a la plaza donde está situada, en el denominado Barrio de El Rabal por ser el ocupado por la antigua población islámica antes de la conquista cristiana. Todo este entramado de calles irregulares, pendientes y fondos de saco forma, junto con el núcleo cristiano centrado en la Iglesia de Santiago, el casco antiguo de la ciudad, declarado Monumento Histórico Artístico en 1931 (actualmente denominado Bien de Interés Cultural).

A la vista de los hallazgos arqueológicos localizados junto a la iglesia, José María Soler planteó la hipótesis de que este templo estuviera edificado sobre los cimientos de una mezquita musulmana que, tras la conquista cristiana de la ciudad por Jaime I de Aragón, se dedicó a la advocación de Santa María de la Asunción.

A esos restos hay que unir otros fragmentos de cerámica ibérica, romana y medieval islámica y cristiana localizados recientemente en un solar frente a la iglesia, lo que demuestra la existencia de, al menos, un núcleo de población islámica en su entorno cuyo origen se remontaría a época protohistórica.

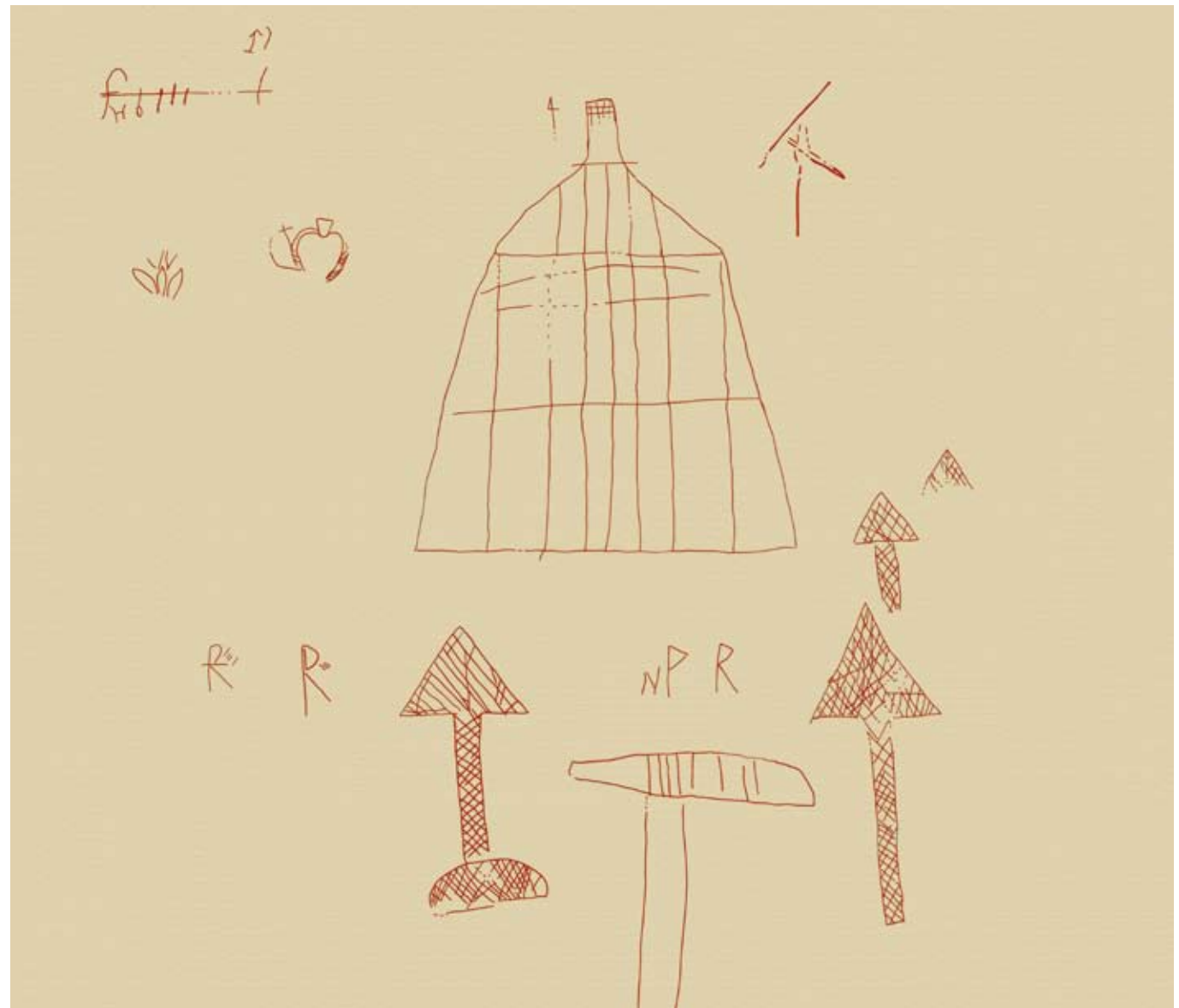
En torno al siglo XIV el templo figura ya en los textos como “Santa María del Arrabal”, en alusión a su ubicación fuera de “lo cercado de la ciudad”. A su parroquia pertenecían los denominados “cristianos nuevos”, que no podían ser elegidos para desempeñar cargos concejiles en el ayuntamiento.

El aspecto actual del monumento data de principios del siglo XVI, gracias al auspicio de doña Catalina Ruiz de Alarcón, cuyos restos descansan en la capilla mayor del templo, fallecida en 1551 tras la fundación de 6 capellanías, dotada cada una de ellas con cien ducados anuales.

Se trata de un edificio donde se combinan los gustos estéticos de varios movimientos artísticos: gótico, renacentista y barroco. Es lógica tal fusión de estilos dado que la construcción del templo se prolongó hasta comienzos del siglo XVIII. La planta es de una sola nave, de traza gótica, que aparenta convertirse en tres al perforar los contrafuertes interiores, dando lugar a unas seudocapillas laterales, produciendo al mismo tiempo un bello efecto.



* Museo Arqueológico Municipal “José M^º Soler García” de Villena



Según se transmite en la Relación de Villena respecto a las capillas de esta iglesia, había, entre otras, en la parte del Evangelio, una capilla bajo invocación de Santa Catalina y otra bajo la advocación de la Transfiguración de Nuestro Señor Jesucristo. Y a la parte de la Epístola, una capilla bajo invocación de San Joaquín y Santa Ana y otra dedicada a San Pedro.

Su cabecera poligonal de cinco lados, sustentada por el exterior mediante contrafuertes, carece de girola, y sus bóvedas de crucería junto con los arcos que la conforman vienen a descansar sobre pilares con semicolumnas adosadas de formas renacentistas con relieves esculpidos. Éstos, junto con la portada interior que da a la sacristía, constituyen los elementos renacentistas más sobresalientes, como testimonios del temprano y acusado influjo que esta tendencia tuvo en nuestra ciudad.

Más tardíos son la reja del altar mayor, desaparecida durante la guerra civil así como el coro y la fachada, enmarcada dentro de un pórtico de gusto barroco fechado en el siglo XVIII. De este momento es, según algunos autores, la torre-campanario, edificada siguiendo un modelo muy similar al de la vecina Iglesia de Santiago, aunque algunos graffiti fechados en 1664 incisos en sus paredes interiores llevan a considerar como hipótesis la posibilidad de adelantar su origen al siglo XVII, aunque será necesario contar con pruebas más fehacientes para afirmar con rotundidad esta posibilidad.

De planta cuadrada y chapitel como remate superior, al igual que la de Santiago, tiene su acceso por una puerta desde el interior de la Iglesia, aunque existe otro acceso desde la calle.

No obstante, en tiempos no lejanos se unía también la campana de las horas a los toques, mediante su badajo interior y un ingenioso sistema de escuadras metálicas que unían este badajo con las cuerdas de la base de la torre.

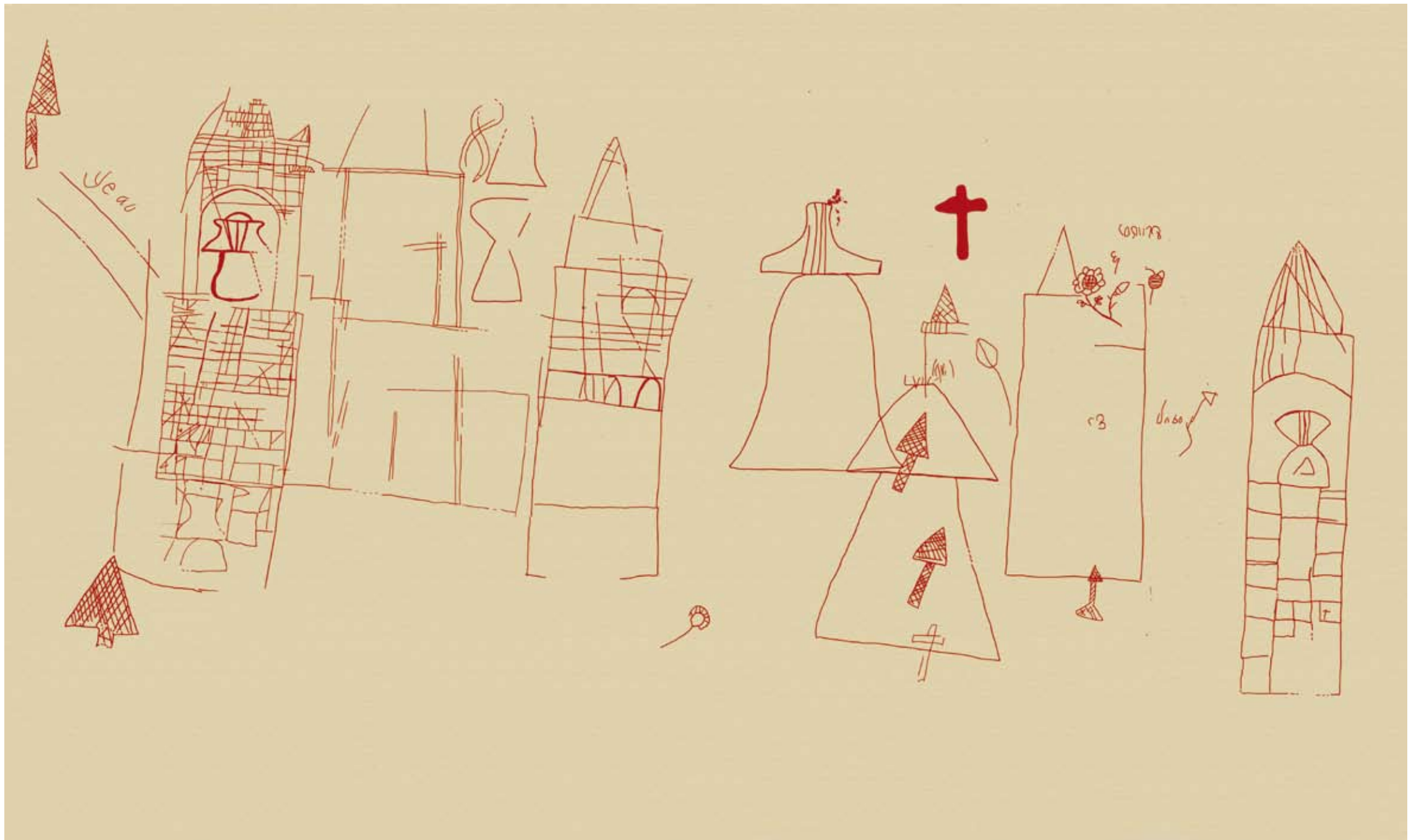
El ascenso se realiza mediante rampas que cuentan con un peldaño en cada rellano. En el campanario hay cinco campanas que se tocan, en la actualidad, mediante un complejo sistema de cuerdas desde la base del campanario. Dos de ellas son góticas, una fechada y la otra no, ambas hechas hacia 1440. El resto son de los siglos XVII y XVIII, todas originales y con unas instalaciones únicas en la Comunidad Valenciana, solamente comparables a las de Santiago de Villena, aunque estas campanas son en conjunto más antiguas.

Según la legislación vigente, la Iglesia de Santa María es Bien de Relevancia Local

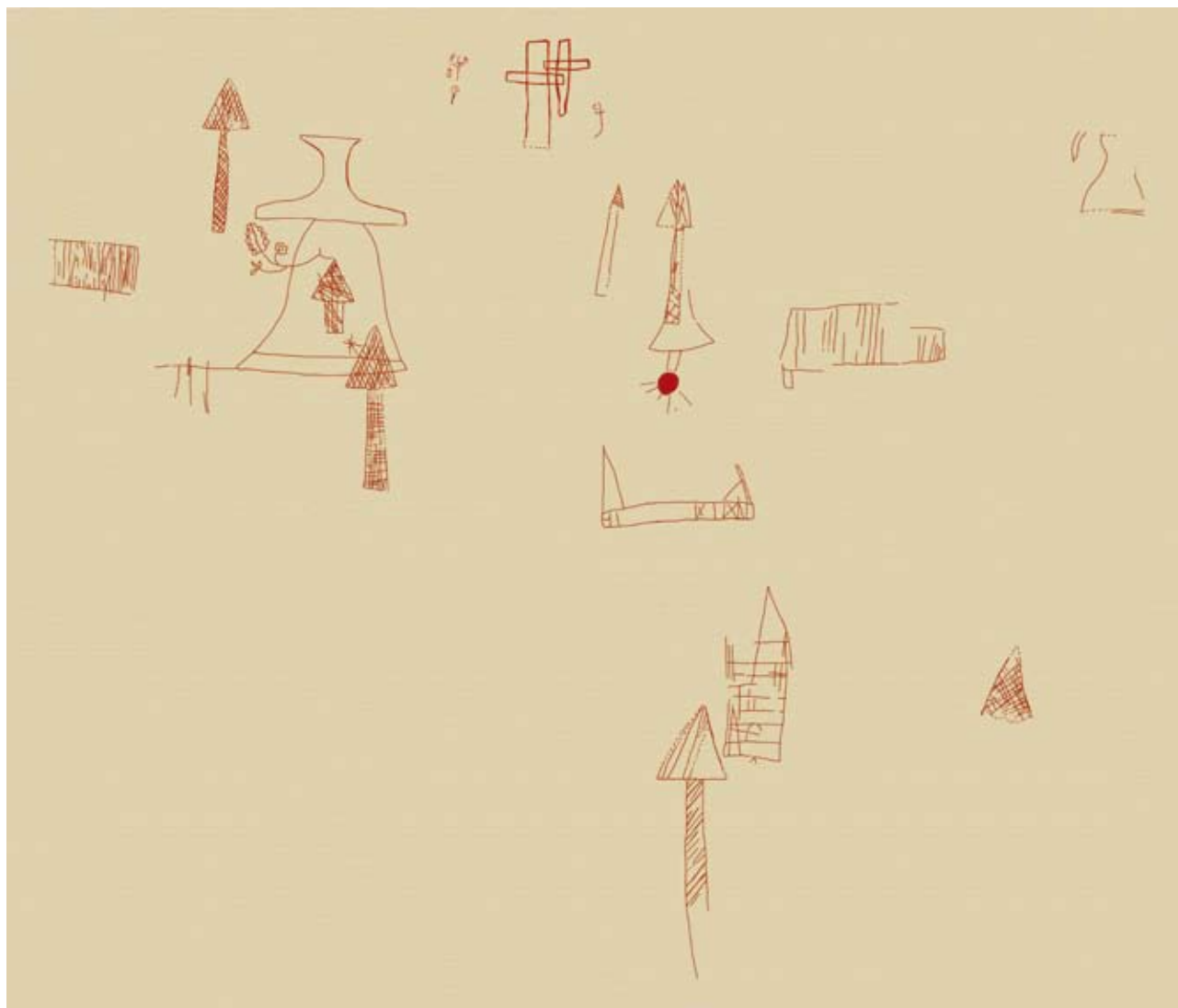
GRAFFITI ⁽¹⁾

El repertorio de grafitos documentado en la Iglesia de Santa María de Villena se localiza en los muros interiores de la torre-campanario y, dentro de ella, en las únicas zonas donde se ha conservado el

(1) En rojo los graffiti incisos y en negro los realizados con grafito



25-graffiti. Iglesia de Santa María de Villena



revoco de las paredes, es decir, en la planta baja, en las ventanas que iluminan las rampas de acceso y en el campanario.

El inventario de grabados efectuados en esta torre alcanza algo más de la veintena, un número considerablemente menor que los documentados en otros monumentos de la ciudad, como en el Castillo y en la torre de Santiago, aunque no por ello menos interesantes por la particularidad que presentan.

La más significativa es que se pueden distinguir distintas tipologías de grabados según la zona en la que están situados. En el área oriental de la planta baja, junto a las cuerdas del toque de campanas, existe todo un repertorio de campanas y campanarios de trazo esquemático, junto a los que aparecen una serie de flechas reticuladas dirigidas hacia arriba que, al parecer, sirven de guía al sacristán para realizar los toques manuales.

Junto a todo ello, y en ocasiones superpuestos, hay otros motivos antropomorfos – como una silueta femenina de perfil-, epigráficos y simbólicos de más difícil interpretación, aunque todos parecen tener una misma vocación religiosa.

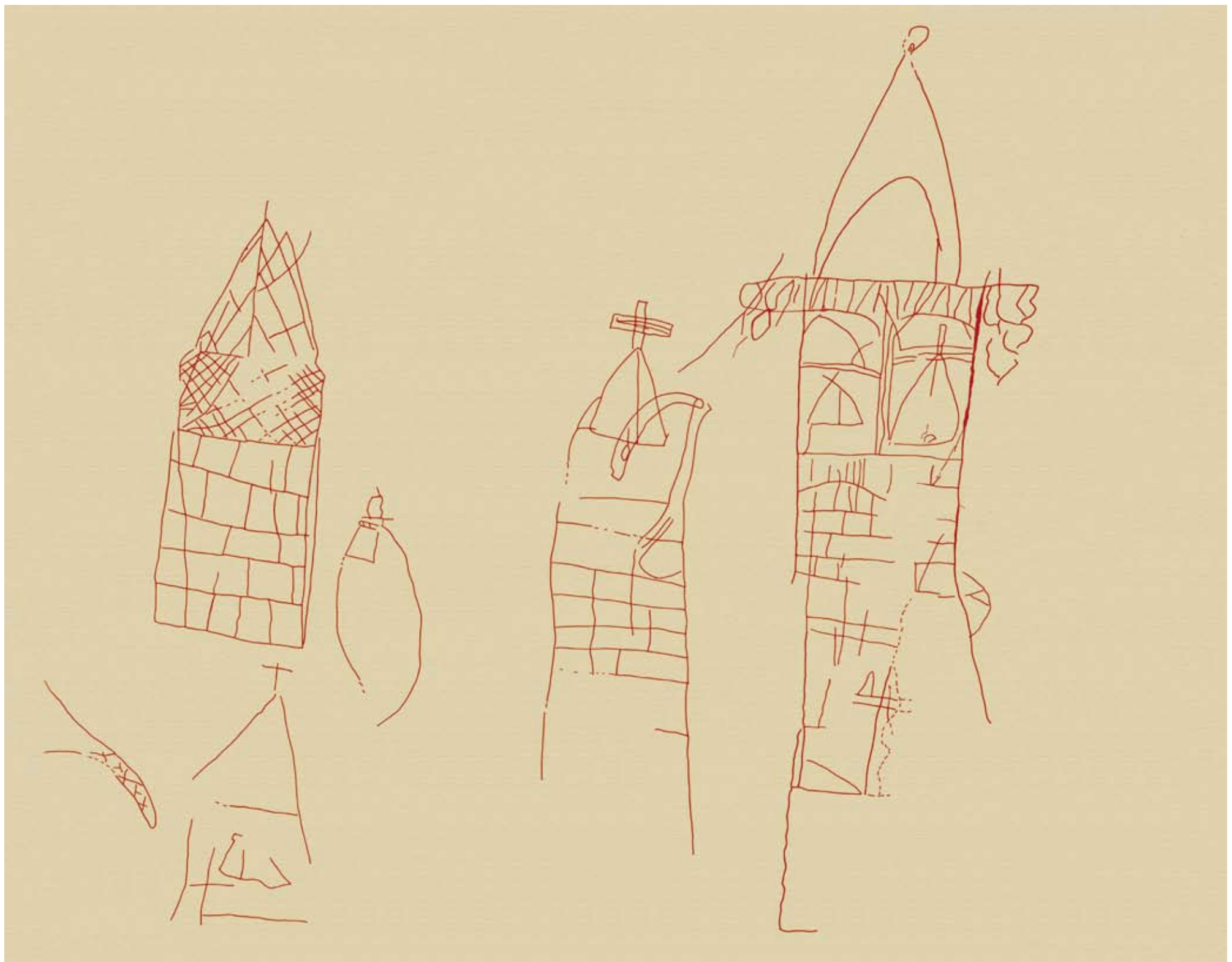
En tres de las ventanas del ascenso se aprecian varias fechas incisas de gran interés por su antigüedad: en el quinto tramo se lee 1664 en la primera ventana y 1665 en la segunda, un poco más arriba aparece 1894.

En el muro norte de la ventana que ilumina el tercer tramo, existe una letra “N” incisa en mayúscula e invertida. Podría tener un carácter simbólico que no alcanzamos a adivinar o simplemente marque el punto cardinal antes señalado.

El último grupo se sitúa en la zona del campanario. En el área de la entrada aparece un grabado con dos cruces latinas rayadas, una de ellas con calvario. Junto a la puerta de acceso a la sala del reloj se encuentran incisas dos cruces, ambas patadas y reticuladas: una cruz de Caravaca completa y, a su derecha, parte de otra latina. Sobre esta última hay un pequeño barco inciso –posiblemente una tartana- que recuerda a los motivos aparecidos en el panel de la tercera sala del Castillo, donde de manera recurrente se asociaban barcos con cruces latinas y de Caravaca reticuladas y patadas.

Superpuesto al conjunto aparece un ave de perfil con una marcada cresta, dibujada a carboncillo.

Por su parte, las paredes de la sala del reloj contienen únicamente graffiti epigráficos realizados por sacristanes, campaneros y relojeros, algunos con nombres propios e interesantes referencias cronológicas de los años veinte, cuarenta y cincuenta del siglo pasado. Varios de ellos tienen sencillos dibujos antropomorfos adjuntos. Aparece aislada una referencia cronológica escrita a lápiz relativa al año de 1880 ó 1889.





25-graffiti. Iglesia de Santa María de Villena

Excepto en el caso del dibujo del ave, situado junto a la puerta de la sala del reloj, pintado con carboncillo, todos los demás están incisos en la pared con un instrumento punzante, la misma técnica empleada en los graffiti del Castillo y en la mayoría de los estudiados en la iglesia de Santiago.

De la temática de los graffiti y las inscripciones epigráficas tan útiles en estos casos se desprende que, en general, se trata de un conjunto de graffiti realizados por los distintos campaneros, sacristanes y relojeros que han trabajado en la iglesia de Santa María. Ello imprime un carácter diferenciador al repertorio de los grabados históricos de este monumento, ya que a diferencia de otros, como los del Castillo de la Atalaya de Villena, sus autores no son prisioneros y plasman en las paredes otro tipo de inquietudes bien distintas.

BIBLIOGRAFÍA

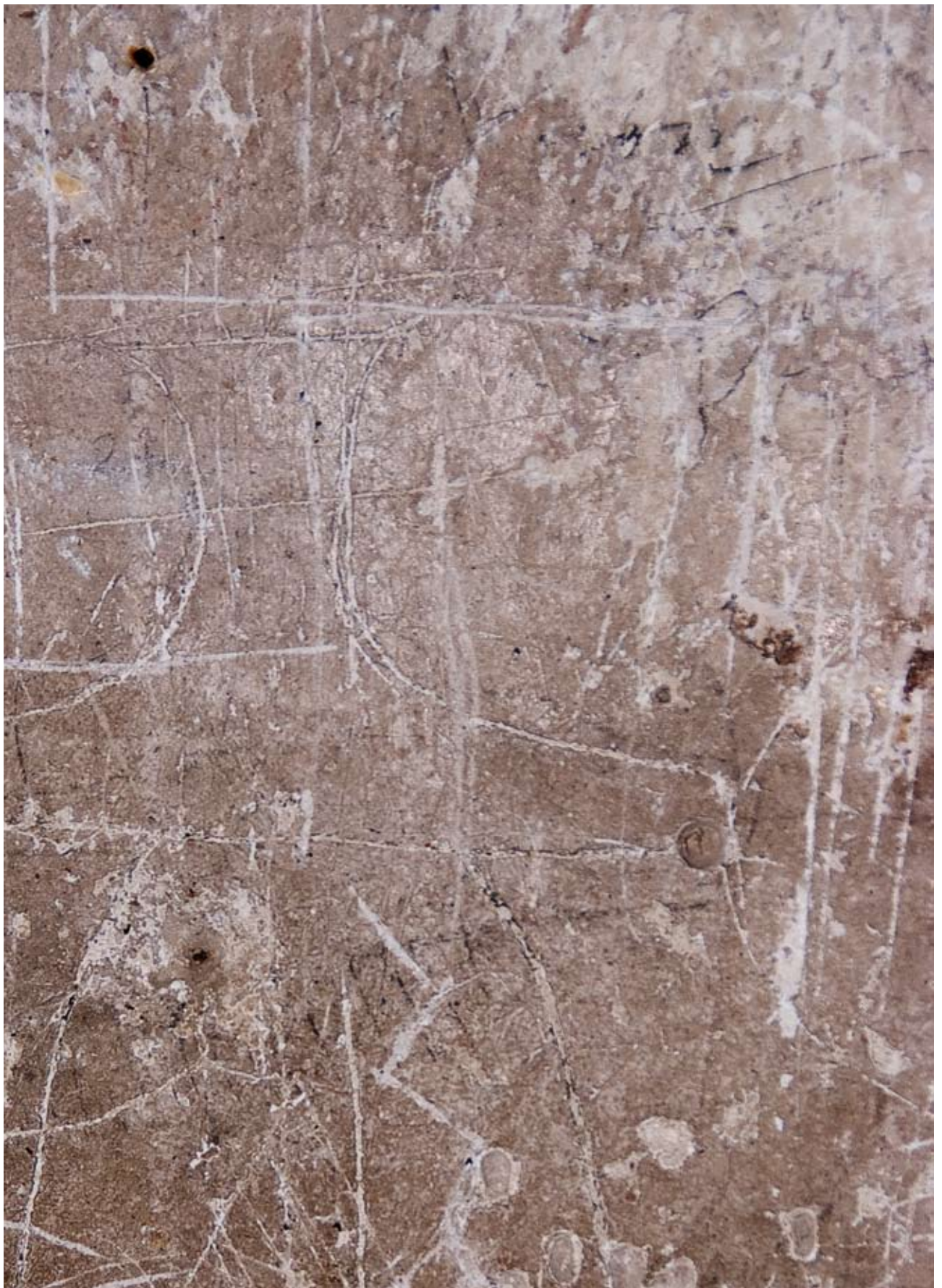
SOLER GARCÍA, J. M. (1969): *La Relación de Villena de 1575*. Diputación Provincial de Alicante. Alicante. 1969.

BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (coord) (1983): *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia. Generalitat Valenciana. Valencia.

LLOP I BAYO, F.: <http://campaners.com>



25-graffiti. Iglesia de Santa María de Villena







IGLESIA ARCEDIANAL DE SANTIAGO

Laura Hernández Alcáraz *

Los textos históricos indican que en 1434 existía ya un templo pequeño y estrecho bajo la advocación de Santiago, que el protonotario apostólico don Sancho García de Medina se propuso ampliar, con al apoyo del papa Alejandro VI cuando, en 1573, tomó posesión del cargo de Arcediano de la Iglesia.

Según se desprende de esos documentos las obras debieron comenzar poco antes de 1492, para terminarse en el primer decenio del siglo XVI. El primitivo templo era más corto que en el actual puesto que el muro recayente a Marqués de Villores, con sus tres entradas, se apoyaba en las pilastras que conservan medias columnas adosadas y que después quedaron a la entrada del coro. La portada principal, situada en el centro, está formada por un arco ojival flanqueado por pináculos recambiados, en la línea de otras realizaciones valencianas de finales del siglo XV o principios del XVI. Se halla mutilada por la eliminación del parteluz y el tímpano que, seguramente, habrían mostrado un aspecto más semejante a las obras valencianas coetáneas. A ambos lados del paso aparecen sendas hornacinas para estatuas, con apoyos helicoidales de sección similar a los de las columnas de la Lonja de Valencia, rematadas por unas curiosas veneras de perfil flamígero. El conjunto está coronado por una bella imagen gótica de la Virgen María protegida por dos ángeles.

La portada lateral debió ser semejante a la situada a los pies, aunque en 1760 se adinteló y se añadieron pilastras con florones barrocos en el lugar destinado a los pináculos que flanquearían el acceso.

Hay que imaginarse el edificio de entonces sin la sacristía ni la capilla de la Comunión, con huerto anejo y casas adosadas a los muros, que fueron demolidas en 1741.

El primitivo retablo del altar mayor procedía de la Catedral de Murcia, y fue adquirido por Sancho García de Medina, quien al morir, fue enterrado en la capilla principal de la iglesia, situada a la derecha de la sacristía, donde se observa su escudo presidiendo el sepulcro.

A partir del siglo XVI, tras la muerte de Sancho, prosigue las obras su sobrino Pedro de Medina, quien construyó la sacristía y mandó labrar la verja del presbiterio en 1553. Para él trabajaron Jacomo



* Museo Arqueológico Municipal "José M^º Soler García" de Villena



Torni, conocido como “Florentino”, arquitecto y escultor italiano que murió en Villena en 1526 poco después de tallar la pila bautismal y su discípulo Jerónimo Quijano, autor de las dos ventanas de la que fue sala capitular.

El canónigo Juan Rodríguez Navarro, continuador de las obra de don Pedro, amplió la Iglesia hasta sus límites actuales, construyó el coro y cerró con balaustrada el altar mayor, poniendo sus escudos. Según los textos históricos estas obras ya estaban realizadas en 1575.

Durante el siglo XVII las reformas fueron escasas, aunque sí hay que mencionar la adquisición del órgano. El siglo XVIII, por el contrario, fue pródigo en ellas. Entre las más importantes está el enlucido de todo el interior del templo, así como la reforma de la puerta recayente a la Plaza de Santiago y la construcción de la Capilla de la Comunión, terminada en 1881.

Durante la Guerra Civil se mutiló la reja que cerraba el presbiterio, se picaron los blasones de piedra de la fachada de Ramón y Cajal, se destruyó el órgano, desaparecieron todos los cuadros, imágenes y objetos de culto y casi todos los libros capitulares.

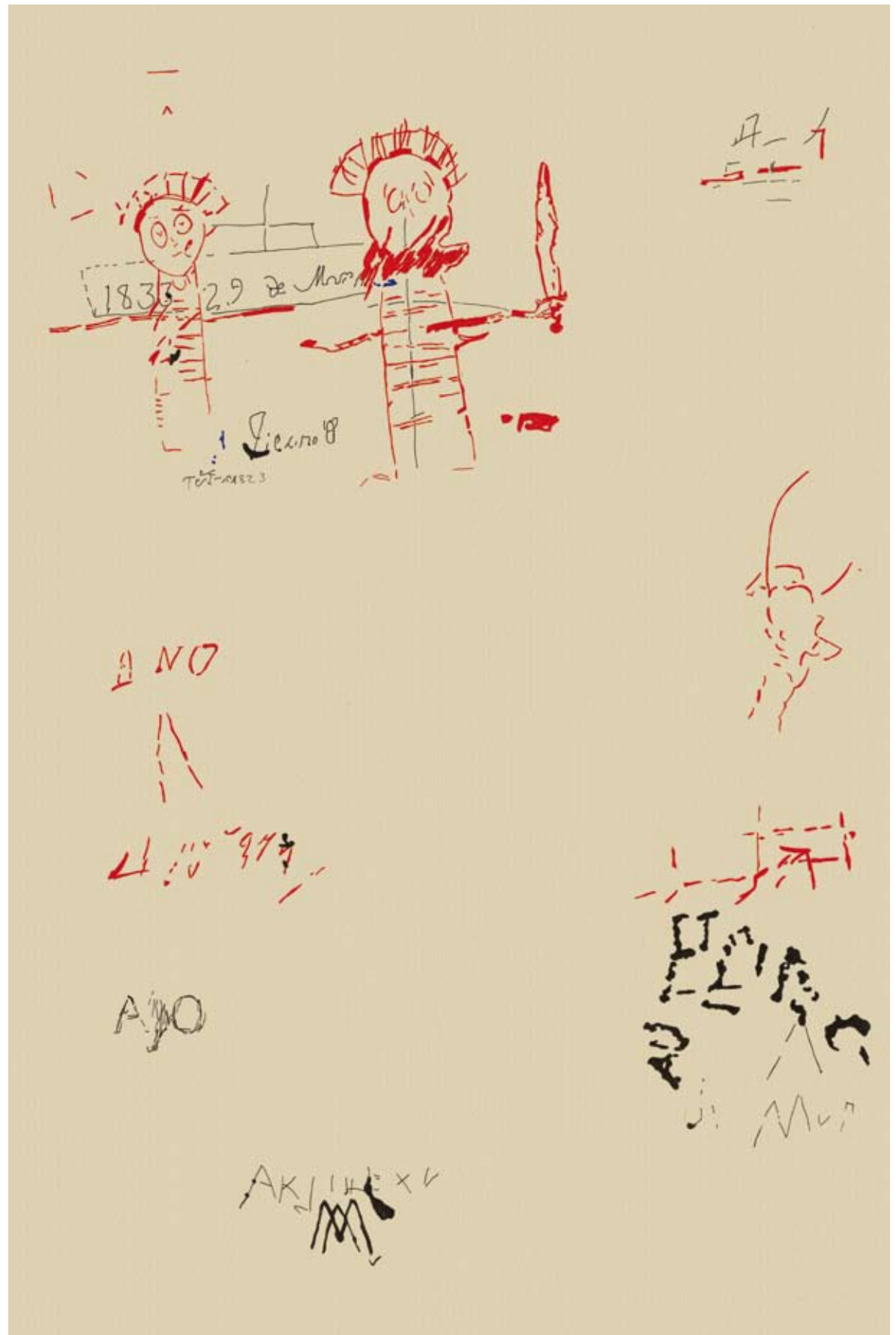
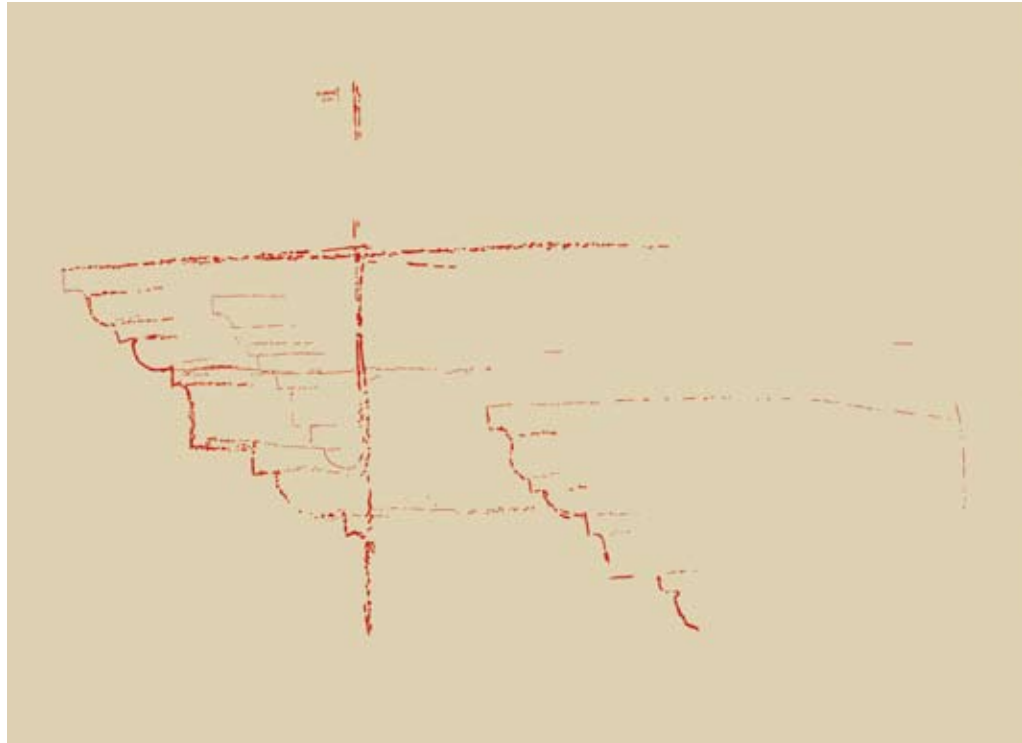
La Iglesia de Santiago está considerada como uno de los conjuntos más representativos del gótico catalán, basado a su vez en el estilo del sur de Francia: una nave central de grandes dimensiones, capillas en los espacios entre los estribos y escasa incidencia de la luz natural.

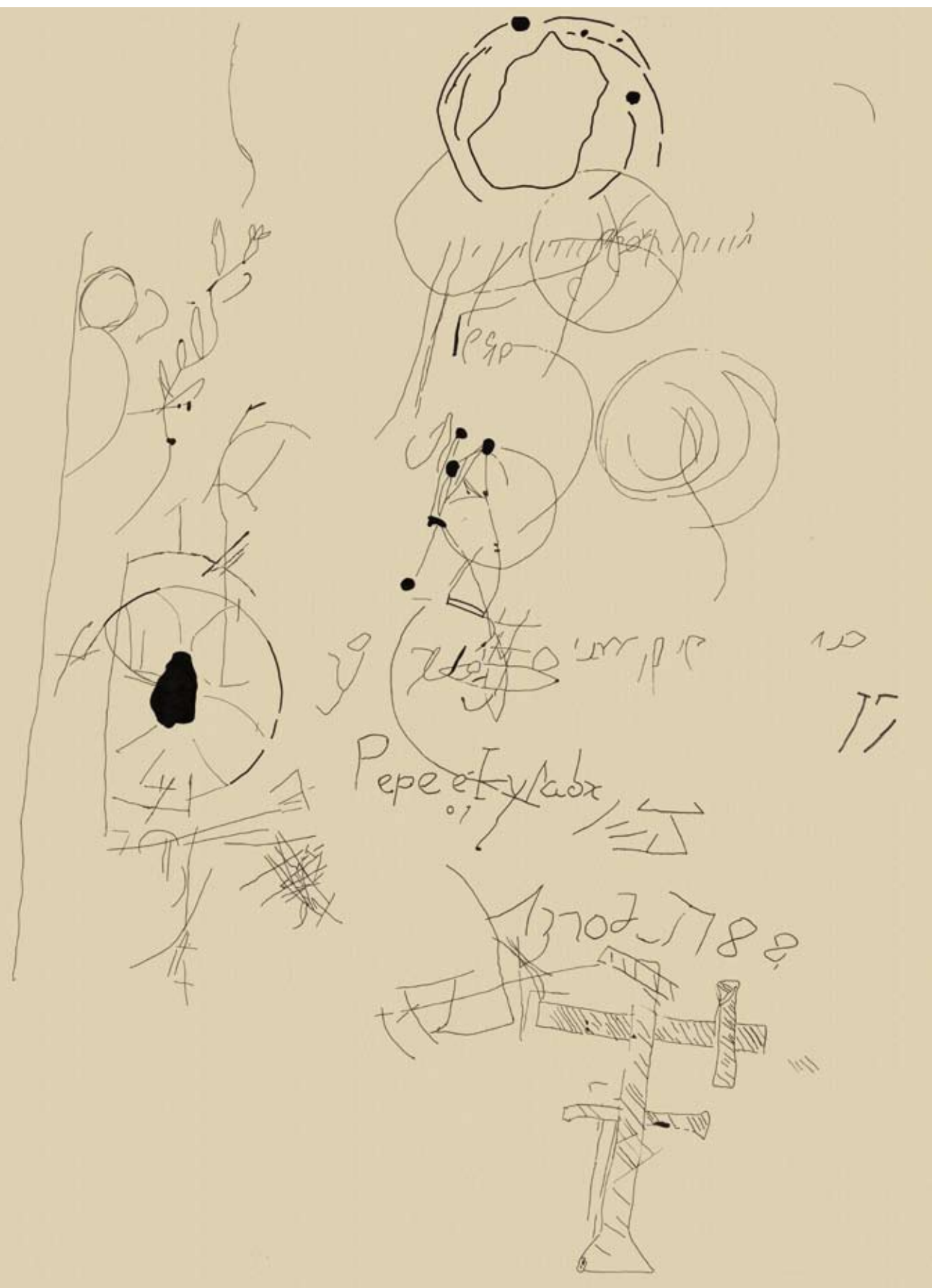
Destacan en el interior del templo las columnas helicoidales que se alinean en la nave principal. De sus capiteles surgen otras columnas torsas —ornamentadas con figuras animales, vegetales y heráldicas—, que se empotran en las bóvedas de crucería. Estas columnas son características del gótico catalán y son similares a las de las Lonjas de Valencia y Mallorca, si bien adquieren aquí una mayor monumentalidad.

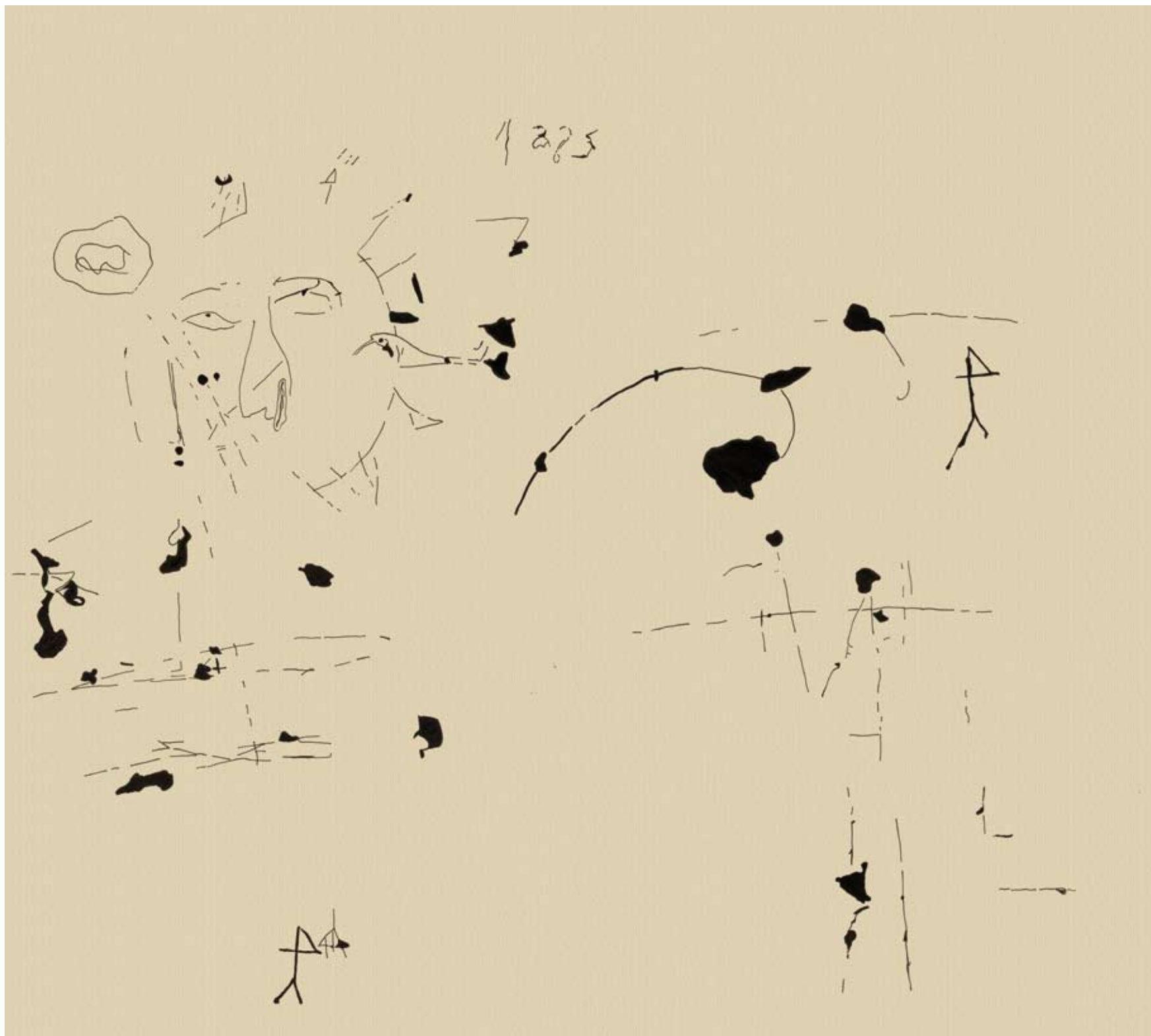
Los elementos renacentistas más importantes son la puerta de acceso a la sacristía, el aula capitular, las dos ventanas del primer piso de la torre y especialmente la pila bautismal esculpida en alabastro y considerada como un hito del arte escultórico renacentista español. Todos estos elementos se ajustan a la tradición escultórica y arquitectónica murciana de la época.

El exterior del templo muestra paramentos lisos de sillería, sobre los que destaca la esbelta torre campanario de planta cuadrada y rematada por un chapitel octogonal de ladrillos esmaltados. Según algunos autores el modelo responde a patrones de torres medievales tardogóticas del centro de Italia, fundamentalmente de la región de la Umbría.

En 1931 fue declarada Monumento Histórico-Artístico.







GRAFFITI (1)

El gran repertorio de graffiti estudiados en la Iglesia de Santiago se localiza en el interior de la torre-campanario, desde la base hasta la terraza superior y en la terraza existente sobre la cubierta de las naves laterales, levantadas a menor altura que la central.

En su mayoría los grabados están incisos, con una profundidad de grabado que oscila desde las más finas con 1 mm, hasta las que rayan el revoco ennegrecido con una fisura de entorno a los 5 mm. También hay una serie de motivos realizados en grafito negro y en pintura roja.

La temática es muy diversa y en su mayoría está relacionada con el carácter religioso del monumento y más en concreto de la torre-campanario. Asimismo, del estudio de los grabados se deduce que también los autores están vinculados a ese ámbito. Así, se localizan en el mismo campanario grandes paneles con cuentas realizadas por los campaneros, donde especifican con una marca cada una de las funciones y aniversarios religiosos que mensualmente o anualmente han realizado. Sirva como ejemplo una de las más interesantes por estar presidida por el año en el que se realizó: 1788.

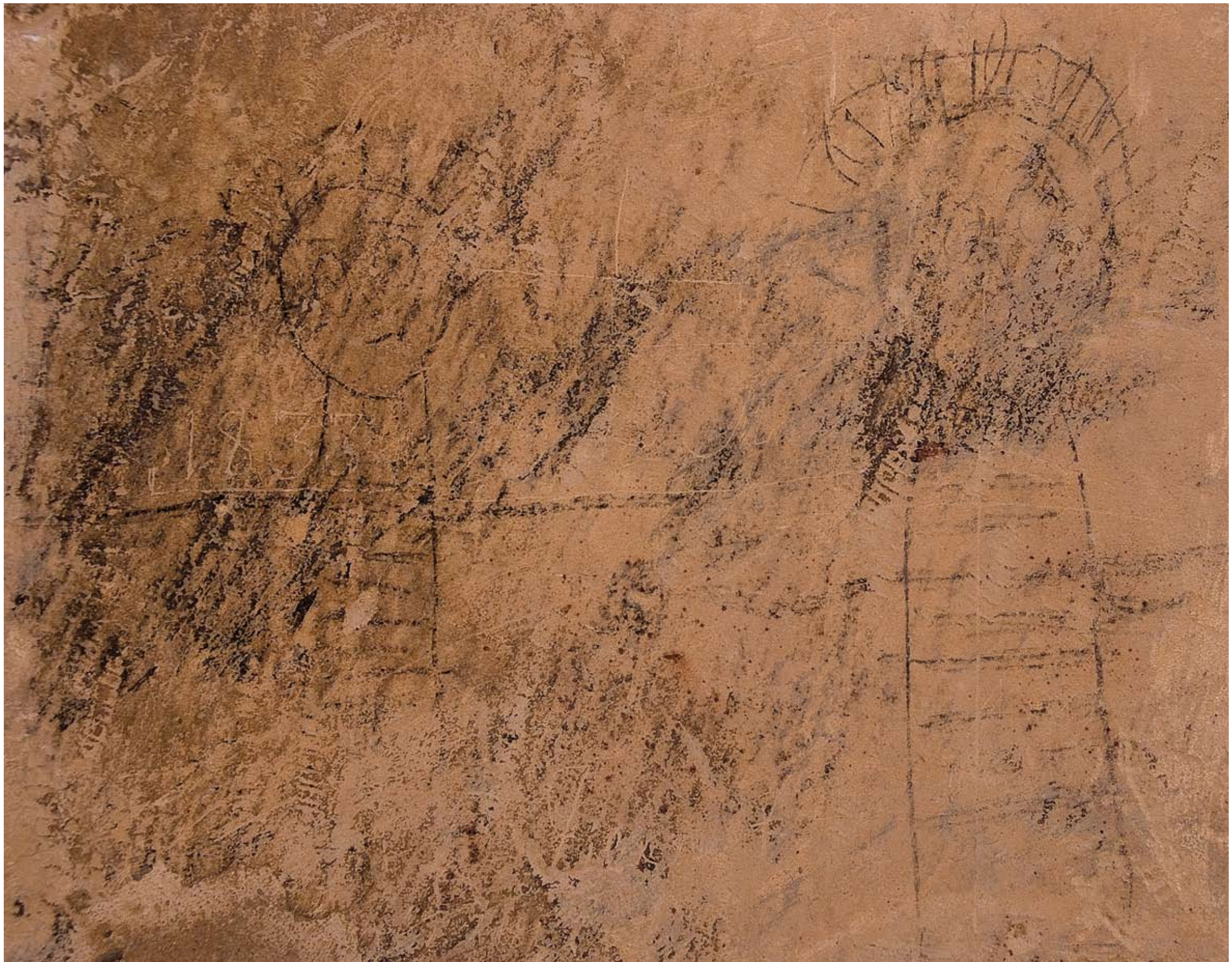
Continuando la ascensión desde el campanario hacia la terraza superior se encuentra la sala del reloj, donde se localizan diversas cartelas epigráficas con firmas de relojeros y sacristanes, entre otros, con nombres, apellidos y la fecha correspondiente, algunas acompañadas de un sencillo dibujo antropomorfo.

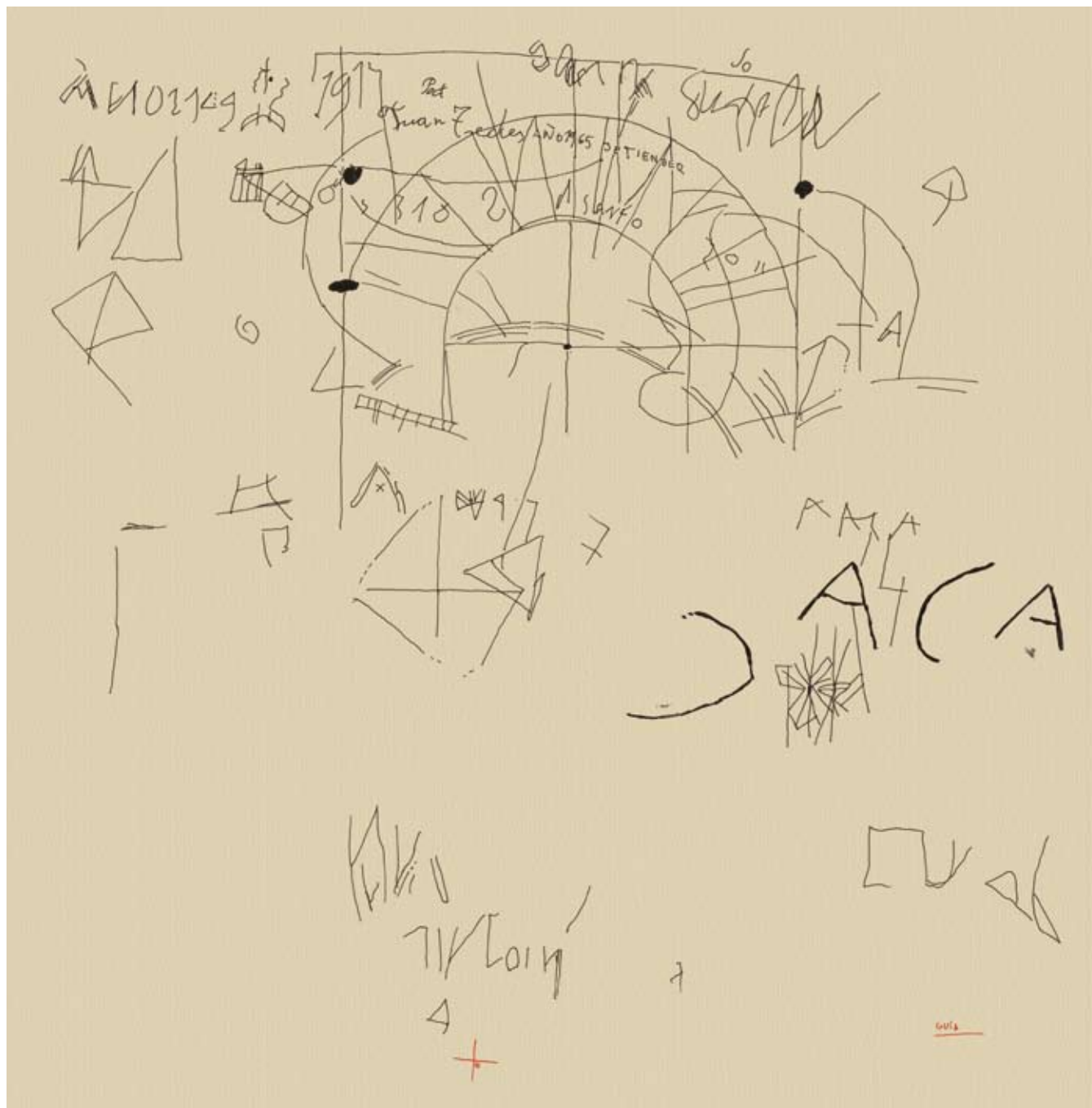
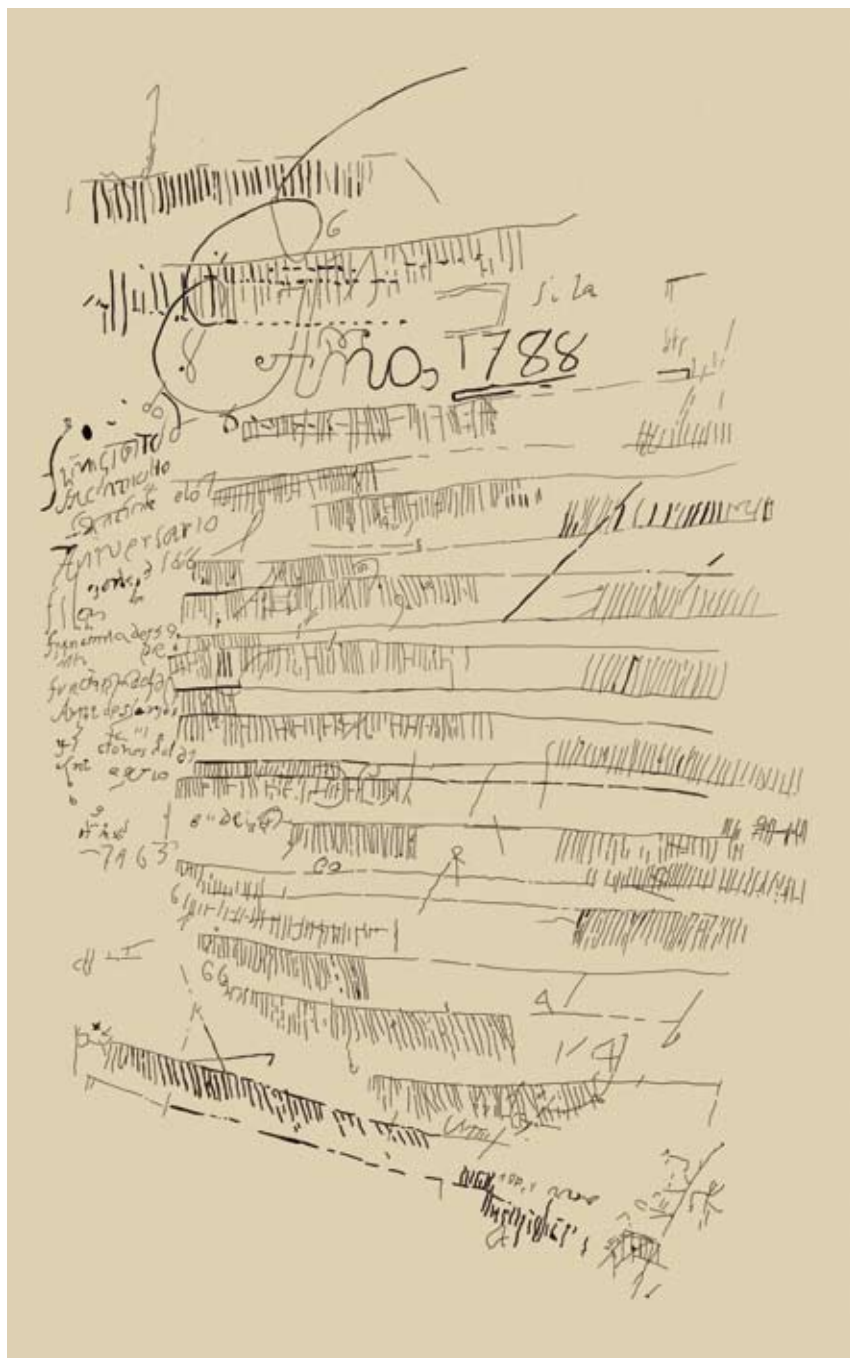
Excepto en estos ámbitos descritos, campanario y sala del reloj, donde como se ha visto se localizan graffiti relacionados con la actividad llevada a cabo en cada lugar, en el resto de la torre se distribuyen aleatoriamente, por lo que a la temática se refiere. Los epigráficos que aparecen en la torre son nombres propios sueltos o fechas, rara vez asociados, con un abanico cronológico comprendido entre el primer tercio del siglo XVIII y el siglo XX.

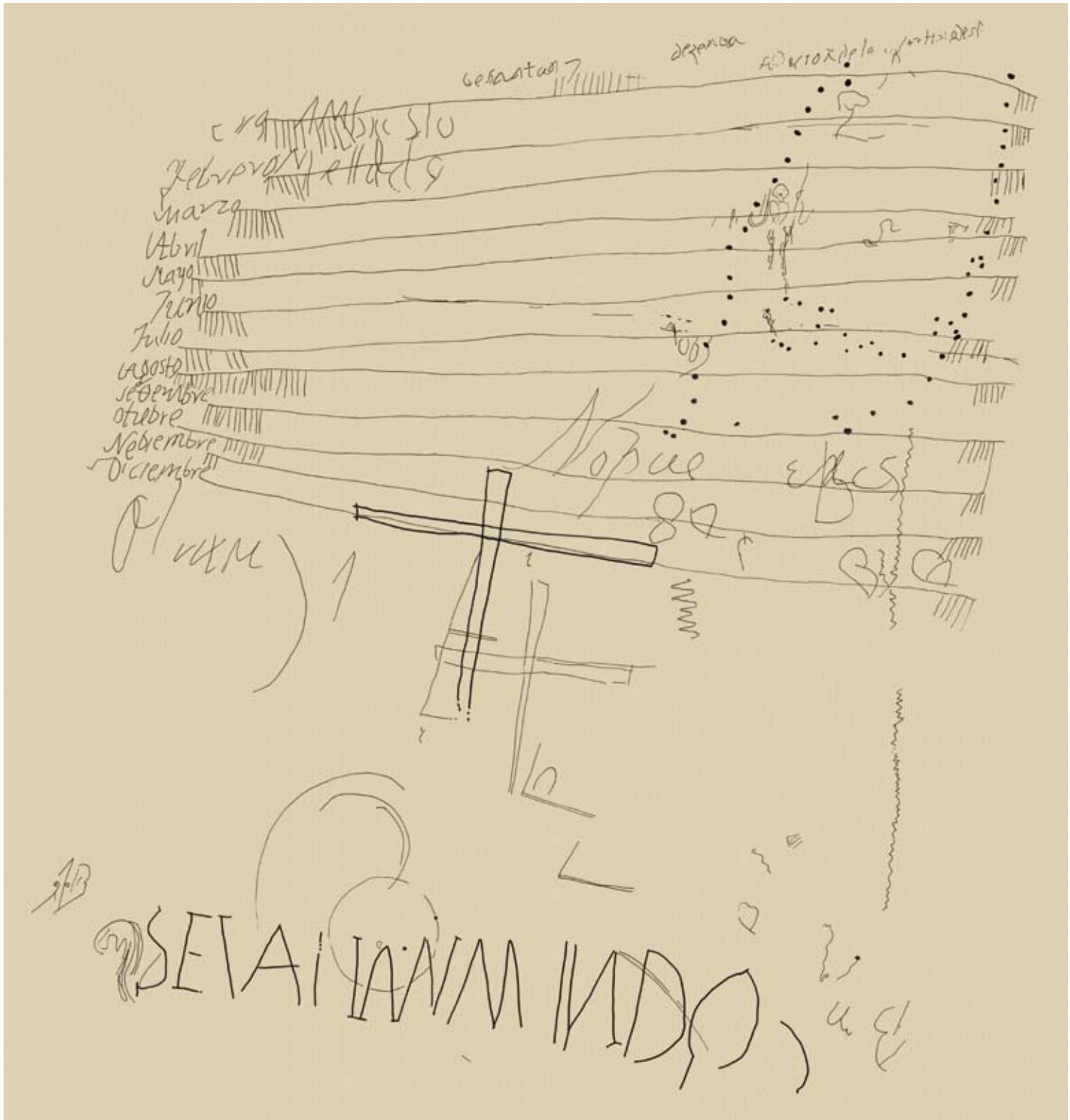
Otro grupo temático importante por su abundancia en la torre es de los elementos simbólicos. Incluimos en él las cruces, en sus más variadas tipologías: latinas, de Caravaca, patadas, con calvario o griegas inscritas en un círculo. Dentro de esta temática incluimos varias letras “M”, quizás relacionadas con la Virgen María y una letra “A” con volutas de adorno encima de incisión muy profunda.

De los numerosos antropomorfos existentes en Santiago, si comparamos con el Castillo y Santa María donde son bastante escasos, destacamos tres realizados en grafito. Uno, situado en la terraza del deambulatorio, que representa dos cabezas, una femenina con pelo largo y otra masculina con melena y barba junto a una cruz de caravaca; otro de un personaje masculino con sombrero y túnica; una cabeza tocada con lo que parece ser una corona y dos personajes con espadas y halo o corona.

(1) En negro los graffiti incisos y en rojo los realizados con grafito









25-graffiti. Iglesia Arcedial de Santiago de Villena

Con la técnica de la incisión está realizado un curioso panel donde aparece un bufón y una marioneta y otro, situado más arriba, que parece reflejar un monje o sacristán en ademán de tocar las campanas.

Por lo que respecta a los zoomorfos representados todos son aves, como la que aparece incisa con una cruz griega encima, otra pintada y un tercer pajarillo situado en un conjunto de grabados arquitectónicos junto a una iglesia y lo que podría ser un castillo o una fortificación almenada. Este último panel contiene dos fechas asociadas, una es 1728 –la más antigua de las documentadas hasta ahora en la torre- y otra de 1811.

Completa el recorrido por los graffiti más destacados de la torre un grabado muy elaborado que posiblemente represente una brújula compuesta de una circunferencia con una línea dirigida al norte, que la divide en dos partes, y cinco círculos dentro de ella: uno en el centro y cuatro a su alrededor con sendos radios que señalan alternativamente la parte superior y derecha.

Cronológicamente, no se han localizado grafitos anteriores a 1728. La mayor parte del conjunto corresponde a distintos momentos de los siglos XVIII, XIX y XX.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSAS, M. de (1878): “Iglesia arcedianal de Santiago en Villena”. *Monumentos Arquitectónicos de España*. Madrid.
- CANOVAS BOTIA, A. (2003): “Fundamento de la iglesia en Villena” en AA.VV. *La luz de las imágenes. Orihuela* (Catálogo de la exposición), Generalitat Valenciana, Valencia. P. 306-307
- HERNÁNDEZ MARTINEZ, J.F. (2001): “Restauración de la portada lateral de la iglesia de Santiago de Villena”, en *Villena*, nº 51. Ayuntamiento de Villena. P. 201-206.
- PORTILLO, M. B. (1967): *Santiago de Villena y el barroquismo gótico en el Reino de Valencia*, Colegio Oficial de Arquitectos. Valencia.
- SÁEZ ÍÑIGUEZ, J. L. (2002) “Restauración de la portada principal de la iglesia de Santiago de Villena”, en *Villena*, nº 52. Ayuntamiento de Villena. P. 177-180.
- SOLER GARCÍA, J. M. (1969): *La relación de Villena del año 1575*. Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial de Alicante. Alicante.
- SOLER GARCÍA, J. M. (1969): “Vicisitudes del Templo de Santiago”. *Villena*, nº 19. Ayuntamiento de Villena.
- SOLER GARCÍA, J. M. (2006): *Historia de Villena*. Ayuntamiento de Villena.











CASTILLO DE LA ATALAYA

Laura Hernández Alcáraz *

El castillo de La Atalaya se eleva en el extremo suroeste de la Sierra de San Cristóbal, también llamada de la Villa, a 550 metros de altitud sobre el nivel del mar. Su estratégica situación le permite controlar la llanura de Villena, por donde discurre el río Vinalopó así como los valles que comunican el interior meseteño con el mar y el área levantina con Andalucía, a través de Murcia.

Los datos arqueológicos y documentales con los que se cuenta para establecer el origen del castillo apuntan que fue edificado en época almohade, a finales del siglo XII, aunque su aspecto actual responde a las distintas actuaciones de ampliación y restauración efectuadas a lo largo de la historia.

La relevancia del Castillo de Villena queda reflejada en los numerosos avatares históricos en los que ha tenido un notable protagonismo.

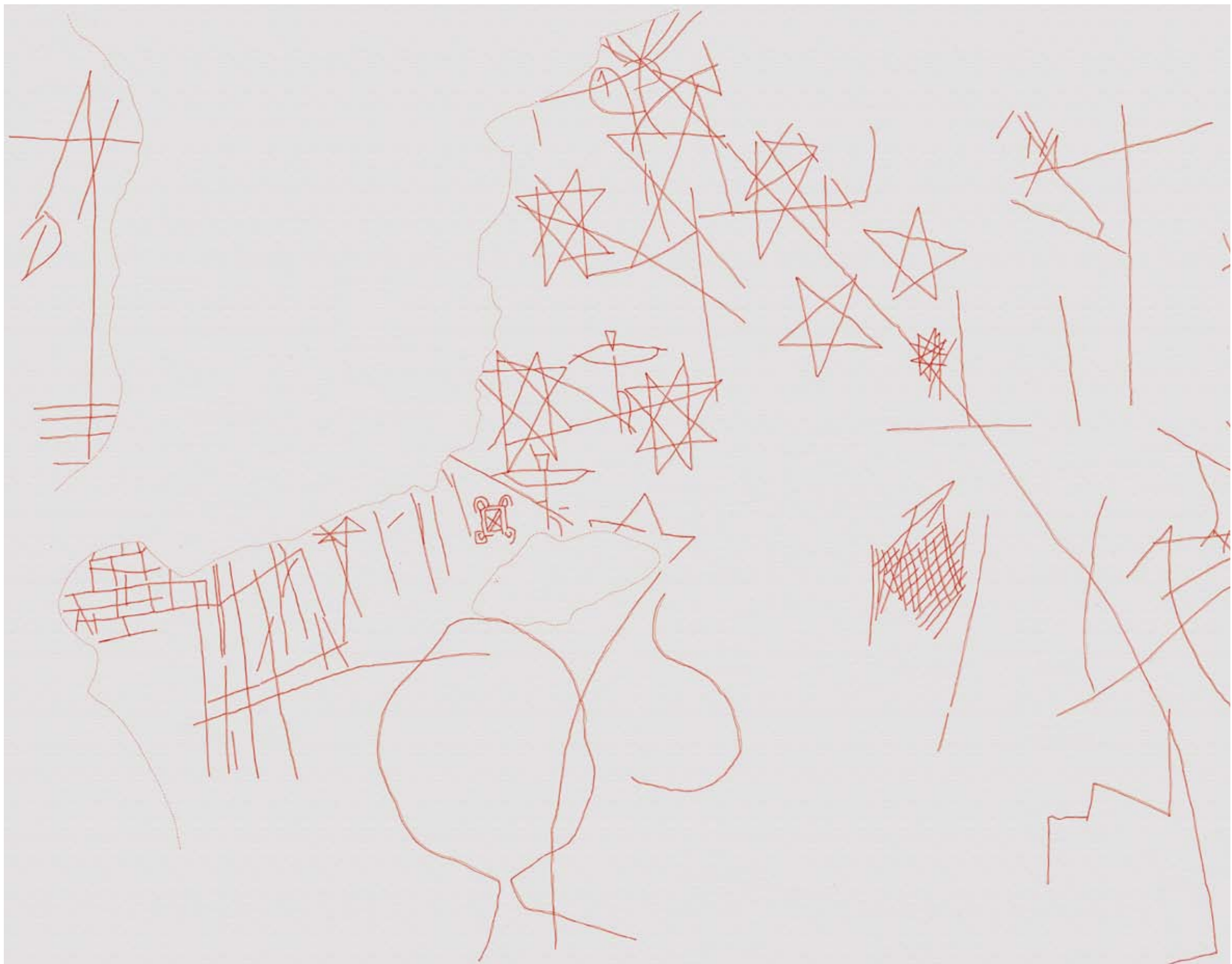
En el Pacto de Cazorla, firmado por las coronas de Castilla y Aragón durante el desarrollo de la conquista cristiana, se acordó que Villena debía ser conquistada por Castilla. Sin embargo, fue el rey de Aragón Jaime I quien, en 1240, envió al Comendador de Alcañiz junto a los caballeros de la orden de Calatrava con el objeto de tomar la fortaleza. Tras un corto período de pertenencia a esa orden religiosa y después del Tratado de Almizrra, el Castillo pasó a engrosar las posesiones de Alfonso X el Sabio, quien creó el Señorío de Villena para su hermano, el infante Manuel.

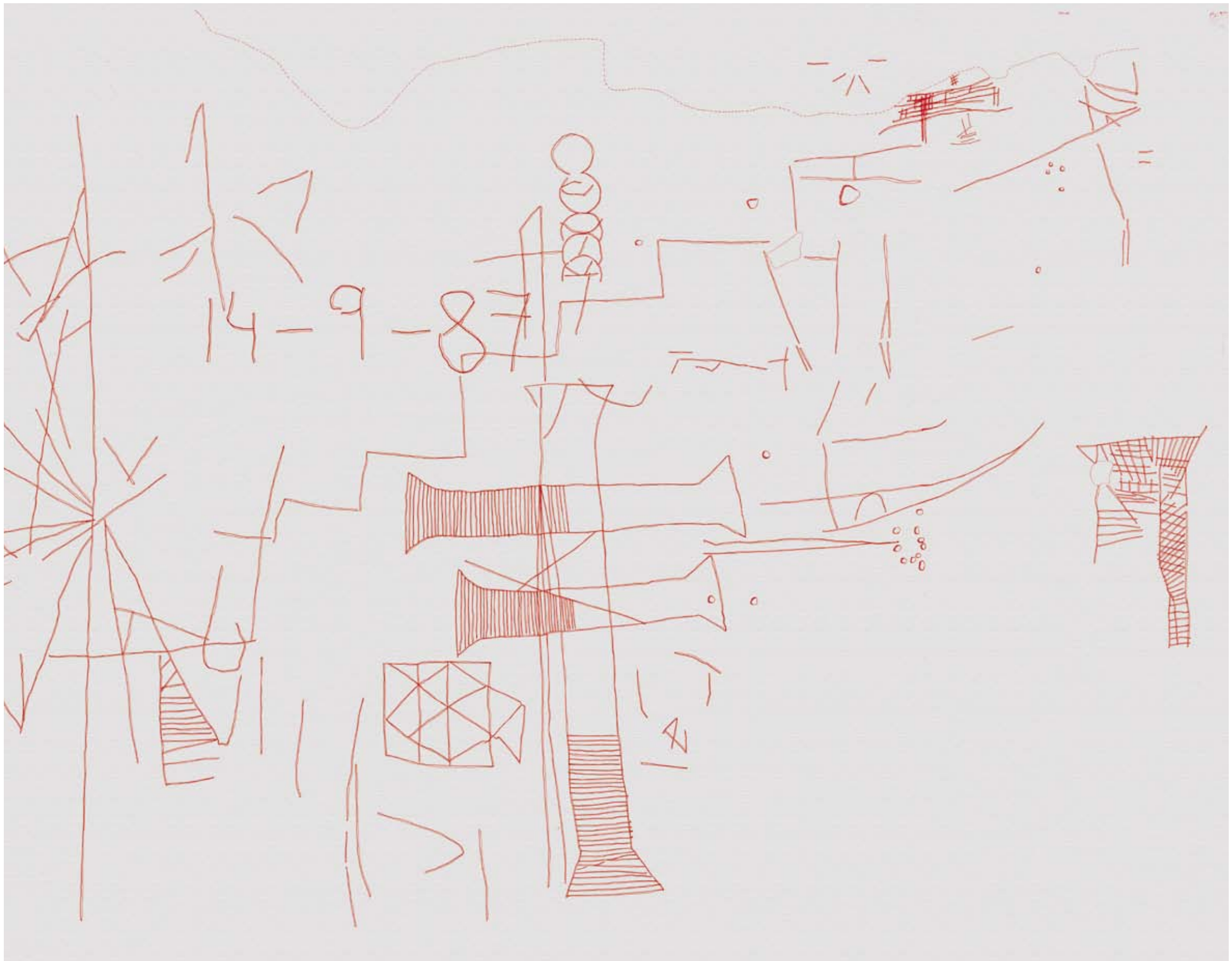
A principios del siglo XIV Villena y su castillo pasan a manos de su hijo don Juan Manuel, convertido en Señor, Duque y Príncipe de Villena, quien llevó a cabo importantes reformas en el castillo para dotarlo de mayor seguridad. De esta época de pertenencia a la familia Manuel data la construcción de la Ermita de *Nuestra Señora de las Nieves* o *del Castillo* ubicada en la barbacana del SO, cuyo culto se documenta hasta el siglo XVIII.

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



* Museo Arqueológico Municipal “José M^º Soler García” de Villena





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

Después de un período en el que la fortaleza permaneció en manos privadas, Juan II de Castilla otorgó el Marquesado a Juan Pacheco (1445-1467). Del segundo marqués se conservan ampliaciones en la fortaleza, fundamentalmente los dos cuerpos superiores de la torre del homenaje donde colocó su escudo en cada una de las cuatro caras. En 1467 pasó a su hijo Diego López Pacheco, cuyo escudo figura en el lienzo occidental de la barbacana. Permaneció en manos de los Pacheco hasta que los villenenses, en apoyo de los Reyes Católicos, se sublevaron contra su señor. Desde 1480 la fortaleza y la ciudad fueron incorporadas a la corona, quedando el marquesado como un título meramente honorífico.

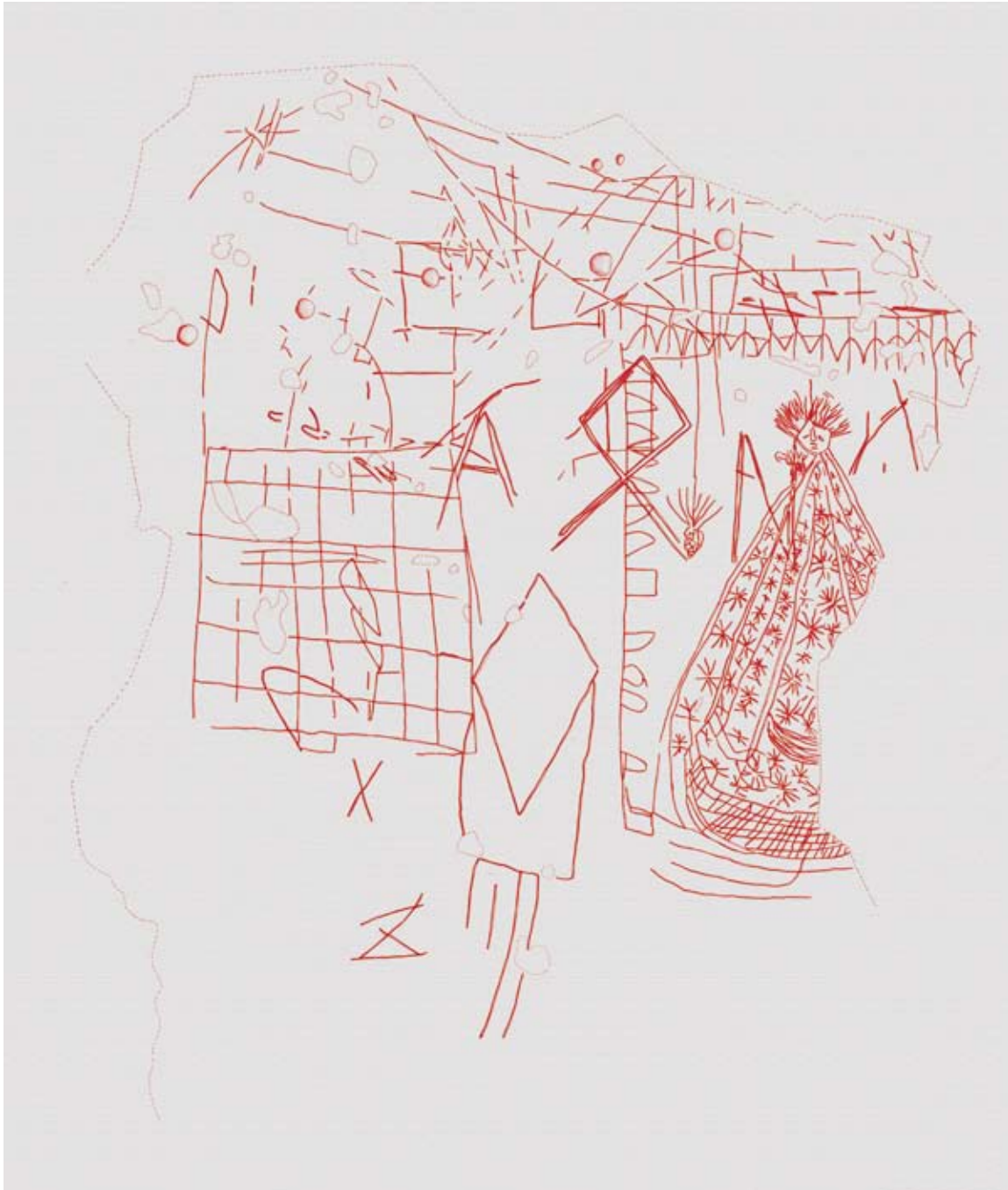
A principios del siglo XVIII, durante la Guerra de Sucesión la fortaleza fue defendida por las tropas borbónicas utilizándose como prisión para los partidarios de los Austrias. De ello queda constancia en varios grafitos epigráficos relacionados con la decisiva Batalla de Almansa en 1707. Posteriormente, en el siglo XIX se perdieron parcialmente las bóvedas almohades de la torre del homenaje como consecuencia de la voladura que el mariscal Suchet realizó antes de su retirada definitiva de la ciudad, en abril de 1813. También de esta contienda quedan rastros en la fortaleza, no sólo por las huellas que la artillería dejó en la torre, sino también por varios grabados del interior de la torre del homenaje realizados por los prisioneros de los franceses durante el período en el que éstos ocuparon la ciudad y su castillo.

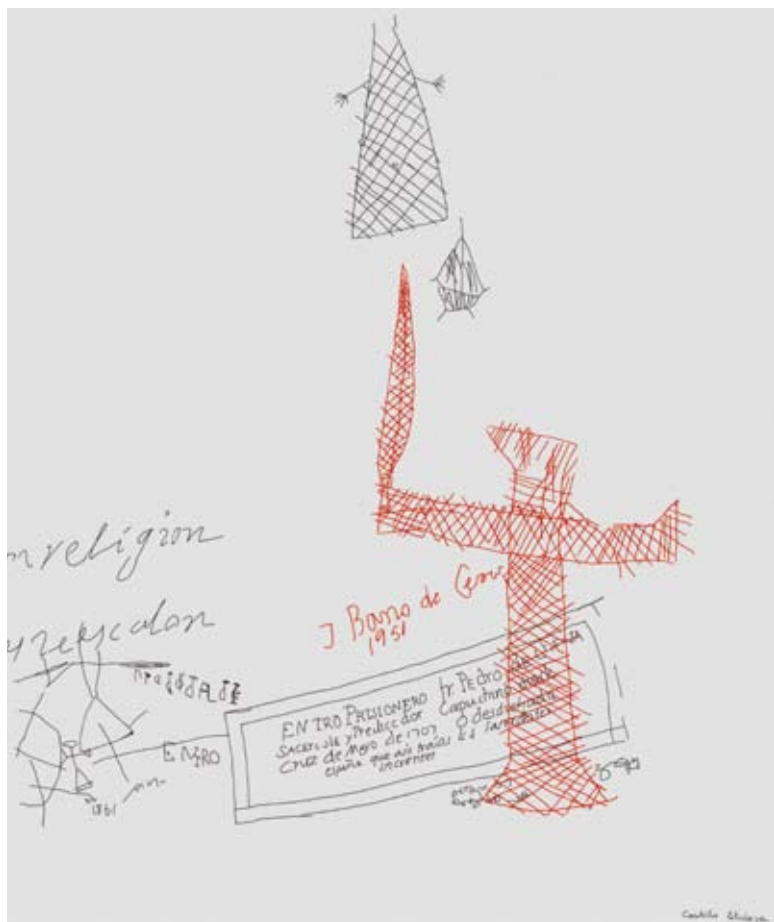
Arquitectónicamente, el Castillo está formado por un doble recinto amurallado rectangular y defendido en su ángulo suroeste por la torre del homenaje, de 25 metros de altura.

El antemural está limitado en sus flancos por cuatro cubos circulares de mampostería; en el centro de la cortina norte se sitúa el ingreso principal al recinto, que se ubica en altura con un arco de medio punto en sillería defendido por dos cubos semicirculares.

Entre el lienzo exterior y el interior se estructura un estrecho pasillo, que sólo se ensancha en el lado suroeste alojando una construcción tipo barbacana, lugar donde se levantó la ermita de Nuestra Señora de las Nieves.

El recinto interior y principal ostenta mayor altura y se remata con almenas, a la vez que está flanqueado por tres torreones -el del vértice noreste totalmente circular-. La muralla está fabricada a partir de un chapado de mampostería en las caras internas y externas que guardan un interior de tapial. Entre el lienzo oeste de la muralla y la torre del homenaje se abre un acceso al recinto principal a través de un arco de medio punto de ladrillo reforzado por una bóveda apuntada, también de ladrillo.





En el interior del patio existe un gran aljibe situado en el ángulo que forma la cortina sur y la torre.

La torre del homenaje tiene cuatro plantas: de tapial las dos primeras y sillarejo en las últimas. El acceso, también en altura, es un arco que atraviesa los 3'75 metros de espesor de las paredes de la torre. Las dos primeras plantas son las que aparecen cubiertas con las bóvedas almohades hechas con arcos de herradura entrecruzados fabricados con ladrillos. Estas bóvedas, muy similares a las del Castillo de Biar, son, según J.M. Soler, las únicas de esta clase en el arte militar español. Por su parte, Rafael Azuar las relaciona con la cúpula de la capilla de las Claustillas del monasterio de las Huelgas de Burgos, con la del crucero de San Millán de Segovia y la Vera-Cruz, entre otras. En la segunda sala existe un pasillo al suroeste que da al corredor de atajo, pero con un desnivel de casi dos metros. La escalera de comunicación de ambas plantas es de bóveda apuntada y corre adosada al muro de la torre. El tercer piso está cubierto por un moderno artesanado de madera, mientras que el cuarto y último, por una bóveda de cañón fabricada con ladrillo que, al permanecer prácticamente intacta, ha permitido conservar la terraza superior de la torre. El remate de la torre está delimitado por ocho almenas, apoyándose las centrales en trompas de sillería circulares.

De época cristiana data el fragmento de lienzo de muralla que se conserva en el ángulo suroeste del exterior de la fortaleza y que rodeaba la ciudad. Fue levantada tras la conquista cristiana porque, según los textos históricos, la Villena islámica carecía de cerca.

GRAFFITI (1)

El conjunto de graffiti del Castillo de la Atalaya de Villena es uno de los más importantes de la provincia de Alicante y concentra el mayor número de graffiti históricos de todos los monumentos villenenses. El grabado de la Mano de Fátima fue dado a conocer por J. M. Soler en la década de los setenta y en 1995 el Museo Arqueológico de Villena, en colaboración con la Directora del Museo de Novelda, Concepción Navarro Poveda, llevó a cabo un proyecto de recuperación y estudio de todos los grabados del Castillo.

Éstos se localizan en el interior de la torre del homenaje distribuidos entre las salas segunda y tercera, las escaleras y los miradores. Si existieron graffiti en las salas primera y tercera no se han conservado, ya que el enlucido original se ha perdido prácticamente en su totalidad. Aparecen distribuidos bien formando grandes paneles de motivos asociados, bien aislados y, normalmente, concentrados en los lugares donde la iluminación es mejor, como las ventanas y los miradores.

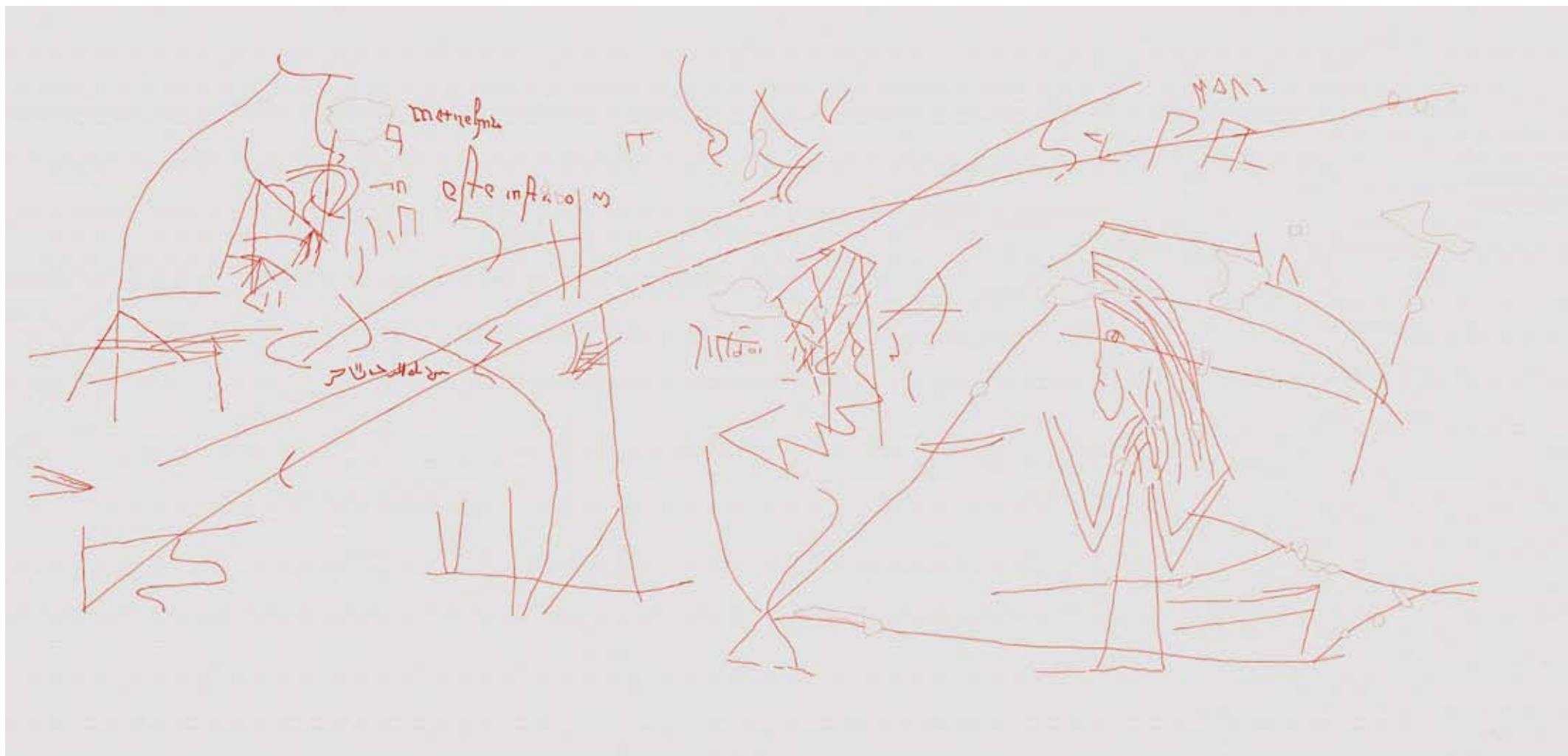
El acceso incontrolado de visitantes al monumento no ha beneficiado al estado de conservación de los grabados antiguos, muy al contrario ha supuesto que otros actuales se superpongan a éstos, formando en

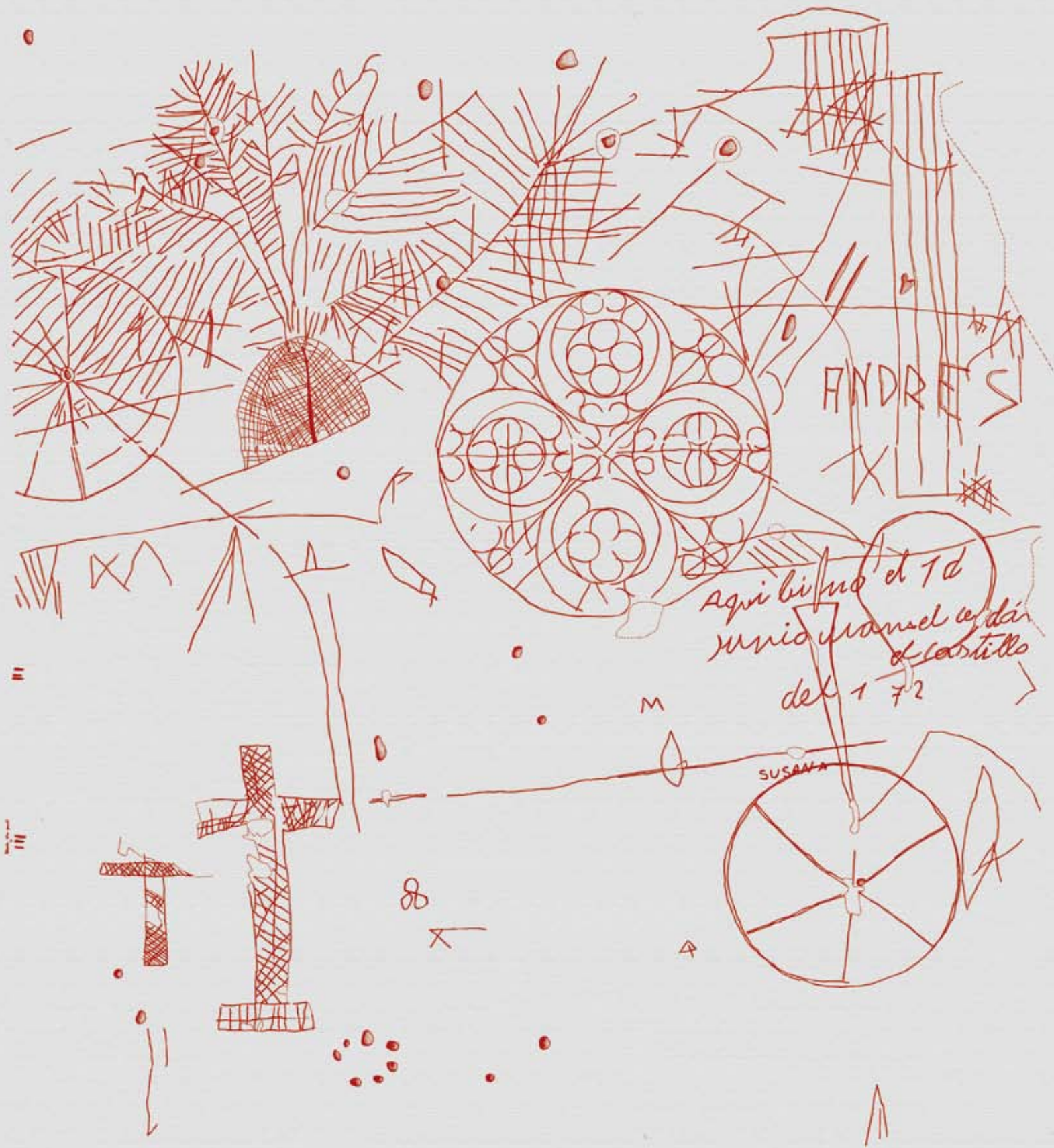
(1) En rojo los graffiti incisos



Castillo de la Atalaya de Villena. graffiti.-25







ANDRE'S

Aqui hi fue el 7 d
junio cuando se der
el castillo
del 172

SUSANA

M

A

muchos casos una maraña de líneas y motivos difícil de identificar. Afortunadamente, desde hace varios años el Ayuntamiento de Villena ha regulado la visita turística al Castillo y, actualmente se informa a los visitantes de la importancia de preservar estas manifestaciones históricas.

Por lo que respecta a la conservación, también hay que destacar los trabajos de restauración efectuados en la década de los noventa. En un primer momento se consolidó el grabado de la Mano de Fátima, cuyo original se depositó desde entonces en el Museo Arqueológico José María Soler para evitar daños futuros, dejando en su lugar una réplica exacta. Poco después, durante el desarrollo de un proyecto de restauración efectuado en el interior de la torre, se incluyó la restauración del resto de graffiti más relevantes.

Todos los graffiti que hemos documentado en el Castillo, excepto el de la Mano de Fátima que luego veremos, están realizados mediante la incisión de la superficie ennegrecida de las paredes con algún objeto punzante, de manera que los motivos quedan representados en blanco.

Por lo que respecta a la temática de los motivos, ésta es diversa, pudiéndose observar antropomorfos, religiosos, simbólicos, arquitectónicos, navales y epigráficos. La espectacularidad de los situados en la segunda sala viene, sin duda, marcada por la condición de sus autores: prisioneros de distintas contiendas cautivos en la torre. Ello se desprende de algunas inscripciones grabadas junto a los motivos en las que expresan claramente su estado, como el existente junto a la iglesia grabada en la segunda sala *Entró en este castillo obispo preso el 7 de octubre de 1812*.

Entre los figurativos, destaca el grabado de la Mano de Fátima, realizado con el enlucido fresco posiblemente por un alarife mudéjar en alguna reforma efectuada en el Castillo en torno al siglo XIV, dada su semejanza con otras similares fechadas en ese momento.

Asimismo es importante, tanto por la calidad del trazo como por la información que proporciona y el buen estado de conservación que presenta, el grupo de graffiti de la segunda sala. Destaca el gran edificio situado en la pared oeste asociado a la fecha 1812 junto a una jarra de azucenas incisa a su lado, símbolo de la pureza de la Virgen María, o la iglesia en la pared opuesta, con una inscripción epigráfica que alude a un obispo preso en octubre de 1812. También existen en esta zona otros graffiti de interés como una fortaleza cuyos detalles permiten identificarla como el propio castillo de Villena, la parte inferior de un graffiti femenino o un gran barco redondo grabado con todo detalle.

Los motivos religiosos aparecen indistintamente por todas las salas con gran profusión. El más singular corresponde a la Virgen de las Virtudes, patrona de Villena, situado en la zona de acceso de la segunda





العراق
لعراق الوحد البر حمر
العراق
العراق الوحد البر حمر
العراق
العراق الوحد البر حمر
العراق

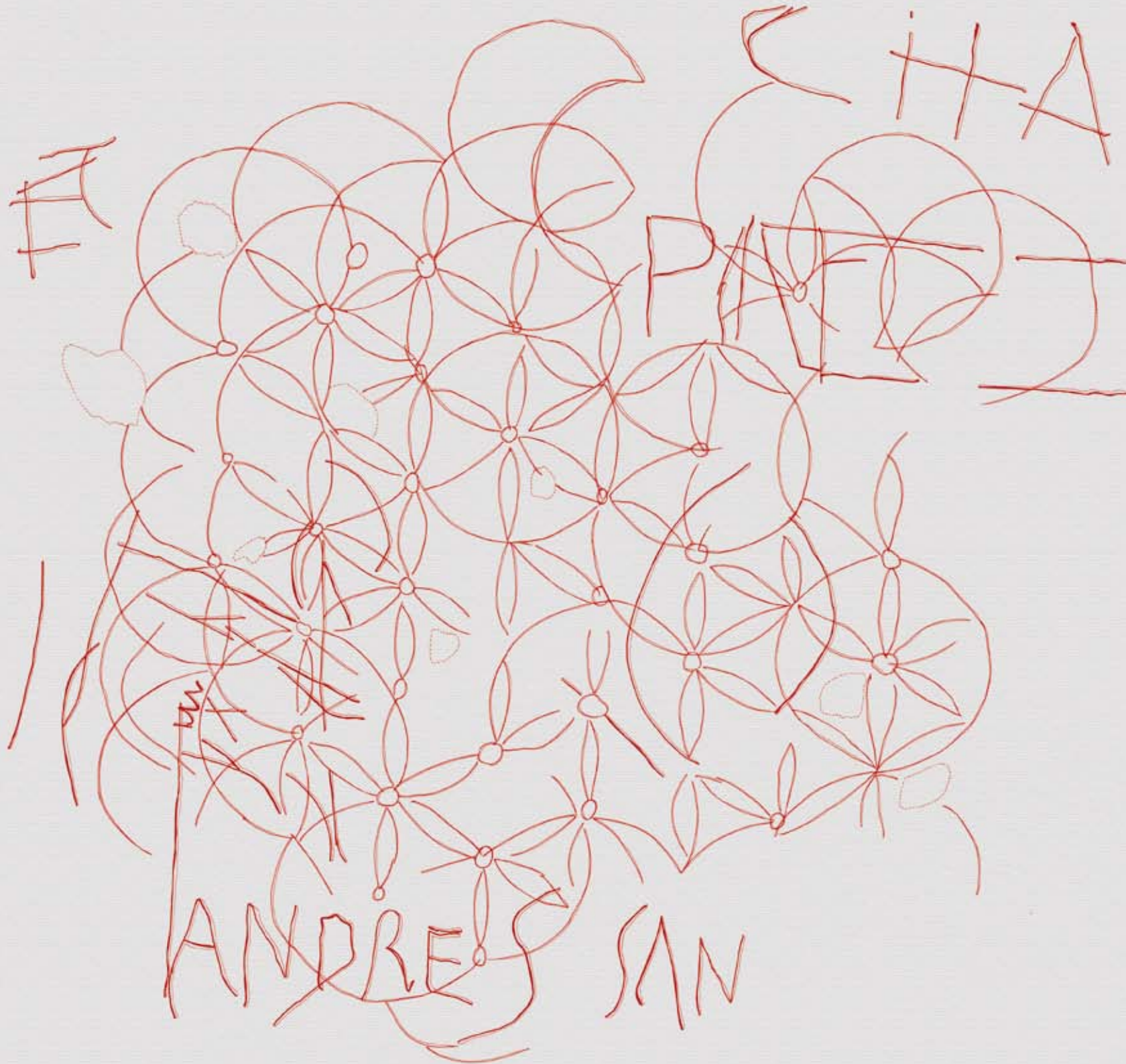
HA

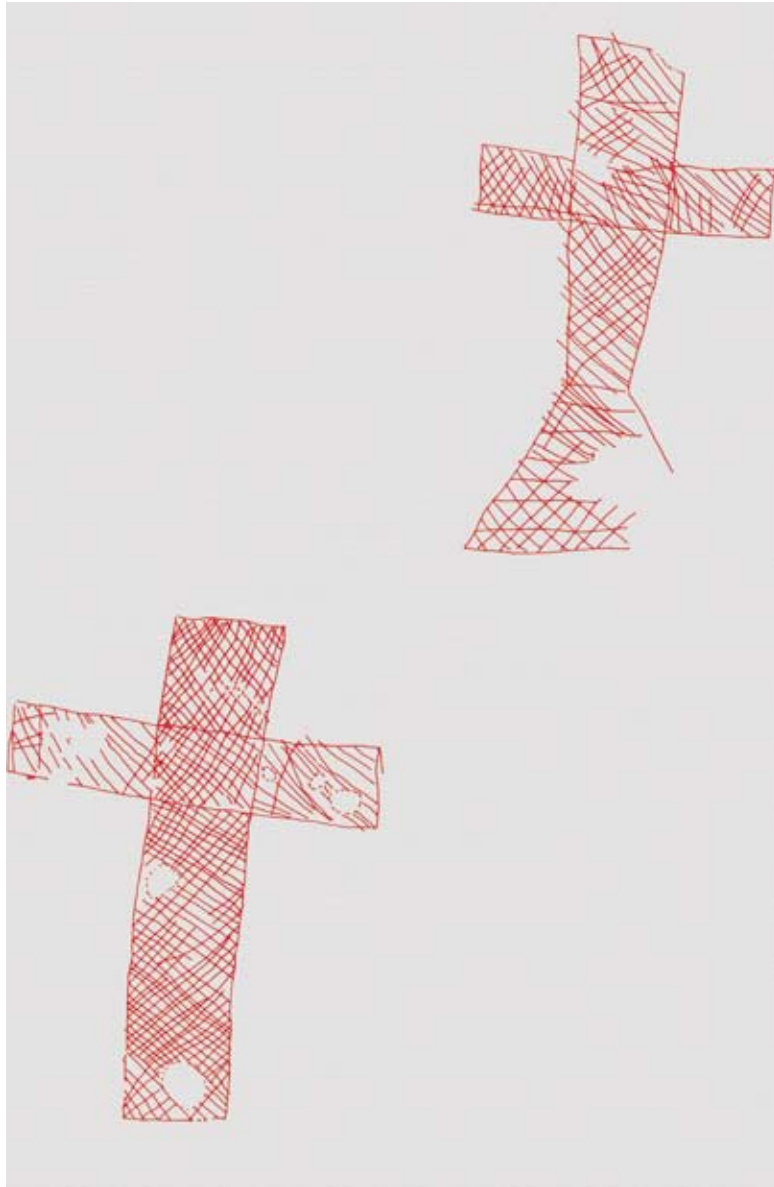
HA

PHI

HA

ANDRE'S SAN





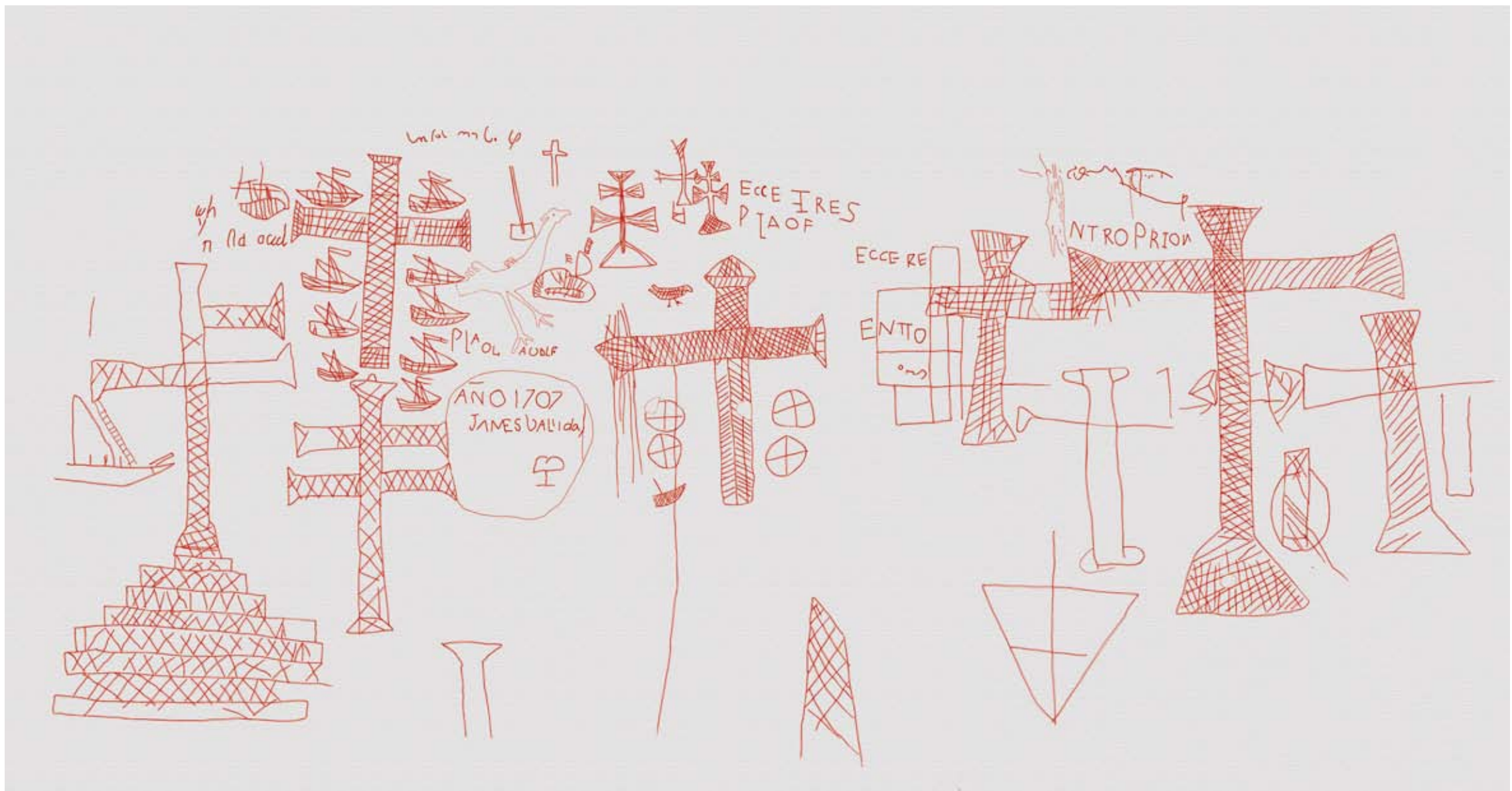
a la tercera sala, pero los más abundantes pertenecen a cruces y símbolos de muy distinta tipología: cruces patadas, de Caravaca, latinas, reticuladas, estrellas de cinco puntas o pentalfa, etc.

El elenco tipológico de grafitos navales es amplio en todo el Castillo, con barcos redondos y tartanas como los más frecuentes, en ocasiones asociados a otros motivos simbólicos como cruces, tal y como se representa en el panel de la tercera sala.

Completan el conjunto de grabados del Castillo de Villena una gran serie de motivos epigráficos de distintas épocas, desde las que presentan rasgos árabes, todas situadas en el entorno del acceso a la segunda sala, hasta otros relacionados con los prisioneros de las contiendas de Sucesión y de la Independencia que ofrecen información sobre el autor de los graffiti y la fecha en la que se hicieron.

BIBLIOGRAFÍA

- AZUAR RUIZ, R. (1981): *Castellología medieval alicantina. Área meridional*. Instituto de Estudios Alicantinos, nº 80. Alicante. p. 249.
- HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (2001): “El Castillo de la Atalaya (Villena, Alto Vinalopó)”, *Castillos y torres en el Vinalopó, Colección l'Algoleja*, 4, pp.77-82.
- HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. y NAVARRO POVEDA, C. (1997): “Los grafitos del Castillo de la Atalaya (Villena, Alicante)”. *Villena* (Revista anual). Ayuntamiento de Villena. 92- 95.
- HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. y NAVARRO POVEDA, C. (2007): “Graffiti del Castillo de la Atalaya (Villena, Alicante). *Representaciones navales*”. *Boletín de Arqueología Medieval*, 13. Avocación Española de Arqueología Medieval. P. 51-67
- NAVARRO POVEDA, C. y HERNÁNDEZ ALCARAZ, L. (1999): “Los grafitos medievales del valle alto y medio del río Vinalopó (Alicante)”, XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, 1997), V. 5, pp.233-242.
- SOLER GARCÍA, J.M. (1976): “*Villena. Prehistoria, Historia y Monumentos*”, Diputación Provincial de Alicante. Alicante.
- SOLER GARCÍA, J.M. (1989): *Guía de los yacimientos y del Museo de Villena*. Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, col. Difusión Patrimonio, 2. Valencia.

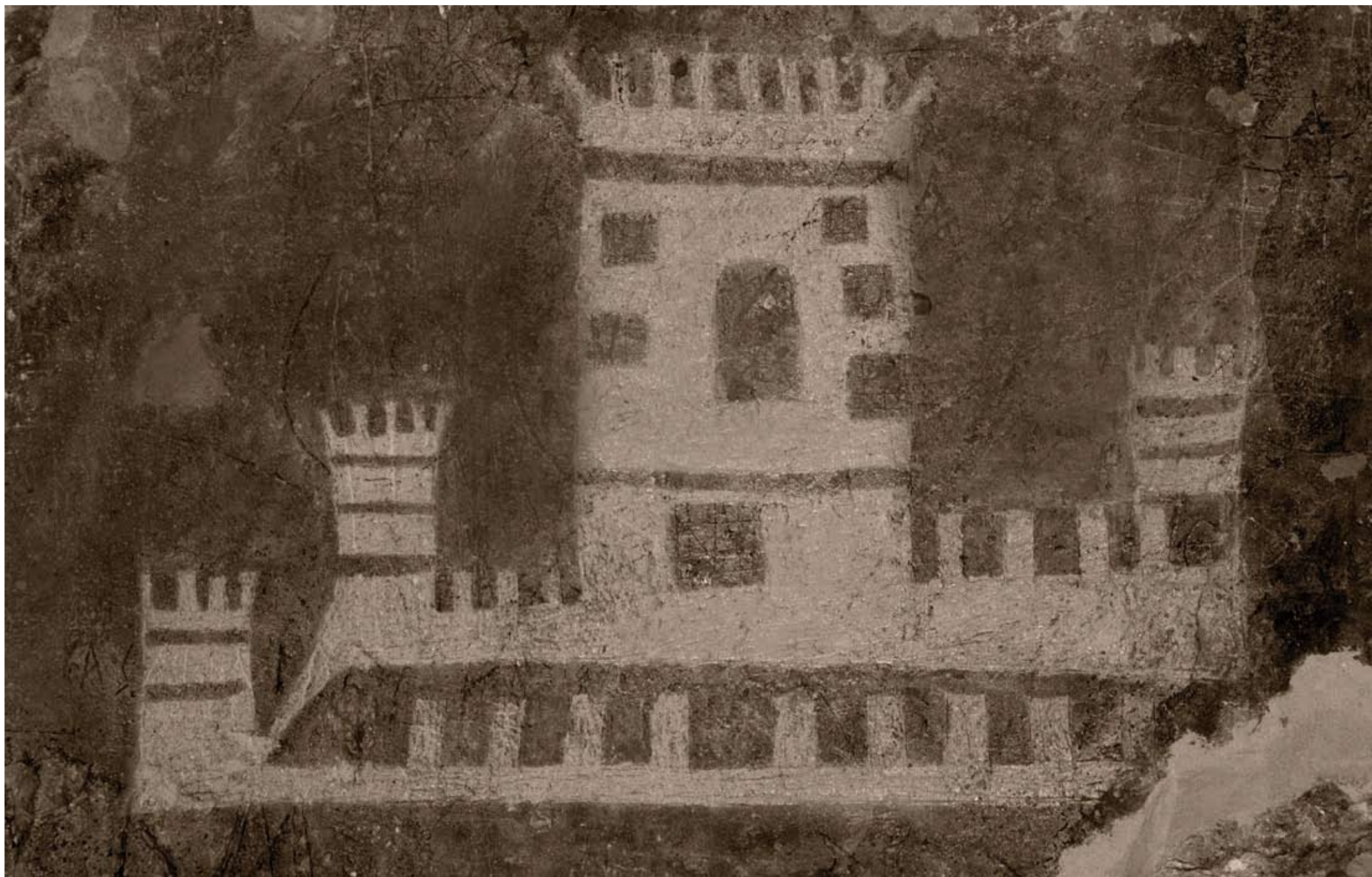








25-graffiti. Castillo de la Atalaya de Villena



Castillo de la Atalaya de Villena. graffiti.-25