

Gregorio Rabal Saura<sup>1</sup>  
Gregorio Castejón Porcel<sup>2</sup>

# Aproximación a los grafitos esteliformes de la Torre de Rame (Los Alcázares, Murcia)

**Resumen** La reciente publicación del estudio de los grafitos de la Torre de Rame ha puesto de manifiesto la existencia en el interior de este edificio, tan importante e icónico para la historia y el paisaje del Mar Menor, de un grupo de motivos de los más enigmáticos y repetidos en los repertorios de grafitos históricos, el de los esteliformes, diseños geométricos entre los que destacan las estrellas de cinco y ocho puntas. De su análisis, del valor simbólico que se ha otorgado a su diseño a lo largo del tiempo y en diferentes contextos culturales, así como de su probable funcionalidad en el interior de la atalaya, da cuenta este trabajo.

**Palabras clave:** grafito histórico, esteliforme, pentalfa, octalfa, Torre de Rame.

**Abstract** The recent publication of the study of the historical graffiti of the Torre de Rame has revealed the existence inside this building, so important and iconic for the history and landscape of the Mar Menor, of a group of the most enigmatic and repeated in the repertoires of historical graffiti, that of the stelliforms, geometric designs among which the five and eight-pointed stars stand out. This work analyzes these stelliform motifs, the symbolic value that has been given to their design over time and in different cultural contexts, as well as their probable functionality inside the watchtower.

**Keywords:** graffiti, stelliforms, five-pointed star, eight-pointed star, Torre de Rame.

## La Torre de Rame, vigía del Mar Menor<sup>3</sup>

Próxima a la orilla del Mar Menor, en el antiguo paraje de El Rame o El Ramí perteneciente al municipio de Los Alcázares, se alza la Torre de Rame (Figura 1), edificación del siglo XVII cuya construcción parece atender al deseo, posibilidad y necesidad de Diego Bienvenud Rosique, Señor de Villa Morena y El Ramí entre 1613 y 1621, de proteger ante los ataques de corsarios y piratas berberiscos las propiedades que poseía en dicho enclave y en su Hacienda de Hoya Morena. Fieros e incansables enemigos a los que esta familia se enfrentó en la citada centuria y en la siguiente como capitanes de distintas compañías, velando así, de forma activa, por la seguridad del Reino de Murcia en un momento de gran peligro para la costa y áreas limítrofes.



Figura 1. Torre de Rame y vivienda anexa.

La construcción tiene una planta edificada de algo más de 80 m<sup>2</sup> y supera los 14 m de altura, en los que se distribuyen tres plantas -baja, primera y segunda- y una terraza almenada; todas comu-

(1) Sociedad Murciana de Antropología (SOMA). gregorio.rabal@murciaeduca.es

(2) Dpto. Geografía Humana-GIECRYAL (Universidad de Alicante) gregorio.castejon@ua.es

(3) La información de este apartado es una síntesis de la recogida en Rabal Saura, G. y Castejón Porcel, G. (2022). *Los grafitos de la Torre de Rame: imágenes para otra historia del Mar Menor y su comarca*. Los Alcázares: LAEC.

nicadas por una escalera de obra ubicada en la esquina sureste del edificio. La atalaya se erigió haciendo uso de la mampostería en la obra muraria, del ladrillo macizo en las bóvedas y escaleras, y de bloques de piedra labrada en las esquinas del nivel inferior y a modo de dintel y vanos de la reducida entrada que proporcionaba acceso a su interior, estando todas sus paredes enfoscadas con enlucidos de distinta calidad y cronología sobre los que se trazaron más de trescientos grafitos históricos con diferentes técnicas (almagra, carboncillo, incisión y lápiz).

No obstante, en el siglo XIX cuando la torre era propiedad de una de las familias más distinguidas del reino, Los Fontes, sufrió una importante remodelación en su arquitectura, de modo que se consolidó la pérdida iniciada con anterioridad de parte de su carácter defensivo en beneficio del uso doméstico y de almacenamiento. En consecuencia, en la planta baja se sustituyó la pequeña entrada por un gran portón de acceso, se creó un balcón en cada uno de los niveles superiores y se estableció una conexión fija entre todas las plantas mediante una escalera de obra. Además, es posible, que en este momento se edificasen los distintos receptáculos de acopio de cereal que existen en su interior, si es que no son anteriores. El uso del ladrillo superó entonces lo estrictamente funcional, trascendiendo como elemento decorativo, de manera que, además de dotar al portón de entrada de una cimbra en arco de aparejo inglés, se pavimentó la fachada y se erigieron las almenas que hoy coronan el inmueble con una clara intención arquitectónica historicista.

En los espacios interiores, las evidencias indican que todos los niveles tenían inicialmente una planta diáfana que en algún momento se compartimentó, puede que a la vez que la reforma del siglo XIX o en algún caso ya en pleno siglo XX. Lo cierto es que la planta baja tiene casi 39 m<sup>2</sup> y, de acuerdo a su utilización como almacén, posee un pasillo central en el que a uno y otro lado se construyeron los citados tinancones para el grano. En la planta primera, de 45 m<sup>2</sup>, se hicieron dos en la mitad este, mientras que la oeste se corresponde con una gran sala. Por último, la planta segunda cuenta con casi 47 m<sup>2</sup> en los que se distribuyen tres estancias, una es un vestíbulo y las otras dos, prácticamente idénticas, son un palomar y una sala.

Con todo, las superficies que interesan a este trabajo se corresponden con aquellas paredes interiores de la caja de escalera, estructura de comunicación vertical cuyo análisis obliga a di-

ferenciar dos tramos, ya que cuentan con características arquitectónicas distintas, debido, además de a una factura desigual, a que fueron, aparentemente, fabricados en momentos diferentes.

Por un lado, en la planta baja, uniendo el referido nivel inferior con el inmediato superior se edificó una «escalera en L» sin caja. Está formada por un pequeño arranque de dos peldaños, perpendicular a la fachada y descansillo, al que sigue un largo segmento, de 3,85 m de longitud y 0,92 m de ancho, paralelo al lado mayor de la torre y cuya estructura se basa en un armazón de madera que sustenta los peldaños de obra. Construcción de madera que fue realizada mediante listones y tablas reaprovechadas de cajas de planta de viña procedentes del Centro Vitícola Jaime Sabate de Vilafranca del Penedés (Barcelona), cuya labor comercial se inició en 1889, por tanto, límite cronológico más temprano para datar la edificación de este tramo, al que se añadió una barandilla de madera bastante rudimentaria que parece posterior.

De acuerdo con este dato, esta comunicación no se corresponde con la inicial, ya que es muy probable que la conexión original entre las plantas tuviese lugar mediante una escalera o escala móvil que podía ser retirada en caso de amenaza, dificultando así al enemigo el acceso a los niveles superiores. Una astucia arquitectónica todavía presente en la Torre de Juan Giner y que ha sido utilizada asiduamente a lo largo de la historia en otras edificaciones con función defensiva. De hecho, en el caso de estudio incluso se observa cómo la bóveda fue rectificada para llevar a cabo la variación, ampliándose la abertura con el objetivo de permitir el paso cómodo de una persona erguida.

A continuación, tras este primer tramo se accede a una caja de escalera rectangular tabicada con ladrillo macizo, resguardo del resto de la infraestructura que conecta las plantas restantes. Su origen parece contemporáneo al de la torre y se corresponde con lo que se conoce como «escalera compensada», es decir, combina intervalos rectos, paralelos a la fachada, con otros curvos en la parte del eje central de los ángulos, existiendo descansillos intercalados solo en las esquinas de dicha caja. Se trata pues de una escalera de obra cuya anchura de paso es de unos 0,90 m, mientras que la huella de los escalones es de unos 0,25 m y la contrahuella o tabica de 0,21 m. Los peldaños carecen de voladizo y están confeccionados mediante listones de madera de 0,05 m a modo de arista y ladrillo macizo en la zona de huella

colocado a palma y siguiendo un dibujo alterno de filas a soga y tizón o viceversa. Además, como dato importante, todas las paredes están enlucidas, aunque, a diferencia de otras superficies murales de la torre, en este caso con un enfoscado tosco y que parece corresponder al original.

No obstante, otras dos paredes resultan trascendentales para el estudio, ya que al igual que la caja de escalera, estas acogen también representaciones de grafitos esteliformes. Se trata, por un lado, de la pared oeste de la planta primera que forma parte de la gran estancia donde se encuentra el hogar de la torre, y, por otro, de la pared este del vestíbulo de la segunda planta, que además se corresponde con aquella en la que se instaló la puerta que da acceso a este nivel desde la escalera.

### Los motivos geométricos esteliformes de la Torre de Rame

Dentro del ámbito del grafito histórico, la mayor parte de los motivos catalogados como geométricos pertenecen a lo que se ha llamado esteliformes, un grupo en el que se incluyen diseños estrellados con cinco, seis, siete, ocho o más puntas. Dos de estas formas están presentes en la atalaya (Figura 2), por un lado, la estrella de cinco puntas, representada hasta en trece ocasiones, diez de ellas en el muro interior que limita la caja de escalera por su lado derecho; y por otro, la estrella de ocho puntas, con un único ejemplar documentado, situado en el muro contiguo a la puerta de acceso a la segunda planta, cerca de su jamba derecha. Llama la atención, sin embargo, la ausencia de formas estrelladas de seis puntas, las llamadas hexapétalas, diseño geométrico muy repetido en edificaciones históricas de otros puntos del Campo de Cartagena, especialmente en molinos del entorno del Mar Menor, y del resto de la Región de Murcia.

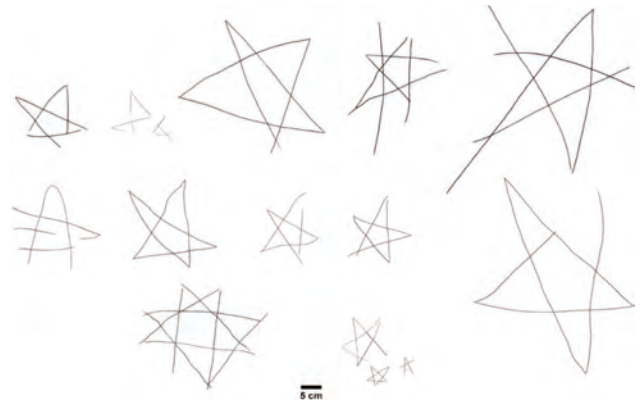


Figura 2. Composición con las digitalizaciones de los motivos esteliformes, en cuya parte inferior se incluyen la octalfa y el grupo de tres pentalfas. Elaboración propia.

Por lo que respecta a la estrella de cinco puntas (Figuras 3 y 4), este es un motivo de carácter universal con dilatada presencia en el tiempo (Jimeno, 2015) que en sus diferentes configuraciones parte del pentágono regular estrellado denominado pentagrama o pentagrama estrellado, aunque también se designa como pentalfa, quinario (Sevillano, 1983), asteroide, asterisco (Souto, 2016) o pentaclo, un término equivalente a los anteriores utilizado por pitagóricos, neoplatónicos y gnósticos para denominar a esta forma estrellada, símbolo para los primeros del conocimiento, la perfección y la naturaleza (Monreal, 2004) y de reconocida presencia en el mundo del esoterismo, el ocultismo y la magia, ámbitos en los que recibe el nombre de pentáculo.

Su simbología<sup>4</sup>, compleja desde un punto de vista interpretativo, se caracteriza por su diversidad<sup>5</sup>, destacando el significado profiláctico y apotropaico (Lorenzo, 2019; Barrera, 2016) asociado al valor simbólico del número cinco<sup>6</sup>, por lo que desde la Antigüedad se ha considerado como un eficaz talismán de buena suerte y amuleto protector (Monreal, 2004).

En cuanto a su presencia como grafito histórico, sin entrar en el extenso registro que se hace de este signo en estudios realizados dentro y fuera

(4) Los intentos por desentrañar el origen de la simbología de estos motivos geométricos abstractos, abren la discusión acerca de si se trata de un fenómeno poligenético, habida cuenta de su amplia difusión en edificios de todo el Mediterráneo, con interpretaciones distintas en cada territorio y según cada cultura que lo utiliza, o si por el contrario la reiteración con la que se presentan no es en absoluto casual, sino el resultado de un desarrollo evolutivo y de la transferencia histórica entre pueblos ribereños (Lorenzo, 2019, citando a Jimeno, 2015).

(5) Algunas de estas interpretaciones ven en esta forma geométrica el símbolo de la elevación hacia el principio en el sistema jeroglífico egipcio (Navarro, 1993), la representación de las partes del cuerpo y la unión del espíritu con los cuatro elementos esenciales (Puñal y Viñuales, 2012), la representación de las cinco llagas o estigmas de Cristo...A todo ello cabe añadir su función como marca de los canteros medievales (Ocáriz, 2007).

(6) En el caso del cristianismo la simbología atribuida a los números, tema de amplio tratamiento en la Edad Media y en el Renacimiento, parte en gran medida del *Liber Numeris* atribuido a San Isidoro de Sevilla (traducción de M<sup>a</sup> Teresa Pardillos Bernal, 2000).

de España, sorprende la recurrencia, casi tónica (Lorenzo, 2019) e infinita, en todo el Occidente medieval y postmedieval (Souto, 2016) en edificios tanto civiles como religiosos que cuentan con conjuntos de grafitos realizados en muchos casos por reclusos.



Figura 3. Pentalfa trazada en el muro de la caja de escalera.

En el inmueble objeto de estudio, a excepción de tres pentalfas ubicadas en el muro oeste de la planta primera, todas las demás se trazaron en el hueco de la escalera, bien aisladas o formando pequeños grupos a lo largo de los sectores de muro coincidentes con cada tramo.



Figura 4. Pentalfa trazada en el muro de la caja de escalera.

Este tipo de esteliformes se ha asociado repetidamente a lo largo de la historia con una función

protectora o apotropaica, sin olvidar que este tipo, incluyendo otras formas de esteliformes como hexapétalas y estrellas de ocho puntas, o el propio *Sello de Salomón*, se reprodujo profusamente después de que hubiera desaparecido cualquier carga simbólica que en su día hubieran podido tener, interpretándose incluso como simples pasatiempos para ejercitar la destreza técnica en la realización de un dibujo geométrico (García, 2019), o como el ejercicio lúdico, la prueba o boceto con carácter decorativo de algún hábil alarife (Barrera, 2008). Este hecho no invalida, en absoluto, el significado simbólico de carácter profiláctico de un signo usado tanto por cristianos como por musulmanes, cuya continuidad en el tiempo alcanza en el mundo islámico prácticamente hasta la actualidad. Una vigencia funcional mucho más viva, y quizás más extendida también, en los siglos en los que seguidores del credo predicado por Mahoma llegaban a las costas del Sureste español para hacer pillaje, cuya presencia en la torre queda fuera de toda duda a tenor de los argumentos expuestos en el libro que la analiza y entre los que destacan: la presencia de una inscripción escrita en árabe con mención expresa a Alláh; la alusión escrita, mediante el término “corso”, a la actividad con la que se ganaban la vida muchos de ellos; la probable filiación de la mayoría de los grafitos navales, cuyas imágenes se asemejan a naves características de las flotas corsarias y piratas de las regencias norteafricanas y flotas otomanas; y por último, los detalles y rasgos que caracterizan a los antropomorfos dibujados en la atalaya, que, a pesar de su esquematismo, evocan a individuos de pueblos norteafricanos y quizás también otomanos.

No es descartable, por tanto, que del mismo modo que se reprodujeron elementos de su indumentaria, de su lengua o de su modo de vida, se hiciese lo mismo con parte de aquellos que formaban parte de su universo de creencias y de su imaginario simbólico, sobre todo si se tiene en cuenta el arraigo de estos signos en la vida cotidiana y en la tradición musulmana, dentro del contexto del poder mágico otorgado en ella<sup>7</sup> al número cinco, aunque también presente, desde luego, en la cultura cristiana. En consecuencia, estos circunstanciales ocupantes foráneos de la torre, bien pudieron acondicionarla o protegerla

(7) Una consideración fundada, entre otros aspectos, en la relación del número cinco con las cinco generaciones que mantienen la venganza tribal, los cinco camellos de la *diya* o precio de la sangre, las cinco oraciones diarias (Souto, 2016), las letras del nombre de Allah, las cinco personas sagradas pertenecientes a la familia del Profeta, incluso con los cinco dedos de la *khamisa*, amuleto universalmente conocido como mano de Fátima, identificados proverbialmente con los cinco pilares o preceptos del islam (Silva, 2013).

durante su estancia, echando mano de signos de cuya carga simbólica eran buenos conocedores y trasladando al edificio el sentido protector con el que se utilizaban en sus lugares de origen. Por ello, la disposición de tres de las pentalfas junto a la representación de varios grafitos navales (Figura 5), abre la posibilidad de una función protectora directamente relacionada con dichas embarcaciones; interpretación planteada en su día por Barrera (2016) para una asociación similar entre pentalfas y un barco, concretamente una carabela trazada en los muros del castillo de San Miguel de Almuñécar (Granada), a la que atribuye una función de protección tanto del navío como de la tripulación frente a los peligros del mar.



Figura 5. Grupo de tres pentalfas documentadas en la planta primera.

El segundo de los motivos esteliformes de la Torre de Rame corresponde a la estrella de ocho puntas (Figura 6), también denominada, en función de su diseño y forma de representarla, estrella octogonal u octógona, octalfa y octograma cuando su dibujo se realiza mediante un solo trazo.

El único de estos esteliformes documentados en la atalaya, muy semejante a otros ejemplares existentes en edificios como el Castillo de la Atalaya de Villena (Alicante) (Hernández, 2015), parece ser el resultado de la superposición, más o menos simétrica, de cuatro triángulos casi equiláteros. Su ubicación parece responder a una cierta intencionalidad, cuestionando la aparente aleatoriedad en la elección del espacio elegido para trazarlo, un dato a considerar a partir de la comparación con los lugares que habitualmente ocupan no solo este tipo de signos, sino también el resto de esteliformes (pentalfas, hexapétalas y *Sellos de Salomón*) en edificios del mundo islámico, en los que cumplen la función de repeler a los demonios cuando aparecen en umbrales y en otros elementos de las puertas (Barrera, 2017).

Es precisamente ese carácter simbólico el que hace de este tipo de estrella uno de los signos más misteriosos, a lo que se añade su uso desde la Antigüedad como motivo de decoración arquitectónica, lo que ha hecho del octograma uno de los signos más relevantes en diferentes culturas a lo largo de la historia. Basta señalar al respecto su importancia en el mundo bereber e hispanomusulmán, ámbitos culturales en los que se representa hasta la saciedad en un sinfín de objetos y lugares, cargada de poderes mágicos como propiciadora de la buena suerte, y profilácticos, como lo atestigua su presencia en talismanes y amuletos andalusíes.



Figura 6. Octograma trazado en el muro del vestíbulo de la planta segunda.

No se descarta que el octograma de Rame comparta dicha funcionalidad, y que su presencia busque proteger el tercer espacio de la atalaya de intangibles fuerzas del mal, el que cuenta con mayor número de grafitos de temática naval, grabando semejante signo en el muro de un edificio levantado para cumplir con esa misma misión, enfrentarse ante tangibles y reales amenazas representadas durante siglos por hombres entre cuyas creencias y tradiciones tenían amplia cabida los esteliformes objeto de análisis y lo que representaban. Con este sentido profiláctico, compartido con pentalfas, se representó en elementos monetiformes andalusíes (Rodríguez, 2014), prueba del arraigo que tuvo en la sociedad de Al-Ándalus este tipo de diseños estrellados que formaron parte de la vida cotidiana de sus gentes como elementos iconográficos presentes en talismanes y amuletos de uso generalizado, cuya presencia no se limita a objetos protectores de pequeño tamaño y uso estrictamente personal, sino que es visible como ornamento en la arquitectura bereber norteafricana, desde Libia hasta Marruecos, con un sentido simbólico-apotropaico.

co reiteradamente señalado. Elemento geométrico de ocho puntas igualmente incorporado en diseños de alfombras y tejidos árabes, siendo su uso especialmente documentado en la región del Magreb y destacando los estudios dedicados a los textiles marroquíes (Ramírez y Rolot, 1995; Damgaard, 2008).

Con todo, este no es el único significado<sup>8</sup> de este esteliforme, pues a lo largo del tiempo se asoció, por el valor simbólico del número ocho, con la regeneración, la resurrección y la vida eterna, equiparándose en el mundo cristiano a la figura de Cristo, no sólo como símbolo usado en el Apocalipsis para tal fin, sino como anunciador de una era futura eterna a partir de su resurrección (Fernández y Barciela, 2012). Sin olvidar la carga simbólica otorgada al número ocho como cifra universal del equilibrio cósmico y su relación, incluso, con las ocho direcciones principales de la rosa de los vientos (Monreal, 2004), una significación a tener en cuenta si se considera la presencia de gentes de mar en el interior de la torre, autores de un buen número de los barcos representados en ella, así como de otros grafitos catalogados como indeterminados, que presentan formas y detalles que recuerdan enormemente a elementos de navegación. Por último, destacar que esta forma estrellada puede tratarse incluso de una muestra gráfica, dotada de cierto sentido religioso, de quien deja constancia de su paso por un determinado lugar (Hernández, 2015).

### Conclusiones

Si la búsqueda de la intencionalidad y significado que subyace tras cualquier grafito histórico resulta una labor compleja, hacerlo para determinados motivos a los que se ha otorgado tradicionalmente una contrastada carga simbólica, como ocurre con los esteliformes, adquiere un mayor grado de dificultad, convirtiéndose, en la mayoría de las ocasiones, en un objetivo tan deseado como inalcanzable, cuyos mejores resultados apenas traspasan los límites de la especulación o de la mera interpretación hipotética, pese a los sólidos argumentos que puedan sustentarla.

Una revisión comparada de este tipo de mues-

tras de grafismo popular realizadas en lugares y épocas distintas, así como la aportación de datos y análisis de las mismas procedentes de otras disciplinas de conocimiento, puede ayudar al investigador a afinar en la interpretación propuesta. Además, ha de tenerse en cuenta el contexto en el que se encuentran estos dibujos como factor del todo imprescindible para comprender qué mensaje pretenden transmitir, sin desechar la posibilidad de que quien los hiciera en su momento no tuviera ninguna otra intención, salvo el deseo de entretenerse. En ese sentido y para el caso de la Torre de Rame, la asociación de los diseños esteliformes con otros grafitos de temática diversa (navales, epigráficos, antropomorfos) dentro de un más que probable contexto cultural común, vinculado con el mundo musulmán de los siglos XVII-XVIII, ha permitido, al menos, plantear una doble línea de profundización en el análisis de este importante conjunto de grafitos. Por una parte, aquella vinculada directamente con el significado, el mensaje o la intención que subyace tras las imágenes analizadas, pretensión que no es ajena, en último término, a cualquier proceso de indagación histórica. Por otra, considerar que los motivos iconográficos analizados apoyan la idea, expresada y argumentada en el libro que los analiza, sobre la presencia de árabes berberiscos y otomanos en la atalaya, aunque no pueda precisarse ni las condiciones ni la duración en la que se produjo la estada, ni tampoco las repercusiones anímicas e incluso propagandísticas que ello pudo suponer.

Es posible que ni una ni otra vía interpretativa ofrezcan resultados concluyentes, pues de nada de ello se habla en las fuentes documentales tradicionales, lo cual no impide plantearlas en base al valor que se otorga al grafito histórico como fuente de información complementaria de la gran Historia, la de los imperios, los pueblos y los horizontes infinitos, pero también de la pequeña Historia, la del acontecer diario y personal, la más cercana, como en este caso, al menos, la del Mar Menor y su comarca. ■

(8) Para el cristianismo, según el *Liber numeris*, es el primer número a continuación de siete como número asociado a la creación del mundo. Por otro lado, representa el número de vidas que entraron con Noé en el Arca, el de los días tras los cuales se produjo la transfiguración de Jesús en el Monte Tabor, además de representar los ocho principales vicios y el número de días transcurridos entre la Resurrección y la aparición de Jesús ante el incrédulo Tomás (Pardillos, 2000).

## Bibliografía

- Barrera Maturana, J.I. (2017). *Grafitos históricos en la arquitectura doméstica granadina, siglos XVI-XVIII. Documentación, estudio y catalogación*. Universidad de Granada. Tesis en acceso abierto en DIGIBUG.
- Barrera Maturana, J. I. (2016). Los grafitos medievales del Castillo de San Miguel en Almuñécar (Granada). Primeros resultados. En *Grafitos históricos hispánicos I: homenaje a Félix Palomero*. Reyes, F., Viñuales, G. y Palomero, F. (coord.), 195-216.
- Barrera Maturana, J. I. (2008). Iconografía marginal. Grafitos históricos en la casa nazarí de calle San Buenaventura, 2 (Granada). *De arte: revista de historia del arte*, 7, 153-166.
- Barrera Maturana, J.I. (2008). Grafitos históricos en la casa morisca de calle San Martín, 16 (Granada). *Arqueología y territorio medieval*, 15, 91-126.
- Damgaard, F. (2008). *Tapis et tissages: l'art des femmes berbères du Maroc*. Casablanca, Marruecos: La Croisse des Chemns.
- Fernández Peris, J. y Barciela González, V. (2012). Los graffiti rupestres de la Cueva Santa y su aportación a la Historia del Santuario. En *Cueva Santa*. Grupo espeleológico La Senyera (ed.), 117-162.
- García Serrano, J.A. (2019). *Graffiti de otro tiempo. Los calabozos del Palacio Episcopal de Tarazona (s. XVI-XVIII)*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico.
- Hernández Alcaraz, L. (2015). *Grafitis medievales y postmedievales de Villena (Alicante). Documentos gráficos para la historia*. Tesis. Alicante: Universidad de Alicante.
- Jimeno Guerra, V. (2015). Un patrimonio oculto y recuperado. Los graffiti de la iglesia de Santiago de Peñalba (Peñalba de Santiago, León). *Medievalismo*, 25, 233-259.
- Lorenzo Fernández, A. (2019). *Los grafitos de la iglesia de Santiago de Peñalba*. Guillermo Escobar.
- Monreal Casamayor, M. (2004). De sermone heráldico IV: astros y meteoros, *Emblemata*, 10, 209-261.
- Navarro Poveda, C. (1993). *Graffitis y signos lapidarios del Castillo de La Mola (Novelda) y del Castillo de Petrer*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura.
- Ocáriz Gil, P. (2007). *Los grafitos de la iglesia del Monasterio de la Oliva (Navarra)*. Madrid: Dykinson.
- Pardillos Bernal, M.T. (2000). El libro de los números atribuido a San Isidoro, obispo de Sevilla. *Emblemata*, 6, 285-305.
- Puñal Fernández, T. y Viñuales Ferreiro, G. (2012). Inscripciones y grafitos en las iglesias románicas del valle del río Duratón (Segovia). En *La memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*, Ocáriz, P (coord.), 143-156.
- Rabal Saura, G. y Castejón Porcel, G. (2022). *Los grafitos de la Torre de Rame. Imágenes para otra historia del Mar Menor y su comarca*. Los Alcázares: LAEC.
- Ramirez, F. y Rolot, C. (1995). *Tapis et tissages du Maroc: une écriture du silence*. París: ACR Edition.
- Rodríguez Pérez, R. (2014). Acerca de algunos símbolos y “signos mágicos” representados en amuletos monetiformes andalusíes. *Revista Numismática OMNI*, 1, 65-78.
- Sevillano San José, M.J. (1983) Analogías y diferencias entre el arte rupestre de las Hurdes y el del Valle del Tajo. *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, 36, 259-263.
- Silva Santa-Cruz, N. (2013). La mano de Fátima. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 10, (5), 17-25.
- Souto Lasala, J.A. (2016). Grafitos en el Mihrab de la Mezquita Aljama de Córdoba. En *Grafitos históricos hispánicos I: homenaje a Félix Palomero*. Reyes, F. Viñuales, G. y Palomero, F. (coord.), 165-194.