

**GRAFITOS
HISTÓRICOS
Y MARCAS
DE CANTERÍA**
EN EL PATRIMONIO
INMUEBLE DE LA
UNIVERSIDAD
DE GRANADA

José Ignacio Barrera Maturana

Doctor en Historia y Artes por la Universidad de Granada

CRÉDITOS

Pilar Aranda Ramírez
Rectora Magnífica de la Universidad de Granada

Víctor Jesús Medina Flórez
Vicerrector de Extensión Universitaria

M^a Luisa Bellido Gant
Directora del Secretariado de Bienes Culturales

Jorge A. Durán Suárez
Director del Secretariado de Conservación y Restauración

Antonio Collados Alcaide
Coordinador del Área de Recursos Gráficos y Editoriales

CUADERNO TÉCNICO 10 **"GRAFITOS HISTÓRICOS Y MARCAS DE CANTERÍA** **EN EL PATRIMONIO INMUEBLE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA"**

Edita
Editorial Universidad de Granada

Coordinación general de los Cuadernos Técnicos de Patrimonio
María Luisa Bellido Gant

Coordinación general del Cuaderno Técnico 10
María Luisa Bellido Gant
José Ignacio Barrera Maturana

Edición literaria
José Ignacio Barrera Maturana

Coordinación editorial del Cuaderno Técnico 10
María Luisa Bellido Gant
Antonio Collados Alcaide

Coordinación técnica del Cuaderno Técnico 10
Patricia Garzón Martínez

Diseño de colección
Juan Hurtado Díaz-Cano

Maquetación
Amanda López Moreno
Juan Carlos Lara Bellón

Impresión
Imprenta Comercial Motril

ISBN 978-84-338-6404-8
Depósito Legal: Gr./677-2019
© De la presente edición, Universidad de Granada.
© De los textos, los autores
© De las imágenes, los autores



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

patrimonio / **UGR** /



La serie editorial de Cuadernos Técnicos del Patrimonio surge debido a la necesidad de dotar al Vicerrectorado de Extensión Universitaria de publicaciones que aborden aspectos patrimoniales en relación con cuestiones de carácter transversal y que sirvan de vehículo de difusión y diálogo de las distintas colecciones que conforman el rico acervo universitario. El objetivo es convertir estos Cuadernos en un espacio de reflexión y debate sobre temas relacionados con la conservación, la restauración, la gestión, la difusión y la puesta en valor de los bienes muebles e inmuebles de la Universidad de Granada en toda su amplitud.

No se plantean con un enfoque exclusivamente local pues su intención es abrirse a distintas problemáticas patrimoniales y convertirse en un instrumento que integre estudios de carácter nacional e internacional. Asimismo, entendemos que al Patrimonio hay que afrontarlo desde una perspectiva histórica pero también actual y en diálogo con la compleja realidad social.

ÍNDICE

GRAFITOS HISTÓRICOS Y MARCAS DE CANTERÍA

EN EL PATRIMONIO INMUEBLE DE LA
UNIVERSIDAD DE GRANADA

1. Introducción	9
2. ¿Qué son los grafitos históricos y las marcas de cantería?	13
3. El Hospital Real. Marcas de cantero, grafitos históricos y otras huellas	19
4. La Facultad de Bellas Artes “Alonso Cano” y sus grafitos históricos	73
5. La Escuela Técnica Superior de Arquitectura y sus grafitos históricos	99
6. Bibliografía	113

INTRODUCCIÓN

José Ignacio Barrera Maturana

Este nuevo número de los Cuadernos Técnicos de Patrimonio recoge una síntesis del catálogo-estudio que hemos realizado sobre los grafitos históricos y marcas de cantería existentes en tres edificios patrimoniales de la Universidad de Granada, nos referimos al Hospital Real, la Facultad de Bellas Artes “Alonso Cano” y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. EL catálogo-estudio completo se puede consultar online en DIGIBUG: Repositorio Institucional de la Universidad de Granada.

En el año 2007 Elvira González Gozalo ya apuntaba que siendo el grafito mural uno de los testimonios más interesantes del mundo de las creaciones gráficas, paradójicamente era el menos estudiado (González Gozalo, E. & Oliver Font, B., 2007: 15). Y efectivamente aún sigue siéndolo si lo comparamos con la pintura, la escultura, etc. Los grafitos históricos constituyen un patrimonio muy frágil e interesante al que poca atención, por no decir ninguna, les han prestado las distintas administraciones e instituciones patrimonio-culturales de nuestra ciudad y provincia. Teniendo en cuenta la gran riqueza patrimonial en lo que a edificios históricos se refiere, y dadas las muchas intervenciones de restauración y rehabilitación realizadas sobre ellos a lo largo del tiempo, sorprenden los escasos ejemplos de grafitos conservados y aún más, los pocos trabajos publicados sobre el tema. Y que decir de las marcas de cantería, que salvo un pequeño artículo sobre las que hay en los muros de la Real Chancillería (Guardia Olmedo, J.J. y López Guzmán, R., 1988) y algunas escuetas referencias bibliográficas a las existentes en la Alhambra (Bermúdez López, J. 1991), nada o casi nada se ha publicado al respecto. Los estudios de estas manifestaciones se encuentran bien consolidados en otras comunidades del territorio español, siendo una necesidad imperiosa el desarrollar y proyectar estos estudios en Andalucía y por supuesto en nuestra provincia y ciudad.

La aparición de este tipo de testimonios gráficos incisos, repicados o pintados en los muros es el resultado de la aplicación de un tipo de Arqueología llamada Arqueología vertical o de la Arquitectura, que aporta unos testimonios a los que

se les debe de dar la misma importancia que los descubiertos sobre el terreno o en el subsuelo. Los estudios sobre grafitos históricos y marcas de cantero aportan una serie de conocimientos sobre la vida de un edificio y de su proceso constructivo, y ofrecen información de los habitantes que los ocuparon, visitaron o trabajaron en él, tan valiosos como los que puedan aportar otros descubrimientos materiales en forma de artefactos.

Por tanto, consideramos a los grafitos históricos y a las marcas de cantería como otros elementos patrimoniales más, merecedores de estudio tan importantes como pudieran ser los distintos elemento arquitectónicos y decorativos que contienen los edificios históricos.

Hemos de valorar la importancia de estas manifestaciones como documentos gráficos que complementan, en ocasiones, los conocimientos de distintas disciplinas de las Humanidades. Todo un repertorio iconográfico, de ideas y de mensajes plasmados en los muros que no puede ignorarse. Por sí mismo constituyen auténticos documentos históricos que no deben quedar arrinconados en el cajón de sastre de la Historia, como meros materiales marginales o irrelevantes, máxime cuando ofrecen información directa del momento histórico en el que se trazaron, de los edificios que los contienen y de las personas que los construyeron, que por allí pasaron o los habitaron.

Al igual que cualquier otro elemento patrimonial, tanto el grafito histórico, la marca de cantero o cualquier otra huella dejada en los muros por las personas del pasado, requieren de una necesaria conservación, documentación, catalogación y estudio.

Partiendo de estas consideraciones y basándonos en nuestra experiencia y larga trayectoria en el estudio de estas manifestaciones¹, nos propusimos llevar a cabo el estudio arriba referido ya que se daban tres motivos oportunos para ejecutarlo: los tres edificios patrimoniales eran propiedad de la Universidad de Granada; los tres a lo largo de su dilatada evolución histórico-constructiva tuvieron diferentes usos, muy distintos al administrativo o docente que tienen hoy en día; y por último, comprobamos en una primera prospección ocular que en ellos aún se conservaban grafitos históricos así como marcas de cantero, los cuales nos podrían dar información sobre los edificios y las personas que los trazaron.

La documentación tanto de los grafitos como de las marcas se ha efectuado principalmente mediante fotografía. Así mismo, de aquellos motivos tanto figurativos como epigráficos que hemos visto conveniente, se han realizado calcos por contacto directo o dibujos a partir de las fotografías.

El recuento general de los grafitos históricos, marcas de cantero y otras huellas de cantería documentados, ha generado un total de 570 fichas², repartidas de la siguiente manera:

1 Todos nuestros trabajos y larga trayectoria en el estudio de los grafitos históricos se recogen en el blog <https://elgrafitohistorico.wordpress.com>.

2 En las fichas se recogen datos como la situación del grafito o marca de cantero en el edificio, el tipo de soporte sobre el que está trazado, la técnica de ejecución, medidas, temática, lectura, descripción, cronología, otras observaciones y se incluyen fotografía y dibujo.

- Hospital Real: 72 grafitos, 68 tipos de marcas de cantero y 5 huellas de cantería;
- Facultad de Bellas Artes “Alonso Cano”: 265 grafitos;
- Escuela Técnica Superior de Arquitectura: 160 grafitos.

Pero además de los grafitos, las marcas de cantero y otras huellas relacionadas con el proceso constructivo, podemos ver en los muros de los edificios estudiados otras señales dejadas por las personas del pasado. Nos referimos concretamente a numerosos impactos de proyectiles que se pueden contemplar en la fachada principal del Hospital Real, de los que hablaremos más adelante.

Respecto a la cronología que ofrecen todas estas manifestaciones, podemos considerar del siglo XVI las marcas de cantero documentadas, en cambio, para los grafitos históricos la cronología es más amplia, extendiéndose desde probablemente el siglo XVI hasta el final del siglo XX.

Con la ejecución de este trabajo no sólo se amplía el rico y extenso Patrimonio Histórico de la Universidad de Granada, sino que además se incrementa aún más el valor histórico de los edificios tratados.

¿QUÉ SON LOS GRAFITOS HISTÓRICOS Y LAS MARCAS DE CANTERÍA?

José Ignacio Barrera Maturana

Antes de entrar de lleno a presentar el material documentado y estudiado de los edificios ya referidos, daremos a continuación unas breves nociones de qué se entiende por grafito histórico y por marca de cantería, y cuales son sus principales características que realmente les hace diferentes, tal y como veremos.

Desde tiempos remotos hasta la actualidad, el hombre ha sentido una necesidad imperiosa de expresarse de una manera espontánea, individual y ajeno a normas, reglas y a programas preestablecidos, trazando sobre cualquier tipo de soporte, tanto dibujos como signos y simples líneas, así como la propia palabra escrita –ya en tiempos históricos-, utilizando para ello diferentes herramientas y pigmentos.

A este tipo de manifestaciones gráficas de tiempos históricos se las denomina indistintamente por los investigadores que las estudian, *graffiti*, grafiti, grafitos, pintadas o grabados históricos. Nosotros hemos optado por la denominación de grafitos históricos, frente aquellos autores que prefieren utilizar el resto de términos.

En una interesante publicación de José Ángel García Serrano, este autor observaba acertadamente que los especialistas de habla hispana preferían utilizar las palabras grafito histórico, lo que servía en su opinión para castellanizar el término, diferenciarlo del mineral grafito utilizado en los lápices y de esta manera se rompía con los matices negativos que la sociedad asigna al término actual *graffiti*, aquel que es callejero y urbano. Pero también apreciaba tres inconvenientes, desde nuestro punto de vista discutibles y de fácil solución (García Serrano, J. Á., 2012: 23-24).

Uno de ellos era de carácter estilístico, en concreto, consideraba incómodo utilizar el término compuesto, grafito histórico. En nuestra opinión no creemos que exista tal incomodidad, dado que cuando se publica un trabajo sobre este tema no es necesario utilizar constantemente en el texto el término compuesto, ya que se da por hecho que los grafitos estudiados fueron realizados en el pasado y nos han llegado en soportes históricos.

El segundo inconveniente era que se rompía con una convención bien asentada sobre todo en el mundo de la Arqueología Clásica. Respecto a esta ruptura, realmente ese es nuestro deseo, que se rompa esa vinculación, ya que debido a la larga trayectoria de la Arqueología Clásica y en especial por los descubrimientos de Pompeya y Herculano, se ha adoptado erróneamente el término *graffiti*, que es una palabra italiana que significa esgrafiado, para todas aquellas manifestaciones de cualquier período histórico realizadas mediante diferentes técnicas, ya sea la incisión, repicado o pintado, pero sin embargo, no se ha generalizado el término *dipincti* para los grafitos pintados de otras épocas históricas. Además, llama la atención como esa misma disciplina, en cambio, sí utiliza la palabra grafito para hacer referencias a los trazos incisos que aparecen en los soleros y en el interior de las cerámicas de la antigüedad. Ante esto, creemos que el castellano es un idioma rico y son comprensibles y válidos de utilizar términos como grafito inciso, grafito pintado o grafito trazado a lápiz.

Por último, el autor afirmaba que la palabra grafito es menos reconocible de cara a la difusión global de los estudios. Es cierto que en las publicaciones del mundo anglosajón así como en las de lengua francesa se utiliza el término *graffiti*, pero realmente no creemos que eso sea un obstáculo para la difusión y el avance científico de esta disciplina.

Con respecto a la definición del concepto de grafito histórico, como ocurre con otras materias de estudio, no existe consenso entre los investigadores dedicados a este tema a la hora de establecer una definición concreta del mismo. En la gran mayoría de trabajos que se publican sobre grafitos históricos, los autores suelen recurrir a las definiciones del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, en sus distintas ediciones y aceptaciones explicando cada término, para después decantarse por la utilización de tal o cual, y el porqué de esa elección. Nosotros no volveremos a recoger aquí tales definiciones, sino que expondremos nuestra propia definición y aclararemos algunos de los conceptos utilizados en ella.

Así pues, denominamos grafitos históricos a aquellos trazos, dibujos y escritos de carácter popular y temática diversa, no siempre anónimos y a veces con intención de perdurar en el tiempo, que las personas del pasado ejecutaron de manera no fortuita y a mano alzada, con la ayuda de algún instrumento, sobre soportes cuya naturaleza no estaba predeterminada para contenerlos, que se han conservado hasta nuestros días tanto en edificios, bienes muebles -cerámica, madera, hueso,...- o espacios naturales -árboles, rocas, cuevas...-.

Aclaremos a continuación algunas de las ideas recogidas en nuestra definición, comenzando con ese “carácter popular” del grafito histórico. Los grafitos son fruto de la libre voluntad del individuo de realizarlos, con independencia de la clase social o estamento al que pertenezca, y no están

sujetos a normas de expresión en el caso de los grafitos epigráficos, ni a las normas iconográficas oficiales imperantes del momento en el caso de grafitos figurativos, reinterpretando en ocasiones la realidad a su antojo. Así mismo, los mensajes tanto escritos como dibujados no están sometidos a ningún tipo de censura, al menos en el momento de su ejecución. La temática que ofrecen es muy diferente, y varía en función del periodo histórico y el contexto en el que se realizan. La espontaneidad, la rapidez y la economía de trazos, son también característica intrínsecas del grafismo, por lo que unas simples líneas pueden expresar una idea o representar una realidad que sin duda alguna, en ocasiones, no llegamos en la actualidad a entender, aunque en el momento en que se trazaron sí tendrían un sentido lógico claramente comprensible para el autor y para aquellos que en aquel momento los contemplaban.

El “anonimato” del grafito es otro de sus rasgos más comunes aunque no es constante, ya que se conocen muchos grafitos nominales tanto de la antigüedad y del medievo, como de épocas moderna y contemporánea.

Pensamos que otro rasgo general que caracteriza al grafito es la “no perdurabilidad en el tiempo”, aunque opinamos que cuando el autor de un grafito escribe su nombre sí existe cierto interés de que éste perdure. Es el medio más sencillo del que disponen los individuos anónimos de la Historia para dejar constancia material de su paso por la vida. Y esto queda garantizado si el nombre se escribe en lugares que por sus características constructivas han perdurado a lo largo del tiempo o saben que seguirán en pie con toda seguridad en los siglos venideros -megalitos, palacios, iglesias, catedrales, castillos...-.

Los grafitos históricos conocidos han sido trazados con la propia mano o utilizando sencillas herramientas –ya sea un clavo, un palo, una moneda, una piedra...- u otras más complejas, armas blancas, tijeras o compás, así como con materiales pictóricos tales como carbón, almagra, cal, alheña, grafito de lápiz... Por tanto, no se puede decir que esos trazos, inscripciones o dibujos son “fortuitos” ya que fueron trazados *ex profeso*. En función de la dureza del soporte los autores de grafitos utilizarán una u otra herramienta para trazarlos, y por tanto emplearán mayor o menor tiempo en realizarlos.

Uno de los rasgos que más define al grafito es que se traza “sobre soportes cuya naturaleza no estaba predeterminada para contenerlos”. Así por ejemplo, una muralla de una ciudad o de un castillo, su función es la de proteger a sus habitantes de los peligros externos, pero es frecuente el trazado sobre ella de grafitos con temas tan variados como barcos, aves, castillos, personajes, peces, inscripciones, etc. La columna, un elemento arquitectónico cuya principal función es sostener otra estructura, suele contener grafitos cruciformes, epigráficos, etc. El propio muro, elemento arquitectónico que sirve para delimitar, cerrar o dividir un espacio, generalmente enlucido con yeso o cal y que en ocasiones se decora con zócalos o pinturas murales, presenta también grafitos, a veces trazados incluso sobre esas decoraciones. Los pavimentos tampoco se libran de los grafitos, así como las maderas de ventanas, puertas o techos. Igualmente se trazan sobre las superficies de determinados bienes muebles, es el caso de piezas cerámicas cuya función es un uso culinario o de almacenaje –orzas, tinajas, tapaderas, etc.- .

Una característica de los grafitos murales que parece ser una constante que se mantiene hasta nuestros días, es que responden a la idea de que “el grafito atrae al grafito”. El muro es utilizado por un primer autor de grafitos como espacio libre de expresión, y a la vista de esos trazos un segundo autor tiende a repetir la misma operación, y un tercero, y cuantos más grafitos sean visibles, otros autores trazarán los suyos en el mismo muro. Esto da lugar a que se produzcan superposiciones de motivos o se eliminen otros ya existentes. Generalmente el autor de grafitos tiende a buscar la “comodidad” durante el proceso de ejecución, sin necesidad de adoptar posturas forzadas. Así pues, los grafitos suelen situarse en el muro normalmente a la altura de los ojos y desde ahí se distribuyen hacia abajo, aunque en ocasiones hemos detectado como algunos autores eligieron para trazar sus grafitos determinados espacios de la pared –a una altura considerable- libres de estas manifestaciones, buscando que su grafito fuese claramente visible.

Respecto a las marcas de cantería, podemos definir las como una serie de signos o trazos que vemos en los sillares u otros elementos arquitectónicos de piedra de las construcciones, que fueron trazadas por los canteros durante la extracción de la piedra en la cantera o durante el propio proceso constructivo de los edificios.

Algunos autores las han considerado como elementos gráficos que forman parte de un auténtico lenguaje gremial interno, incluso podríamos denominarlo “secreto”, expresado por los artesanos, en este caso por los canteros, y dirigido a otros canteros participantes en las obras que igualmente conocían ese lenguaje. Y efectivamente, aún hoy podemos considerar este lenguaje gráfico hasta cierto punto secreto ¿por qué no?, ya que realmente nos encontramos con la dificultad de desentrañar que significan y que información aportan sobre los autores, si indicaban trabajos concretos que se realizaban y cuales eran, y en definitiva, que nos dicen sobre el propio proceso constructivo de los edificios.

Los investigadores que las estudian barajan distintas interpretaciones e ideas sobre ellas, a las cuales haremos referencia a continuación. Para poner un poco de orden ante la gran cantidad de marcas diferentes conocidas, se han llevado a cabo distintos intentos de clasificación, agrupándolas siguiendo criterios de funcionalidad, forma y significado.

Atendiendo a criterios de funcionalidad se ha pensado que estas marcas podrían ser de identidad de determinados canteros o maestros, de tal modo que cada individuo tenía su propia marca y cobraba en función de las marcas contabilizadas en la fábrica, tal y como la documentación de archivo ha revelado en algunos casos. En concreto «en los libros de *Obra y Fábrica* de las Iglesias se documentan los pagos efectuados a los canteros por el tallado de la piedra» donde se consignaban sus marcas a modo de “recibí”, «incluso alguno de ellos protestaba cuando el fedatario de la Iglesia confundía la identidad de las marcas de cada cantero» (Alvarado Planas, J., 2009: 60,106). Pero también se ha planteado que cada marca podría corresponder no a un solo individuo, sino a cuadrillas de canteros pertenecientes a diferentes talleres, o incluso a cuadrillas especializadas en realizar un tipo de trabajo concreto.

Aparte de estas marcas de identidad se han detectado otros tipos, las llamadas utilitarias, que se relacionan tanto con el proceso de extracción de la piedra en la cantera como con el montaje de los sillares en la obra, indicando ciertas contabilidades (cifras), determinada posición del sillar en la obra, tipos de pulidos y de tallado de la piedra, etc. La presencia en algunos casos de dos marcas en un mismo sillar, han sido interpretadas por algunos autores como la marca del “cantero sacador”, es decir, de aquel que extrae la piedra en la cantera y la del cantero a pie de obra, que adapta la piedra para ubicarla en el muro.

Según criterios formales las marcas pueden ser geométricas simples, con figuras como el triángulo, cuadrado, rombo, rectángulo o poligonales, que se duplican, entrecruzan, prolonga, etc., dando lugar a formas compuestas. Algunos autores han establecido la hipótesis de que las llamadas marcas reticulares, es decir, aquellas basadas en el triángulo y el cuadrado que dan lugar a las más diversas formas compuestas, se crearon a partir de una *red geométrica fundamental*, una práctica centroeuropea que parece por el estudio de algunos casos, que pudo haber llegado también a España. Es posibles que algunos talleres o cuadrillas de canteros o pedreros dispusieran de una retícula geométrica propia de la que se extraerían segmentos para configurar la marca de cada uno de los oficiales del “taller”. Se utilizaría una retícula *ad triangulum* para diseñar las formas triangulares y una retícula *ad quadratum* para las formas cuadradas (Alvarado Planas, J., 2009: 97-106). Otras marcas tienen gran parecido con letras y en ocasiones pueden considerarse marcas de identidad. También las hay de tipo lineal (rectas o curvas) mostrando distintas combinaciones.

Por último y siguiendo criterios de significado, tendríamos los ideogramas, marcas que con un diseño libre representan objetos, animales, motivos vegetales o símbolos de tipo religioso o mágico.

EL HOSPITAL REAL. MARCAS DE CANTERO, GRAFITOS HISTÓRICOS Y OTRAS HUELLAS

José Ignacio Barrera Maturana

El Hospital Real es sin duda de los tres edificios que estudiamos el que más larga vida y diferentes usos ha tenido, y al que dedicaremos un estudio más detenido dada la complejidad del mismo³.



Figura 1. Portada del Hospital Real

³ La información que aportamos sobre la evolución histórico-constructiva del edificio procede principalmente de los trabajos consultados de Concepción Félez Lubelza, María de la Encarnación Cambil Fernández y Fernando Acale Sánchez.

EVOLUCIÓN HISTÓRICO-CONSTRUCTIVA DEL EDIFICIO

Su fundación se recoge en una Carta de Privilegio otorgada por los Reyes Católicos en Medina del Campo el 30 de septiembre de 1504, por la que se confirmaba el albalá expedido el 15 de septiembre de ese mismo año. En este documento se hacía expresa referencia a los motivos de su fundación y construcción, «...acatando cuanta obligación tenemos al servicio de Dios por los muchos y continuos beneficios que de su piadosa y poderosa mano avemos recebido, especialmente en la conquista del Reyno de Granada... acordamos de fundar edificar en la dicha ciudad un Hospital, para acogimiento e reparo de los pobres, el cual dicho Hospital, en nuestra merced que se llame el Hospital de los Reyes» (Félez Lubelza, C., 2012: 68). Fue una obra promovida e impulsada por la reina Isabel al igual que otros edificios que se levantaban en la ciudad, tales como el Monasterio de Santa Isabel la Real, el Convento de San Francisco, la Capilla Real, etc. En cédula dada en Sevilla el 12 de abril de 1511, el rey Fernando solicitaba al Cabildo de Granada que se indicara un lugar para su edificación. En un principio se barajó un lugar situado entre la Puerta de Bibarrambra y la de Bibalmazán, pero al final se optó, siguiendo las normas sanitarias de la época, por construirse a las afuera de la ciudad, en parte de lo que fue la antigua necrópolis musulmana más grande de Granada, la llamada *Maqbara del faqih Sa'd Ibn Malik*. (Fresneda Padilla, E., *et al.* , 1990).

El Hospital Real de Granada es un edificio atribuido al maestro Enrique Egas, que muestra una planta en doble altura, de cruz griega inserta en un cuadrado, con cuatro patios en los ángulos. Sigue el modelo del Hospital Mayor de Milán, diseñado por Antonio di Pietro Averlino "Filarete", cuyo esquema se repetirá en el de Santa Cruz de Toledo y en el de Santiago de Compostela.

Podemos establecer distintas etapas en la construcción del edificio. Una primera, comenzará en el referido año de 1511 y se prolongará hasta 1521. En este periodo estaría terminada la estructura básica de la cruz y del cuadrado exterior, ya que en 1521 se cubría con tejado el segundo piso que estaba prácticamente terminado en 1526, año éste de su inauguración con el traslado en diciembre de los enfermos y el personal, salvo el mayordomo, que había en el Hospital de la Alhambra, por orden del Emperador Carlos V. A partir de entonces, la convivencia entre los enfermos y las obras fue larga y todo un obstáculo para mantener un ritmo apropiado de las mismas. Además de los enfermos que padecían la enfermedad de bubas que en el Hospital Real se curaba, es decir la sífilis, éste también acogió a partir del 4 de abril de 1535 a los enfermos dementes, dependientes del Cabildo, que estaban alojados y en un estado lamentable en una casa ruinosa junto a la Puerta de Bibarrambra (Félez Lubelza, C., 2012: 97, 148-149).

En 1536 se terminó el Patio de la Capilla, según reza la inscripción en letras góticas que puede leerse en su friso. Las estancias de este patio serán las únicas que funcionarán como enfermerías provisionales, hasta que en el siglo XVIII comiencen las cuatro grandes salas de los cruceros a utilizarse para tal fin. Por el contrario, la capilla situada también en este mismo patio desde el principio, no cambió de ubicación a lo largo del tiempo.

En junta del 22 de junio de 1539 se encargan las obras del patio contiguo al de la Capilla, es decir el de los Mármoles, bajo la dirección de Martín Bolívar. Hacia marzo de 1549 parece que la obra, en lo que se refiere al primer piso, es decir

el propio patio con columnas, arcos, etc., prácticamente estaba finalizado, tan sólo faltaba terminar el segundo piso, pero desafortunadamente la obra sufrió un gran revés a causa de un terrible acontecimiento que se produjo el 3 de julio de ese mismo año, que no es otro que un incendio que arrasó todas las enfermerías y aposentos altos del hospital. Esto hizo que las obras de este patio quedasen inacabadas, y tan sólo se llevarán a cabo trabajos de enrase, según se instaba el 20 de agosto de ese mismo año, con objeto de proteger la obra de las lluvias; así mismo, los materiales que un principio estaban destinados para este patio, se utilizaron en otras zonas necesarias de reconstrucción tras el incendio producido (Félez Lubelza, C., 2012: 164-166, 173-174).

Es a partir de este año de 1549 y hasta 1569 lo que podríamos considerar una segunda etapa que se centrará principalmente en reconstruir lo destruido por el fuego y completar lo que faltaba por levantar. Así pues, todas las techumbres de los cruceros se realizarán a partir de 1550. En 1552 se cubrirá el cimborrio con una cúpula de madera de media naranja de casetones hexagonales, y en sus ángulos cuatro grandes veneras. En octubre de 1553 se ordenará que el cimborrio se cubriera de teja. Entre 1555 y 1558 se realizará la carpintería del Cuarto Real y de las estancias anejas. Un año después se hizo el artesonado de la escalera del patio de Carlos V; entre 1560 y 1562 se hará el de la escalera del patio de los Mármoles, y por último, en 1561 se cubrirá el zaguán, quedando empedrado en 1569 (Félez Lubelza, C., 2012: 174-182).

Durante la rebelión de los moriscos no se cobraron las rentas y censos para curar a los enfermos y continuar con las obras, por lo que la penuria se instaló en el hospital. Pero a pesar de estas dificultades económicas, cuando D. Juan de Austria vino a Granada para sofocar la rebelión se instaló en el Hospital Real y «...se hizo el petril que tiene por delante dicho Hospital y sirvió para la diversión del Juego de Pelota» (Cambil Hernández, M.E., 2007, Vol II:127,154)

Así mismo, el edificio acogió provisionalmente a un nuevo colectivo. Sirvió como lugar de encierro de los moriscos sublevados de la ciudad, y principalmente del Albayzín, antes de su distribución a otros lugares de España. De este modo refiere Luis del Mármol Carvajal en el Capítulo XVII, Libro Sexto de su obra, lo acontecido el 23 de junio de 1569: «...los sacaron de allí y llevándolos recogidos en medio de las ordenanzas de los arcabuceros, los fueron encerrando poco á poco en el hospital Real... algunos contadores y escribanos, tomando por memoria los nombres y edades de los que encerraban, para que hubiese cuenta y razón con los que iban y quedaban, y se pudiesen entregar por sus listas á los corregidores de los partidos donde habían de ir...y fueron encerrados todos los moriscos en aquel hospital, que es un edificio muy suntuoso y muy grande, que la católica reina doña Isabel mandó hacer poco después de haber ganado aquella ciudad, para curar enfermos de todas enfermedades y recoger los locos; y de allí los llevó la gente de guerra á los lugares de la Andalucía, dejando por entonces, además de los muchachos y viejos, muchos oficiales que era menester en la ciudad, y otros que tuvieron favor» (Mármol Carvajal, L. del, 1991: 184).

En el siglo XVII sólo se realizaron trabajos de apuntalar lo existente así como numerosos reparos en su interior, estando los cruceros aún sin terminar y por tanto inhabitables. En una plano del Hospital Real de 1618 conservado en el

Archivo General de Simancas⁴ se puede ver el edificio y la tapia que rodeaba los terrenos pertenecientes a la institución, indicándose la existencia de corrales en todos sus frentes salvo en la fachada principal, un alhorí y aljibe en el frente noreste y unas secretas o letrinas más la vivienda del mayordomo del hospital en el frente suroeste. Sin embargo, destacará al exterior la portada de la fachada principal levantada por Alonso de Mena, según escritura del 11 de octubre de 1637 firmada por el maestro, su esposa Juana de Medrano y los representantes de la institución. Ésta debió terminarse en julio de 1640 (Gila Medina, L., 2006: 376-385) (Félez Lubelza, C., 2012: 190).

En relación a los servicios asistenciales que prestaba el hospital en esta época, decir que se seguía con la atención a los enfermos de bubas, a los dementes, y ahora a unos nuevos pacientes, los apestados. Con la epidemia de peste atlántica que se inició en 1599 se instalaron estos nuevos enfermos en el Hospital Real desde el año 1600 por orden del alcalde mayor de la ciudad y contra la voluntad del administrador de la institución, tal y como le comunica éste por carta de 1602 al rey: «...sin licencia de V.M. y contra mi voluntad...me quitaron las llaves y metieron los apestados estorbando que no se hiziesen curas de los bubosos y después el mes de julio deste año de 602 an tornado a hazer lo mismo». Aún en 1682 el cuidado de estos enfermos será un hecho asimilado en las funciones del hospital (Félez Lubelza, C., 2012: 150,195).

El 28 de agosto de 1753 se creó el Real Hospicio de Pobres de Granada. El proyecto ilustrado borbónico establecía la transformación del Hospital Real en Hospicio General, basándose en dos ideas: erradicar la mendicidad callejera recogiendo en el edificio, en régimen casi de presidio, a quien la ejerciera, y crear espacios fabriles que sirvieran para redimir a los internos de la pobreza mediante el trabajo (Valenzuela Candelario, J., Moreno Rodríguez, R.M. y Girón Irueste, F., 2008: 103-108). El aumento de internos de distintas edades y de diferentes sexos supuso una agrupación de los mismos por género y edad en los distintos espacios que previamente tuvieron que adaptarse a las nuevas necesidades, con divisiones tanto en vertical como horizontalmente, momento éste en el que se tabicaron las grandes salas de los cruceros. Al exterior del antiguo edificio se construyeron y adosaron casas para alojar a los enfermos de sífilis -en 1773 el Hospicio se hacía cargo de un creciente número de soldados con esta enfermedad- así como a los dementes, además de diversas edificaciones -lavaderos, almacenes, una gran alberca...- dedicadas a los procesos fabriles donde se trabajaba el cáñamo, el lino, la lana, y se hacían tanto las ropas de los internos como lonas, sogas y aparejos que se vendían a la secretaría de la Marina o a la ciudad. A finales de siglo la situación era insostenible y el edificio se mantenía gracias a la venta de los productos que allí se elaboraban.

Ya en el siglo XIX, el Reglamento General de Beneficencia Pública de 9 de septiembre de 1836 obligó a que el antiguo Hospital Real se dividiera ahora en cuatro secciones: Hospicio de ancianos, Seminario de expósitos, Casa Cuna y Real hospital de dementes. Todas ellas desbordaron la ocupación del edificio primitivo. Se mantenían los mismos principios que en el siglo anterior, es decir, impedir la mendicidad callejera y formar a los internos en el trabajo, escuela y religión. De igual modo continuó la división de los espacios en función de género y edad y

4 A.G.S. Sección de Mapas, Planos y Dibujos, 61, 058.PEC, 00321.

siguieron adosándose al exterior del edificios nuevas construcciones y servicios. En 1870 la Diputación se hará cargo de la gestión del Hospicio hasta la venta del antiguo edificio en 1947 al Ministerio de Educación.

En 1953 se trasladarán los ancianos al Hospital de San Lázaro, y dos años después los enfermos dementes al Hospital de la Virgen, manicomio provincial. En 1956, tras un grave terremoto ocurrido, se instaló provisionalmente en el edificio un numeroso grupo de damnificados, y la consecuente adaptación de algunos espacios que iban a ocupar. Ya en 1962 se decidió el traslado de la maternidad al Hospital de San Juan de Dios (Cambil Hernández, M.E., 2007, Vol II: 370-373). Desde 1961 hasta 1980 se llevarán a cabo de manos del arquitecto Francisco Prieto-Moreno y Pardo, numerosos proyectos de intervención, restauración y consolidación del antiguo edificio del Hospital Real -destaca la conclusión del patio de los Mármoles con los proyectos de 1969, 1979 y 1980-, así como de la eliminación de los edificios adosados en sus diversos frentes y la urbanización y ajardinado de su alrededor, ofreciendo en líneas general el aspecto que tiene hoy en día (Romero Gallardo, A., 2011). En los años setenta se impartían en él los cursos comunes de Filosofía y Letras, y a partir de 1980 y hasta la actualidad, el edificio será sede del Rectorado, Biblioteca y Administración de la Universidad de Granada. Por último, en los años noventa se restauraron las cubiertas del patio de los Inocentes y el cimborrio. Recientemente se han restaurado los materiales pétreos de parte de las columnas del patio de la Capilla, y se han llevado a cabo estudios de los revestimiento murales de la capilla (Justicia Muñoz, H., *et ali*, 2016) (Collado Montero, F.J., García Bueno, A. y Medina Flórez, V., 2016).

En este largo recorrido por la vida histórico-constructiva del Hospital Real, hemos visto como el edificio de planta cuadrada en su origen, evolucionó con los siglos adosándosele numerosas edificaciones conectadas entre sí y con el propio edificio antiguo, ofreciendo una imagen muy desfigurada del diseño que tuvo en origen, aspecto que ha vuelto a recuperarse, en la medida de lo posible, tras los veinticinco proyectos de restauración llevados a cabo por Pietro-Moreno desde 1961 hasta 1980 (Acale Sánchez, F., 2015: 630).

Pero además de conocer los avatares constructivos del edificio, nos interesa ese elemento humano tan variado que lo ocupó y que fue cambiando a lo largo de los siglos según las funciones asistenciales que se dieron en la institución: los propios maestros de obra, canteros, albañiles, peones, carreteros, madereros, carpinteros, etc., compartieron el espacio con los enfermos allí instalados que sufrían de diversas enfermedades, -sífilis, peste, demencia...-; o los internos que la pobreza y la mendicidad les condujo a estar obligadamente reclusos allí, ambos grupos de diferente sexo y edad. No hay que olvidar tampoco el personal que les atendía: médicos, enfermeros y enfermeras, boticario, cirujano, barbero, dispensero, mujer de la limpieza, loquero, panadera o panadero, cocinera, lavanderas, portero, barrendero, cañero, limosnero, letrado, escribano, administrador, mayordomo, veedor, mozo de veedor, procurador, capellanes, el grupo de monjas, nodrizas, amas de cría, y en el siglo XVIII los Guardias de Puerta que residían en el Cuartel del Hospicio; hasta llegar a la actualidad con el personal funcionario de la Universidad de Granada que trabaja en él. Con todo esto queremos decir que a la hora de estudiar las marcas de cantería, los grafitos históricos y otras huellas que hemos documentado en

el edificio, hemos intentado establecer, en la medida de lo posible, una interrelación lógica entre esas manifestaciones, el espacio donde se ubican, el posible elemento humano autor de las mismas y el momento histórico en el que se trazaron, basándonos en el análisis de los propios datos materiales y de las fuentes bibliográficas consultadas.

LAS MARCAS DE CANTERO

Ya establecimos una primera etapa en la construcción del Hospital Real que comenzaba en el año de 1511 -fecha en la que se eligió el lugar para edificarlo- y que se prolongaba hasta 1521, año en el que ya estarían terminados los muros exteriores que forman el cuadrado de la planta, los brazos de los cruceros y cubierto con tejado el segundo piso. Para la fecha de 1526, año de su inauguración, ese segundo piso estaba ya finalizado. Estos muros exteriores son de cantería y están contruidos con grandes sillares de piedra de Alfacar, travertino, o también conocido como piedra toba, mostrando las juntas rellenas con una mezcla de ripio y mortero de cal (Félez Lubelza, C., 2012: 97), «... mientras que en los brazos del crucero, así como en las crujías perimetrales de los cuatro patios se emplearían fábricas de cajones de tapial intercalados con verdugadas y pilastras de ladrillo» (Acale Sánchez, F., 2015: 632-633).

En los sillares se detectan distintas técnicas en su ejecución. Vemos sillares con tallante a 45° e incluso en horizontal, también tallados con trinchante o bujarda, y observamos algunos picados profundos con herramientas que han dejado registros de secciones cuadradas y semicirculares. Pero debemos de tener cierta prudencia a la hora de adjudicar una cronología antigua a esas



Figuras 2-5. Distintos picados conservados en la piedra dejados por el uso de diferentes herramientas



Figura 6. Sillares dispuestos a soga y tizón con diferentes marcas

técnicas que se observan en los sillares, dado que en las restauraciones de las fachadas efectuadas por Prieto-Moreno – y tras la eliminación de los edificios que se adosaron a lo largo de los siglos al antiguo edificio- se efectuó en los frentes sureste y suroeste una «limpieza de sillares y la reposición de las piezas más descompuestas con piedra franca», mientras que en el frente noreste, «se picaron los revestimiento de mortero hidráulico y de yeso existentes sobre la fachada (252,50 m²); se repuso la sillería en mal estado y se labró con abujardado fino toda la sillería (928,00 m²)» (Acale Sánchez, F., 2015: 731, 743). Por tanto, existirán sillares en los muros que sí conserven esa técnica desde antiguo, pero en otros se habrían ejecutado ya en el siglo XX.

Sin embargo, las marcas de cantero documentadas en el Hospital Real sí podemos situarlas cronológicamente en esa primera etapa de la construcción ya referida. Las marcas se han localizado mayoritariamente en el exterior del edificio, en los sillares de sus cuatro frentes, aunque es en el del suroeste, el que mira hacia la calle Ancha de Capuchinos, donde son más numerosas y hay una mayor variedad tipológica. Estas marcas pueden verse tanto en los sillares más bajos, en línea con el actual nivel del suelo, como en aquellos situados a gran altura, incluso por encima de la moldura que indica la separación entre la planta baja y la alta. Están también presentes en los sillares que forman el zócalo saliente que existe en tres de los frentes, salvo en la fachada noreste donde las marcas se pueden ver en los sillares situados por encima del zócalo de piedra sin labrar que la recorre, que debió pertenecer a la zarpa de cimentación del edificio (Acale Sánchez, F., 2015: 743).

Las marcas están trazadas tanto en los sillares colocados a soga como los dispuestos a tizón, y se ubican aproximadamente en el centro del sillar, aunque también las vemos desplazadas hacia uno de los extremos. Ofrecen diferentes

orientaciones, lo que indica que primero se tallaban y marcaban los sillares y después se colocaban en la obra, de tal manera que no siempre la marca adoptaba la misma orientación, aunque sí se observa que había una clara intención de que quedasen a la vista en el paramento. Se constatan hileras de hasta cinco o seis sillares con la misma marca, por ejemplo la cruz potenziada o la cruz griega con triángulo y línea en su extremo, ambas en el frente suroeste. En unas marcas se ha detectado que las líneas se trazaron mediante un golpe seco, quizás usando un cincel –véase por ejemplo la cruz griega-, en cambio otras marcas parece que se hicieron mediante incisión, utilizando para ello alguna herramienta punzante o cortante, como por ejemplo la marca formada por dos triángulos unidos por un vértice, denominada por algunos autores diábolo.

Es muy amplia la bibliografía existente sobre marcas de cantería y muy numerosas las tipologías establecidas y la variedad formal de las mismas. No corresponde en este trabajo hacer comparativas de las formas que ofrecen las marcas de cantero documentadas en el Hospital Real con otras tantas de similar trazado existentes en diversas zonas de nuestra geografía peninsular.



Figuras 7 y 8. Diferente técnica de ejecución de marcas: con cincel e incisa

A lo sumo, se compararán con algunos ejemplos de edificios de la ciudad de Granada, que por el propio contexto histórico en el que se construyeron es de obligada necesidad hacerlo.

Hemos podido documentar en el Hospital Real, tanto en los muros exteriores del edificio como en el interior, en función de su forma 68 tipos de marcas diferentes. Un análisis detenido de ellas nos ha permitido confeccionar unas tipologías que quedan resumidas de este modo:

- A. Marcas que se asemejan a formas de letras (12 tipos).
- B. Marcas que pudieran indicar cifras (4 tipos).
- C. Marcas que se generan a partir de formas geométricas, tales como el círculo (3 tipos), el cuadrado (7 tipos), el triángulo (14 tipos) y el rombo (2 tipos).
- D. Marcas que se generan a partir de trazos que se cruzan o unen, por ejemplo la cruz griega (8 tipos), el aspa (3 tipos) y el ángulo (9 tipos).
- E. Ideogramas (6 tipos).

Dentro del Grupo A (Lám.I) podemos ver dos marcas con la forma de la letra A, pero también hay otras dos que pudieran ser tanto una A como la unión de ésta con una M, de tal modo que el travesaño de la A se sustituye por el vértice central de la M, y el vértice de la A se remata con pequeña línea horizontal, ¿monograma de Ave María? ¿iniciales del nombre y apellido del cantero? También hay otras marcas con forma de las letras B, H o I, y N o Z según la orientación, L, P, T e Y, así como otra con forma de T pero con un asta inclinada que nace del trazo vertical.

El grupo B (Lám.I) está formado por cuatro marcas que consisten en líneas paralelas dispuestas en sentido vertical, en número que oscila de dos a cuatro líneas, apareciendo a veces con un trazo perpendicular que las agrupa.

En el Grupo C recogemos las numerosas marcas que se generan a partir de formas básicas como son el círculo, el cuadrado, el triángulo y el rombo:

La marca del círculo (Lám.II) la podemos encontrar como tal, pero también con una cruz griega en su interior o con un motivo de estrella generado por el cruce en el centro de cuatro líneas.

Una segunda forma geométrica, la marca del cuadrado (Lám.II), se presenta como tal y con uno, dos o cuatro de sus lados prolongados; se dibuja a veces incompleto o con uno de sus lados convertido en dos picos.

De la marca en forma de triángulo (Lám.III) se dan variantes como aquellas con una línea que nace de uno de sus vértices, o que por el contrario lo cruza, y también como triángulo con la mediana trazada. Hay marcas que consisten en un triángulo con dos de sus lados prolongados, a veces con los extremos terminados en pequeñas líneas hacia el exterior. Documentamos otras formadas por la agrupación de triángulos. Podemos ver dos triángulos unidos por uno de sus lados o por un único vértice, el llamado diábolo, que a veces se presenta cruzado por una línea en zig-zag. Otra marca es la formada por dos triángulos dispuestos en línea y unidos por un único vértice, con los lados internos prolongados en forma de V. Ese mismo se repite pero con los lados

de los triángulos ligeramente curvos, y en ocasiones la prolongación en V se convierte en un rombo. Por último, contamos con tres triángulos unidos por un solo vértice, así como la formada por tres triángulos esta vez enlazados entre sí.

La cuarta forma geométrica, el rombo (Lám.III), se recoge en dos tipos de marcas: una de ellas es un rombo trazado a mano alzada con incisión bastante profunda y ancha, y en otras la figura se genera por el cruce de cuatro líneas rectas.

El Grupo D también es bastante variado en tipos de marcas. Por un lado tenemos la cruz griega (Lám.IV) que aparece como tal y a veces potenziada, pero también trazada con una sola diagonal, con dos diagonales, o sólo con el brazo vertical y dos diagonales. Interesante resulta la marca formada por cruz griega y triángulo



Figura 9. Sillar con doble marca

con mediana generados en la parte superior de la cruz. Otras son las marcas en forma de L con línea perpendicular en el asta mayor, y aquellas que consisten en dos cruces griegas conectadas por una línea vertical. Así mismo, incluimos las formadas por líneas en aspa (Lám.IV), que en ocasiones presentan los extremos de una de las aspas rematados con pequeñas líneas orientadas hacia el exterior.

Para terminar este grupo tenemos las marcas en forma de ángulo (Lám.V) y las que se generan a partir de aquel, como por ejemplo la formada por la unión de dos ángulos. Interesante es el grupo de marcas en ángulo con mediana, a veces con la mediana rematada con pequeña línea en el extremo, o en forma de L. Marcas más complejas son las formadas por ángulo con aspa en su interior, que se pueden presentar con una pequeña línea horizontal rematando sólo el vértice o los tres extremos del ángulo. La marca más compleja de este tipo consiste en un ángulo con aspa en su interior que se apoya sobre un rectángulo incompleto, quedando enmarcada por otro en la parte superior.

Por último, en el Grupo E recogemos las marcas que son auténticos ideogramas (Lám.V): la pentalfa, el pez, la daga, el escudo y dos marcas de aspecto antropomorfo.

Los sillares de las fachadas algunas veces muestran doble marca, lo que nos hace pensar en lo dicho más arriba, es decir, que quizás una de esas marcas podría pertenecer al “cantero sacador”, aquel que extraía la piedra en la cantera, y la otra al cantero que a pie de obra convertía la piedra en sillar, o simplemente el bloque de piedra que ya venía escuadrado de la cantera⁵, ahora era retocado o rectificado para ubicarlo en el muro. Por ejemplo, en varios sillares se repite la marca en aspa con otras, como pueden ser la figura de aspecto antropomorfo, el ángulo con mediana o el cuadrado con uno de sus lados convertido en picos. También a las tres líneas paralelas dispuestas en sentido vertical le acompañan uno de esos cuadrados con picos, el triángulo con mediana, o el doble triángulo con base curva y lados prolongados. Y en un último ejemplo se ven sillares con la marca de ángulo recto junto a la daga o al círculo con cruz griega en el interior.



Figuras 10 y 11. Sillares con líneas incisas y agujeros de sección cuadrada

⁵ Una cruz latina recruzada sobre peana se ha documentado como marca en el tajo de la cantera de piedra toba en el pueblo de Alfacar. Esta cantera suministraba la piedra para la construcción de la Real Chancillería y el Hospital Real (Guardia Olmedo, J.J. y López Guzmán, R., 1988: 834).

Otra hipótesis que podemos barajar es que una de estas marcas fuese de identidad y la otra utilitaria, es el caso de las tres líneas paralelas dispuestas en vertical que acompañan a otras, ¿serían marcas utilitarias que informan de una contabilidad concreta? También las marcas en ángulo con mediana en sus diferentes modalidades, recuerdan claramente a flechas ¿podrían ser marcas utilitarias que indicaran la posición concreta que debía adoptar el sillar?, todas estas ideas por ahora no se pueden confirmar.

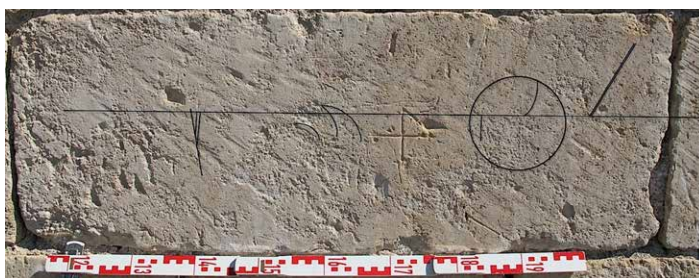
En el interior del edificio también hemos encontrado marcas de cantero pero en un número muy reducido. Por ejemplo, una con forma de la letra Y se puede ver en la jamba izquierda del arco apuntado situado en el extremo derecho del zaguán; una marca con forma de la letra P, y otras dos con forma de rombo se ven en los sillares que forman las jambas de dos de las puertas que abren al corredor del patio de los Mármoles; y por último, encontramos dos marcas con forma de las letras H y Z, y otra en ángulo con aspa en su interior, talladas todas ellas en las basas de los haces de columnillas que recogen las molduras de los cuatro arcos de medio punto que forman el crucero del segundo piso.

Además de estas marcas realizadas por los canteros que participaron en las obras, hemos documentado otra serie de huellas dejadas en la piedra que también estarían relacionadas con el propio proceso constructivo del edificio. Nos referimos a la presencia en algunos sillares de líneas incisas de cierta profundidad, tal vez líneas de corte desechadas. Éstas las podemos ver en el exterior, en los frentes sureste y suroeste, y en el interior del edificio, en la jamba izquierda del arco apuntado situado en el extremo derecho del zaguán o en las basas de los pilares del crucero del segundo piso-.

Otras señales de ese proceso constructivo han quedado plasmadas en diversos sillares. En el frente noreste se puede ver el aljibe cegado en la segunda mitad del siglo XX⁶ con materiales de acarreo, unos labrados y otros no, posiblemente procedentes de los edificios derribados que en el pasado se adosaron al antiguo hospital. Entre los labrados destaca un sillar situado en la parte inferior derecha que presenta en superficie una de esas líneas con incisión profunda, pero destacan en el extremo izquierdo tres agujeros de sección cuadrada dispuestos en sentido vertical.

Por último, en el frente suroeste se han documentado diversos sillares que presentan algunas líneas incisas muy finas. Son líneas rectas que se trazan sobre varios sillares consecutivos y atraviesan dos o tres hileras, creando una cuadrícula. Así mismo, sobre esas líneas se trazaron formas poligonales, otras líneas en diagonal, círculos a compás y unas formas a modo de flechas. No sabemos en que momento concreto se trazaron estas líneas, aunque hemos de considerarlas posterior a la elevación del paramento, dado que aquellas se extienden por diferentes sillares como ya se ha dicho. No hay que olvidar que distintos edificios se adosaron en el pasado a este frente, por lo que quizás las líneas se trazaran durante el proceso constructivo de aquellos o a lo largo de la vida de los mismos. Incluso cabría la posibilidad de que la cuadrícula situada en

⁶ Las referencias cronológicas que hagamos a partir de ahora sobre vanos y apertura o cegado de estos, proceden de los datos que se indican en las plantas y alzados del Hospital Real correspondientes a las distintas etapas constructivas del edificio, en (Acale Sánchez, F., 2015: 753-763).



Figuras 12 y 13. Sillares con líneas incisas muy finas formando cuadrícula y círculos a compás

la esquina de esa fachada, en la zona más baja, pudiera haberse realizado ya en época contemporánea. Quizás podríamos incluso ponerla en conexión con la creación por Prieto-Moreno de las paratas para ajardinado del espacio delantero del edificio, con las que esta esquina linda.

Antes de entrar de lleno a hablar del elemento humano autor de las marcas de cantero y señales dejadas en los sillares del Hospital Real, nos acercaremos con unas breves notas al oficio de la cantería a finales del siglo XV y primera mitad del XVI en la Corona de Castilla (Alonso Ruiz, B., 2009).

A lo largo de los siglos XIV y primera mitad del siglo XV el desarrollo constructivo español estará en manos extranjeras, en un principio de franceses y después de flamencos y alemanes. La inexistencia en Castilla de reglamentos, estatutos y gremios profesionales dedicados al oficio de la cantería, resulta un caso excepcional en el contexto de la época, ya que en otros lugares europeos y peninsulares sí existieron, como por ejemplo en la Corona de Aragón, al igual que otros oficios que se regían por ellos –carpinteros, albañiles, pintores, escultores, etc.-. Esa situación, favoreció una constante llegada de canteros europeos desde mediados del siglo XV (Alonso Ruiz, B., 2009: 158).

Ante esa situación «...la cuadrilla fue la respuesta castellana a la inexistencia de un gremio que les protegiese del intrusismo y de un mercado fuertemente competitivo» (Alonso Ruiz, B., 2009: 159). Estas primeras cuadrillas itinerantes, que trabajaban allí donde se les demandaba, procedían del norte peninsular, principalmente de Cantabria y el País Vasco. Serán muchos los canteros procedentes de estas tierras los que en un principio aprenderán de manos de los artistas extranjeros establecidos en Castilla, produciéndose su auténtico despegue en el siglo XVI.

En Castilla el aprendizaje dentro de la cuadrilla no estuvo sujeto a normas legisladas, sino que el conocimiento se transmitía y heredaba de padres a hijos, de tal modo que los miembros de esas familias de canteros aprendían con su participación directa en sucesivas obras y ascendían en la escala profesional del oficio hasta alcanzar el grado de maestría, sin necesidad de realizar el examen oficial que se exigía en los gremios profesionales (Alonso Ruiz, B., 2009: 159,161,164). Así mismo, se fomentaban los matrimonios entre miembros de la misma profesión, creándose lazos irrompibles de ayuda mutua y laboral. Una auténtica red social basada en lo que algunos autores han denominado «endogamia profesional y vecinal» (Alonso Ruiz, B., 2009: 169). Surgen así extensas familias que generación tras generación mantuvieron el oficio y el taller.

Así pues, «una cuadrilla de cantería en la España del siglo XVI tenía como jefe al maestro de cantería, al que seguían en el escalafón profesional el aparejador, los canteros normales u oficiales (divididos en entalladores, desbastadores, asentadores, etc.), los aprendices y los criados, viniendo a ser alrededor de una veintena de personas. De todos ellos, el maestro cantero era el responsable último de la obra pues firmaba el contrato con los promotores y era el que la diseñaba realizando una «traza», y redactando unas condiciones para su construcción» (Alonso Ruiz, B., 2009: 159).

Extrapolando estos datos al caso del Hospital Real y conociendo lo que los documentos de archivo recogen de aquellos maestros y canteros que participaron en esas primeras obras del edificio, podemos hacernos una idea del grupo humano que fue autor de las marcas de cantero y otras trazas que en los sillares hemos documentado.

Queda más que aceptada la atribución de la traza del diseño del Hospital Real de Granada al maestro o “maestre”, como se recoge en la documentación de archivo, Enrique Egas. Maestro que pertenecía a una de esas extensas familias de canteros, de origen flamenco, que en la primera mitad del siglo XV se estableció en Castilla.

Éste dirigirá un equipo de trabajo que participará simultáneamente en la construcción, en la ciudad de Granada, de la Capilla Real, conventos de Santa Isabel y de San Francisco, así como el propio hospital. Todas ellas financiadas por una misma administración, y cuyos gastos conocemos principalmente a través de la información recogida en los legajos 267 y 1.282 de la *Sección Contaduría Mayor de Cuentas* del Archivo General de Simancas, en su apartado de *Primera Época*, donde se incluyen las cuentas de los tesoreros de los Reyes Católicos, en este caso las del capellán mayor Pedro García de Atienza. En el primer legajo, utilizado por Concepción Féliz Lubezla, se recogen las cuentas de los gastos de las referidas obras

entre los años 1506 y 1509; y en el segundo legajo estudiado por Begoña Alonso Ruiz, de nuevo se recogen los datos del anterior y se incluyen las cuentas pertenecientes a los años 1509 a 1514 (Félez Lubelza, C., 2012: 91) (Alonso Ruiz, B., 2006: 341).

Por el estudio del segundo legajo sabemos que los pagos a Egas no aclaran si se hacían «...en concepto de pago de su salario, el de sus oficiales o para la compra de materiales...y en ningún caso nos indican relación con obra alguna». Así mismo, al parecer «...su trabajo se redujo al diseño y supervisión de la obra con varias visitas anuales, como de hecho era de presuponer en un maestro de sus compromisos. De los 85 pagos librados entre 1509 y 1513 al maestro, sólo 16 fueron cobrados por él, indicando su presencia en Granada» (Alonso Ruiz, B., 2006: 342). El resto de los pagos se hicieron, en su nombre, a personal de confianza de su equipo, entre ellos estarán los maestros Pedro de Morales, Diego de Cáceres y sobre todo el vizcaíno Juan de Marquina.

Por lo que se refiere en concreto a las obras del Hospital Real, según Concepción Félez las primeras noticias aparecen en 1511 con un primer pago referido a trabajos de infraestructura, «se pagó a Gonzalo García, carretero, e a Miguel Sánchez e a Pedro del Río veinticuatro mil e

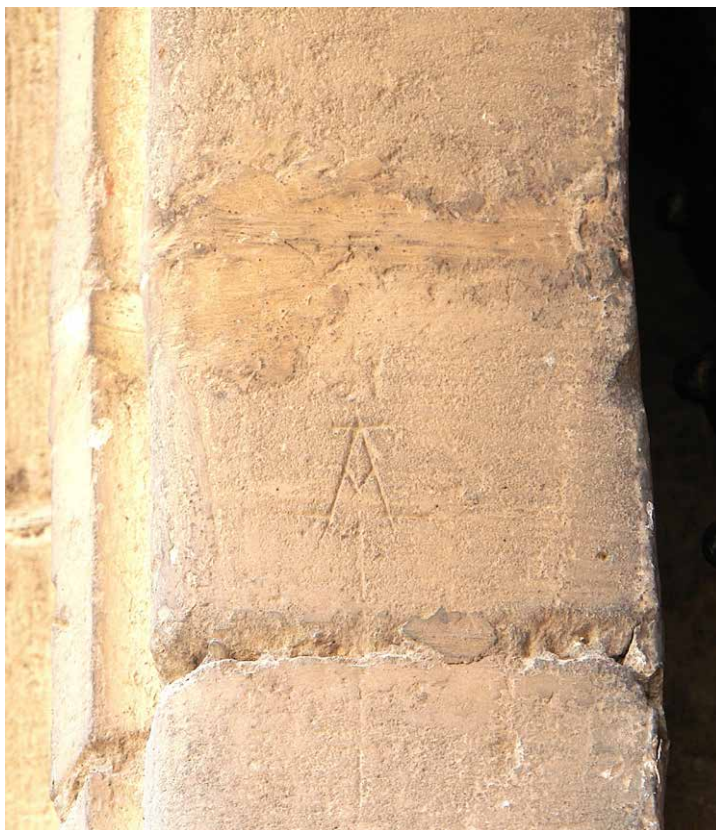


Figura 14. Marca de cantero de la portada de la Iglesia de Santa Isabel la Real

quinientos maravedíes que los ovieron de aver para haser el carril por donde se truxiese la piedra de Alfacar al Ospital Real para las obras» Este primer cantero llamado Miguel Sánchez de Toledo será el encargado de proporcionar el referido material, «recibiendo ciento treinta i siete mil cuatrocientos ochenta y un maravedís que se le libraron a través del jurado Peñalver por mil doscientas cincuenta y tres carretadas y media de tova franca» (Félez Lubelza, C., 2012: 91-92).

Pero aparecerán citados otros canteros, como por ejemplo Gonzalo Díaz que se encargará «de comprar “piedra franca”, a quince maravedises la vara; trae setenta y ocho carretas de ripio (a quince maravedises la carretada) y, en seguida, aparece haciendo treinta tapias de piedra “que labró e asentó en el dicho ospital a razón de un ducado cada tapia”»; el cantero Pedro López a quien se le paga «setecientos e cincuenta maravedíes porque traço el sytio del dicho ospital real los cuales le libró en el jurado Peñalver y en el dicho Pedro Patiño»; también aparecerá el cantero Francisco de Çamora, que posteriormente será mayordomo del hospital, «que por su comisión tovo cargo de entender en abrir e cerrar las çanjas del dicho ospital real cuatrocientos e setenta mil e ochocientos maravedíes que gastó en peones e maestros e otras cosas necesarias de que le tomó cuenta e raçon el dicho capellan mayor», y por último tenemos al maestro cantero Pedro de Morales, hombre de confianza de Egas, como ya se ha dicho más arriba, a quien en 1514 se le encargó la construcción según cédula real. Años más tarde, en la visita que se hace al edificio ordenada por Carlos V en 1519, se reseña como veedor de la obra «desde fin de Junio del año pasado de quinientos e catorce a servicio por veedor de las dichas obras por paresçer del Capellán Mayor e de Pedro Patiño e por aquellos dizen aquel dicho Rey Católico lo mandó el qual dicho Pedro de Morales», siendo despedido el día 1 de enero de 1520 (Félez Lubelza, C., 2012: 92-94). A partir de 1521 será maestro de la obra en lo tocante a la cantería Juan García de Pradas, y en lo referente a la carpintería Juan de Plasencia.

Del legajo 1.282 nos interesa resaltar que a partir de 1513 se multiplican los pagos destinados al hospital e incluso se puede seguir la obra semana a semana, que avanza bajo la supervisión del cantero vizcaíno Juan de Marquina, hombre de confianza y encargado de cobrar el dinero de Enrique Egas ese año. Podemos imaginar a Marquina dirigiendo las cuadrillas de canteros del hospital granadino, tal y como lo hizo anteriormente en el Hospital Real de Santiago de Compostela. En el documento se recogen los nombres de los canteros y carretero antes referidos, pero aparecen nuevos canteros: Pedro del Río, Pedro de la Rambla y Alonso López “gascón”, que indica su origen. En los pagos de 1513 será Francisco de Zamora quien reciba mayor cantidad de dinero, le sigue Miguel Sánchez de Toledo con importantes pagos mensuales, y después a los canteros el salario se les pagará de forma semanal. A Pedro del Río también se le paga regularmente un salario bastante alto, lo que hace pensar que fuese un cantero de cierta responsabilidad en la obra (Alonso Ruiz, B., 2006: 345-346).

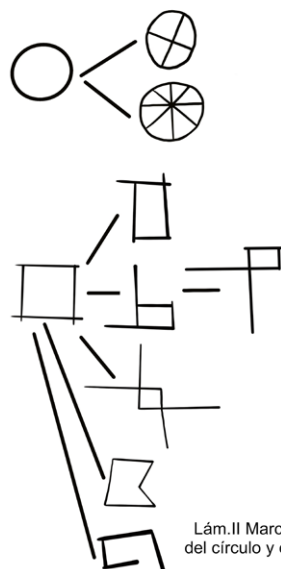
Tras todo lo visto podemos ver una gran diferencia comparativa en lo que a número se refiere, entre personas conocidas que participaron en las obras del Hospital Real, ya sean canteros o el propio maestro, y el número de marcas documentadas: las personas conocidas, incluido el maestre Enrique Egas, asciende a una nómina de 11, frente a 68 tipos de marcas diferentes. Por desgracia la documentación que nos ha llegado del Hospital Real, los descargos

del capellán mayor, no recogen la firma o marca de los canteros por los pagos recibidos, a diferencia de lo que se registraba en los libros de *Obra y Fábrica* de las iglesias, donde figuraban los pagos realizados a los diferentes canteros, sus nombres y marcas a modo de recibí. Así pues, y sin contar con esa información, hemos de entender la diferencia entre el número de canteros figurados en la documentación y las marcas documentadas, atendiendo a algunas noticias. Por ejemplo, sabemos que cuando Juan de Marquina trabajaba en la construcción del Hospital de Santiago de Compostela, éste dirigía una cuadrilla de 15 oficiales (Alonso Ruiz, B., 2006: nota 30). Hemos de imaginar que posiblemente los canteros que se recogen en la documentación del Hospital Real dirigieran también cuadrillas de otros canteros, tal y como así parece ser, dado que Francisco de Zamora cobró un dinero considerable «...cuatrocientos e setenta mil e ochocientos maravedíes que gastó en peones e maestros e otras cosas necesarias...». Por tanto, hemos de relacionar las numerosas marcas documentadas en los sillares labrados del edificio, con esos oficiales y maestros que formaban las cuadrillas que trabajaban en el Hospital Real, sin descartarse que algunas de las marcas puedan corresponder a los canteros citados en la documentación.

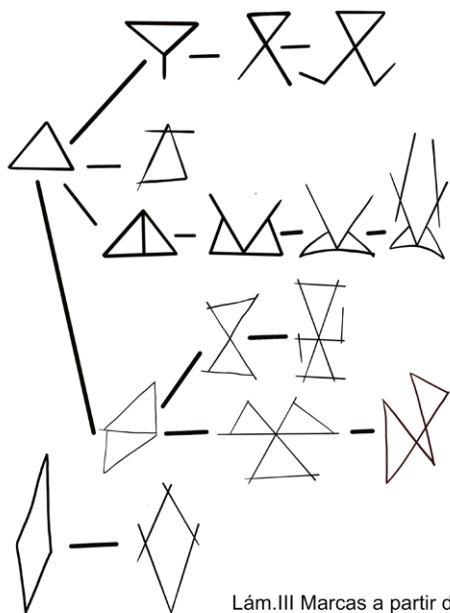
Como complemento a la investigación de la marcas de cantero del Hospital Real, sería necesario continuar en un futuro con una búsqueda de información documental de archivo sobre los canteros que trabajaron en el edificio, pero también efectuar un estudio comparativo de las marcas existentes en los edificios que a la vez se construían en Granada –Capilla Real, Catedral, convento de Santa Isabel...- a cuyo frente estaba el maestro Egas y en los que participaron quizás las mismas cuadrillas de canteros. Una simple observación de la portada de la Iglesia de Santa Isabel la Real, ya nos muestra algunas marcas de gran parecido a las del Hospital Real, en concreto aquella en forma de A que se unía a una M, de tal modo que el travesaño de la A se sustituía por el vértice central de la M, y el vértice de la A se remataba con pequeña línea horizontal. Y lo mismo ocurre si observamos los sillares de la Capilla Real.



Lám.I Marcas con forma de
letras y cifras ©José Ignacio Barrera Maturana

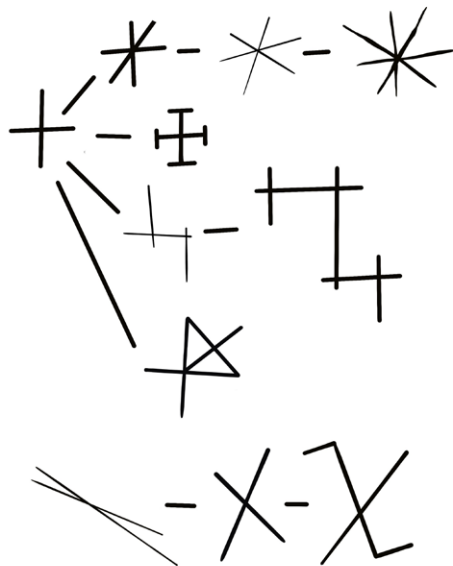


Lám.II Marcas a partir
del círculo y el cuadrado
©José Ignacio Barrera Maturana



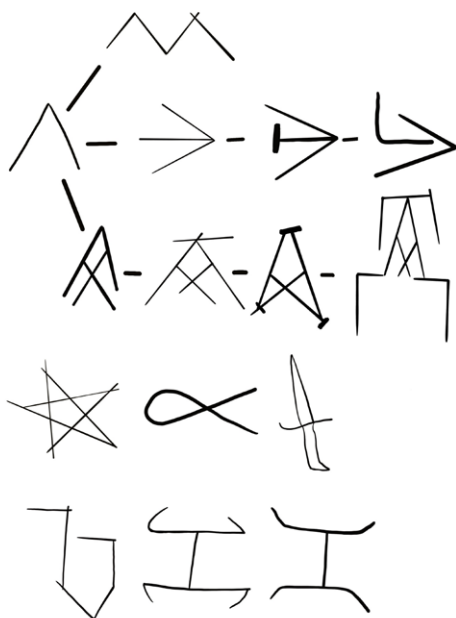
Lám.III Marcas a partir del triángulo y el rombo

©José Ignacio Barrera Maturana



Lám. IV Marcas a partir de la cruz y del aspa

©José Ignacio Barrera Maturana



Lám.V Marcas a partir del ángulo e ideogramas

©José Ignacio Barrera Maturana

LOS GRAFITOS HISTÓRICOS

Los grafitos históricos descubiertos y documentados en el Hospital Real se localizan tanto al exterior como en el interior del edificio. En el exterior se han documentado un total de 36 grafitos distribuidos en sus cuatro frentes, aunque es el frente sureste o fachada principal el que alberga mayor número de grafitos. Los hay incisos, repicados y pintados con pigmentos de tonos rojizos, blanco y negro. Igualmente hemos documentado e incorporado a este catálogo por su interés histórico, 5 grafitos o pintadas existentes en la tapia situada tras el frente noroeste del edificio, que separa éste del espacio dedicado a aparcamiento de la institución. Respecto al interior, los grafitos que se han localizado se elevan a 31, mayoritariamente trazados con lápiz negro, que se reparten por columnas, pilares, balaustradas y portadas de los patios, dado que no se han conservado antiguos revocos en los muros, ya que con los proyectos de restauración que se ejecutaron en el edificio de manos del arquitecto Francisco Prieto-Moreno desde 1961 a 1980, se picaron todos los paramentos y se extendieron sobre ellos otros nuevos revestimientos. Además, claro está, de la eliminación de entreplantas, tabiques y falsos techos que se habían levantado a lo largo de los siglos en su interior, con idea de recuperar los grandes y amplios espacios que en su origen tenía el edificio.

En líneas generales y salvo pocos casos que más adelante veremos, la mayor parte de los grafitos conservados en el interior del edificio se trazaron en el siglo XX. Por el contrario, los del exterior abarcan una cronología mucho más amplia que podría extenderse desde el siglo XVI hasta la Transición Española (1975-1982), como a lo largo de las próximas líneas veremos con más detalle.

A continuación haremos un recorrido por el exterior del edificio, dando a conocer los grafitos descubiertos y documentados en los distintos frentes, así como en la tapia del aparcamiento, para después adentrarnos en el interior y ver los conservados en los patios.

Grafitos históricos incisos y repicados en los paramentos exteriores del Hospital Real

Como ya se ha dicho, es el frente sureste o fachada principal donde más grafitos históricos hemos documentado. Grafitos incisos y repicados se pueden ver tanto en la magnífica portada de acceso al hospital como en los sillares de la fachada. Encontramos motivos figurativos, mayoritariamente cruces de distintos tipos, unas incisas y otras repicadas, un interesante escudo con iniciales, una corona que acompaña a un texto y numerosas iniciales.

Los situados en los sillares se han trazado a una altura máxima del actual nivel de suelo de 213 cm, y desde ahí se distribuyen hacia abajo alcanzando una cota mínima de 43 cm. En líneas generales podemos decir que son los grafitos localizados a la derecha de la portada –según la contemplamos– los que están situados a unas cotas más altas, 138 cm, 170 cm, 168 cm, 152 cm, 197 cm, 200 cm, 213 cm y 180 cm, mientras que los grafitos que se localizan a la izquierda, muestran cotas más bajas que parecen decrecer conforme nos alejamos de la portada, 167 cm, 156 cm, 161 cm, 140 cm, 103 cm, 91 cm y 43 cm. Si partimos de la premisa de que el autor de grafitos generalmente busca la comodidad para trazar los motivos en los muros, normalmente a la altura de los ojos, sin utilizar posturas forzadas, nos hace pensar que cuando

se trazaron el terreno quizás presentaba en ese frente una ligera pendiente, estando el suelo más elevado a la derecha de la portada que a la izquierda, en lógica consonancia con la orografía que presenta el lugar –pendiente que sí se mantiene en la fachada trasera-. Todos los grafitos incisos y repicados se localizan en los sillares situados por encima del zócalo saliente, salvo los que presentan las tres últimas cotas más bajas a la izquierda de la portada, que aparecen en las hileras segunda y tercera del propio zócalo.

La presencia de más grafitos en este frente en comparación con los otros tres, no nos debe extrañar dado que en él se halla la portada principal de acceso al Hospital Real, y por tanto tuvo que ser un lugar muy concurrido con un constante trasiego de personas a lo largo de su dilatada vida. Veremos algunos ejemplos de esa concurrencia.

Recordemos que el Hospital Real fue fundado para realizar dos servicios asistenciales principales: la cura de enfermos y la ayuda a los pobres con limosna. Una limosna que parte era en dinero y parte en pan cocido, y que se entregaba a los pobres en la puerta del hospital, tal y como se indica en las Constituciones de 1593 cuando se habla de las funciones que debía de desempeñar el limosnero:

«La persona que hubiere de tener a cargo el oficio de Limosnero para repartir en pan cozido las mil y ciêto y cinco fanegas de trigo, y el dinero que los dichos señores Reyes Catolicos mandaron de limosna en el dicho Hospital, ha de tener mucho cuidado de tratar los pobres con blandura, regalo con palabras, y obras, y ha de asistir a la puerta del Hospital todos los días por la mañana, y tarde, para dar la dicha limosna a los pobres que vinieren por ella contenidos en las copias de los Visitadores, que para ello se le entregaren...Ha de procurar con mucho cuydado el Limosnero que ninguna persona agrauie a los pobres que vinieren por la limosna, remouiendo con castigo, y rigor a los moços que procuraren hablar con palabras deshonestas a las pobres donzellas que vinieren por ella, y no pudiendo él poner el remedio necessario dé noticia a los Visitadores, y Administrador para que los excediere sean castigados con rigor» (Alonso de Moscoso, J., 1671: fol.15 rev.).

Esas mismas constituciones cuando especifican las labores que ha de realizar el portero del hospital, ponen de manifiesto que era frecuente que gente ajena a la institución entrara y saliera del edificio sin autorización:

«El Portero ha de tener su aposento junto a la puerta principal del Hospital, y mucho cuidado de que no entren en él moços, ni personas de malviuir, deshonestas, ni jugadores, y que los patios, y cruzeros altos y baxos de toda la casa estén siempre limpios...Tendrá cuydado que no entren muchachos, ni otras personas a jugar a las argollas, ni a la pelota, ni a los naipes en los patios, ni en los cruzeros, ni ha de permitir que persona forastera, que no viua en el Hospital, entre a labar paños dentro, y no lo haciendo assi, sea castigado con rigor» (Alonso de Moscoso, J., 1671: fol.17 v.).

Ya hicimos referencia en otro lugar de este texto, que cuando Don Juan de Austria se instaló en los aposentos reales del Hospital Real a su llegada a Granada para sofocar la rebelión morisca de la Alpujarra, se regularizó la explanada delantera del edificio para que aquel pudiera jugar al juego de pelota, lo que supondría la presencia de numerosas personas participando en el juego y como espectadoras.

También debemos tener presente que el cercano Campo del Triunfo en el siglo XVII era un lugar de esparcimiento y de conmemoración, donde se celebraban paradas militares, procesiones y otros actos en honor de la Inmaculada Concepción. Estos actos posiblemente llevarían consigo la concentración de personas en esta fachada principal del edificio. Por ejemplo, el 6 de enero de 1639 sacaron en procesión a Nuestra Señora de las Mercedes de su cercano convento:

«Fue la procesión dando la vuelta por todo el campo del Triunfo hasta la carretería y por el matadero de los señores a las puertas de Elvira; el adereço del campo fué grandioso y con majestuosos altares. Llevaron a nuestra señora en una nao plateado y açul muy vistosa, navegando sobre quatro ruedas encubiertas y la procesión fué grandiosa, llevando la guia una baliente esquadra de soldados gallardamente vestidos...» (Henríquez de Jorquera, F., 1987: 821).

Como vemos, en la puerta del hospital no sólo se repartía la limosna estipulada, sino que también era un espacio lúdico y donde se generaban relaciones sociales. Sería un espacio muy concurrido. Gentes que no vivían en el hospital transitaban por su fachada y entraban y salían de él libremente. Tampoco podemos olvidar a los obreros que participaron en las obras del edificio a lo largo de tanto tiempo, y a los propios internos y personal que habitaba el hospital. Incluso en las fotografías de los primeros años del siglo XX, cuando el edificio se usaba ya como hospicio de ancianos, entre otras funciones, la parte delantera del edificio se ve ocupada por numerosos internos tomando el sol, hablando, etc.



Figuras 15-17. Iniciales en la jamba de la portada, en el plinto y en un sillar



Figura 18. Sillar con las iniciales Y F Y F Y (Cruz)

Por tanto, es muy amplio el abanico de posibilidades que se plantean. El hecho de que este frente fuese tan ocupado y transitado por personas, es el motivo de la existencia en él de más grafitos que en los otros frentes. Todas estas personas pudieron ser las autoras de nuestros grafitos.

Centrándonos ya en el objeto de nuestro estudio, en la portada hemos localizado cuatro grafitos, todos ellos iniciales incisas. La primera la vemos en la jamba izquierda de la puerta, en la que se lee, “A V / d” (Lám.VI.1); en el plinto de la columna más cercana a la puerta de las dos situadas en el lado izquierdo, se lee, “J.P.G” (Lám.VI.2); en la parte superior del estilóbato de ese mismo lado, “J.P.R.” (Lám.II.3) y en la parte central del mismo, bastante deteriorado, se lee parcialmente, “...L O” (Lám.VI.4). Las dos primeras iniciales por el tipo de letra que ofrecen podríamos datarlas en los siglos XVIII-XIX, en cambio las restantes hemos de situarlas ya en el siglo XX.

En los primeros sillares de la segunda hilera por encima del zócalo saliente, a la izquierda de la portada, vemos otras dos iniciales incisas de trazos bastante rectilíneos, una de ellas parcialmente conservada, “J H P / R G...” (Lám.VI.5) que consideramos del siglo XX.

Algo más hacia la izquierda, pero esta vez en un sillar de la primera hilera por encima del zócalo, documentamos otras iniciales incisas que por la caligrafía que muestran hemos de considerarlas de los siglos XVIII-XIX, de trazado muy similar a la situada en la jamba de la puerta, se puede leer, “A M C / J” (Lám.VI.6). En la esquina izquierda de ese frente, en uno de los sillares del zócalo, hallamos unas iniciales también incisas que no están muy claras, aunque pudieran ser “F C” (Lám.VI.7).

En el sillar que se dispone bajo el que contiene las iniciales anteriores, hemos documentado otras aún más interesantes. En él vemos una marca de cantero en



Figura 19. Iniciales F e Y de aspecto gótico en las ventanas del Patio de los Inocentes

forma de letra A y se repiten de izquierda a derecha las iniciales “Y F Y F Y”, siendo de trazo más profundo la segunda y tercera letra. En la parte superior derecha hay trazada una pequeña cruz bizantina (Lám.VII.1).

Se trata de las iniciales de Isabel y Fernando, los Reyes Católicos. Resulta interesante el diseño de la F, de aspecto gótico muy cercano al de las iniciales que decoran el patio de la Capilla, las cornisas del tejado, el arco apuntado del zaguán o algunas de las ventanas del hospital. El aspecto de la Y se aleja del diseño gótico que presentan las iniciales existentes en los mismos lugares referidos, siendo similar al de las Y labradas en la parte superior de la portada principal del edificio, finalizada hacia 1640, y en la portada con fecha de 1772 del corredor alto del patio de la Capilla.

Por encima del sillar anterior vemos otro que muestra un escudo coronado con las iniciales “F Y” en el campo central y bordadura con formas triangulares (Lám.VII.2). Está trazado con incisión salvo parte de la corona que se ha repicado en su interior.

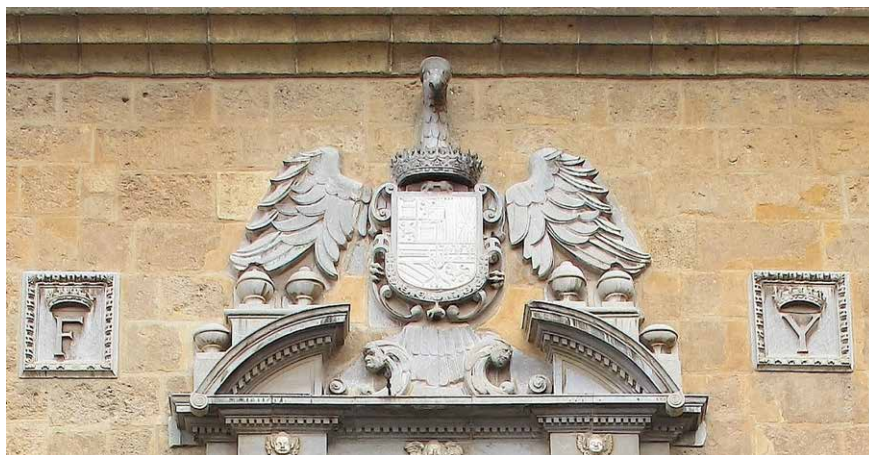


Figura 20. Iniciales F e Y de la portada principal

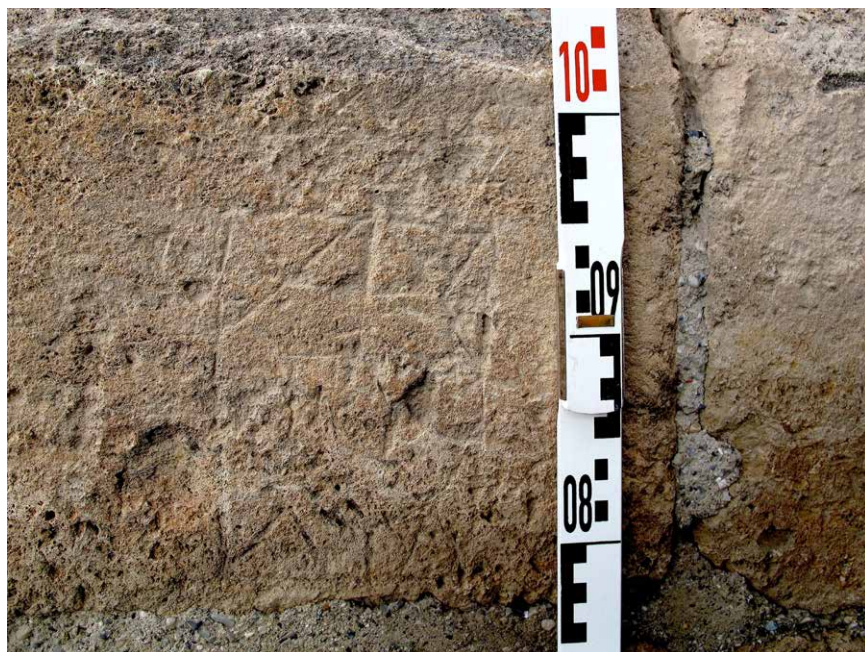


Figura 21. Sillar con escudo y las iniciales F e Y en su interior

Se trata de un escudo que podría estar inspirado en los antiguos escudos de la ciudad de Granada que se pueden contemplar pintados en el interior de la Lonja de Granada y en piedra en las enjutas de los arcos inferiores de la fachada, datados en 1518. A diferencia de los escudos de la Lonja, el que hemos documentado aparece coronado, la bordadura no está decorada con los leones rampantes y castillos, y las imágenes de los monarcas se han sustituido por las iniciales de sus nombres, pero respetando la jerarquía de posición, es decir, la F a la derecha y la Y a la izquierda, tal y como se presentan las imágenes de los monarcas en los escudos. Tampoco se aprecia la granada.

La falta de detalles en el escudo documentado se debe a las propias características que ofrece el soporte del grafito, es decir, la gran porosidad del sillar de piedra travertino, que dificulta trazar con un resultado óptimo las figuras humanas y los demás elementos que forman el escudo. Así pues, el autor ante esa dificultad recurre a uno de los rasgos que ya vimos que definía al grafito, la economía del trazo, de modo que con unas pocas líneas representa de igual modo el escudo de la ciudad. Se consigue así la misma idea figurativa y transmitir el mismo mensaje.

En este caso ninguna de las dos iniciales de los monarcas presentan aspecto gótico, guardando más similitud, nuevamente, con las representadas en la portada principal del edificio, con las de la portada del corredor alto del patio de la Capilla y con las que decoran las enjutas de los arcos del patio de los Mármoles, terminado ya en 1549. En escudos de la ciudad más tardíos, ya del siglo XVII, como el que presentamos de Francisco de Heylan de 1640, sí aparecen en la parte superior la corona con cruz bizantina sobre granada, así como las iniciales



Figura 22 y 23. Iniciales F e Y en el grabado de F. de Heylan y en la Virgen de la Antigua (o de la Rosa)

de los monarcas (Paracuellos Cabeza de Vaca, L. de, 1640). Otro ejemplo donde vemos las iniciales de los monarcas con igual diseño que las del grafito, es el cuadro de la Virgen de la Antigua (o de la Rosa), obra de comienzos del siglo XVI perteneciente al patrimonio mueble de la Universidad. En este caso las iniciales de los monarcas, incluidas en la obra en el año 1600, aparecen coronadas y situadas sobre granadas abiertas (Gila Medina, L., 2006: 92, nota 44).

Pensamos que tanto el primer sillar donde se repetían las iniciales F e Y como este con el escudo, son una clara manifestación de exaltación y aclamación de los Reyes Católicos.

Quizás el autor o autores los trazaron como agradecimiento a los monarcas por la fundación del edificio y por el doble servicio asistencial que se prestaba en él, del que quizás se beneficiara.

En línea con estos mensajes de “exaltación y aclamación” de los monarcas, tenemos otro grafito epigráfico localizado esta vez hacia la derecha de la portada, inciso en uno de los sillares de la segunda hilera, por encima del zócalo. La lectura que ofrece dice así, “VIBA Y (una corona) (Re...)” (Lám.VII.3). Como se puede ver está incompleto y no queda claro el final. El grafito está situado por encima de la junta que separa un sillar de otro, y el relleno de aquella con cemento moderno ha afectando parcialmente a las letras en su parte inferior, quedando las incisiones ligeramente también rellenas. La temática es la ya comentada pero en este caso dirigida exclusivamente a la reina Isabel, dado que aparece la inicial Y junto a una pequeña corona y lo que pudieran ser las dos primeras letras de la palabra Reina.



Figura 24. Sillar con el grafito VIBA Y (una corona) Re...

En el frente noroeste, es decir en la fachada posterior del edificio, hallamos en la primera dovela de la penúltima ventana en la planta baja, abierta en el siglo XVI, una letra “F” trazada con profunda incisión (Lám.VI.8). Hacia la izquierda de la puerta principal de ese mismo frente, en un sillar de la tercera hilera por encima del zócalo, vemos las iniciales “F T R, o B” (Lám.VI.9). Parece que éstas se trazaron encima o utilizando parcialmente las líneas de una marca de cantero preexistente.



Figura 25-28. Sillares con diferentes tipos de cruciformes

Por todo lo visto hasta aquí, pensamos que los tres grafitos de exaltación monárquica podrían encuadrarse cronológicamente en los siglos XVI-XVII. De los otros dos grafitos epigráficos no podemos dar interpretación ni cronología alguna, pero sí nos llama la atención que sea la letra F la inicial que vuelva a repetirse.

El resto de grafitos incisos y repicados documentados en los diferentes frentes, corresponden a distintos tipos de cruces. Hacia la izquierda de la portada principal del edificio, según la contemplamos, bajo la primera ventana cegada podemos ver incisas en dos sillares de la segunda hilera por encima del zócalo, cruces latinas con un círculo en el brazo superior que podríamos interpretar como cruces de San Antonio (Lám.VIII.1), otras nacen de un bulbo o dos círculos (Lám.VIII.2). Ya hacia la derecha de la portada y entre las dos primeras ventanas cegadas y la penúltima enrejada de la planta baja, hallamos en la segunda y tercera hilera de sillares por encima del zócalo, diferentes cruces latinas de profunda incisión, destacando una de gran tamaño sobre peana triangular (Lám.VIII.3-5).

En este mismo espacio hay otras tres cruces esta vez de incisión fina con las siguientes características: todas se trazan sobre peana, presentando una de ellas los brazos horizontales unidos con trazos rectos al inferior (Lám.IX.1); en cambio en las otras dos el brazo superior culmina en un círculo, recordando a la cruz de San Antonio, pero difiere de aquella porque los extremos de los brazos horizontales –en una cruz es doble– se unen por arriba con un arco (Lám.IX.2-3). Por último, entre las dos últimas ventanas enrejadas hay un grupo de cruces repicadas que se trazan sobre dos sillares. Son cruces latinas, a veces recruzadas y que nacen de uno o dos bulbos (Lám.IX.4).

En el frente noroeste, es decir la fachada posterior del edificio, hacia la izquierda de la puerta principal, hemos documentado en un sillar de la tercera hilera por encima del zócalo, una cruz latina de profunda incisión donde se marcan algunos elementos de la pasión de Cristo, tales como la cartela y los tres clavos (Lám.IX.5). Para finalizar el grupo de grafitos cruciformes, presentamos una posible cruz latina trazada con líneas rectas dobles, que presenta los brazos horizontales potenziados y se eleva sobre peana triangular, aprovechando quizás una marca de cantería con esa forma (Lám.IX.6).

La cruz es el símbolo por excelencia del Cristianismo, un instrumento cruel de tortura y muerte en la que fue ejecutado Cristo, y que mediante la Resurrección se convirtió en un símbolo de vida eterna. Dar una cronología y una interpretación concreta a los grafitos nunca es fácil, y aún resulta más complejo cuando se trata de cruciformes.

Sin descartar la simbología expresada de la cruz, los motivos cruciformes representados mediante el fenómeno del grafismo, ya sea con grafitos incisos, repicados o pintados, han sido interpretados de diferentes maneras y se les ha atribuido distintas funciones y significados según el lugar y contexto histórico en el que se trazaron. Ilustraremos lo que decimos a través de algunos ejemplos.

La presencia de cruces sobre rocas o monumentos megalíticos, erróneamente a veces consideradas como prehistóricas, podrían valer para cristianizar un espacio pagano (Barrera Maturana, J.I. y Cressier,

P., 2003) (Martínez García, J., 2003), y muchas de ellas trazadas en el entorno de una ermita serían motivos de devoción y culto dejadas por los creyentes que la visitasen (Royo Guillén, J.I. y Gómez Lecumberri, F., 2002: 139-140). Muestra de esa devoción podrían ser también las cruces que vemos incisas o repicadas en los sillares de los muros exteriores, portadas y pórticos de numerosas iglesias, posiblemente trazadas por los fieles o por los numerosos pobres que solían rondar estos espacios pidiendo limosna.

También las cruces estaban pintadas e incisas en las puertas, zaguanes y fachadas de numerosas casas de la Granada de los siglos XVI-XVII, así como en su interior, en patios, corredores, etc., tal y como las fuentes escritas así lo indican y hemos podido documentar y estudiar en nuestra tesis doctoral (Barrera Maturana, J.I., inédita: 804-820) (Barrera Maturana, J.I., 2008). Estas cruces tendrían un carácter apotropaico, de protección tanto del edificio como de sus moradores. Una protección contra el mal en general, pero también para alejar de los espacios domésticos las posibles influencias maléficas que pudieran pervivir de sus antiguos moradores –mudéjares o moriscos-, no olvidemos que muchas de estas casas pasaron a manos de cristianos viejos por compra-venta, arrendamiento o por merced real. Tendrían la misma función que las cruces trazadas tras la rebelión morisca o principios de la repoblación en edificios musulmanes de la provincia de Almería estudiadas por Patrice Cressier, «...se trata entonces por parte de los autores de los *graffiti* de purificar lugares ostensiblemente musulmanes (la rábita de Dalías, los baños de Benejé, los castillos de Berja y Escarientes) y/o que los moriscos “ensuciaron” con su presencia (estos últimos y los aljibes de la Sierra de Berja) o de sus crímenes» (Cressier, P., 1986: 141-142).

Pero podemos ir un poco más allá y relacionar los grafitos de cruces con una costumbre que se remonta en el tiempo, que no es otra que la de orinar y defecar en las paredes, portales, puertas y rincones de iglesias, casas y otros edificios, e incluso en zaguanes, rincones de patios y corredores interiores. Una costumbre presente en la España de los siglos XVI-XVII que se recoge en refranes, cuentecillos y cartas del mismo Luis de Góngora y Francisco de Quevedo, o en entremeses tan famosos como *Rinconete y Cortadillo*. Para combatir estos actos escatológicos los vecinos solían pintar, esculpir o colocar cruces de madera, así como imágenes pintadas de San Antonio Abad, en esos lugares con intención de persuadir a los autores, que al contemplar las imágenes sacras desistirían de hacerlo sobre ellas. Ante tal situación inaceptable de ver las sagradas imágenes de la cruz y de santos en espacios indecente llenos de inmundicia y orines, se elevaron voces reputadas de la Iglesia y de la sociedad civil. Entre ellas la del arzobispo de Valencia Juan de Ribera en 1578 con su Decreto Sinodal «Ne crucis et sanctorum imagines in immundis locis depingantur»; o en 1606 en las Constituciones Sinodales del Obispado de Valladolid, en su título XIX, *De Reliquiis et veneratione Sanctorum*, se recoge: «Que no se pinten ni esculpan cruces ni imágenes en el suelo ni en los rincones»; Pedro de Valencia, cronista de Felipe III, le hacía llegar la misma queja al arzobispo de Toledo Bernardo Sandoval y Rojas mediante carta escrita en 1609; y esto mismo se recogerá de manera más detallada y extensa en la obra de Bartolomé Jiménez Patón titulada *Decente colocación de la Santa Cruz*, impresa en 1635 (González Maya, J.C., 2016: 633-635). También el jesuita Jerónimo López en 1626 denunciaba las cruces pintadas en tono de burla en diversos «rincones públicos y otros lugares indecentes» de

la ciudad de Zaragoza (Castillo Gómez, A., 2009: 65). Todas estas quejas serán el origen de un edicto del Supremo Consejo de la Santa Inquisición –recogido en la obra referida de Patón- publicado por Felipe IV en 1621, en el que se prohibía que se hicieran cruces en esos lugares indecentes y se obligaba a borrar y retirar de ellos las existentes, «so pena de excomunión mayor y de doscientos ducados para gastos del Santo Oficio» (González Maya, J.C., 2016: 632).

Así mismo, es frecuente ver como quedan señalados con una cruz de piedra o metal, lugares donde se han producido acontecimientos trágicos que conllevaron la muerte de alguna persona. En ocasiones las cruces se pintan o graban sobre muros o rocas, y el número de cruces aumenta si los que allí perdieron la vida fueron más de una persona. Y así parece constatarse en distintos periodos históricos. Patrice Cressier, como vimos, apuntó que los grafitos almerienses no sólo se trazarían para purificar lugares ostensiblemente musulmanes que los moriscos “ensuciaron” con su presencia, sino también por los crímenes que en algunos de ellos habían perpetrado, como por ejemplo «en un aljibe de Laujar de Andarax son martirizados treinta niños cristianos que se habían refugiado cerca» (Cressier, P., 1986: 141). En Granada estas mismas ideas las hemos aplicado para los muchos cruciformes que hemos documentamos en la muralla nazarí del Albayzín (Barrera Maturana, J.I., 2002) (Barrera Maturana, J.I., 2004). Esos grafitos fueron repicados en el tapial, a veces sobre otros incisos realizados durante el proceso de construcción de la muralla en la primera mitad del siglo XIV, donde participaron cautivos cristianos. Su participación ha quedado corroborada tanto por la tradición oral como por los numerosos grafitos incisos. Los cruciformes de la muralla por un lado cristianizarían un lugar claramente islámico, y por otro lado, se harían a finales del siglo XVI o principios del XVII, quizás en recuerdo de aquellos cristianos que padecieron cautiverio viéndose obligados a trabajar en las obras reales. Surgieron pues, en un contexto histórico durante el que se desarrollaba una intencionada manipulación propagandística del fenómeno martirial cristiano, fomentado por la jerarquía eclesiástica granadina e iniciada con la aparición en el Sacromonte de los restos de los santos mártires Cecilio, Tesifón e Hiscio. Ese culto de exaltación martirial no se redujo a los santos varones de la antigüedad, sino que se hizo extensivo a los cristianos mártires y cautivos de otras épocas pasadas, tanto del periodo nazarí como de la reciente rebelión morisca (Barrios Aguilera, M. y Sánchez Ramos, V., 2001:116-120,138). Fruto de ese movimiento fue la elevación de numerosas cruces en las laderas del Sacromonte, claramente visibles desde la muralla, la consagración de otras en la Ermita de los Mártires junto a las mazmorras allí existentes en honor de los muchos cristianos cautivos en ese lugar, o el alzamiento de una columna con cartela dedicada a los franciscanos Pedro de Dueñas y Juan de Cetina martirizado por los nazaríes en el recinto alhambrense el 12 de mayo de 1397, de la que hoy vemos una reproducción en el atrio de la Iglesia de Santa María de la Alhambra.

Pero esta costumbre de trazar cruces en lugares donde se han producido hechos trágicos también se ha dado en nuestra historia más reciente. Así por ejemplo, cruces fueron grabadas en las tapias del cementerio de San José de Granada posiblemente por familiares, en recuerdo de las personas fusiladas allí durante la Guerra Civil y la dictadura franquista, en donde aún hoy se pueden ver los impactos de bala (Barrera Maturana, J.I., 2011). Con la misma motivación se trazarían las numerosas cruces que se pueden ver en las tapias de los cementerios de los municipios granadinos de Deifontes y Churriana de la Vega.

Por último, una tradición que se remonta en el tiempo es pintar cruces con cal en paredes rocosas, por ejemplo en Benaolán (Málaga), que se realizan aún hoy por promesas cumplidas o «como voto por enfermedad u otra circunstancia adversa» (Solo de Zaldívar Yébenes, P., 1991:12). En el caso de Lújar (Granada), las que se pueden ver en el camino del cementerio indican el lugar donde «se rezaba el último responso a los difuntos antes de ser enterrados. Al regresar de blanquear el cementerio las mujeres repintan las cruces en su recuerdo» (Sánchez Hita, A., 2006: 45).

Tras esta larga exposición de ejemplos de causas y motivaciones para el trazado de grafitos cruciformes, nos preguntamos ¿cuáles fueron las posibles causas que motivaron el trazado de los cruciformes que vemos en el Hospital Real? ¿quiénes pudieron ser sus autores? ¿cuándo se trazaron?

No es fácil contestar a todas estas preguntas, pero sí podemos hacer unas hipotéticas aproximaciones. Como se verá en nuestros razonamientos, nos moveremos siempre en el campo de la posibilidad sin decantarnos por afirmaciones tajantes, ya que el estudio del grafismo en ocasiones así lo requiere, y más cuando se trata de cruciformes, motivos que como ya se ha dicho se perpetúan en el tiempo.

Por ejemplo, las cruces documentadas ¿responden a la necesidad de cristianizar un espacio pagano o se trazaron para purificar y alejar del edificio las posibles influencias maléficas que permanecieran de los anteriores ocupantes? Dado que el edificio es una obra de nueva construcción, levantada por cristianos, no se hizo un uso anterior por musulmanes como ocurrió con casas y otros edificios de la



Figura 29-31. Sillares con cruces e impactos de proyectiles? ¿proyectil incrustado en el sillar?

ciudad, pero sí es verdad que se construyó sobre el “osario” que existía en esta zona y que correspondía a parte de la gran *Maqbara del faqih Sa`d Ibn Malik*. Por tanto, por aquel año de 1511 cuando comenzaron las obras, los canteros y peones que participaban en ellas verían en superficie los restos de esas sepulturas, así como con la apertura de las zanjas para trazar los cimientos del edificio. Posiblemente esas piedras y piezas de cantería de las sepulturas se reutilizarían en las obras.

Nuestras cruces están trazadas en sillares colocados a una altura máxima de dos metros del nivel actual de suelo, es decir, prácticamente en las primeras hileras de sillares del proceso constructivo. Además muestran gran similitud con las cruces documentadas por Cressier en Almería, cruces incisas y repicadas, a veces con diseños complejos, recruzadas, de San Antonio, que nacen de uno o dos bulbos o círculos, etc. Sin poder confirmarlo, quizás estas cruces se trazaron para alejar ese posible influjo maléfico que pudiera perdurar en el lugar, un espacio utilizado anteriormente como necrópolis musulmana. No sería éste un caso exclusivo, ya que en la muralla nazarí del Albayzín, donde documentamos las cruces repicadas en el tapial en recuerdo de los cautivos cristianos que participaron en las obras, se extendía hacia el interior de la muralla la necrópolis *Qabrat al-Rawda min al-Bayyazin*, consagrada tras la conquista y de la que nos ha llegado la Cruz de la Rauda, así como algunos restos de sepulturas descubiertas en su entorno, al igual que las descubiertas en los alrededores del Hospital Real.

Pero a pesar de ello, hemos de decir que grafitos de cruciformes de similar técnica y diseño a los nuestros se trazaron también sobre edificios construidos incluso a principios del siglo XX, como por ejemplo en las tapias del cementerio de Maro de Nerja (Málaga) (Solo de Zaldívar Yébenes, P., 1991), o más cercano en las del cementerio de Churriana de la Vega ya referido, por lo que no descartamos ninguna hipótesis cronológica ni de autoría.

Dejando a un lado esa posible interpretación, recordemos como se recogía en las Constituciones de 1593 del Hospital Real una de las funciones del Limosnero, «... ha de asistir a la puerta del Hospital todos los días por la mañana, y tarde, para dar la dicha limosna a los pobres que vinieren por ella...». Hemos de imaginar a esos pobres apostados en la puerta del hospital o en los muros de ese frente, esperando a recibir las limosnas estipuladas. ¿Por qué no pensar que estas cruces fueron trazadas por ellos? Serían muestras de devoción y agradecimiento, al igual que decíamos de aquellas trazadas en los entornos de ermitas y puertas de iglesias, donde se agolpaban pobres y mendigos pidiendo limosna a los feligreses. También esa devoción podría venir de la mano de los propios internos del hospital o de sus familiares, al igual que desde tiempos remotos y hasta nuestros días los vecinos de Benaolán pintan cruces en las rocas «como voto por enfermedad u otra circunstancia adversa».

Por el contrario, cuesta pensar que estas cruces se trazaran para evitar actos escatológicos. Pensamos que si hubo este tipo de cruces en el Hospital Real debieron de ser de mayor tamaño y bien visibles, algo que en nuestro caso no se da, aunque nos llama la atención el haber documentado dos cruces de San Antonio. Recordemos, como se dijo, que para evitar que se orinase en rincones y paredes se pintaban también santos, por ejemplo a San Antonio Abad o San Antón a veces con llamas de fuego, tal y como lo refiere en 1504 Antonio de Nebrija, «Así también en nuestro tiempo pintamos una imagen de san Antonio o

de la Cruz del Señor en aquellos lugares donde se prohíbe hacer aguas menores y mayores» (González Maya, J.C., 2016: 634). Creemos que las dos cruces de San Antonio que hemos documentado habría que ponerlas en relación con la labor asistencial que ejercían los miembros de la orden antoniana, dedicados a cuidar y atender a los enfermos que sufrían de peste, de enfermedades venéreas, lepra y de ergotismo, el llamado “fuego de San Antonio”, de ahí la representación antes aludida del santo entre llamas. Dado que las dos primeras enfermedades se curaban en el Hospital Real, y posiblemente el ergotismo también, ya que algunos de los síntomas de la enfermedad son las alucinaciones y convulsiones, efectos que podrían confundirse por aquel entonces con la demencia, es probable que miembros de esta orden acudieran al hospital para visitar a los enfermos, y quizás alguien por devoción o gratitud a esa orden trazara las cruces.



Figura 32. Sillar con motivo arquitectónico o diseño de chafalán

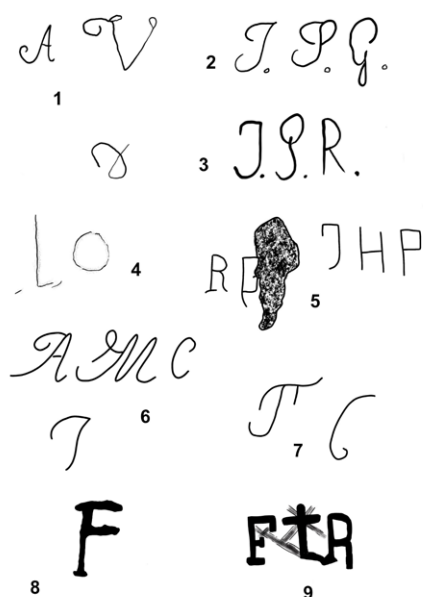
Por último, al observar detenidamente todo el frente sureste del edificio hemos detectado en numerosos sillares una serie de orificios que pudieran ser las huellas dejadas por el impacto de proyectiles. Estos se pueden ver a gran altura en la esquina derecha de ese frente, también en la esquina izquierda a la altura de la cornisa y principalmente hacia la izquierda de la portada a lo largo de las tres primeras hileras de sillares por encima del zócalo. Pero lo más interesante es que algunas de las cruces documentadas están trazadas muy cerca de esos orificios. Hicimos referencia al trazado de cruces en lugares donde se habían producido hechos trágicos, algunas junto a impactos de bala como en las tapias del cementerio de Granada. Quizás en el Hospital Real tan sólo sea una casualidad esa asociación, y que no coincidan en el tiempo cruces y orificios. Habrá que investigar si algún hecho violento del pasado en el que se produjeran disparos tuvo lugar en este frente –¿revueltas? ¿ocupación francesa? ¿guerra civil?...-. Por ahora sólo contamos con las noticias ya referidas de que en el siglo XVI hubo un encierro provisional de moriscos antes de su distribución a otras zonas de Castilla tras la rebelión, vigilados por arcabuceros; y también sabemos que en el siglo XVIII, cuando el hospital funcionaba como Real Hospicio, cuatro soldados y un sargento, los Guardias de Puerta, residían en el Cuartel del Hospicio y se dedicaban a custodiar la puerta y las personas recluidas (Cambil Hernández, M.E., 2007, Vol II: 340). Quizás esos impactos sean obra de estos grupos.

Respecto a las cruces de incisión fina, muy diferentes a todas las otras comentadas, pensamos que tanto por técnica como por diseño, es posible que se trazaran hacia el siglo XVIII o posterior, ya que se localizan bajo el espacio de la ventana de estilo gótico que se construyó en la fachada principal en el siglo XVIII, siguiendo el modelo del existente en la capilla del hospital; así mismo, en una vista de la calle San Juan de los Reyes recogida en una fotografía de José García de Ayola de 1885-1890, vemos este diseño de cruz o muy similar pintado con cal sobre la puerta de madera de una de las viviendas (Piñar Samos, J. y Ruiz de Pablos, R., 1996).

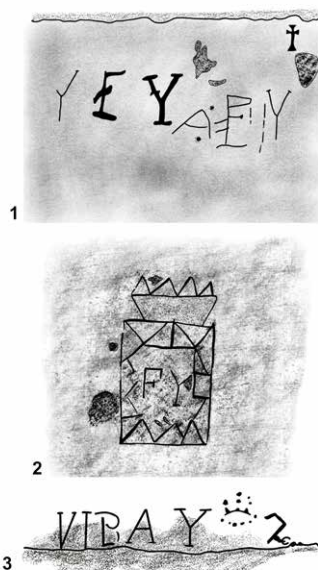
Cerramos nuestro análisis de los grafitos incisos y repicados documentados en los paramentos exteriores del Hospital Real, con dos motivos de temática arquitectónica.

El primero de ellos lo encontramos a gran altura, en uno de los sillares que conforma la esquina derecha del frente noreste del edificio. Se trata de un motivo repicado posiblemente antes de la colocación definitiva del sillar en el muro, que parece representar un elemento constructivo con una doble interpretación (Lám.X.1): por una parte pudiera representar un arco con doble rosca y motivo romboidal en su enjuta, que naciera de un muro o pilar de sillares; pero también pudiera ser el trazado, a modo de diseño, de un chaflán que no llegó nunca a ejecutarse en el sillar. Chaflanes de cantería, con esos diseños, son muy frecuentes en las esquinas de las casas granadinas del siglo XVI, a veces decorados con mascarones o elementos cerámicos.

El segundo grafito (Lám.X.2) se sitúa en el frente noroeste, a la derecha de la puerta del siglo XVII cegada en la segunda mitad del siglo XX. Sobre un sillar de la segunda hilera por encima del zócalo vemos un motivo reticulado de profunda incisión, que en un principio resultó confuso su estudio. Tras girar 180° el dibujo realizado, hemos comprobado que pudiera representar un edificio construido con sillares, quizás un castillo almenado con una torre en uno de los extremos y un escudo en el otro. Que el motivo quede invertido a la vista, nos hace pensar que se trazó en el sillar antes de su colocación en el muro.



Lám.VI ©José Ignacio Barrera Maturana



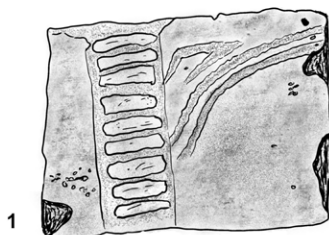
Lám.VII ©José Ignacio Barrera Maturana



Lám.VIII ©José Ignacio Barrera Maturana



Lám.IX ©José Ignacio Barrera Maturana



Lám.X ©José Ignacio Barrera Maturana

Con los grafitos pintados ocurre lo mismo que ocurría con los incisos y repicados, es decir, la mayoría de ellos se sitúan en el lugar mas concurrido y transitado del edificio, en el frente sureste donde se ubica la puerta principal.

Pero existe una clara diferencia entre unos y otros. Mientras que los grafitos incisos y repicados, de pequeño tamaño, surgen de un deseo íntimo y espontáneo del individuo y por diversas motivaciones, ya fuera por devoción, con valor apotropaico, en recuerdo de hechos trágicos, etc., sin intención de que sean contemplados, los grafitos pintados fueron trazados *ex profeso* para que fuesen claramente contemplados por el mayor número de espectadores, de ahí su gran tamaño respecto a los anteriores y su lógica ubicación en la fachada principal del edificio. Estos motivos pintados de gran tamaño, podríamos situarlos a caballo entre los grafitos y las escrituras expuestas. A pesar de ello y siendo conscientes de esa diferencia, en este trabajo las clasificaremos y denominaremos grafitos pintados⁷.

Los grafitos documentados se trazaron utilizando distintos pigmentos: blanco, negro y de tonos rojizos. En estas líneas sólo haremos referencia a tonos de color, ya que no se han efectuado por ahora los necesarios análisis de pigmentos que nos permitan saber que materiales se utilizaron para realizarlos (cal, carbón, almagra...). Son los de tonos rojizos los más numerosos, seguidos de los de tono negro y un único caso con pigmento blanco.

A la izquierda de la portada, conforme la contemplamos, a una altura de dos metros vemos dos círculos concéntricos trazados con pigmento blanco en cuyo centro, coincidiendo con la junta de dos sillares, al parecer hubo un agujero hoy tapado con cemento. Aunque estos círculos se ven en las fotografías de los primeros años del siglo XX, cuando el edificio se usaba como hospicio de ancianos, no sabemos por ahora que eran y para que servían.

Respecto a los grafitos pintados con pigmento negro vemos a la derecha de la portada y a una altura de 213 cm del actual nivel de suelo, una forma ovalada de 65 cm x 60 cm y en la parte superior de ésta, con trazo más fino pero también en negro, lo que parece ser la cabeza y hombros de un personaje que pudiera portar algo parecido a una lanza.

Otros dos grafitos trazados con pigmento negro los vemos en el frente noroeste, a ambos lados de la penúltima ventana del siglo XVI, hacia la izquierda de la puerta principal de esa fachada trasera. En el situado a la derecha y trazado sobre un sillar, parece leerse con letra cursiva la palabra "año"; en el de la izquierda, situado en la primera dóvela que forma el arco de la ventana, leemos también en cursiva pero con letra más pequeña que el anterior las letras, "P c a". Por el tipo de letra utilizado podríamos situarlos en los siglos XIX-XX.

El resto de grafitos pintados que a continuación veremos fueron trazados con pigmentos de tonos rojizos y se localizan en la fachada principal del edificio: cuatro a la izquierda de la portada y otros cuatro hacia la derecha. Dos de ellos se sitúan a

⁷ La mayor parte de las fotografías de los grafitos pintados, indistintamente del pigmento utilizado, incluidas en este trabajo, las hemos tratado con software informáticos (DStretch, Photoshop, Procreate...) que nos han permitido ver con más claridad el trazado de los mismos.

una altura inferior a los dos metros, y el resto en el espacio comprendido bajo la moldura saliente que recorre la fachada y dos metros por encima del zócalo saliente, lo que indica que los autores de los mismos necesitaron escaleras para trazarlos. Son de tema epigráfico y algunos se acompañan de *vitores* y motivos figurativos tales como una corona y una pluma.

El primer grafito de los dos situados por debajo de la cota de los dos metros, está situado a la derecha de la portada y aparece pintado sobre los anteriores en negro que representaban una forma ovalada y un pequeño personaje. Se lee en una primera línea de texto el nombre de “Juan” en letra cursiva, mientras que la segunda línea es ilegible. El segundo se localiza hacia la izquierda de la portada, a la derecha de la ventana del siglo XVI cegada en la 2ª mitad del siglo XX, ocupando una serie de sillares consecutivos situados en la segunda hilera por encima del zócalo. El texto está incompleto, muy deteriorado e ilegible y cubre parcialmente las cruces incisas de San Antonio y las que nacían de bulbos y dobles círculos, ya estudiadas. Tan sólo podemos identificar algunas letras en cursiva, tales como una “a” y quizás una “n”.

Entre los trazados ya a gran altura, hacia la izquierda de la ventana cegada referida y de otra enrejada que se sitúa por encima de aquella, contamos con un grafito epigráfico parcialmente conservado en donde se lee “... segv...”; a la derecha de la portada y cerca de las dos ventanas del siglo XVIII cegadas en la 2ª mitad del siglo XX, se ven restos de otros rótulos muy deteriorados y bastante ilegibles, donde quizás se pueda leer “(S)ANTO o (T) ANTO...”, sin poder confirmarlo.

Los cuatro grafitos o rótulos trazados con pigmentos rojizos que veremos más adelante, sí podemos considerarlos auténticos *vitores*. Pero antes de entrar a hablar de ellos aclararemos que son los *vitores*, que sabemos de ellos y en que tipos de aclamaciones se utilizaban.

«El *Vítor* clásico es un anagrama de color rojizo que combina las cinco letras de la palabra latina VITOR, con significado aclamativo de “Viva” y una finalidad de aplauso visual. A estas letras se une una C o luna invertida, que probablemente hace referencia al papa Luna, Benedicto XIII, el restaurador de la Universidad medieval a comienzos del siglo XV» (Rodríguez San-Pedro Bezares, L.E. y Weruaga Prieto, A., 2017: 12). Este anagrama generalmente acompaña a un texto que hace referencia al hecho, persona o institución aclamada.

El estudio más completo publicado sobre este tipo de rótulos se ha realizado en la ciudad de Salamanca. La tradición popular siempre había considerado los muchos *vitores* que se veían en las fachadas de los edificios de la ciudad salmantina obra de aquellos alumnos que celebraban de este modo su ascenso al grado de doctor, algo que ha quedado desmentido con el estudio realizado. De las 108 inscripciones que se han conseguido descifrar, «47 se referían al logro de una cátedra, en 18 se trata de cargos académicos de rectores y vicerrectores (consiliarios), 14 eran currículos conmemorativos, 3 por actos de conclusiones y tan sólo una parece referida a la obtención de un grado mayor» (Rodríguez San-Pedro Bezares, L.E. y Weruaga Prieto, A., 2017: 21) (Rodríguez San-Pedro Bezares, L.E. y Weruaga Prieto, A., 2011: 77-85). Sí es cierto que como consecuencia de la celebración del VII Centenario de la Universidad de Salamanca, a partir de 1953-1955 y hasta nuestros días, hay la costumbre de

pintar *vítores* en honor de los nuevos doctores. De entre los ochenta *vítores* que se pudieron deducir la fecha, la gran parte pertenecen a la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII. Por tanto, los *vítores* salmantinos se trazaban mayoritariamente por el logro de una cátedra, por alcanzar altos cargos de gobierno universitario, tales como rectorados, vicerrectorados y otros oficios de la administración de la Monarquía y de la Iglesia, por la celebración de actos o debates, y también por motivos religiosos, como por ejemplo «la aclamación a la Inmaculada Concepción, a santos beatificados, canonizados y a otras devociones» (Rodríguez San-Pedro Bezares, L.E. y Weruaga Prieto, A., 2017: 18-20). Los *vítores* relacionados con el mundo universitario eran trazados por los estudiantes que apoyaban a tal o cual candidato. Se realizaban festejos y algarabía y a la vez se creaban auténticas disputas entre los seguidores de los distintos opositores, llegando a ser en ocasiones enfrentamientos de sangre, lo que condujo a que por Real Orden del 30 de septiembre de 1757, el Rey Fernando VI prohibía que se realizasen «...vítores, toros, novillos ni otro festejo o demostración pública a nombre de escuela o nación por las calles, ni a personas particulares ni a Sto. Tomás, S^a Luis Gonzaga, ni prettesto de devoción u otro alguno...» (Rodríguez San-Pedro Bezares, L.E. y Weruaga Prieto, A., 2011: 56-57 y nota 40).

Aunque en Salamanca un sólo *vítor* haya podido ser relacionado con el ascenso al grado de doctor de algún estudiante, es prueba junto a distintas referencias escritas de estudiantes de la Universidad de Oviedo (Quijada Espina, A.M. 2015: 270,326), de que era también costumbre en estos casos el pintarlos en las fachadas de los edificios. Recogemos en este trabajo una referencia que viene bastante al caso del edificio que estudiamos. Nos referimos a lo que se dice en los versos 131 a 136 de un vejamen, en este caso gallo, que escribió en 1611 Luis de Góngora y Argote dedicado al doctorando en Teología N. Zuñiga, sobrino del Administrador del Hospital Real (Egido, A., 2003:189-221) (Madroñal, A. 2005: 173-182), que lleva por título *Vejamen que se dio en Granada a un sobrino del Administrador del Hospital Real, que es la casa de los locos*:

«...vítor os aclamen letras
de escolástico y redondo;
tan pegado a las paredes
viváis, que algún envidioso
os rempuje algún suspiro,
cuando no os diga un responso...»

Pero esos *vítores* también se trazaban en los muros de las ciudades en honor de algún autor literario o dramaturgo, tal y como Miguel de Cervantes lo refiere en *La gitanilla*, «...con que quedaron más alegres y satisfechas que suelen quedar un autor de comedias cuando, en competencia de otro, le suelen rotular por las esquinas: "Vítor, Vítor"» (Reyes Peña, M. de los, 1993:105). Un caso de lo que decimos es un grafito inciso de *vítor* acompañado del nombre de Tomé de Olmedo descubierto en el Castillo de Alaquàs (Valencia), que ha sido relacionado con el comediante Tomé de Olmedo o Castañeda, casado con María de Olmedo, que formaban parte de una larga saga de importantes actores de teatro del siglo XVII vinculados a Valencia (Algarra Pardo, V.M. y Berrocal Ruiz, P., 2016: 12). Casualmente vemos a esta familia participando en los festejos que el 14 de junio de 1629 se celebraban en Granada con motivo del día del Corpus, «...tubo las fiestas y carros triunfales la compañía de Olmedo...» (Henríquez de Jorquera, F., 1987: 706).

Y por supuesto estos *vítors* también se pintaban en honor de mujeres, como por ejemplo a la poetisa, cronista y dramaturga Ana María Caro de Mallén (1590-1646). Ésta era natural de Granada, esclava posiblemente morisca. Con la edad aproximada de diez años fue bautizada y adoptada como hija por el matrimonio formado por Gabriel Caro de Mallén, procurador de la Real Audiencia de Granada y natural de Lora del Río, y Ana María de Torres, vecina de Granada. Alrededor de 1625 los Caro de Mallén se trasladarán desde Granada a Sevilla, ciudad en la que se quedarán a vivir. Será en esta última ciudad donde Ana María Caro llevará a cabo toda su producción literaria, con la excepción de un viaje a Madrid en 1637 por requerimiento de la Corte, para escribir la relación de una boda real. Falleció en Sevilla por causa de una epidemia de peste el 6 de noviembre de 1646 (Escabias, J., 2012). En aquel viaje a Madrid conocerá y entablará amistad con otra gran literata de su tiempo, doña María de Zayas y Sotomayor, autora de la obra *Desengaños amorosos* de 1647 en la que escribe, «Y la señora doña Ana Caro, natural de Sevilla, ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítors, rotulando su nombre por las calles» (Zayas y Sotomayor, M. de, 2014: 106).

Un caso interesante de *vítor* en honor de una mujer lo hemos documentado en la población granadina de los Ogíjares. Apareció durante unas recientes obras realizadas en la fachada de la Iglesia de Santa Ana, pero incomprensiblemente fue cubierto con nuevo revoco en corto espacio de tiempo. Lo consideramos de gran interés, a pesar de que ya no esté a la vista, dado que no conocemos otros casos, al menos en Granada, que se hayan conservado dedicados a mujeres: junto a un *vítor* se hacía referencia a una tal “D^a Theresa” a la que se aclamaba por algo relacionado con las misas.

Tras haber explicado el anagrama y su utilización en diferentes tipos de aclamaciones, volvemos a nuestros *vítors* del Hospital Real. Contamos con cuatro ejemplos: dos de ellos se sitúan hacia la derecha de la portada del



Figura 33. DR. VTRERA / (*vítor*)

edificio y otros dos hacia la izquierda⁸. En líneas generales, aunque veremos cada caso en particular, hemos de indicar que los *vítors* que presentamos debieron de trazarse en los muros en momentos anteriores a la prohibición recogida en la Real Orden de 30 de Septiembre de 1757.

Comenzamos con los situados a la derecha de la portada principal del edificio. El primero de ellos se localiza por encima de las dos ventanas del siglo XVIII que fueron cegadas en la segunda mitad del siglo XX. No está completo ya que la apertura del vano afectó a la parte inferior, pero aún así se conservan bastante bien tanto el rótulo como el *vítor*. El texto está trazado con letras mayúsculas conjuntas y enclavadas. La lectura que hacemos del texto es, “DR. VTRERA / (*vítor*)”, de tal modo que vemos enclavada la R en la D de doctor, y la A en la R de la última sílaba del apellido Utrera, es decir, VIVA EL DOCTOR UTRERA.

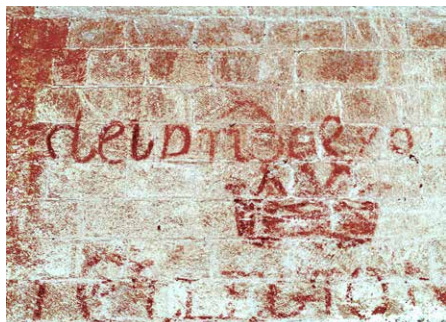
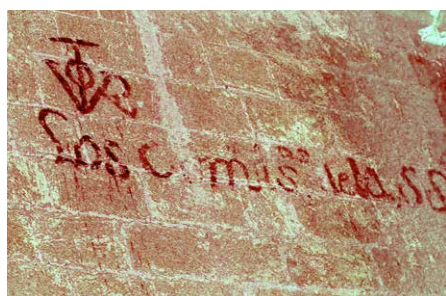
A falta de un estudio más profundo de la documentación de archivo, nos consta la existencia de dos rectores de la Universidad de Granada con el apellido Utrera en el siglo XVIII: don Pedro de Utrera nombrado rector el 14 de noviembre de 1714 y el doctor don Pedro Martínez de Utrera nombrado el 26 de agosto de 1718⁹. Así mismo, sabemos de un doctor llamado don Cristóbal de Utrera y Molina, catedrático de Esfera y médico del Santo Oficio, que el 26 de octubre de 1694 dio un vejamen en la Universidad de Granada a nueve doctorandos de diferentes facultades (Madroñal, A. 2005: 174). Pensamos, que al igual que los casos salmantinos, el *vítor* pintado en la fachada se hizo en honor de alguno de los rectores aludidos, aunque también cabría la posibilidad de que fuese dirigido al catedrático y médico referido, ya que el lugar donde esta pintada la aclamación, es decir en un



Figura 34. Pe, Mº AL/ CALA (pluma y *vítor*)

⁸ Nuestro agradecimiento a la profesora Mº José Osorio Pérez (UGR) por sus interesantes observaciones y desinteresada ayuda en la transcripción de los rótulos y *vítors* del Hospital Real, así como los consejos dados para continuar nuestra investigación.

⁹ Estos datos los hemos extraído de la Lista de Rectores de la UGR que se puede consultar online en el *Archivo Universitario de Granada*, en el apartado *Trabajos de investigación* [en línea] <http://archivo.ugr.es/pages/trabajosdocumentos/rectores> [consulta 24-02-2019].



Figuras 35-37. (vítor) / Los comiis^{os} (comisarios)
de la SS.^a...del prífio...

hospital, avalaría también esta hipótesis. Así pues, este *vítor* se trazaría en algún momento de la segunda mitad del siglo XVII o ya en los primeros veinte años del siglo XVIII.

El segundo rótulo se sitúa a la altura de la entreplanta, entre el balcón y el último ventanal del siglo XVI, en el extremo derecho de la fachada principal.

Son dos líneas de texto con un *vítor* que incorpora la luna invertida y le precede una pluma. El texto está trazado con letras mayúsculas conjuntas, enclavadas y voladas que forman abreviaturas. La lectura que ofrecemos del texto es, "Pe, M^oAL/ CALA (pluma y *vítor*)", quedando la A enclavada en la C, es decir, VIVA EL PADRE, MAESTRO ALCALA. La presencia de la pluma confirmaría que estamos ante la aclamación de una persona relacionada con el mundo de las Letras o las Artes.

El siguiente rótulo se localiza hacia la izquierda de la portada, a la altura de la entreplanta y bajo la moldura que recorre la fachada. La presencia de un ciprés y otras especies plantadas en el jardín delantero dificulta una visión completa del mismo, así como de su documentación. Además aparece pintado a ambos lados de una ventana que se abrió en un momento histórico indeterminado y que después se cegó en la segunda mitad del siglo XX. Comienza a escribirse a la izquierda del vano, pudiéndose ver en la primera línea el *vítor* clásico, sin luna, y bajo él una segunda línea incompleta en su parte central por la apertura y cegado del vano referido. Se aprecian en los sillares numerosos goterones del pigmento rojizo utilizado. El texto se escribe en letra minúscula cursiva con varias abreviaturas utilizando ángulo y letras voladas, y se adapta a la anchura de los sillares que forman esa hilera



Figura38. (corona) / EL COLLEGIO M(A)YOR / (vítor)...SV...

como si de un renglón y caja se tratara. La lectura que ofrecemos resulta compleja y no es definitiva: “(vítor) / Los comiis^{os} (comisarios) de la SS,^a... del prío...”. No podemos atribuir a este rótulo una cronología concreta dada la dificultad que entraña su lectura, que precisa de un estudio profundo de la documentación de archivo.

Bajo este rótulo y en consecutivas líneas, posiblemente trazadas por una mano diferente al rótulo anterior, vemos una corona y el siguiente texto en letra mayúscula, “EL COLLEGIO M(A)YOR”. Más abajo se intuyen, muy deteriorados, otro *vítor* y las letras ...SV...

Lo interesante de este último rótulo es que en él se hace alusión al Colegio Mayor, que no es otro que el granadino Real Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago, que tuvo una doble fundación. La primera de mano de don Diego de Ribera al que se debe la fundación del Colegio de Santiago, que abrió sus puertas en 1649 dirigido por la Compañía de Jesús. La segunda se debe a don Bartolomé Veneroso, que al igual que el anterior, dispuso en su testamento la fundación de un colegio para alumnos sin recursos, obra que se materializó en 1695 con la fundación del Colegio de San Bartolomé, también dirigido por los jesuitas. Será el 1 de noviembre de 1702 cuando se reunifiquen ambos colegios en uno solo, denominándose Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago. La corona dibujada sobre el rótulo quizás haga alusión al título de Real otorgado al Colegio Mayor por Carlos III el 20 de diciembre de 1774. Pero también cabe la posibilidad de que la presencia de esta figura se deba a la vinculación existente entre el Colegio Mayor y la Compañía de Jesús, ya que según algunos autores este símbolo, “la corona de triunfo” -así como soles, lunes, estrellas y monogramas marianos-, suelen acompañar a los *vítores* en contextos religiosos. La corona y la diadema aparecerán como señales de aclamación en los salmos, como por ejemplo en el salmo 8,6, “Le has coronado de gloria y honor”; en el 21,4 (Vulgata 20), “Has puesto en su cabeza una corona de oro

puro”; y en el 132,18 (Vulgata 131), “Sobre él brillará mi diadema” (Rodríguez San-Pedro Bezares, L.E. y Weruaga Prieto, A., 2011: 63-64 y nota 61).

En un principio podemos proponer una primera aproximación cronológica situando este rótulo en el siglo XVIII, en base a dos fechas *post quem*. La primera correspondería al 1 de noviembre de 1702 que es cuando se reunifican ambos colegios con el título de Colegio Mayor, momento a partir del cual se trazarían el rótulo, el posible vítor y la corona en un contexto claramente religioso vinculado a los jesuitas como hemos referido anteriormente; y la segunda fecha sería la de 20 de diciembre de 1774 si consideramos la corona como indicativa del título de Real otorgado al Colegio Mayor por Carlos III. Pero hemos de advertir que en este último caso hay una cuestión que no debemos de pasar por alto, y es que de haberse realizado la aclamación en algún momento posterior a la fecha indicada, ésta se habría pintado contraviniendo la prohibición recogida en la ya referida Real Orden de 30 de Septiembre de 1757, algo que no debemos descartar.

En relación al pigmento rojizo utilizado en los rótulos y vítores del Hospital Real no podemos concretar nada sobre su composición, ya que no se han realizado análisis químicos de los mismos. Popularmente se ha dicho que este tipo de rótulos estaban trazados con sangre de toro de los festejos que realizaban los doctorandos. Para el caso salmantino «hay autores que los vinculan al almagre, y otros a un compuesto simbólico y hermético de triple procedencia: vegetal, mineral y animal. Es decir, pimentón, almagre y sangre de toro o vaca. Esta mezcla se usó en la década de 1950 para el Vítor del General Francisco Franco que se pintó en el lateral de la Catedral Nueva, mirando a la Plaza de Anaya» (Rodríguez San-Pedro Bezares, L.E. y Weruaga Prieto, A., 2017: 13).

Según José Antonio Saavedra García respecto a la técnica empleada para el trazado de estos rótulos, tras exponer diferentes posibilidades y siguiendo otros estudios sobre conservación y restauración, llega a la conclusión de que dado que los rótulos están trazados directamente sobre los sillares de piedra sin preparación previa, el pigmento utilizado necesitó de un «aglutinante con las siguientes cualidades: inorgánico, adherente, transpirable, elástico, transparente, duradero, asequible y barato» (Saavedra García, J.A., 2017: 31). Descartando los orgánicos, entre ellos la sangre o la caseína de la leche, ya que el primero con el tiempo se transforma en una masa ennegrecida y el segundo se deteriora rápidamente cuando está húmedo, por ejemplo con la lluvia, considera que el aglutinante más adecuado que debió de usarse es el agua de cal. Es decir dos productos -almagre y agua de cal- que estaban al alcance de cualquiera (Saavedra García, J.A., 2017: 30-33). De hecho, en las fuentes escritas y literarias se hace alusión al uso del almagre para el trazado en puertas y muros tanto de grafitos injuriosos, como de cruces y vítores.

De los primeros sabemos de las «cosas affietossas o ignominiosas» que algunas personas «señalaron y almagraron las puertas y paredes» de la casa del doctor Mateo Deza, abogado y lugarteniente del Justicia de Aragón, en julio de 1610 (Castillo Gómez A., 2010: 99). Utilizado también este pigmento para trazar cruces con objeto de evitar actos escatológicos en rincones, puertas y fachadas como ya se dijo, se recoge lo siguiente en el entremés *Las*

nueces (vv. 228-231) de Quiñones de Benavente publicado en 1643 (González Maya, J.C., 2016: 633):

«Sale un Vejete con un tiesto de almagre. Vengo a poner unas cruces
en el rincón de mi puerta,
que la pudren los muchachos
cuando salen de la escuela».

E incluso en el mismísimo Quijote, en el capítulo X, se alude al uso del almagre para trazar los *vitores* y rótulos que tratamos:

«...Como don Quijote le vio, le dijo:

-¿Qué hay, Sancho amigo? ¿Podré señalar este día con piedra blanca o con negra?

-Mejor será -respondió Sancho- que vuesa merced la señale con almagre, como rótulos de cátedras, porque le echen bien de ver los que le vieren».

Grafitos en la tapia del aparcamiento exterior del Hospital Real

La tapia que contiene los grafitos que hemos documentado en ella, se sitúa tras la fachada posterior del edificio, y separa ésta del espacio dedicado a aparcamiento por la institución. Se trata de una obra levantada con bloques de hormigón donde se alternan los lienzos de tapia con pilares, sobre los que se extendió un revoco de cemento y posteriormente se pintó en color ocre claro. La parte superior de la tapia conserva en algunas zonas cristales clavados en el cemento. Algunas zonas inferiores se ven afectadas por las humedades procedentes del jardín delantero, lo que ha producido el desprendimiento parcial del revoco de cemento, quedando a la vista los bloques de hormigón. En la tapia se abre una puerta para acceder al aparcamiento que está alineada con la principal que hay en ese frente del hospital. Los grafitos documentados se ubican en la parte que mira a la fachada del Hospital Real, y se sitúan tanto en los lienzos de tapia como en los pilares.

Hemos documentado un total de ocho grafitos de los cuales tres no serán estudiados aquí, ya que uno de ellos está muy deteriorado y apenas podemos apreciar nada en él; otro está prácticamente igual que el anterior, salvo por la existencia de una A dentro de un círculo - símbolo de Anarquía- trazados con aerosol naranja sobre una gran mancha de pintura blanca; y el tercero consiste en una gran número de trazos de pintura negra realizados con brocha que cubren a otros y enmascaran los mensajes, además todo ello está cubierto por las plantas que crecen en el jardín delantero, lo que ha impedido ver con claridad de que se trata. Por tanto estudiaremos los cinco restantes.

El primer grafito se sitúa justo enfrente de la esquina SW-NW del antiguo edificio. Está trazado a brocha con pintura de color naranja y se extiende por la parte superior derecha del lienzo de tapia y sobre el pilar contiguo. Es de tipo epigráfico, utiliza letra mayúscula, y ofrece un tema de reivindicación laboral, cuya lectura es la siguiente, “TELEFONICA / AMNISTIA / C.C.O.O.”; en el pilar derecho se lee, “LORCA / HER / NANDE / PUED.../ Y EL...”.



Figuras 39 y 40.
Grafitos de la tapia del
aparcamiento

Estos grafitos surgen en un contexto de conflicto laboral existente entre la Dirección de Empresa de Telefónica y sus trabajadores durante los años 1976-1977. Unos sucesos que son de carácter general en todo el territorio nacional, y que quedan resumidos en estos párrafos (CC.OO. Federación de Comunicación y Transporte, 2002: 99):

« 1976. La mayor movilización.

En apoyo de su plataforma reivindicativa, en la que se pedía un aumento lineal de 6.000 ptas., los trabajadores de Telefónica van a la huelga. El paro es generalizado en todo el Estado durante dos semanas. No hay acuerdo y se va al Laudo, dictaminándose 5.000 ptas. de aumento lineal y mejoras sociales. La Dirección responde con 51 despedidos, 74 traslados forzosos y más de un centenar de sanciones. La mayoría de los represaliados son miembros de CC.OO. y entre ellos una gran parte del Jurado de Empresa.

1977. Amnistía laboral.

Desde la movilización del año anterior, la acción sindical se centra en reorganizar a los trabajadores, recomponer fuerzas y conseguir la amnistía laboral. Durante ese año se conseguirá la readmisión de todos los despedidos, con excepción de seis, y la anulación de las sanciones».

A continuación del anterior grafito, encontramos otro realizado en rojo con aerosol que se extiende por todo el lienzo de tapia entre dos pilares. Es de tipo epigráfico, utiliza letra mayúscula y ofrece un tema de reivindicación política, cuya lectura es la siguiente, "DEBAJO DE LOS / ADOQUINES ENCONTRA / REMOS DE NUEVO LA / (PLAYA)". El mensaje está incompleto ya que las humedades han afectado a la parte inferior de la tapia, desapareciendo el revoco que debía de contener la palabra playa. Bajo el artículo LA de la inscripción podemos ver los pétalos de una flor pintada en verde con aerosol. Con este mismo color se trazó en el pilar izquierdo un texto ilegible acompañado de un ave que sí es visible en la parte inferior.

El mensaje de este grafito nos retrotrae automáticamente a las revueltas y protestas que se produjeron en París en el llamado Mayo Francés o Mayo de 1968, y cuyo eslogan o consigna, que también se pintaba en los muros parisinos, era "Sous les pavés, la plage" "Bajo los adoquines, la playa". No pensamos que nuestro grafito se realizara en 1968, pero sí que es una versión muy cercana al francés, aunque con una característica que lo hace diferente, y es la introducción en el texto de las palabras "ENCONTRAREMOS DE NUEVO". Con estas palabras el autor manifiesta en su mensaje la necesidad de llevar a cabo un nuevo Mayo del 68, un nuevo tiempo de protestas y revueltas que cambie el contexto histórico-político del momento en que se traza el grafito, y que conduzcan a la conquista de derechos sociales y libertades. Por tanto, creemos que quizás pudo realizarse incluso antes del 20 de noviembre de 1975, fecha de la muerte del dictador Francisco Franco. Ese "ENCONTRAREMOS DE NUEVA LA (PLAYA)" no es otra cosa que el anhelo de libertad y de la llegada de la democracia.

El siguiente grafito se localiza en el penúltimo lienzo de tapia, antes de la puerta por la que se accede al aparcamiento. Está pintado a brocha con pintura roja, y se extiende por todo el lienzo de tapia y el pilar derecho. Está muy deteriorado y partes de él se han borrado. Es de tipo epigráfico, usa la letra mayúscula y el tema expresado es político. La lectura que ofrecemos es la siguiente, "BLAS / BLAS / BLAS B...N.../ ROJOS / AL PARE/ DO(N) / (ilegible) / QUE VUELVA / ALBERTI".

Como se puede ver, a la izquierda aparece tres veces repetido el nombre de "BLAS" a modo de aclamación. Hace referencia al fundador y líder del partido político de extrema derecha Fuerza Nueva (FN), Blas Piñar López. Este partido fue fundado en 1976 y desapareció en 1982. Hacia la derecha vemos escrito con letras aún mayores que las anteriores, "ROJOS AL PAREDO(N)", que era una de las consignas más populares de los militantes de ese partido. Resulta aún mas interesante la frase "QUE VUELVA ALBERTI" que aparece bajo la anterior y se continúa sobre el pilar derecho. En la parte superior de ese mismo pilar vemos la caricatura de un personaje de perfil que se trazó en rojo con aerosol.

El estudio de la misma ha planteado dobles hipótesis, tanto de autoría como de cronológica. De autoría porque es posible que un militante de



Figuras 41 y 42. Grafitos de la tapia del aparcamiento

Fuerza Nueva trazara el grafito aclamando a Blas Piñar y el texto “ROJOS AL PAREDO(N)”, mientras que otro autor de signo político contrario escribiera la frase “QUE VUELVA ALBERTI”, manifestando de este modo el deseo de que el poeta volviera del exilio. Pero también cabe la posibilidad de que el militante de Fuerza Nueva trazara irónicamente el grafito completo, dando a entender lo que le podría suceder al poeta si regresaba al país. Quizás esta última hipótesis sea la más acertada, dado que todo el texto está escrito con letra mayúscula y el mismo color de pintura, por lo que no creemos que esas coincidencias se dieran en dos autores diferentes.

Respecto a la cronología, dado que el grafito expresa el deseo de la vuelta de Alberti a España, hemos de pensar que se trazó en algún momento anterior al 27 de abril de 1977, fecha de su llegada al país poniendo fin a su exilio. Pero también cabe otra posibilidad, y es que el grafito manifieste

el deseo local de que el poeta volviera nuevamente a visitar Granada, ya que la primera vez que lo hizo fue el 25 de febrero de 1980, por lo que el grafito podría datarse posterior a esa última fecha. A pesar de esta segunda posibilidad, creemos que el mensaje se debe de datar en un momento anterior al regreso del poeta del exilio.

El grafito que se sitúa a continuación del anterior está realizado con pintura negra aplicada con brocha y representa una gran mano en una postura algo forzada e incluso podríamos decir “trágica”, que por su aspecto y color recuerda a algunas de las dramáticas manos del Guernica. Parece que bajo ella existía otro motivo que se borró con pintura roja, quizás una flor, ya que varias líneas sugieren el tallo y las hojas. Por encima y hacia la izquierda de la mano se aprecian restos de textos bastante deteriorados e ilegibles pintados en verde. A pesar de la dificultad hemos conseguido descifrar parte del texto de la parte superior izquierda donde se lee, “VITORIA HERMANOS...”. A la derecha de la figura de la mano se puede leer con pintura negra, “A / AL ANDAL(US)”.

La primera lectura del grafito hace referencia a un terrible suceso ocurrido en Vitoria-Gasteiz el 3 de marzo de 1976. Tras dos meses de huelga y dos días de paro general, había convocada una asamblea general en el interior de la Iglesia de San Francisco de Asís del barrio de Zaramaga, a la que acudieron en masa los trabajadores. La policía ordeno el desalojo de la iglesia. Ante el miedo a la represión las casi 5000 personas que se hallaban en su interior se negaron a salir. La policía actuó gaseando el interior del edificio, lo que provocó el pánico y la huida de las personas que allí se concentraban, momentos que aprovechó la policía para golpearles y cargar sobre ellos indiscriminadamente con disparos tanto de pelotas de goma como de balas. El resultado fue un centenar de heridos y cinco asesinados. Se trata pues, de un grafito cuyo fin era el denunciar lo ocurrido y solidarizarse con la causa y las víctimas.

La figura de la mano trazada con pintura negra junto al texto “A / AL ANDAL(US)”, pudiera hacer referencia a ese movimiento de lucha andalucista que se estaba gestando en nuestra región en los años setenta del siglo XX, y que dio lugar a las masivas manifestaciones que se produjeron el 4 de diciembre de 1977 en favor de la autonomía de Andalucía. De igual modo, por aquel entonces surgieron –teniendo en cuenta la base teórica e ideológica de Blas Infante– nuevas ideas, partidos políticos, movimientos sociales, cantautores, grupos musicales, etc., que reivindicaban el pasado andalusí de la región, y es en ese contexto en el que debemos de entender nuestro grafito junto a la mano como símbolo de lucha.

Al otro lado de la puerta del aparcamiento vemos el último grafito realizado con pintura negra aplicada con brocha de difícil interpretación, ya que más parece borrar con sus trazos otros grafitos anteriores. Sobre esos trazos negros aparece otro grafito en verde cuya lectura parcial es, “ANDALUCIA”. Este grafito estaría en línea con la interpretación dada al anterior.

Como vemos todos los grafitos documentados en la tapia podemos situarlos cronológicamente en ese periodo llamado de la Transición Española (1975-1982). Muestran el sentir popular de una sociedad que reclamaba un cambio

político así como mejoras sociales y laborales, en definitiva anhelos de libertad y democracia. Sentimientos estos que quedan bien reflejados con la versión del grafito francés del Mayo del 68; el claro deseo del regreso de los exiliados mediante la referencia expresa a Alberti; las reivindicaciones laborales y de solidaridad mostradas tanto en el grafito de los trabajadores de CC.OO. (Comisiones Obreras) pertenecientes a Telefónica, como en el que se alude a los trágicos acontecimientos de Vitoria; o la lucha por conseguir la autonomía de Andalucía reivindicando a la vez su pasado andalusí manifestados en los dos últimos grafitos estudiados. Creemos que estos grafitos son de gran importancia ya que son pocos los que se conservan pertenecientes a este periodo histórico, por lo que incidimos en la necesidad de preservarlos.

Grafitos en los espacios interiores del Hospital Real

Los grafitos que se han localizado en el interior del edificio se elevan a 31, mayoritariamente trazados sobre columnas, pilares, balaustradas y portadas de los patios, dada la inexistencia de antiguos revocos en los muros, como ya se dijo, eliminados o cubiertos con nuevos durante las intervenciones ejecutadas por Francisco Prieto-Moreno desde 1961 a 1980.

Se han documentado de tres tipos atendiendo a la técnica de trazado: pintados con lápiz negro, repicados e incisos. Son los primeros los más numerosos, le siguen los incisos y después los repicados con sólo dos grafitos. Un único grafito podemos ver en el patio de los Inocentes, el resto se distribuyen tanto en el patio de los Mármoles y de la Capilla, como en sus corredores altos. A continuación veremos los documentados en cada patio con su correspondiente corredor.

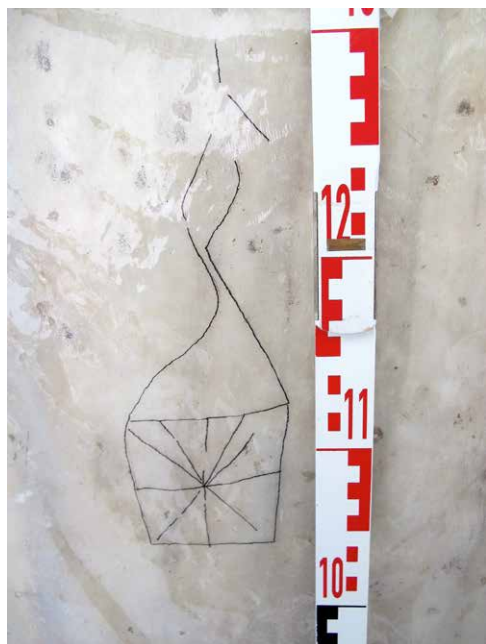


Figura 43. Grafito durante el proceso de calco, ¿bolsa, escapulario?



Figura 44. Grafito durante el proceso de calco. Cruz procesional

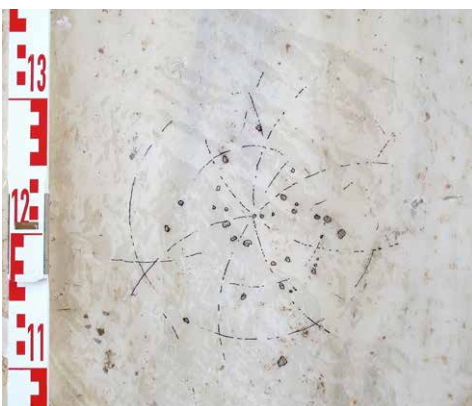


Figura 45. Grafito durante el proceso de calco. Motivos trazados a compás

• *Patio de los Mármoles*

En las columnas que ocupan el frente SE del patio hemos documentado cuatro grafitos trazados con lápiz negro que corresponden a nombres ilegibles con rúbrica, tan sólo en uno sin rúbrica, se lee “Juaso”. También trazado con lápiz negro existe en la columna situada en el extremo del frente NE, una serie de operaciones aritméticas asociadas a líneas horizontales y verticales paralelas que incluyen dos flechas (Lám.XI.1). Bajo las operaciones aritméticas se ve una posible forma fálica. Los grafitos de rúbricas debieron de trazarse a lo largo del siglo XX, durante el propio uso del edificio. En cambio, el grafito con operaciones aritméticas asociadas a lo que pudiera ser un simple boceto explicativo de la ejecución de algún tipo de trabajo realizado en este espacio, hemos de ponerlo en conexión con las obras de restauración efectuadas durante las intervenciones de Prieto-Moreno.

Encuadrables también en ese mismo siglo, son los grafitos trazados en las columnas del frente SE y NO del corredor alto de este mismo patio. En una columna del primer frente referido hallamos dos grafitos: uno con letra muy pequeña presenta las siglas “PSOE” (Partido Socialista Obrero Español), y el otro el nombre de “Lucas” trazado con grandes letras más rúbrica. Los grafitos del otro frente se ubican en las dos primeras columnas de la derecha, pudiendo ver en la primera el dibujo de un cigarro del que sale humo (Lám.XI.2); y en la otra columna dos nombres en letra cursiva de pequeño tamaño donde se lee, “coco” y “Gema” junto a una rúbrica de tamaño más grande (quizás perteneciente a Gema), un gran círculo doble e incompleto, y una hoz con martillo, símbolos del PCE (Partido Comunista de España) (Lám.XI.3).

En relación a la cronología que podemos atribuir a los grafitos del corredor, contamos con una fecha *post quem*, en base al proyecto de obras de 1972

ejecutado por Prieto-Moreno, según indica Fernando Acale: «Este patio, como ya se vio anteriormente, había sido ejecutado en dos fases: una primera en diciembre de 1969, en la que se construyeron los forjados del suelo de tres de las galerías superiores; y otra en 1972, en la que se construyó el forjado que faltaba y se edificaron los pórticos de columnas y la cubierta de tejas, sobre estructura de cerchas metálicas» (Acale Sánchez, F., 2015: 745). Es decir, a partir de esa última fecha ya están colocadas las columnas del corredor que contienen los grafitos.

Por ese mismo año se trasladó al Hospital Real la docencia de la Facultad de Filosofía y Letras, mientras se construía el nuevo edificio en el Campus de Cartuja -inaugurado en el curso 1976-1977 -estando en uso universitario desde entonces hasta hoy-. La temática que ofrecen los grafitos nos hace situarlos al igual que los de la tapia exterior de acceso al aparcamiento, en el periodo de la Transición Española (1975-1982): las siglas y símbolos de partidos políticos de izquierdas, el cigarro con humo, que pudiera representar en la jerga estudiantil un “porro” o “canuto”, e incluso la presencia del nombre de Lucas –casualmente es San Lucas patrón de la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada-, nos lleva a pensar que los autores de los grafitos pudieron ser estudiantes.

Respecto al resto de los grafitos documentados en este patio, cuatro motivos son incisos y uno repicado, trazados todos ellos sobre los fustes de las grandes columnas del siglo XVI. En el frente NE del patio, en una de las columnas centrales, hallamos incisas las letras, “c / e M” (Lám.XI.4). El gancho del pie de la M se riza y cierra exageradamente y en su interior se hacen pequeños trazos. Por el tipo de caligrafía pudiera situarse en los siglos XVIII-XIX.

En el pilar que ocupa el extremo derecho del frente SE, se traza también inciso, un cuadrado con las líneas marcadas de sus cuatro ejes de simetría, así como dos más en los cuadrantes superiores. De cada ángulo superior nace una línea ondulante que tienden a unirse por arriba (Lám.XI.5).

Cuando el hospital funcionó en el siglo XVIII como Real Hospicio de Pobres, en este patio y en una de sus estancias estaban alojadas las ancianas y mozas, y dentro del hospicio se fundó un Seminario o Colegio de la Purísima Concepción para acoger a las niñas huérfanas y abandonadas hasta los doce años. «En un principio se estableció en cien el número de acogidas, las cuales irían con uniforme y escapularios» (Cambil Hernández, M.E., 2007, Vol II: 356). Aportamos estas referencias a mujeres y niñas, porque tal vez se pueda poner en conexión con la interpretación, quizás algo atrevida, que proponemos de nuestro grafito. Es difícil saber de que se trata, pero si nos ceñimos tan sólo a su forma, a su aspecto, nos recuerda claramente a lo que pudiera ser algún tipo de bolsa, pero de igual modo pudiera también representar un escapulario, aunque ciertamente carente de imagen sagrada.

En la segunda columna del extremo izquierdo de este mismo frente, hemos documentado, trazada mediante un repicado apenas profundo, el diseño de una gran cruz latina sobre peana (45 cm x 19,5 cm) con los brazos ensanchados en sus extremos y círculo central que rodea la intersección de los mismos, a modo de cruz céltica (Lám.XI.6). Parece tratarse de una cruz procesional, que recuerda a la Cruz de la Victoria asturiana, del siglo X, de la que encontramos numerosos grafitos en el Monasterio de San Millán de Suso datadas entre los siglos XII-XIII (Ibáñez Rodríguez, M. y Lejárraga Nieto, T., 1998: 24-33).

Pero quizás el ejemplo que más se acerca a nuestro grafito lo encontremos en un grabado trazado en un silo del Barranco de Valmayor en Mequinenza (Zaragoza), donde la cruz representada, aunque difiere de la nuestra por sus brazos horizontales recruzados, ha sido datada entre los siglos XV-XVI (Royo Guillén, J.I. y Gómez Lecumberri, F., 2002: 88-90). Otro motivo cruciforme, inciso y muy deteriorado, lo hallamos en la segunda columna del extremo izquierdo del frente NE, se trata de un calvario, es decir tres cruces sobre peana (Lám.XI.7).

En el pilar de ese mismo extremo, cara al frente NW, vemos con incisión muy fina y trazados a compás, dos círculos concéntricos, por cuyo centro pasan otros medios círculos que dan lugar a una forma en espiral que gira (Lám.XII.1). El diámetro del mayor es de 18,3 cm y el del menor de 10,1 cm No podemos dar una cronología a este motivo ya que se remonta en el tiempo y al que se le ha otorgado valores apotropaicos. En nuestro caso no vamos a ir más allá, tan sólo nos centramos en el interés que muestra por haberse trazado con compás, lo que nos hace pensar que puede estar relacionado con el proceso constructivo del edificio.

- *Patio de la Capilla*

Los grafitos localizados en este patio hemos de encuadrarlos en el siglo XX. En la segunda columna del extremo izquierdo del frente SE, hay escritas con lápiz negro varios nombres ilegibles con rúbrica, y uno sin ella en la que pudiera leerse, "María". En el pilar de ese extremo, cara al frente SW, vemos también trazado con lápiz un corazón (Lám.XII.2) y en la parte inferior un reticulado (Lám.XII.3).



Figura 46. José Roldán / 1928

Sobre los tambores de piedra de Sierra Elvira de la segunda columna del extremo derecho del frente SW, de manera incisa se trazó el nombre de "Jose", y por encima de este mediante repicado muy pequeño, otro grafito donde se lee, "José Roldán / 1928". Es interesante porque se trazan las tildes tanto del nombre como del apellido, lo que indica que el autor tenía ciertos conocimientos ortográficos. Dado que es el único grafito documentado en todo el edificio que aporta fecha, claramente nos indica que se trazó cuando el Hospital Real, entre otras funciones, se utilizaba como hospicio de ancianos.

Ya en el corredor de este patio hemos documentado tanto en las columnas como en la balaustrada, pintados a lápiz directamente sobre la piedra o sobre la pintura de color celeste que las cubre parcialmente, numerosas cifras que indican medidas. Por ejemplo, “18`5 202 20`5 / 77 2 x 2774 77”, o este otro grafito más explícito que dice, “83 Metro de 25 ancho”. Estas medidas se repiten con leves diferencias en la mayor parte de los intercolumnios. Quizás se trazaran en 1927 durante la instalación de cristaleras en todo el corredor, tal y como se pueden ver por las fotografías de la época, o tal vez durante su desmonte a partir de 1963 con las obras de restauración realizadas por Francisco Prieto-Moreno (Acale Sánchez, F., 2015: 672). A esos números se acompañan otros grafitos de contadores, gran cantidad de operaciones aritméticas y algunas pequeñas inscripciones ilegibles.

Llama la atención una inscripción también trazada con lápiz negro y de trazado bastante infantil, en la que se lee, “...¿(qu)ería? al pepe (o nene)”. Desde el siglo XIX, en los pisos superiores del edificio, se establecieron los dormitorios de las ancianas y de las niñas, así como su escuela donde recibían la instrucción primaria obligatoria, pero también formación religiosa y de labores del hogar. Quizás hemos de relacionar este grafito con las niñas que ocuparon este espacio, de hecho en fotografías del Archivo de la Diputación de Granada, datadas entre 1927-1934, podemos ver este mismo corredor acristalado y ocupado por las niñas realizando labores de costura.

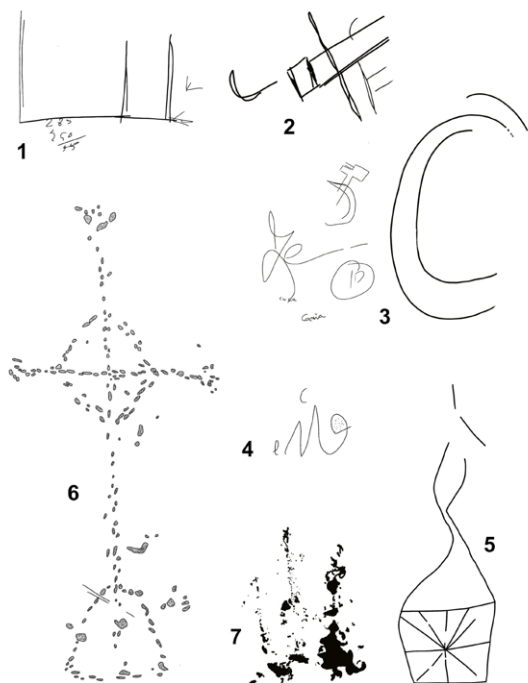
Se pueden ver las letras “B” y “L” incisas en la piedra del pasamanos de la balaustrada, y en la portada levantada en 1772 en ese mismo corredor, vemos pintada en negro una operación aritmética -una suma-, e incisas las letras “A”, “C” y los números “24” y “22” distribuidos en ambas jambas, así como otro motivo de difícil interpretación.

- *Patio de los Inocentes*

Para finalizar el estudio del Hospital Real, señalar la existencia en el frente NW del patio de los Inocentes, junto a la puerta en arco situada a la izquierda de ese frente, de una cruz trazada mediante incisión bastante ancha y profunda.



Figura 47. Cruz incisa en el frente NW del patio de los Inocentes



Lám.XI ©José Ignacio Barrera Maturana



Lám.XII ©José Ignacio Barrera Maturana

LA FACULTAD DE BELLAS ARTES “ALONSO CANO” Y SUS GRAFITOS HISTÓRICOS

José Ignacio Barrera Maturana

Es de los tres edificios estudiados en el que mayor número de grafitos hemos documentado. En total se han documentado 265 grafitos, con sus correspondientes fichas, de los cuales 249 pueden considerarse realizados durante la ocupación militar del edificio, 5 trazados cuando fue manicomio y 11 como uso universitario.



Figura 48. Portada de la Facultad de Bellas Artes "Alonso Cano"

EVOLUCIÓN HISTÓRICO-CONSTRUCTIVA DEL EDIFICIO

El estado tan lamentable en el que se encontraban los enfermos dementes del Hospital Real, que dependía de la Diputación Provincial, hizo que se alzaran voces en la ciudad exigiendo que se adoptaran medidas. El presidente de la Diputación de Granada, Rafael Hitos Hitos encargó al arquitecto de la institución Fernando Wilhelmi Manzano que redactara un proyecto para la construcción de un nuevo manicomio, el cual se presentó el día 2 de Agosto de 1920. Se proyectó su construcción en un terreno de la institución situado al lado del Hospital de San Lázaro, pero el Cuerpo Facultativo de la Beneficencia Provincial en Comisión lo desestimó por no ser un lugar saludable, además de ser demasiado pequeño y bastante peligroso por su cercanía a la Leprosería y Hospital de Infecciosos, aconsejando otro lugar para su construcción, como por ejemplo el Mirador de Rolando. Así pues, el proyecto quedó aparcado (Cambil Hernández, M.E., 2007, Vol II: 553).

En diciembre de 1928 se formó nuevo proyecto que salió a subasta el 15 de abril del año siguiente, siendo adjudicado al contratista José Serrano Moleón. «El diseño del manicomio, en este primer proyecto estaría formado por un edificio principal y ocho pabellones, organizados en función del sexo, la clase social y el tipo de demencia de los enfermos. Por lo que habría dos pabellones para pensionistas, dos de agitados, dos de tranquilos, y dos de epilépticos. El lazareto estaría formado por sólo un pabellón común a ambos sexos aunque con la debida separación entre ellos. El lavadero igualmente se instalaría en un pabellón aislado disponiéndose en otro el depósito de cadáveres y la sala se autopsias. En la entrada del edificio se construiría también uno pequeño para la portería y la vivienda del portero» (Cambil Hernández, M.E., 2007, Vol II: 562). El lugar definitivo elegido para su construcción fue la finca llamada Casería de Granadero y Peñuelas, situada en la carretera de Granada a Alcaudete.

Con la llegada de la Primera República las obras se detuvieron. Para reducir los gastos de la institución, la Diputación decidió en 1931 reducir el presupuesto de las obras y modificar notablemente el proyecto inicial, suspendiendo la construcción de diferentes pabellones, a pesar de que las obras ya habían comenzado. En mayo de 1936 el contratista rescindió el contrato.

Al estallar la guerra civil las obras seguían paralizadas desde 1932, y «el día 10 de abril de 1937, el Presidente de la Diputación informaba a la Comisión que el Exmo. Gobernador de esta plaza, en virtud de un informe del Jefe de Artillería de la misma, le había comunicado la necesidad de incautar el edificio en construcción del Manicomio Provincial, con objeto de instalar provisionalmente en él un almacén de municiones para el ejército» (Cambil Hernández, M.E., 2007, Vol II: 570). El 17 de abril de ese mismo año se hizo la recepción de la obra por parte de los militares.

Terminada la guerra los militares no abandonaron el edificio y durante largo tiempo la Diputación Provincial solicitó, como propietaria legal que era, la entrega del mismo: «El 25 de abril del 1944, el Capitán General de la 9ª Región Militar enviaba un escrito al Presidente de la Diputación indicándole que el edificio del Manicomio, a excepción del Pabellón de Carga, había sido desalojado...La devolución del edificio se produjo, el día uno de mayo

de 1944...aunque en 1946 todavía permanecían los militares en el edificio» (Cambil Hernández, M.E., 2007, Vol II: 581).

Un nuevo proyecto que seguía los mismo criterios que los recogidos en el proyecto de 1928, redactado también por Fernando Wilhelmi Manzano, será presentado el 31 de agosto de 1946. Se pretendía «la terminación del edificio principal y de los dos pabellones de agitados que estaban en plena construcción, así como los pabellones que aún no habían comenzado...Del edificio principal estaban contruidos todos lo elementos fundamentales hasta la cubierta del agua inclusive, salvo la capilla, en la que solamente se había llegado al enrase de las fábricas» (Cambil Hernández, M.E., 2007, Vol II: 583).

La Diputación Provincial con el dinero de la venta del edificio del Hospital Real al Ministerio de Educación, que ascendía a cinco millones de peseta, pretendía acabar el nuevo manicomio. La escritura de compra-venta se firmó el 20 de agosto de 1947 y las obras en 1948 aún no habían comenzado, algo necesario para poder trasladar del Hospital Real los enfermos dementes. Por tanto, se acordó una reducción del proyecto, y sólo se construiría lo urgente e imprescindible para cubrir la necesidad referida: terminar el edificio principal, los dos pabellones para agitados, la vivienda para el Capellán y el Administrador, la portería y la cerca del recinto.

Las obras finalizaron el 9 de noviembre de 1948, pero en diciembre de 1949 aún seguían instalados en el edificio los talleres de carga de los militares, los cuales fueron desalojados, a petición de la Diputación, en mayo de 1953. El 5 de diciembre de 1955 comenzaron a trasladarse al nuevo Manicomio Provincial los enfermos dementes que estaban en el Hospital Real. En mayo de 1962 comenzaron las obras en los locales donde estuvo instalado el polvorín durante la guerra, obras que finalizaron en agosto de 1964 (Cambil Hernández, M.E., 2007, Vol II: 600-601,608).

A lo largo de los años 70 el Manicomio Provincial de la Virgen continuó funcionando como podía, con un número de internos superior al que podía acoger, algunos con unas necesidades especiales que el edificio no podía ofrecer, con escasez de medios, de personal médico y de mantenimiento. Con la Ley General de Sanidad de 25 de abril de 1986, los hospitales dependientes de la Diputación, pasaron a formar parte de la red de hospitales públicos. En los años noventa la institución cerró, vendiéndose en 1995 el edificio principal a la Universidad de Granada, pasando el edificio a ser la Facultad de Bellas Artes que hoy conocemos.

LOS GRAFITOS HISTÓRICOS

Como hemos visto en las líneas anteriores el edificio que tratamos ha tenido hasta el día de hoy tres usos: militar, asistencial y universitario. Nuestra investigación se ha centrado en la búsqueda y estudio de los grafitos históricos que pudieran conservarse aún hoy en el edificio, por lo que nuestros esfuerzos se han encaminado a localizar aquellos que se pudieran relacionar con los dos primeros usos del edificio –el militar y el asistencial- que corresponden a épocas del pasado, descartando los grafitos trazados por universitarios o de época actual. A pesar de ello incluiremos algunos correspondientes al periodo universitario por ubicarse junto o sobre otros históricos.

Grafitos históricos del periodo de ocupación militar

La exploración del edificio ha dado como resultado la documentación de grafitos en el exterior del mismo, estando el interior muy modificado y adaptado al lógico uso actual universitario. El mayor conjunto de grafitos se ha localizado a lo largo de toda la fachada lateral Este del edificio, desde el modulo saliente en ese extremo de la fachada principal. Algunos otros grafitos, en número muy reducido, se han documentado en la fachada posterior del edificio principal y en el patio hoy denominado de los mármoles.

Las fachadas del edificio presentan en todo su contorno un zócalo de mampostería que aumenta en altura hacia el NW, adaptándose al desnivel del terreno, siendo más bajo en el SE. A partir de ese zócalo se levantan las fachadas del edificio, obra de ladrillo visto bien trabado. En el proyecto de Fernando Wilhelmi Manzano de 1928, ya se recogía que los edificios al exterior irían de ladrillo fino al descubierto y «para dar algún movimiento a sus fachadas se han acentuado sus elementos constructivos tales como cornisas e impostas y se proyectan almohadillados empilastrados y recercados de huecos, todo ellos sencillo y sobrio sin recurrir a paramentos decorados, y para que los edificios tengan cierto carácter alegre que los haga simpáticos a los asilados se proyecta colocar en sus fachadas algunas fajas de azulejos que también van con el ladrillo» (Cambil Hernández, M.E., 2007, Vol II: 562-563).



Figuras 49 y 50. Fachadas de los módulos salientes NE y SE donde se ubica la mayor concentración de grafitos.

La continuas reducciones del proyecto original de 1928, tanto en presupuesto como en número de edificios, posiblemente hizo que las fajas de azulejos no se incluyeran en las fachadas, ya que hoy no existen.

Pues bien, los grafitos documentados se trazan en las superficies de los ladrillos de las fachadas. Ladrillos que como hemos dicho, se utilizan por encima del zócalo de piedra que oscila en altura adaptándose al desnivel del terreno. Cada autor utiliza un ladrillo diferente para trazar su grafito, ya sea colocado a soga o a tizón, por lo que se adaptan a las superficies de los ladrillos: los colocados a soga presentan una superficie vista de 23,5 cm x 4 cm y los colocados a tizón, 10,8 cm x 4 cm. Son pocos los casos documentados donde el autor utiliza varios ladrillos consecutivos para trazar su grafito. La inmensa mayoría de ellos están pintados con lápiz negro, aunque hemos documentado otros incisos. Incisiones que unas veces son tan finas que resultan inapreciables, y otras son de gran grosor y profundidad. En sólo tres casos se combinan ambas técnicas, y son pocas las superposiciones, y en las que se dan son de grafitos pintados e incisos.

De un total de 249 grafitos documentados, 51 son figurativos, el resto son epigráficos, generalmente escritos con letra cursiva y en muchas ocasiones conteniendo numerosas faltas ortográficas, faltas que mantenemos en nuestras transcripciones¹⁰. Esto no es de extrañar, ya que muchos de los reclutas que se incorporaban a filas eran analfabetos o precariamente

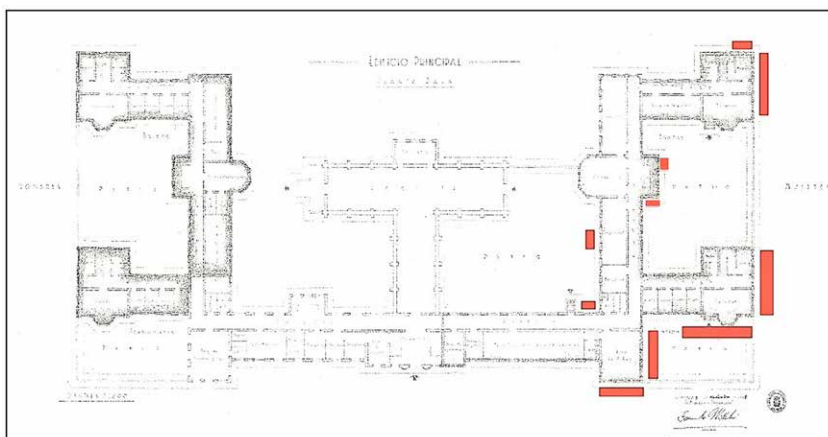


Figura 51. Indicado en rojo las zonas donde se han documentado los grafitos (Plano de Fernando Wilhelmi Manzano, 1948)

sabían escribir y leer. A partir de 1904 fueron los capellanes de los cuarteles, ayudados por oficiales voluntarios, los encargados de instruir a los soldados. Esta situación continuó durante la II República y en plena Guerra Civil, milicianos voluntarios se trasladaron al frente para alfabetizar a los soldados. En la década de 1940, según testimonio oral, en cada compañía existía un soldado, el escribiente, que se dedicaba a escribir los documentos de

¹⁰ Para la transcripción de las inscripciones, el final de línea se indicará con una barra inclinada hacia la derecha /, la interpretación de una posible letra aparecerá entre paréntesis () y tres puntos seguidos... indicarán letras ilegibles.

la tropa y que, a veces, ayudaba a los compañeros a redactar sus documentos personales (Galán Sobrino, S., 2006: 3). Con el decreto de 6 de abril de 1943 los soldados analfabetos no podían licenciarse ni disfrutar de permisos. Esto supuso que de entre los 2.799.802 soldados que hicieron la mili entre 1944 y 1962, el 14,32% eran analfabetos absolutos, no sabían ni siquiera firmar. Para el momento de licenciarse, el 89,45% de ellos, ya eran capaces de leer y escribir más o menos correctamente: el cuartel era también una escuela de adultos (Puell de la Villa, F., 2002: 99).

La mayor parte de los grafitos fueron trazados cuando el edificio estuvo en manos de los militares, es decir, desde su incautación en abril de 1937, hasta el desalojo de los talleres de carga en mayo de 1953, como se dijo anteriormente, y según se deduce tanto por las temáticas que ofrecen los grafitos como por las fechas que se recogen en muchos de ellos. Las fechas van desde 1938 a 1951, aunque existe un grafito de lectura difícil, donde se lee “Ago(s)to 1927”. Esta fecha sería anterior incluso al segundo proyecto de Fernando Wilhelmi Manzano –de 1928-, por lo que no sabemos a que hace referencia.

Las temáticas que ofrecen los grafitos realizados durante el periodo en que el edificio, no terminado, fue utilizado por los militares son muy variadas y se asemejan a las de los grafitos –datados entre 1937 a 1963- que pudimos documentar en la fachada exterior de la antigua Prisión Provincial de Granada, trazados por los soldados de Infantería y Artillería que custodiaban la puerta de la cárcel (Barrera Maturana, J.I., 2011):

- o grafitos nominales;
- o grafitos de lugares;
- o grafitos de temática militar-castrense;
- o grafitos personales y de tema popular;
- o grafitos de temática sexual;
- o grafitos numéricos y
- o otros grafitos.

A continuación daremos una explicación de cada categoría incluyendo algunos de los ejemplos más destacados.

- *Grafitos nominales*

Los grafitos de nombres masculinos son más numerosos que los femeninos. En total hemos documentado 56 nombres masculinos y 10 femeninos. Se escriben en cursiva y adoptan diversas maneras: los grafitos más numerosos son aquellos donde el nombre se acompaña de los dos apellidos; le siguen los grafitos con nombre y un apellido; después solamente el nombre o el apellido; la inicial del nombre con punto y un solo apellido; el nombre y los apellidos con iniciales; y en cuatro ocasiones las iniciales de nombre y apellidos separadas por puntos. Estos últimos frecuentemente acompañan a textos relativamente largos y se usan al final a modo de firma o acompañando una fecha o lugar. Algunos de los grafitos son:

“Aurora Rodriguez Valcare”, “Jose Puertas Roldan”, “Leonor Ponce de León”, “Francisco Rodriguez”, “Manuel”, “Morillas”, “C. Rodriguez”, “Juan R L”, “J.Z.C”, “R.C.J.”, “R.R.G. ALCALA LA REAL (JAEN)” y “VIVA JBR 21-9-47”.



Figura 52. Navas / Leonor Ponce de León / ...navas



Figura 53. Santafe Granada José Martinez Orellana (+ rúbrica)

En tres ocasiones hemos detectado dos nombres masculinos y un apellido referidos a las mismas personas y trazados por una misma mano, que se repiten dos veces: "VICENTE RUIZ", "Indalecio Rodríguez" y el apellido "navas" que podría ser tanto de un hombre como de una mujer, ya que aparece trazado junto a otros nombres de mujeres.

Los nombres ya sean completos, con un solo apellido o combinados con iniciales, en nueve casos se acompañan de rúbrica o de un lugar, lo que nos hace pensar que el topónimo que aparece debe relacionarse con el lugar de origen del autor del grafito:

"Manuel (+ rúbrica)", "Antonio (+ rúbrica)", "León Srta. Merches", "Santafe Granada José Martinez Orellana (+ rúbrica)", "VICENTE RUIZ / ARCHIDONA", "VICENTE RIOS SEVILLA", en este último grafito Sevilla puede ser tanto lugar como segundo apellido.

- *Grafitos de lugares*

Ya hemos hecho referencia a la aparición de topónimos junto a nombres que aluden a la procedencia del autor –"León", "Santafe", "ARCHIDONA", "ALCALA LA REAL (JAEN)", "Sevilla" y "Torreperogil, Jaen" –, pero además aparecen topónimos de manera aislada que posiblemente manden el mismo mensaje, como por ejemplo, "Granada", "LA "PEZA", "ALMERIA", "Sevill(a)", y otros más

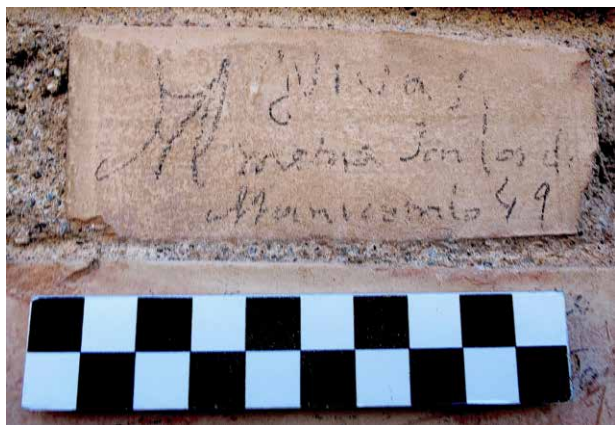


Figura 54. ¿Viva? / Almeria son los de(l) / Manicomio 49

lejanos, “Extremadura”, “Llerena Bada/joz Almendralejo”, “OVleDO”, “Bilbao” y “Santander”. Contamos con un grafito donde se lee “Brunete”, este último topónimo es interesante ya que puede hacer referencia a la Batalla de Brunete que tuvo lugar en esa población y en otras cercanas al oeste de Madrid, entre el 6 y el 25 de Julio de 1937, no debemos olvidar que la incautación del edificio por los militares tuvo lugar en abril de ese mismo año. También en cinco ocasiones se vitorean a distintas poblaciones, con la misma intención de hacer referencia al lugar de origen del autor del grafito:

“VIVA Jete JitaMA”,
 “Viva Cordoba y Sevilla...”,
 “Viva Badajoz / Villa franca / de los Barros”,
 “¿Viva? / Almeria son los de(l) / Manicomio 49”,
 “... VIVA el 44 / VIVA Malaga”.

En dos ocasiones aparecen gentilicios, como por ejemplo gallego y malagueños, pero en un contexto y tono despectivo y grosero.

Muy interesante es este otro grafito donde se lee, “Por Castilla y León nuevo mundo halló / A Rodriguez / Ferran (+ rúbrica)”.

Ya hablamos de que muchos de los soldados de esta época eran



Figura 55. Por Castilla y León nuevo mundo halló / A Rodriguez / Ferran (+ rúbrica)

analfabetos o sus conocimientos de leer y escribir eran muy escasos. En este caso estaríamos ante una persona algo más culta, ya que el mensaje reproduce sin el nombre del almirante al final, la leyenda del escudo de armas de Cristóbal Colón, tal y como lo recoge Lope de Vega en su *Comedia famosa del Nuevo Mundo descubierto por Cristoval Colon*¹¹. Al final de la obra, Colón se presenta ante los Reyes Católicos con varios indios y portando “una bandera con sus armas, y una letra a la redonda”:

“Reina: ¿Como dice aquella empresa?

Colón: Por Castilla y por León,
nuevo mundo halló Colón.

Rey: Su honor y el nuestro confiesa”.

El texto de Lope de Vega es una adaptación de la leyenda incluida en el escudo de armas, en el que se lee, “A Castilla y a León nuevo mundo dio Colon”¹².

Sin descartar que el autor del grafito conociera esa obra de Lope de Vega y la leyenda del escudo, nos decantamos en pensar que lo que realmente conocía e incluso leyera era el libro titulado *Por Castilla y por León Nuevo Mundo halló Colón. Historia del Descubrimiento de América*, por Antonio de Herrera, Cronista de Indias, de la Colección Libros de Epopeya, publicado en 1925 por la Editorial F. T. D. de Barcelona.

Pero aún más interesante es que el autor del grafito utilizó la leyenda



Figura 56. Regto Infanteria nº5 / 1
Compañía 3ª Bon / Granada 21 Julio 1943



Figura 57. Manuel Rebollo / cañón

11 Hemos consultado el manuscrito de la obra depositado en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Siglo XVII. Signatura: A 250/155(14) [en línea] <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/6025/1/comedia-famosa-del-nuevo-mundo-descubierto-por-cristoval-colon-manuscrito-de-lo-pe-de-vega-carpio/> [consulta 24-02-2019].

12 Hemos consultado el manuscrito de la BNE que lleva por título Colección de armas y blasones de Indias recopiladas de varios autores, por Fernando Martínez de Huete. Año de 1767. Signatura: Mss/3173 [en línea] <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000087354> [consulta 24-02-2019].

o el título del libro sin incluir intencionadamente el nombre de Colón, sustituyéndolo por el suyo propio. De este modo creaba un símil con sus propias vivencias, es decir, el autor, el soldado, estaba descubriendo un nuevo mundo -el militar- y además nuevos lugares y personas desconocidas.

- *Grafitos de temática militar-castrense*

Por una parte encontramos grafitos que hacen alusión a temas estrictamente militares, que dejan claro que los soldados que ocuparon este edificio eran de los cuerpos de Artillería e Infantería. Así se nombran términos como regimiento, compañía, batallón, destacamento y parque:

“Regto Infanteria nº5 / 1 Conpañia 3º Bon / Granada 21 Julio 1943”,
“Rgto Ifnte C...nº10 / 4 Bº Cna Ametralladoras”,
“Aquí (estuvo) de guardia / la (compañía) Mixta / el día 18 de julio d(e)...”,
“Angel se a tirado 17 meses en el destacamento / del manicomio J Basilio”,
“Martin Sanchez Peña = Torreperogil / Jaen / Cabo del Parque de Artilleria”.

Estos datos se completan con grafitos figurativos donde se representan dos rostros de soldados (Lám.XIII.1), uno de ellos fumando en pipa (Lám.XIII.2) y ambos con el típico gorro cuartelero, un personaje con botas (Lám.XIII.3), dos piezas de artillería (Lám. IX.4-5), dos acémilas con parte de su arreo -la cabezada, el horcate y la collera- (Lám. XIII.6-7), recordemos que las mulas fueron utilizadas por la Artillería para arrastrar y transportar material bélico, otro grafito parece ser una collera aislada (Lám.XIII.8), vemos también posiblemente un fusil Máuser y una ametralladora (Lám.XIII.9-10), un camión conducido por un soldado (Lám.XIV.1) y dos posibles aviones (Lám.XIV.2).

Se alude en los grafitos epigráficos a los grados más bajos del escalafón militar, así como a algunas de las funciones que desempeñaban. Aparece el término de soldado como tal y además sus variantes, que en la jerga o argot cuartelero podían ser: los pelusos o quintos, es decir los reclutas recién incorporados, que eran tratados con desprecio por los padres o veteranos -términos que también aparecen en los grafitos-, que eran aquellos soldados con medio servicio militar ya cumplido y a los cuales los reclutas les debían obediencia y sumisión hasta que se incorporara un nuevo reemplazo.

Entre las funciones de los soldados estaban las de hacer guardias, por lo que hemos documentado dos grafitos donde se lee “sentinela” y “SETINELA”; por otro lado esta el grafito donde se lee “Cornetín”, es decir, el soldado que usaba ese instrumento para



Figura 58. M Franco. Bueno Cuesta / Primera guardia en el día / 18-8-46 en el manicomio

dar los toques reglamentarios a las tropas. Por último, encontramos dos referencias a la figura del cabo, como se ha visto en el ejemplo más arriba referido.

Así pues, hay grafitos donde se hace alusión a la primera o última guardia realizada por tal o cual soldado, al número de ellas – 8000 horas de guardias-, o al tiempo transcurrido en el destacamento del manicomio que es como se le denomina al lugar, o simplemente se dice “en el manicomio”, contabilizado en meses -13, 17, 27 o 55- o según el número de “chuscos” o ración de pan diaria -8000 o 3000 chuscos-, es decir 8000 o 3000 días:

“Franco. Bueno Cuesta / Primera guardia en el día / 18-8-46 en el manicomio”,
“AQUÍ ACE VICENTE / RUIZ LAS GUARDIAS / EL DIA 27 DE 1º DEL 39”,
“aquí hice la ultima guardia a los 27 meses / de mili y me boy licenciado/ Miguel Diaz VIVA el 44 / VIVA Malaga”,
“El beterano ar Juan Ramos Lopez / se a tirado en el Manicomio / 13 meses”,
“El beterano de...a estos / quintos 50 que pasen mui bien las 8000 horas de guardia / y los 3000 chuscos / -VIVA-el 49”.

Los grafitos dan cuenta de esa vida cuartelera y de las relaciones sociales y de convivencia que se establecían entre reclutas y veteranos. Con el paso de los meses el quinto o peluso pasaría a ser padre o veterano y éste debía hacer el periodo de mili correctamente, así como aplicar el mismo ritual a los reclutas incorporados del nuevo reemplazo. Vemos también la alegría que manifiesta el padre que se licencia y como se apena y mofa de los reclutas:

“Quinto del 47 en este Establecimiento he / servido la Campaña Militar haber si tu la cum- / ple tan bien sin un arresto como tu Padre / 30/9/47 R C J.”,
“PELUSOS del 47 ahí os / quedais leerle la car- / tilla al 48 lo mismo / que nosotros te la / leimos / a ti. Tu padre / S.J.E...”,
“mira tu padre que alegre / esta por que a primero de Ag(os) / to le dan la trimestral para / no bolver mas esto lo a es / crito el Art Antonio 49”,
“ha estos quintillos del cuarenta / y saís les tengo lastima por- / que se tienen que comer los / igos de la igerá”,
“...quinto del 50 no lloreis guardar las / lagrimas para los beteranos / cuando se ballan licenciados Viva el / 49 que...”.



Figura 59. PELUSOS del 47 ahí os / quedais leerle la car- / tilla al 48 lo mismo / que nosotros te la / leimos / a ti. Tu padre / S.J.E...



Figura 60. Viva el 46 que tiene / mas cojones que el 45

Los vítores a los distintos años de reemplazo y los enfrentamientos entre las diferentes quintas es una constante. Se manifiestan vivas al reemplazo o a la quinta de tal o cual año, o simplemente vivas a un año concreto. También se vitorea a una quinta o a sus miembros –a los quintos-, aclamándolos con términos como “son los más machos”, “por valientes”, etc., a la vez que se desprecia e insulta con palabras groseras a los miembros de la quinta anterior o posterior. Otros grafitos insultan directamente a los miembros de una quinta concreta. En un solo caso se muestra un viva generalizado, pero al incluirse una fecha entendemos que va dirigida a los quintos de ese año, aunque no se especifique:

“Viva el rreemplazo de 1938”,
 “Viva la Quinta del 38”, “VIVA EL 40”, “VIVA 47”,
 “Viva los quinto del 38 que estan / cumplidos”,
 “Viva el 46 que tiene / mas cojones que el 45”,
 “auqui ha estado la / quinta del 50 que fueron / los mas machos”,
 “Viva la quinta del 40 / por valientes y el que lo dude / no tiene nada mas que probar”,
 “La quinta del 46 son todos unos / maricones y los doy a prueba”,
 “VIVA LA MADRE / QUE SU PARIO / 3-8-45”.

Dado que los grafitos fueron realizados por los soldado franquistas durante la guerra civil y en plena posguerra, hemos de entender en ese contexto la existencia de grafitos con mensajes de clara exaltación fascista, principalmente a través de símbolos como el yugo y las flechas, alusión a la Falange, y hasta cuatro veces el dibujo de la cruz gamada: una de ellas en un texto que más



Figura 61. VIVA CRISTO EL / Reyibalacintade.../...1943

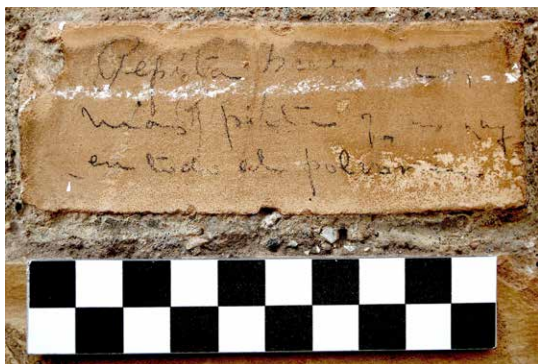


Figura 62. Pepita here la / más puta (o pinta) q(ue) hay / en todo el polvorín



Figura 63. NO FUMAR PELIGRO DE MUERTE ROS (dos veces) / Angel ROS / (esvástica) NO TOCAR PELIGRO / DE MUERTE

adelante veremos (Lám.XIV.3), otra junto al yugo y las flechas (Lám.XIV.4), aparece también junto a una cruz latina y el nombre de “Angel R...” (Lám. XIV.5), y una última dibujada sobre un rostro. Los mensajes escritos se reducen a un solo grafito, donde se lee, “VIVA CRISTO EL / Rey bibalacintade.../...1943”(es decir, viva la quinta de...1943). La presencia de estas esvásticas informan de la simpatía de los autores de los grafitos por la Alemania nazi. No sólo sabrían de la ayuda militar prestada por Alemania a las tropas franquistas durante la guerra civil, sino de la afinidad ideológica de ambos regímenes políticos, franquismo y nazismo –recordemos que los grafitos también se trazaron en el momento en el que se desarrollaba la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), de hecho en uno de los grafitos se lee “lagran gerra esta terminada / Romero R”, lo que nos remite a la fecha del 8 de mayo de 1945. Tampoco hemos de olvidar la participación de las tropas españolas con la División Azul apoyando al ejército alemán en el frente soviético, por tanto, no es extraño esta simbología en nuestro edificio. Pero sí es verdad que los autores no debían de estar muy familiarizados con el símbolo, ya que unas cruces están realizadas con trazos muy tortuosos y otra se dibuja invertida, ofreciendo una imagen más cercana a las esvásticas de tradición oriental y de época antigua.

Hemos documentado unos grafitos que están directamente relacionados con un hecho que ocurrió en este lugar durante la ocupación militar. Ya se dijo que el edificio en construcción fue incautado en abril de 1937 para instalar provisionalmente en él, entre otras instalaciones, un almacén de municiones o polvorín. Pues el día 13 de enero de 1938 tuvieron lugar en el polvorín dos grandes explosiones que produjeron graves daños al edificio donde se ubicaba y a otros dos contiguos (Cambil Hernández, M.E., 2007, Vol II: 571-572).

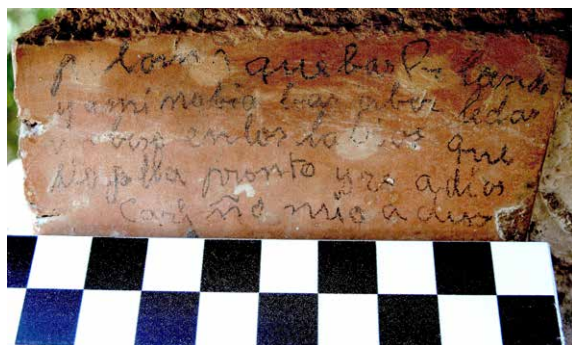


Figura 64. paloma que bas bolando / y a mi nobia bas aber ledas / un beso en los labios que /llo palla pronto yre adios / cariño mio adios

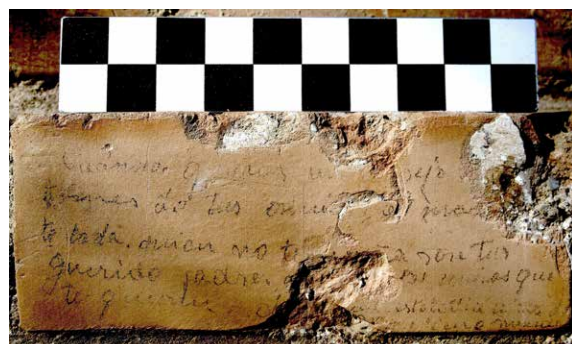


Figura 65. Cuando quieras un (con)sejo... / tomaras de tus enemil(gos) y el mas... / te lo da quien no te (conoz)ca son tus / querido padre... los unicos que / te quieren... estado dia a... / ...

El primero de los grafitos es interesante porque es el único donde se hace mención expresa al polvorín, aunque en un contexto que no alude a las explosiones. Se trata de un comentario denigrante y que insulta a una mujer: “Pepita here la / más puta (o pinta) q(ue) hay / en todo el polvorín”.

Los otros grafitos, quizás surgieron a raíz de las explosiones o tal vez se trazaron con anterioridad a lo ocurrido, precisamente avisando del peligro que se corría si no se tomaban ciertas precauciones. Se lee dos veces la frase, “NO FUMAR PELIGRO DE MUERTE ROS / Angel ROS”; acompañando a una esvástica se lee “NO TOCAR PELigro / DE MUERTE”; y junto a una frase de temática distinta y escrita por diferente mano, encontramos otro grafito donde se vuelve a leer, “...peligro de muerte”.

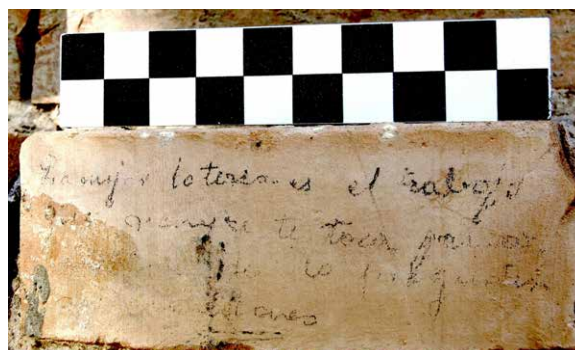
• *Grafitos personales y de tema popular*

Pero no todos los grafitos están relacionados con el tema militar y castrense, a veces el autor expresa sentimientos más personales e íntimos. Hemos de imaginar jóvenes desarraigados, lejos de sus lugares de origen, y si atendemos a los topónimos documentados, algunos procedentes de poblaciones bastante lejanas, Oviedo, Santander o Bilbao. Alejados de sus familias y amigos de siempre, de sus mujeres o novias, e inmersos obligadamente en un conflicto bélico como fue la guerra civil, o viviendo largos años de mili durante la posguerra. Jóvenes que se enfrentaban a un ambiente hostil, y estaban sometidos a los mandatos y burlas de personas desconocidas.

Figura 66. José Ortiz Osorio /
Para los resto de la vida / no
volveré mas a este si / tio



Figura 67. La mejor lotería es el trabajo / que siempre te toca ganar / ...te lo pregunten...



En esta situación surgen mensajes escritos por los soldados que ocuparon nuestro edificio, añorando a sus novias o mujeres. Quizás los grafitos de nombres de mujeres correspondan a ese colectivo. Para el soldado el simple acto de escribir el nombre de su ser querido sobre el ladrillo, sería un modo de estar más cerca de la amada. Así pues, encontramos nombres como las ya referidas “Aurora Rodriguez Valcare”, “Maria Abadin”, “Srta. Merches”, “Leonor Ponce de Leon”, “Eugenia-Camp...”, “...Rosari(o)...” y “Carmela...”.

Pero contamos con dos grafitos que expresan claramente esa nostalgia por la novia. Parece que fueron trazados por autores distintos, ya que la caligrafía es diferente. El primero es escueto y dice, “palomas de mis amores”, no quedaría claro el significado del mensaje si no contáramos con este segundo grafito más completo donde se lee: “paloma que bas bolando / y a mi nobia bas aber ledas / un beso en los labios que / llo palla pronto yre adios / cariño mio adios”.

Este bonito grafito se sitúa en un ladrillo que forma esquina del edificio, y curiosamente cercano a él leemos estos otros dos que nos hace pensar que este sitio era un lugar de encuentro entre jóvenes y de cruce de mensajes:

“...en esta esquina te espero”,
“Cuando venga (¿?) presentaselas y allinos / (¿vemos?)”.

Existen además tres grafitos figurativos que podrían incluirse en este línea temática. En uno de ellos, pintado a lápiz, se representa de cintura hacia arriba a una pareja

que se mira de frente y pareciera que se cogen de las manos (Lám.XV.1). El hombre es de mayor altura y lleva sombrero y una posible corbata o barba larga, la mujer en cambio no queda muy detallada, solo se aprecia el pelo rizado y nariz puntiaguda. Otro grafito se sitúa cerca de algunos de los nombres de mujeres antes señalados, se trata del rostro de perfil de una mujer con el pelo rizado (Lám.XV.2). El último grafito es un corazón junto a la palabra “AMOR” trazados con profunda incisión (Lám.XV.3).

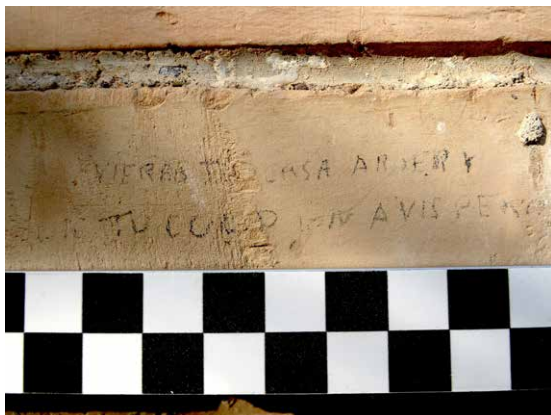


Figura 68. VIERAS TU CASA ARDER Y / EN TU CULO UN AVISPERO

La amistad es otro tema que está presente dentro de este grupo. Ante la dureza de la vida cuartelera en tiempos de guerra y de posguerra, se creaban lazos de amistad y de ayuda mutua entre los soldados para hacer frente a esa terrible situación. Amistades que surgieron en aquellas etapas y que en ocasiones perdurarán durante todas sus vidas. Algunos ejemplos de grafitos nos hablan de esos grandes amigos que surgen en un ambiente tan hostil, del recuerdo y el cariño de los padres, y en ocasiones ofrecen consejos:

“ANTONIO Perez Jimenez mi mayor amigo”,
 “Amigo Caniles me marchó / para siempre / tu amigo Osorio”,
 “quiero solo ami pa” (¿padre?)”,
 “Cuando quieras un (con)sejo.../ tomaras de tus enem(gos) y el mas.../ te lo da quien no te (conoz)ca son tus / querido padre...los unicos que/ te quieren...estado día a.../...”.

Otros grafitos son mensajes dejados por los soldados a modo de recuerdo de su paso por el lugar, a veces mostrando la profunda huella negativa y dolorosa que esa experiencia –la guerra o la mili- le ha dejado en sus vidas, o dan noticia de algún suceso trágico ocurrido, e incluso amenazas a alguien:

“Granada 8 de Enero del 1947 esto lo escri- / be el Artillero 2º Indalecio Rodriguez como / recuerdo para el día de mañana”,
 “que triste es la vida pensando lo bien / que por las que pasa un soldado no pase un / (¿?) los que su corazón sufre”,

“los quinto del cuarenta cinco / contra más maricón es una persona, más buen / militar es, le dan al cabo del día a uno más / por culo, que estando en una casa de trato. / Yo ser moro, quiero chasbar, / chapar las tagenas J.Z.C.”,
 “Granada a 8 de Enero del año 1947 fecha inolvida / ble para mi vida futura / este, el

Artillero 2º, / Indalecio Rodríguez”,

“José Ortiz Osorio / Para los resto de la vida / no volveré mas a este si / tio”,

“aquí murio un padre / de la quinta del 1943”.

Con un tono más aleccionador y jocoso, están los grafitos de tema popular donde se recogen adaptaciones de refranes o coplillas de la época. Por ejemplo el que dice, “La mejor lotería es el trabajo / que siempre te toca ganar /...te lo pregunten...”. Se trata de la adaptación del refrán anónimo, *No hay mejor lotería que el trabajo y la economía*¹³.

Por lo que respecta al grafito, “VIERAS TU CASA ARDER Y / EN TU CULO UN AVISPERO”, es una adaptación de la coplilla popular que dice así, *Si tu casa ves arder, y en tu culo un avispero, y a tu mujer con un fraile, ¿dónde acudirás primero?* (Ugarte García, M.C., 2013: 167).

- *Grafitos de temática sexual*

La mayor parte de los grafitos documentados, sea del tema que sea, se han localizado en la fachada este del edificio principal, aunque hay una mayor concentración en la esquina NE. Los numerosos grafitos que hemos documentado de temática sexual, son el reflejo de una sociedad machista que denigra a la mujer y a su figura, pero que a la vez exalta la hombría. Por otro lado, la represión sexual que existía en la sociedad de entonces, aquí en el cuartel se acentuó aún más. El propio aislamiento que sufrían los soldados en este espacio, alejados lo más posible de mujeres y novias, incrementó esos deseos sexuales reprimidos, que quedan claramente reflejados en los grafitos.

Esos deseos carnales los manifiestan los soldados dibujando grafitos donde la figura de la mujer queda totalmente denigrada, mostrándose completamente desnuda, con las piernas abiertas y los genitales señalados (Lám.XV.4-7). En ocasiones la mujer se reduce sólo a unas piernas abiertas con genitales sobre los que se hacen incisiones, rayados o piquetazos. Uno de estos grafitos se acompaña de la frase, “aquí no hay pena” (Lám.XV.8-9).

Nuevamente se hace referencia a los genitales femeninos con este grafito epigráfico que se repite tres veces, “Si tus manos son / bonitas, y tus dedos



Figura 69. Mujer desnuda con los genitales expuestos sobre los que se han efectuado rayados y piquetazos

¹³ Este refrán se recoge en el *Refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes* [en línea] <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59191&Lng=0> [consulta 24-02-2019].

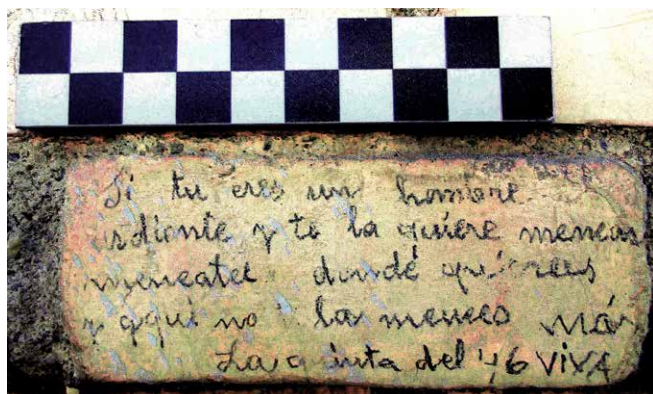


Figura 70. Si tu eres un hombre / ardiente y te la quiere menear / meneatela donde quieras / y aquí no te la menees más /La quinta del 46 VIVA

/ pincele píntale el / coño a tu hermana". En un cuarto grafito un nuevo autor cansado de leer los anteriores, repite de nuevo el texto y añade al final "no pintes las paredes". El mensaje está claro: haz lo que tengas que hacer, pero deja ya de escribir en las paredes.

En esta esquina del edificio repleta de grafitos que expresan esos deseos sexuales, al parecer, éstos se culminaban con masturbaciones, y así lo dejan claro tres grafitos con similar texto que dicen, "Si tu eres un hombre / ardiente y te la quiere menear / meneatela donde quieras / y aquí no te la menees más /La quinta del 46 VIVA". En otro se lee, "Aquí no ay quien quiera que la me / tamos por un tabique" y se acompaña con un dibujo que ilustra el texto (Lám. XVI.1); y alguien sorprendido de esa actividad sexual escribe "esto pelusos del cuaerta / son todos muí ardiente".

También se hace alusión a felaciones. De manera sutil quizás se haga referencia a ellas en este grafito donde se lee "Las niña Ramona le gusta / los moniato"; o de forma ya más directa en este otro, "Nena Nena que bonita eres toma y / me te te la en la boca Nenaaaa /46...", se acompaña el texto con una flecha que señala el dibujo de un pene (Lám.XVI.2). Otros grafitos documentados nos hablan claramente de prácticas homosexuales, por ejemplo el que dice, "Me la chupo un Gallego", o ya de una manera más soez, "Te comia la Polla". Así mismo, hay un grafito donde se representa una felación y no hay característica alguna en el dibujo que asegure que sea una mujer el personaje representado (Lám.XVI.3).

La mujer queda también denigrada con el insulto de "puta", que aparece de manera aislada o dirigido a una mujer concreta, recordemos el grafito que decía, "Pepita here la / más puta (o pinta) q(ue) hay / en todo el polvorín". Es curioso el uso de la expresión "tu hermana", que ya se utilizó en ejemplos anteriores y que se repite constantemente en otros grafitos en un contexto bastante obsceno e insultante. Se trata de un recurso utilizado para denigrar de manera genérica a la mujer, y ofender de manera explícita a aquellos otros soldados que tuvieran hermanas. Mancillar el honor familiar con una hermana era algo muy grave. Los ejemplos son diversos y giran nuevamente en torno a

la idea de la promiscuidad de la mujer, “tu hermana folla con todo / el mundo y con los Artillero”; o “tu hermana folla con todo el mundo / y con los atº más del manicomio son serios para follar”.

Un último tipo de grafito que presentamos es la representación de dos rostros de aspecto demoníaco, con grandes orejas y astas que recuerdan a las de un ciervo (Lám.XVI.4). Esto nos lleva de manera automática a pensar en aquellas imágenes del sigo XVI del castigo a la mujer adúltera y al “cornudo paciente”, o marido consentidor. Una de esas escenas se recoge en una *Vista de Sevilla* grabada por Joris Hoefnagel e incluida en el quinto volumen de las *Civitates Orbis Terrarum* (editado por Frans Hogenberg y Georg Braun, Colonia, en 1598). En la escena, «la figura central es un hombre con las manos atadas; de ambos lados de su cabeza surgen dos largas ramas con sus vástagos, similares a grandes astas de venado, en cuya parte superior, ornada con banderines, se disponen campanillas y cascabeles colgados de un cordel atado entre ambos extremos a modo de reclamo sonoro» (García Arranz, J.J., 2008-2009: 70-71). Creemos que dada la temática que ofrecen todos los demás grafitos explicados en este apartado, no sería extraño que estos dos rostros representasen realmente a dos cornudos, de tal modo que el diseño que muestran se habría perpetuado en el tiempo¹⁴.

- *Grafitos numéricos*

A parte de la repetición en dos ladrillos del número 160 hasta tres veces, tanto inciso como pintado, el resto de grafitos documentados corresponden mayoritariamente a operaciones aritméticas: sumas, multiplicaciones y divisiones. Así mismo, hemos documentado este grafito que parece corresponder a la latitud o longitud de alguna localización geográfica, “ 16º 30’ 28’’ ”, aunque está errónea ya que los 30 minutos se han indicado también como segundos. Al lado se han realizado operaciones aritméticas, suma y división, para obtener las cifras referidas. Por último, otro grafito muestra una secuencia numérica que va del 1 al 29 mediante el sistema de numeración romano, aunque se detecta la falta de algunos números, repeticiones de otros, así como errores, como por ejemplo el 19 se escribe “IXX”, en vez de XIX, o el 29 se escribe “IXXX” cuando lo correcto sería XXIX. Lo que más nos interesa del grafito es que se trazó cerca del ya estudiado en el que se leía “SETINELA”, tal vez este centinela contabilizaba de esa manera sus horas o días de guardia en el lugar, 29 en total ¿serían días y haría referencia al mes de Febrero?

- *Otros grafitos*

Ya fuera de las categorías que hemos establecido, contamos con otros grafitos de difícil clasificación. Entre ellos diversos rostros de trazo simplificado que no dejan definir el género (Lám.XVII.1-3), salvo uno dispuesto de perfil con sombrero y fumando puro (Lám.XVII.4). Unas simples líneas forman las facciones de la cara, ojo, nariz y boca. Uno de los casos muestra una sonrisa burlona (Lám.

14 En la Granada del siglo XVII Francisco Henríquez de Jorquera da cuenta de tres castigos similares sucedidos el 17-6-1624, el 22-5-1635 y el 23-8-1638. Así describe el castigo de 1635: «...pasearon en esta ciudad de Granada a un hombre por consentidor, con unos cuernos de toro muy galanos, llenos de banderillas de dropel, y campanillas y juntamente a su mujer detrás en otro jumento con una ristra de axos en las manos y los desterraron por ello. Salió mucha jente a bellos por las calles causando gritería en el buhacho novelero...» (Henríquez de Jorquera, F., 1987: 752). Incluso en el siglo XIX, en una impresión de carácter satírico de la Francia de 1815 titulada *La fête de l'Ordre des Cocus devant le trône de Sa Majesté, Infidélité*, vemos a todos los miembros de la orden con astas de ciervo en la cabeza.

XVII.5) y otro se dibuja utilizando las cifras 6 y 4, que recuerda aquel juego de niños donde se decía a la vez que se trazaban esos números, “con un seis y un cuatro dibujo tu retrato” (Lám.XVII.6). Hay otros dos antropomorfos dibujados de medio y cuerpo entero (Lám.XVII.7-8).

Existe otro grupo donde se dibujan dos cuadrúpedos de difícil interpretación, uno al parecer representa la cabeza de un asno con corona (Lám.XVIII.1-2). Se dibuja también una escena posiblemente taurina, toro y picador, aunque no queda muy definida (Lám.XVIII.3).

Entre los grafitos hay tres que consisten en reticulados, uno afectado por una gran rotura del ladrillo, que quizás pudieran representar las rejjas del propio edificio (Lám.XVIII.4-6). Y en línea con este tema tendríamos el dibujo de lo que parece ser un elemento arquitectónico formado por dos arcos de medio punto entre cornisas (Lám.XVIII.7), quizás alusión a las decoraciones empleadas en las fachadas de ladrillo, tal y como se recogía en el proyecto ya referido y que se pueden ver en el edificio, “...cornisas e impostas y se proyectan almohadillados empilastrados y recercados de huecos”. Para terminar, vemos parcialmente conservada una pentalfa (Lám.XVIII.8).



Figura 71. Elemento arquitectónico: dos vanos o almohadillado entre cornisas

Grafitos históricos del periodo de uso como manicomio

No descartamos que algunos de los grafitos figurativos incluidos en el apartado anterior pudieran ser de este nuevo período, aunque no podemos confirmarlo. Lo mismo se podría decir del grupo de grafitos -ya estudiados- de nombres de mujeres, en concreto ocho que no formaban parte de un texto, sino que aparecían aislados y trazados unos junto a otros en los muros del patio de las pensionistas, lo que plantea la posibilidad de que fuese este colectivo el autor de sus propios nombres.

También en el módulo saliente situado al este de la portada, junto aquellos grafitos de centinela y cornetín que vimos en esa zona, aparece otro grafito en el que se lee, “MeDico...”, acompañado de un texto de difícil lectura.

Y por último, en la parte posterior del edificio principal, en el patio trasero de la derecha, vemos varios grafitos en los que se lee, “15 4-82 Juan pavon”, “Juan Lopez Pacheco” y “Pacheco / 13-4 82”. El año referido nos indica que el Hospital Manicomio de la Virgen

aún seguía dependiendo de la Diputación y no se había integrado en la Red Pública de Hospitales del estado dependiente del INSALUD, ya que como se dijo esto ocurrió a partir de abril de 1986. Por último, un grafito que podríamos también situar en estos años ochenta es un número de teléfono de seis dígitos acompañado de un nombre, “278729 / Pepe Luis”.



Figura 72. 15-4-82 Juan pavon

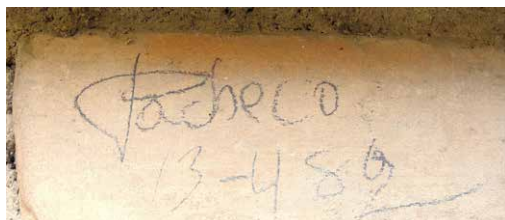


Figura 73. Pacheco / 13-4-82

Grafitos históricos del periodo universitario

Nos hemos ceñido aquí, como ya se dijo, a incluir algunos de los grafitos actuales que se han trazado junto o sobre los más antiguos estudiados. De este modo dejamos constancia de la continuidad en el tiempo de este fenómeno del grafismo, aunque no con la misma profusión del periodo militar. Además se trazaron utilizando las mismas técnicas que los antiguos –incisión y pintados con lápiz negro– aunque para otros grafitos se utilizan nuevas técnicas como el uso de rotuladores de tinta permanente. Entre estos últimos hallamos un grafito en color blanco en el que se lee, “PiTri MOLA” y una inscripción en árabe en tono azulado que dice, *جاز حال* (jazz hall) = sala de jazz.

Varios grafitos incisos los hemos localizado junto al ya comentado de un corazón más la palabra “AMOR”. Dos están realizados con incisión muy profunda y corresponden a iniciales y números, “IHBA” y “101”. El primer uno de la cifra se dibuja invertido y en el centro del cero se traza un punto. El grafito en el que se lee, “100 (un corazón) J B (dibujo en forma de hueso)”, el corazón se dibuja con un diseño muy original (Lám.XIX.1).

Los grafitos pintados a lápiz son seis: dos epigráficos y el resto figurativos. Entre los primeros contamos con otra inscripción en árabe en la que se lee. *سلاقيير* (salaqīr)¹⁵= asesino , y otro grafito que dice “Taiwan hai”, además de escribirse en caracteres chinos, 台灣 = Taiwan.

El primero de los figurativos es la cabeza de un ¿gato? ángel-diablo, con alas, nimbo de santidad y cola de diablo (Lám.XIX.2); el segundo muestra un personaje con boca dentada abierta de grandes dimensiones, y al lado se lee, “LA / MES / CON AMOR / (+ firma)” (Lám.XIX.3); el siguiente es un círculos con ojos, quizás una luna, de la que surge un pequeño corazón, y cerca se escribe,

¹⁵ Nuestro agradecimiento a Alejandro Pérez Ordóñez (LAAC) por la transcripción de las dos inscripciones árabes que presentamos.



Figura 74. 15 4-82 PiTri Mola



Figura 75. جاز حال (jazz hall) = sala de jazz

“gay” (Lám.XIX.4); el último grafito es el rostro de un personaje masculino, con gafas y el cabello recogido con una cola, acompañado del texto “no me borres” (Lám.XIX.5). Efectivamente, al parecer el personaje fue borrado ya que se ve la superficie ennegrecida, por lo que el autor volvió a dibujarlo y escribir el mensaje.

Todos estos motivos figurativos no son planos, sencillos y básicos como los estudiados del periodo militar, aquí vemos la obra de unos autores que dominan el dibujo y la creatividad. Son dibujos muy en conexión con el mundo del cómic y el Manga, por lo que hemos de ponerlos claramente en conexión con los alumnos de la Facultad de Bellas Artes. De igual modo, los autores de los grafitos en árabe y chino serían alumnos que conocen esos idiomas o quizás procedan de diferentes países.



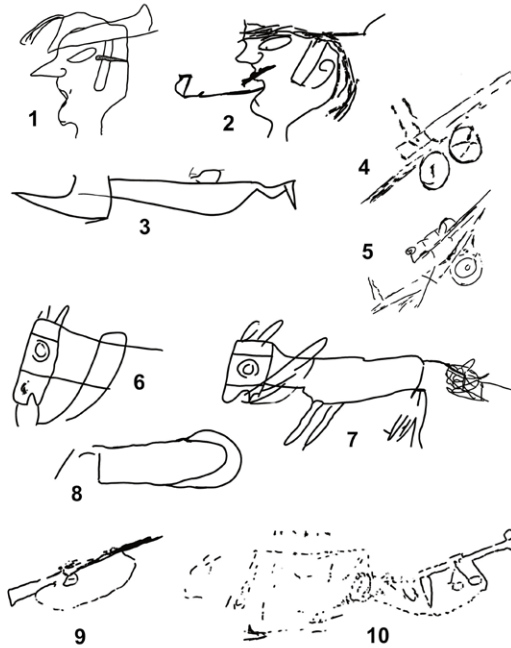
Figura 76. سلاقيز (salaqir) = asesino



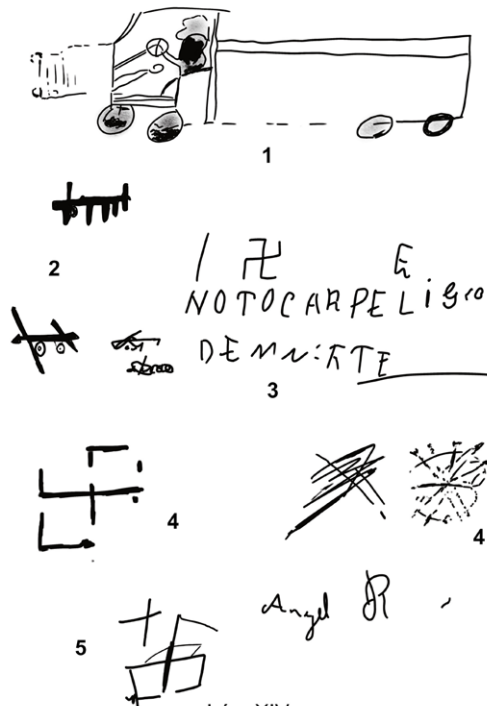
Figura 77. 台灣 Taiwan hai



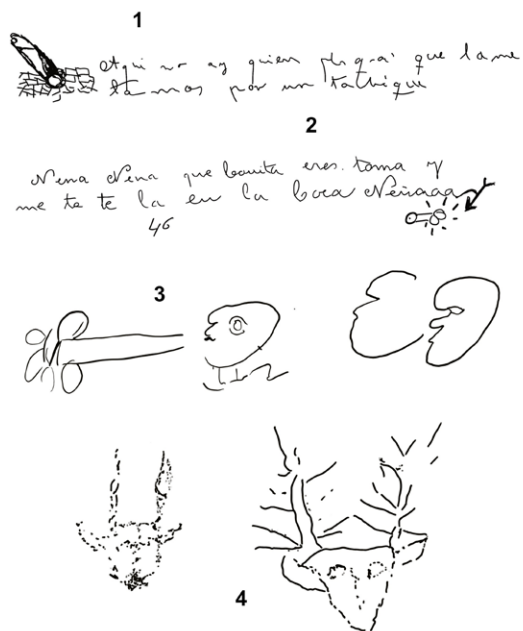
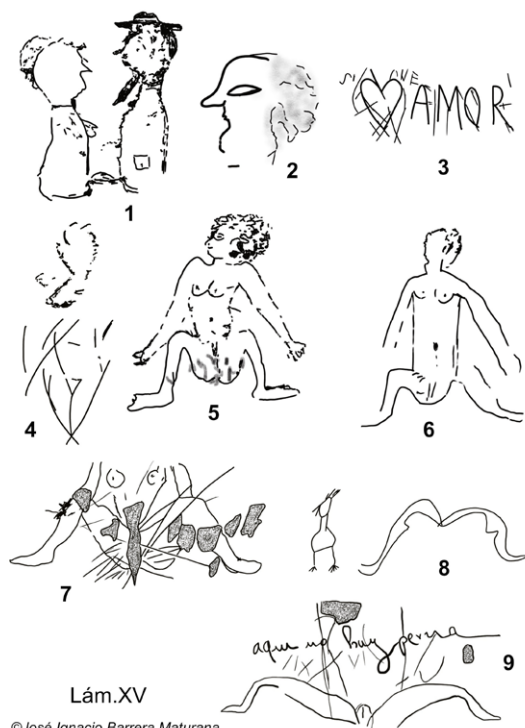
Figura 78. Personaje cercano al mundo del Manga / LA / MES / CON AMOR / (+ firma)

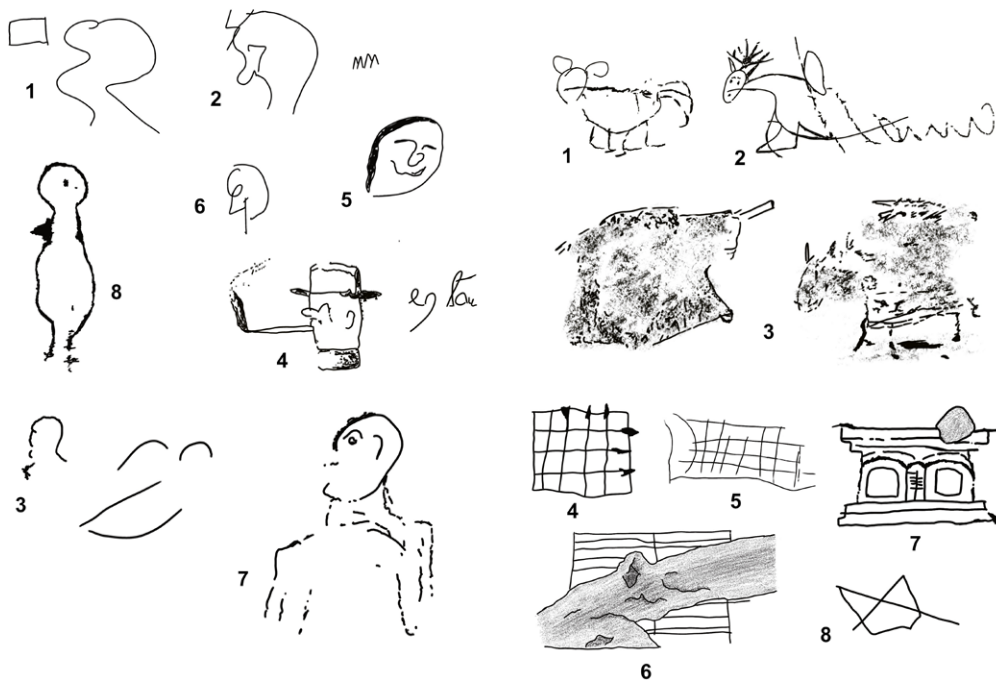


Lám.XIII ©José Ignacio Barrera Maturana



Lám.XIV ©José Ignacio Barrera Maturana





Lám.XVII ©José Ignacio Barrera Maturana

Lám.XVIII ©José Ignacio Barrera Maturana



Lám.XIX ©José Ignacio Barrera Maturana

LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA (ETSA) Y SUS GRAFITOS HISTÓRICOS

José Ignacio Barrera Maturana

En este edificio se han documentado 160 grafitos con sus correspondientes fichas. Todos ellos salvo uno ubicado en la fachada, se han localizado en el pasamanos de la baranda de las galerías superiores que rodean los dos patios más antiguos del edificio, así como en las columnas de las mismas.



Figura 79. Portada de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura

EVOLUCIÓN HISTÓRICO-CONSTRUCTIVA DEL EDIFICIO

El origen de este edificio se remonta a 1513, cuando Stefano Centurione, un rico comerciante genovés construye su vivienda en el Campo de Albunest, también conocido como del Príncipe, espacio que comenzaba a urbanizarse siguiendo un programa preestablecido por el propio Cabildo de la ciudad. Esta vivienda, según las excavaciones realizadas en el lugar, se levantó sobre parte de la necrópolis islámica *al-Fajjarin* (siglo XIII y principios del XIV) y de una serie de hornos cerámicos de época anterior. La casa tenía doble patio, «uno con un carácter eminentemente vividero, donde se encontraba la escalera, y a donde desembocaba el zaguán y otro de menores dimensiones, situado en la parte posterior de la casa, que hacía las veces de patio de servicio, en donde se encontraba el aljibe»...«en el ámbito de la casa apareció numerosa cerámica asociada al primer tercio del siglo XVI, encontrándose algunas piezas procedentes de Faenza (Italia)» (Acale Sánchez, F., 2003:70).

A la muerte de Stefano Centurione en 1540, la casa fue adquirida por Juan Hurtado de Mendoza, que utilizando parte de las fábricas ya existentes construyó un gran palacio a la italiana, obra que fue terminada por su primogénito Bernardino de Mendoza. Esta casa-palacio seguirá exponiendo al norte, al Campo del Príncipe, su fachada principal, crujía donde se instalaran las estancias principales de la vivienda, mientras sus otros frentes quedarán rodeados de huertas. Tras atravesar una portada adintelada de cantería se accede a un amplio zaguán, y desde él en recodo se llega hasta un gran patio. A la derecha quedará integrada la vivienda de Stefano Centurione con sus dos patios y estancias entorno a ellos, dedicados a actividades de servicios. El gran patio presenta dobles crujías con dos alturas. En los lados este y norte de la casa, donde se sitúan las estancias de la vivienda, y en el sur o fachada trasera, solo un frente de columnas igualmente en dos alturas. Las cuatro galerías del patio están cubiertas por bóvedas de crucería tanto en planta alta como baja. En el patio se utilizan «columnas toscanas de mármol blanco sobre alto pedestal de piedra de Sierra Elvira y cimacio moldurado del mismo material. El piso alto repite el esquema con columnas de menor proporción y arcos rebajados frente a los de medio punto del piso bajo» (Acale Sánchez, F., 2003: 92-93).

En 1778 el Hospital de la Encarnación o de Santa Ana, fundado en 1492 y construido en 1520 frente a la Real Chancillería y junto a la Iglesia parroquial de Santa Ana en Plaza Nueva, se trasladará al edificio que tratamos previa compra a la familia de los Mendoza. Con este traslado se buscaba ampliar las instalaciones y mejorar su ubicación, huyendo de un lugar tan húmedo como el que ocupaba junto al río Darro. El traslado supuso el adaptar previamente el antiguo palacio renacentista a las necesidades de una institución asistencial. La información conocida del tiempo que duraron las obras, según nos dice Fernando Acale, «... depende de las fuentes consultadas. Las del siglo XVIII establecen una duración de dos años, 1776-1778, mientras que las del XIX lo hacen indicando el periodo 1776-1780» (Acale Sánchez, F., 2003: 126). Entre las obras realizadas, destacan dos principalmente: la primera, la construcción de una capilla en el espacio que ocupaban las estancias principales de la crujía norte del edificio, a la cual se accedería desde el Campo del Príncipe, y en cuya fachada una inscripción con la fecha de 1777 data la obra; y la segunda, la construcción de un ala para convalecientes que prolongaría en 23 metros la oriental del palacio, añadiéndose además una crujía más hacia el huerto alto dedicada a servicios (lavandería, cocinas y despensas).

Las columnas de la galería nueva que se construye, se apoyan directamente sobre basas dóricas, a diferencia de las del palacio renacentista que como ya dijimos lo hacían sobre pedestales. Las bóvedas que la cubren y que descansan sobre ocho arcos, ya no son de arista sino semiesféricas, decoradas en planta baja con nervaduras de yeso y en alta con resaltes que dividen el intradós en doce espacios con decoración interna centrada en cada uno. Las galerías tanto de «la planta superior como la interior se encontraban abiertas, sin ningún tipo de elemento de cierre, ofreciendo este aspecto hasta la primera mitad del siglo XX», según se aprecia en una fotografía de 1909 (Acale Sánchez, F., 2003: 125,306).

Esta nueva crujía de convalecientes estaba destinada a acoger enfermos contagiosos, lo que supuso la separación del patio principal mediante un muro que lo cerraba en su frente sur. En planta baja, se abría en él una puerta en el lado occidental para acceder al jardín y otra en el lado oriental que separaba la antigua galería renacentista de la nueva. En planta alta otra puerta separaba ambas galerías y en el muro sur del patio principal se abrían dos balcones hacia el interior del jardín.

Las malas cosechas, la epidemia de cólera, la extinción del Diezmo, y en definitiva la falta de recursos, motivó en 1835 el cierre del Hospital de la Encarnación. El edificio quedó abandonado y se convirtió en casa vecinal, acogiendo de forma gratuita a vecinos pobres y a los sacerdotes de la parroquia de San Cecilio que en el edificio vivían y trabajaban cuando aquel funcionaba como hospital. Pero también en el edificio se instaló la escuela gratuita de instrucción primaria elemental de la parroquia de San Cecilio, dirigida por D. Cecilio Sáez, que vivía con su familia también en el edificio. En 1849 el Ilmo. Cabildo Metropolitano notificó al director de la escuela la necesidad de desalojar el edificio, ya que había cedido para la instalación del Colegio Normal Universitario. La escuela gratuita quedaría definitivamente instalada el 22 de octubre de ese año en la casa número 28 de la calle San Isidro (Acale Sánchez, F., 2003: 137,141).

La Escuela Normal-Seminario de maestros de Instrucción Primaria de Granada estaba ubicada en principio en una casa de la calle Cárcel Baja. Por el decreto de 30 de marzo de 1849 pasó a ser Escuela Normal Superior de Maestros, lo que reclamaba urgentemente un cambio de sede en unas instalaciones más adecuadas. La nueva sede debería de albergar las viviendas del director, regente, conserje y criados, los dormitorios de los alumnos internos, aulas, salas y gabinetes, y por su puesto los patios y huertos. El traslado se llevó a efecto en el 2 de octubre de ese mismo año. Las obras previas de adaptación del antiguo Hospital de la Encarnación abandonado, se ejecutaron con éxito en un tiempo record de dos meses.

En esta época la Universidad de Granada alcanzó gran auge y el número de alumnos aumentó considerablemente. Por Real Orden de 26 de agosto de 1769 la Universidad ocupó el Colegio de San Pablo y otras instalaciones de los jesuitas donde establecieron el Colegio mayor de Santa Cruz de la Fe. Con la creación en la ciudad de la Capitanía General la dotación de tropas había aumentado y ante la falta de edificios donde albergarla, el Capitán General D. Rafael Vasco en 1802 ocupará la parte del Colegio de Santa Cruz de la Fe, situado en torno al patio central de la actual Facultad de Derecho, convirtiendo ese espacio en el Cuartel de la Compañía (Acale Sánchez, F., 2003: 149) (Cambil Hernández, M.E., 2007, Vol II: 412).

La Universidad desde entonces tuvo interés y ahora necesidad de recuperar dicho espacio, necesidad que coincidía con la del ejército de poseer un amplio edificio donde poder instalar un auténtico Hospital Militar, y que mejor lugar que el edificio de la Escuela Normal Superior de Maestros. Esta situación dio lugar a que se efectuara una permuta, no sin antes producirse un complejo proceso de negociaciones que se dilató en el tiempo. Así pues, por fin «El 14 de mayo de 1871 se hacía entrega formal y se otorgaba las escrituras de permuta entre el Cuartel de la Compañía y la Escuela Normal», previo desalojo, traslado de los enseres e instalación de la Escuela Normal en el edificio del Liceo (Acale Sánchez, F., 2003: 176-178).

Desde la fecha de adquisición del edificio por los militares en 1871 hasta su venta por el Ministerio de Defensa a la Universidad de Granada el 3 de octubre de 1994, el conjunto se amplió con distintos edificios levantados preferentemente hacia el oeste, ocupando el huerto bajo, aunque como es lógico otros tantos proyectos afectaron y modificaron el resto de edificios existentes. Así por ejemplo, hacemos referencia a dos de ellos que nos interesan destacar: la construcción en 1912 de un módulo de una planta, denominado en los planos de la época C, a continuación de la casa de Stefano Centurione, con galería de columnas semejante a la del ala de Convalecientes del antiguo Hospital de la Encarnación, que prolongaba a su vez la occidental del patio renacentista; y en 1955 la construcción de dos plantas sobre ese módulo C y «la edificación del lado no porticado del segundo patio, sustituyéndose la tapia existente por un módulo destinado a albergar las habitaciones de jefes y oficiales en la planta alta y la cafetería en la planta baja. Para ello se emplea, igual que en el proyecto de 1912, una doble crujía, con pórtico de columnas hacia el patio» (Acale Sánchez, F., 2003: 307-324).

Para finalizar, decir que desde 1994 y hasta hoy el edificio es propiedad de la Universidad de Granada, sede de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, cuyo estructura y aspecto actual es fruto de la rehabilitación llevada a cabo según Proyecto de intervención del arquitecto Víctor López Cotelo (López Cotelo, V., 2016).

LOS GRAFITOS HISTÓRICOS

Ya se dijo que el número de grafitos documentados en este edificio ascendía a 160. La mayor parte de ellos son incisos, tan solo ocho se trazaron mediante repicado y uno pintado con pigmentos de tonos rojizos. El repicado es generalmente grueso y



Figura 80. Restos de un rótulo o vitror en la portada

se aplica sobre grafitos de mayor tamaño, aunque contamos con dos ejemplos de repicado muy pequeño. Las características que ofrecen los grafitos incisos es muy variada, encontrando incisiones muy finas, casi inapreciables, hasta otras de gran profundidad.

El grafito pintado con pigmentos rojizos se sitúa a cierta altura, sobre los sillares de cantería en el lado derecho de la portada, según se contempla. Tan sólo se conservan las partes superiores de posiblemente cuatro letras. Quizás se trate de un rótulo o vitor como los que vimos en la fachada principal del Hospital Real. Sobre el mismo no podemos dar más datos.



Figuras 81-82. Galerías altas del primer y segundo patio

El resto de grafitos incisos y repicados se han localizado en número menor en las columnas de las galerías altas que rodean los dos patios interiores –el renacentista y el generado a partir de 1778 hasta 1955- y mayoritariamente en los pasamanos de las barandas de esas mismas galerías. Tan sólo hemos documentado un grafito inciso en el fuste de una de las columnas del patio renacentista. En relación a la tipología que muestran, salvo quince motivos figurativos el resto son grafitos epigráficos.

Grafitos epigráficos

La inmensa mayoría de ellos son nominales y aparecen recogidos de diferentes maneras. Ochenta y dos nombres fueron escritos utilizando tan sólo iniciales. La mayor parte de ellas en mayúscula y sin puntos, “M”, “EF”, “ASB” y “JACB”, tan sólo en seis casos aparecen las iniciales con puntos, “.J.S.”, “.A.B.C.”, “.R.M.M.”, “.F.D.R:H.S.” y “.ASCA.C.”.

Documentamos nombres o apellidos aislados, que hacen un total de 41 grafitos, como por ejemplo, “CARLOS”, “RICARDO” y “Tomas”, este último aparece en dos ocasiones trazado por la misma mano, “Aguilera”, “Fajardo”, “MARIN” y “Fan Hnos Ortega”; nombres femeninos sólo hemos documentado “MARIA”, “Mari” y “Encarna(ci)o(n)”.

En veintiséis grafitos se escribe el nombre y apellido, o en orden inverso, y veces el nombre se señala con la inicial y un punto, como por ejemplo “Manuel Caballero”, “Tejada Emilio”, “M. VELASCO” o “F. MENDOZA”. El nombre de “Pascasio” aparece aislado y también con un apellido “Pascasio Masueros”, ambos trazados por la misma mano.



Figuras 83-86. Diferentes iniciales en mayúscula con puntos y sin ellos



Figuras 87-90. Diferentes nombres y apellidos: Tomás, Encarnación, Aguilera y Fajardo

En sólo cuatro ocasiones aparece el nombre junto a los dos apellidos, aunque a veces el nombre o uno de los apellidos se escribe con inicial más punto, por ejemplo, “Amores Sanchez Molina”, “J. Molina Martin” y “José Puga G”.



Figuras 91-94. Diferentes nombres con apellidos: M. Velasco, Pascasio Masueros, José Puga G. y Simón P^a o L^a

Los nombres aparecen en dos ocasiones asociados a motivos figurativos, así por ejemplo dentro de un corazón leemos “Miguel y Mari” (Lám.XX.1) y en el interior de otro llameante vemos “Simón / P^a o L^a” (Lám.XX.2).

Tres únicos grafitos hacen alusión a lugares geográficos, es el caso de “Puente Genil” acompañado de un rectángulo con una cruz interior, que recuerda a la bandera de la Cruz Roja (Lám.XX.3); un grafito donde se lee “Orgiva / 10 de Abril de 1944” y el nombre de “Juan Rodríguez” acompañado de “CASABERMEJA”.



Figura 95. Orgiva / 10 de Abril de 1944



Figura 96. (F) Carreriza /1850º/ de / J



Figuras 97 y 98. 1 de Diciembre 1933 / Antonio Fernández Muñoz y EUSEBIO MARTIN M / 1-5-66

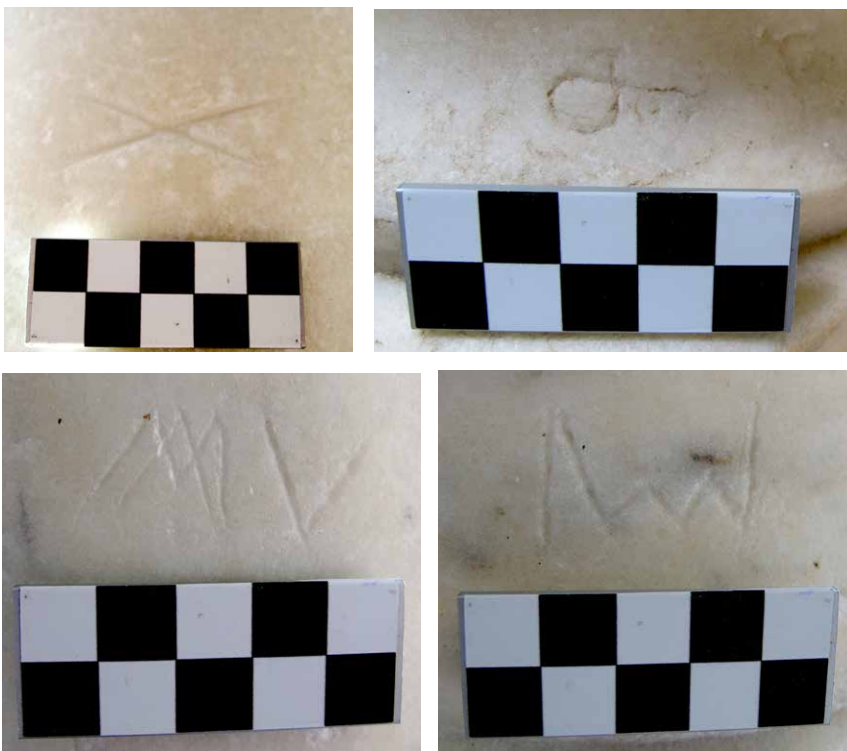
Más frecuente es ver los nombres o iniciales escritos junto a fechas, “(F) Carreriza /1850º/ de / J”, “1. de Diciembre 1933 / Antonio Fernández Muñoz”, “AR 1948” y “EUSEBIO MARTIN M / 1-5-66”.

A estos grafitos nominales y de lugares geográficos habría que añadir uno donde se lee “Amiguito” y otros dos que hacen alusión al estamento militar, “soldado” y “cabo”.

Incluimos también en este apartado de grafitos epigráficos, otros que denominamos signos y que a veces recuerdan a marcas de cantero, todos ellos documentados en los fustes y basa de las columnas de las galerías altas de los patios: un signo en forma de aspa, otro en forma del número uno pero invertido, una M invertida entre líneas verticales, una C invertida, el monograma de Ave María Virgen o Virgo, es decir, una A y M sobrepuestas y una V, “AM V”, y otro signo que recuerda a un crismón. Por último contamos con dos numerales trazados mediante el sistema de numeración romano, “II” y “VII”.



Figuras 99 y 100. Referencias a soldado y cabo



Figuras 101 y 104. Diferentes signos que recuerdan a marcas de cantero y monogramas

Grafitos figurativos

Hemos de sumar a los dos corazones asociados a nombres y la posible bandera de la Cruz Roja antes referidos, doce grafitos figurativos más. Tres de ellos son cruciformes: una cruz ensanchada (Lám.XX.4) y dos de trazo doble que recuerda a la cruz de San Andrés (Lám.XX.5-6). También con trazo doble hemos documentado un grafito con forma de aspa y pequeño círculo superior que recuerda a una calavera (Lám.XX.7). Con línea incisa muy fina se dibuja un personaje masculino de cuerpo entero y de perfil (Lám.XX.8). Por otra parte contamos con diferentes grafitos: un posible escudo partido en cuyo cuartel izquierdo podemos ver un aspa con otras líneas paralelas (Lám. XX.9); unas formas que recuerdan a un nudo, a un ramiforme e incluso a una bomba (Lám.XX.10-12); medio círculo y otro completo con líneas rectas que se entrecruzan en su interior.

Para finalizar este grupo incluir dos motivos geométricos: un rectángulo dividido en dos por una línea vertical con sus diagonales superiores marcadas (Lám.XXI.1), y claramente otro grafito que representa un alquerque de tres, comúnmente denominado juego de las tres en raya (Lám.XXI.2).

Como ya se dijo, los grafitos se localizan en las columnas de las galerías de los dos patios, aunque el mayor número se concentra en el pasamanos de las barandas. Estos se distribuyen principalmente en las barandas de los cuatro frentes del patio renacentista, y en la del frente este del segundo patio. Las galerías referidas son las más antiguas del edificio, las del primer patio de mediados del siglo XVI y la del frente este del segundo patio del tercer tercio del XVIII, por tanto son las que más uso han tenido a lo largo de los siglos, ya que las barandas y galerías de los frentes oeste y sur del segundo patio fueron construidas en 1955. En esta última galería hemos documentado escasos grafitos. Así pues, no es de extrañar la mayor presencia de grafitos en las primeras.

Pero a pesar de ser las más antiguas, no hemos documentado en ellas grafitos que puedan datarse claramente entre los siglos XVI a XVIII, salvo el grafito “AM V” (A y M sobrepuestas), monograma de Ave María y Virgen o Virgo, que sí podría encuadrarse en esos siglos. La caligrafía que presentan los grafitos epigráficos documentados los sitúa en época contemporánea, en los siglos XIX y XX. Es en estos siglos y concretamente a partir de 1835, momento en el que cerró sus puertas el Hospital de la Encarnación, cuando el edificio se utilizó para fines docentes y como casa vecinal para pobres, instalándose primero la escuela gratuita de San Cecilio y después la Escuela Normal Superior de Maestros. Posteriormente se utilizará como Hospital Militar hasta la adquisición del edificio en 1994 por la Universidad. Sería pues durante este largo periodo cuando se realizarán los grafitos documentados: unos probablemente trazados por los alumnos de la escuela y otros por los soldados del hospital.

El inventario que se hizo de los enseres de la Escuela Normal en 1857, publicado y analizado por Fernando Acale, nos describe el uso de los espacios en ese momento. Se puede ver como a las galerías altas del ala oriental del edificio –zona con mayor concentración de grafitos– abrían las puertas y ventanas de tres aulas y como «una escalera situada al final de la galería alta conducía a los dormitorios de los internos, que se encontraban en un entresuelo sobre las aulas». Estos espacios fueron adaptados para acoger enfermerías cuando el edificio se utilizó como Hospital Militar, tal y como se refleja en los primeros planos de 1866. Así mismo, consta que hacia 1947 las Hermanas de la Caridad –presentes en el edificio desde 1880– son instaladas provisionalmente en esta zona, «en la planta baja del ala de Convalecientes se situaban las salas de costura y planchado, así como distintos almacenes de ropa...La planta primera estaba ocupada por los dormitorios de la comunidad religiosa y su refectorio» (Acale Sánchez, F., 2003: 163, 240, 320).

Por tanto estas galerías debieron de ser un lugar muy concurrido, tanto por los alumnos y aquellos soldados internos, no impedidos, como por el personal que los atendía. Las galerías no sólo servirían para transitar por ellas, sino que se usarían como espacios para estar. Lugares donde posiblemente se solía pasar más tiempo, por ejemplo tomando el aire, el sol, charlando, leyendo, entreteniéndose con juegos de mesa, etc., en definitiva eran espacios de esparcimiento al igual que el patio. Sería pues en esos momentos cuando las personas dejaron incisos o repicados los grafitos documentados en las barandas y columnas. No olvidemos que estas galerías estuvieron libres de cerramientos hasta al menos la mitad del

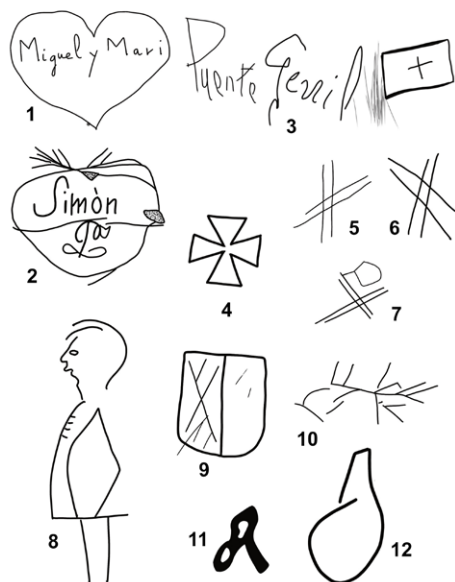
siglo XX, por lo que no existía en ellas ningún obstáculo que lo impidiese. En línea con la idea de esparcimiento y entretenimiento expresada, hemos de entender el grafito que representa un alquerque de tres o juego de las tres en raya ya referido, trazado en el pasamanos de la baranda que hay en la galería del frente oeste del patio renacentista.

Salvo algunos casos concretos desconocemos cuales fueron trazados por alumnos y cuales por soldados. Atendiendo tan sólo al tiempo en que se usó el edificio como espacio docente -36 años- y Hospital Militar -123 años-, por lógica hemos de pensar que el mayor número de grafitos debe de ser obra de soldados.

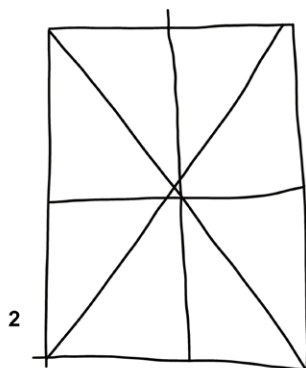
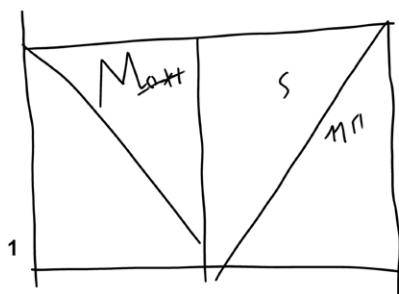
Tan sólo un grafito de los documentados, por la fecha que presenta podemos confirmar que es de la época en la que el edificio se usaba como Escuela Normal –recordemos que el traslado de la institución a la nueva sede se efectuó el 2 de octubre de 1849-. El grafito al que nos referimos está situado en una columna de la galería del frente oeste del patio renacentista y dice así, “(F) Carreriza /1850ª/ de / J”. En otro grafito situado en el pasamanos de la baranda situada en el frente sur del primer patio se lee, “Amiguito”. Esta expresión resulta algo infantil, por lo que nos lleva a pensar que fue trazado cuando el edificio se usó con fines docentes o casa vecinal.

El resto de grafitos documentados que contienen las fechas, 1930, 1933, 1944, 1945, 1947, 1948, 1949 y 1966 asociadas a iniciales y nombres, no hay duda de que fueron realizados por soldados cuando el edificio estaba funcionando plenamente como Hospital Militar. De igual modo, los grafitos donde leemos “cabo” o “soldado”, revelan claramente su autoría, e incluso podemos confirmar que el segundo grafito referido se trazó en algún momento entre los años 1955 y 1994, ya que se localiza en el pasamanos de la baranda de la galería que cierra por el frente sur el segundo patio, construida junto con la del ala oeste en la primera fecha indicada. En ese mismo periodo de tiempo debieron de trazarse los grafitos situados en esas galerías, donde leemos, “Jose Fernandez”, “Amores Sanchez Molina”, “Ricardo” y las iniciales “I M M”, posiblemente los nombres de otros soldados.

Para finalizar, la presencia de nombres femeninos como “MARIA” y “Encarna(cí)o(n)” creemos que obedece a lo que ocurría con algunos de los grafitos de la Facultad de Bellas Artes ya estudiados, es decir, pensamos que para el soldado el simple acto de escribir el nombre de su ser querido en el pasamanos de la baranda, sería un modo de estar más cerca de la amada, quedando aún más explícito en el grafito, “Miguel y Mari” dentro de un corazón. Cabría también la posibilidad, sin poder confirmarlo, que el grafito de Encarnación hiciese referencia al homónimo antiguo hospital.



Lám.XX ©José Ignacio Barrera Maturana



Lám.XXI ©José Ignacio Barrera Maturana

BIBLIOGRAFÍA

Acale Sánchez, F. (2003). *El Hospital Militar de Granada. De palacio renacentista a Escuela de Arquitectura*. Sevilla: Caja San Fernando.

Acale Sánchez, F. (2015). *Metodología para el análisis histórico-constructivo en edificios granadinos*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada [en línea] <http://hdl.handle.net/10481/41251>[consulta 24-02-2019].

Algarra Pardo, V.M. y Berrocal Ruiz, P. (2016). "Els Graffits Històrics del Castell d'Alaquàs", *Els Quaderns del Castell*, 2 , pp. 3-19.

Alonso de Moscoso, J., (1671). *Constituciones del Hospital Real, que en la ciudad de Ganada [sic] fundaron los señores Reyes Catolicos D. Fernando, y doña Ysabel, sacadas de las visitas que en el Hospital hizieron los señores D. Iuan Alonso de Moscoso, obispo de Guadix el año de 1593, y el doctor D. Pedro de Auila, abad de la iglesia Colegial del Monte Santo de Granada el año de 1632, mandadas guardar por los señores D. Felipe II y D. Felipe IV ... por dos Reales cédulas de 25 de agosto de 1593 y 24 de noviembre de 1632*. Granada: Imprenta Real de Francisco Sánchez. [en línea] <http://hdl.handle.net/10481/17022> [consulta 24-02-2019].

Alonso Ruiz, B. (2009). "El «Arte de la Cantería» en Castilla durante el siglo XVI", en Roldán Martín, J. (Coord.) *El Arte de la Piedra Teoría y Práctica de la Cantería. Cuadernos de Investigación*, 1. Madrid: CEU Ediciones, pp.157-171.

Alvarado Planas, J. (2009). *Heráldica, simbolismo y usos tradicionales de las corporaciones de oficios: las marcas de canteros*. Madrid: Ediciones Hidalguía.

Barrera Maturana, J. I. (2002). "Graffiti en la muralla del Albayzín", *Arqueología y Territorio Medieval*, 9, pp. 289-328

Barrera Maturana, J. I. (2004). "Participación de cautivos cristianos en la construcción de la muralla nazarí del Albayzín (Granada): sus graffiti". *Arqueología y Territorio Medieval*, 11.1, pp. 125-158.

Barrera Maturana, J.I. (2008). "Grafitos históricos en la casa morisca de calle San Martín, 16 (Granada)". *Arqueología y Territorio Medieval*, 15, pp. 91-126.

Barrera Maturana, J.I. (2011). "Grafitos y Memoria histórica: la tapia del cementerio de Granada", en *XVII Colloque International de Glyptographie (Cracovia 4 al 10 de Julio de 2010) (C.I.R.G.)*. Brain-le-Château (Bélgica), pp. 47-69.

Barrera Maturana, J.I. (2011). "Grafitos del primer franquismo en la fachada de la antigua prisión provincial de Granada", en el *Proyecto Todos (...)los nombres*, elaborado por la Asociación Andaluza Memoria Histórica y Justicia y la Confederación General del Trabajo de Andalucía, 2011 [en línea] <http://www.todoslosnombres.org/content/materiales/grafitos-del-primer-franquismo-en-la-fachada-la-antigua-prision-provincial> [consulta 24-02-2019].

Barrera Maturana, J.I. (2016). "El Hospital Real de Granada desde una mirada de género (ss. XVI-XIX)", en Díez Jorge, M^a.E.(Coord.), *De puertas para adentro: patrimonio y género en la Universidad de Granada*. Granada: Universidad de Granada, pp. 35-47.

Barrera Maturana, J.I. (inédita). *Grafitos históricos en la arquitectura doméstica granadina, siglos XVI-XVIII: documentación, estudio y catalogación*. Tesis doctoral leída el 02-06-2017. Granada: Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

Barrera Maturana, J.I. y Cressier, P. (2003). "Grabados parietales y rupestres de Almería: Un problema de cronología", en González Pérez, J. R. (Coord.), *Actes del I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals, Homenatge a Lluís Díez-Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1.992)*. Lleida: Institut d'estudis Ilerdencs, pp.709-720.

Barrios Aguilera, M. y Sánchez Ramos, V. (2001). *Martirios y mentalidad martirial en las Alpujarras: (de la rebelión morisca a las actas de Ugíjar)*. Granada: Universidad de Granada.

Bermúdez López, J. (1991). "Trabajos de seguimiento y urgencia. Crónica Arqueológica", *Cuadernos de la Alhambra*, 27, pp. 337-342.

Cambil Hernández, M.E. (2007). *La arquitectura asistencial en Granada: siglos (XVI-XXI)*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada [en línea] <http://hdl.handle.net/10481/1469> [consulta 24-02-2019].

Castillo Gómez, A. (2009). "Panfletos, coplas y libelos injuriosos. Palabras silenciadas en el Siglo de Oro", en Peña Díaz, M. (Coord.). *Las Españas que (no) pudieron ser: herejías, exilios y otras conciencias (s. XVI-XX)*. Huelva: Universidad de Huelva, pp. 59-74.

Castillo Gómez A. (2010). "Desde el muro. Formas y mensajes de la escritura expuesta en la ciudad altomoderna", en Puigvert, G. y Mota, C. de la (Eds.), *La investigación en Humanidades*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 91-110.

CC.OO. Federación de Comunicación y Transporte, (2002). *Comisiones Obreras, de la clandestinidad al liderazgo en Telefónica*. Madrid: CC.OO. Telecomunicaciones.

Collado Montero, F.J., García Bueno, A. y Medina Flórez, V. (2016). "Examen y análisis previos de revestimientos murales en la capilla del Hospital Real", en *Restauración del Patrimonio de la Universidad de Granada, Cuadernos Técnicos de Patrimonio*, 3. Granada: Universidad de Granada, pp.23-29.

Cressier, P. (1986). "*Graffiti cristianos sobre monumentos musulmanes de la Andalucía Oriental: Una forma de exorcismo popular*", en *I Congreso de Arqueología Medieval Española*. Huesca, 1.985, T.I. Zaragoza, pp. 273-291.

Egido, A. (2003). "El gallo de Góngora y las imágenes escolares", en *La voz de las letras en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada Editores, pp. 189-221.

Escabias, J. (2012). "Ana María Caro Mallén de Torres: una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII", *EPOS*, XXVIII, pp.177-193.

Félez Lubelza, C. (2012). *El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la arquitectura pública*. Granada: Universidad de Granada.

Fresneda Padilla, E., et ali (1990). "Excavación arqueológica de emergencia en la necrópolis musulmana de Sahl Ben Malic. Hospital Real (Granada)". *Anuario Arqueológico de Andalucía 1990, T.3 Actividades de Urgencia*. Sevilla, pp.173-178.

Galán Sobrino, S. (2006): "Chascarrillos de quintos y de soldados: memoria popular puesta por escrito". *Culturas Populares*, 3 [en línea] <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/19594> [consulta 24-02-2019].

García Arranz, J.J. (2008-2009). "El castigo del "cornudo paciente": un detalle iconográfico en la vista de Sevilla de Joris Hoefnagel (1593)". *Norba-Arte*, XVIII-XIX, pp.69-79.

García Serrano, J. Á. (2012). *Tiempo de Graffiti. Los calabozos del Palacio Episcopal de Tarazona (c. XVIII-XIX)*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses.

Gila Medina, L. (2006). "Los bienes muebles renacentistas", en Galera Mendoza, E. (Ed. y Coord.), *Obras maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada. I. Estudios*. Granada: Universidad de Granada, pp.79-96.

Gila Medina, L. (2006). "Corpus documental del Hospital Real", en Galera Mendoza, E. (Ed. y Coord.), *Obras maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada. I. Estudios*. Granada: Universidad de Granada, pp.376-385.

González Gozalo, E. y Oliver Font, B. (2007). Los Barcos de Piedra. *La arquitectura náutica balear a través de los grafitos murales (siglos XIV-XVIII)*. Palma de Mallorca: Edita IDI.w

González Maya, J.C. (2016). "De Cruce Christi representationes in aureum saeculum: Valencia, Patón, Calderón et alii", *Hispania Sacra*, LXVIII, 138, pp.631-641.

Guardia Olmedo, J.J. y López Guzmán, R. (1988). "Marcas de canteros en la Chancillería de Granada", en *Actas del Coloquio Internacional de Gliptografía de Pontevedra 1986 (C.I.R.G.)*. Pontevedra, pp. 825-837.

Henríquez de Jorquera, F. (1987). *Anales de Granada. Descripción del Reino y ciudad de Granada*. Granada: Universidad de Granada.

Ibáñez Rodríguez, M. y Lejárraga Nieto, T. (1998). *Los grafitos del Monasterio de San Millán de Suso*. Logroño: Gobierno de La Rioja.

Justicia Muñoz, H., et ali (2016). "Restauración de la columnata del patio de la Capilla del Hospital Real", en *Restauración del Patrimonio de la Universidad de Granada, Cuadernos Técnicos de Patrimonio*, 3. Granada: Universidad de Granada, pp.31-41.

López Coteló, V. (2016). "Rehabilitación del antiguo Hospital Militar del Campo del Príncipe para Escuela de Arquitectura en Granada. España". En Blanco. *Revista de Arquitectura*. Vol.8, Núm.20, pp. 8-41.

Madroñal, A. (2005). "*De grados y gracias*". *Vejámenes universitarios de los siglos de oro*. Madrid: Inst. de la Lengua Española. CSIC.

Mármol Carvajal, L. del. (1991). *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*. Málaga: Editorial Arguval.

Martínez García, J. (2003). "Grabados rupestres en soportes megalíticos. Su influencia en los estudios de arte rupestre", en González Pérez, J. R. (Coord.), *Actes del I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals, Homenatge a Lluís Díez-Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1.992)*. Lleida: Institut d'estudis Ilerdencs, pp.71-88.

Paracuellos Cabeza de Vaca, L. de (1640). *Triunfales celebraciones, que en aparatos magestuosos, consagro religiosa la ciudad de Granada, a honor de la Pureza Virginal de Maria Santissima en sus desagravios, a quien deuota las dedica esta Ciudad, en todo lustre, en todo Grande*. Granada: Francisco García de Velasco. [en línea] <http://hdl.handle.net/10481/17251> [consulta 24-02-2019].

Piñar Samos, J. y Ruiz de Pablos, R. (Coord.) (1996). *Catálogo de la exposición José G^a Ayala. Fotógrafo de Granada (1863-1900)*. Fundación Caja Granada. Granada: Proyecto Sur de Ediciones.

Puell de la Villa, F. (2002). "Ritos y rituales cuartereros", en *Los quintos*. Ureña (Valladolid): Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp.83-104.

Quijada Espina, A.M. (2015). *Tradiciones académicas, ceremonial y protocolo en la Universidad de Oviedo (1608-1908)*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo. [en línea] <http://hdl.handle.net/10651/36341> [consulta 24-02-2019].

Reyes Peña, M. de los (1993). "Los carteles de teatro en el Siglo de Oro", *Criticón*, 59, pp. 99-118.

Rodríguez San-Pedro Bezares, L.E. y Weruaga Prieto, A. (2011). *Elogios triunfales. Origen y significado de los vítores salmantinos* (Ss. XV-XVIII). Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

Rodríguez San-Pedro Bezares, L.E. y Weruaga Prieto, A. (2017). "Glorias académicas. Los vítores clásicos de Salamanca, siglos XV-XVIII", en Gil, E. y Azofra, E. (Eds.). *De vítores y letras*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Romero Gallardo, A. (2011). "Restauración y reutilización de un edificio histórico tras la Autarquía: el Hospital Real de Granada". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. 42, pp.173-192.

Royo Guillén, J.I. y Gómez Lecumberri, F. (2002). "Panorama general de los graffiti murales y de los grabados al aire libre medievales y postmedievales en Aragón: paralelos y divergencias", en V.V.A.A., *Los graffiti: un patrimonio inédito para el análisis de la historia de las mentalidades*. Al-Qannis, *Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, 9, pp. 55-155.

Saavedra García, J.A. (2017). "Aclaraciones al respecto de la técnica empleada en la rotulación de los vítores salmantinos", en Gil, E. y Azofra, E. (Eds.). *De vítores y letras*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Sánchez Hita, A. (2006). *Inventario de Patrimonio Histórico. "Patrimonio Monumental, Arqueológico y Etnológico" y de "Recursos Ambientales Ecoturísticos"*. Municipio de Lújar, ADR Alpujarra Sierra Nevada.

Solo de Zaldívar Yébenes, P. (1991). "Los cruciformes del cementerio de Maro, en Nerja (Málaga)". *Jábega*, 71, pp. 3-14.

Ugarte García, M. del C. (2013). *Paremiás y otros materiales de tradición oral en la Ribera del Duero: estudio etnolingüístico y literario*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense [en línea] <https://eprints.ucm.es/20754/> [consulta 24-02-2019].

Valenzuela Candelario, J., Moreno Rodríguez, R.M. y Girón Iruete, F. (2008). *El Hospital Real de Granada y sus constituciones de gobierno (1593-1857). Asistencia a los pobres y regulación social*. Granada.

Zayas de Sotomayor, M. de (2014). "Desengaños amorosos", *Lemir*, 8, Valencia: Universidad de Valencia [en línea] <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/Revista18.html> [consulta 24-02-2019].

