

# Los *graffiti* de la portada *norte* de la iglesia de san Juan de Bohí (Alta Ribagorza, Lleida)\*

## The *graffiti* on the *north* portal of the church of san Juan de Bohí (Alta Ribagorza, Lleida)

VANESSA JIMENO GUERRA

Universidad de León. España  
ORCID: 0000-0002-5179-4002  
vjimg@unileon.es

### Resumen:

El presente trabajo de investigación se centra en los *graffiti* incisos durante los siglos XIII y XIV en la portada norte de la iglesia románica de san Juan de Bohí (Alta Ribagorza, Lleida). En él, se realiza un estudio de la totalidad de las manifestaciones parietales recogidas a ambos lados de la puerta y se corrigen las cronologías erróneas establecidas con anterioridad para algunos de ellos.

### Palabras Clave:

San Juan de Bohí; Pintura mural románica; *Graffiti*; Edad Media; Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC).

### Abstract:

The present paper is focused on the graffiti incised during the thirteenth and fourteenth centuries on the north portal of the Romanesque church of san Juan de Bohí (Alta Ribagorza, Lleida). We carry out a comprehensive study of all the incised wall expressions located on both sides of the door and correct the wrong dates that have been previously established for some of them.

### Keywords:

San Juan de Bohí; Romanesque wall paintings; *Graffiti*; Middle Ages; National Museum of Art of Catalonia (MNAC).

Fecha de recepción: 23 de septiembre de 2021.

Fecha de aceptación: 2 de marzo de 2022.

---

\* Este trabajo forma parte de la producción científica del Grupo de investigación Humanistas de la Universidad de León (443.HUMTC-ULE).

---

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Jimeno Guerra, Vanesa (2022): "Los graffiti de la portada norte de la iglesia de san Juan de Bohí (Alta Ribagorza, Lleida)".  
En: *Laboratorio de Arte*, 34, pp. 13-36.

---

© 2022 Vanessa Jimeno Guerra. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

---

A ambos lados de la que en origen fue la única puerta de acceso a la iglesia románica de san Juan de Bohí<sup>1</sup>, y sobre las pinturas realizadas en esta, fueron practicados un conjunto de *graffiti* de temática castrense en su mayoría. A pesar de su importante valor documental y ser descubiertos en la década de los años veinte del siglo pasado<sup>2</sup>, no se les ha dedicado ningún estudio monográfico de conjunto que arroje luz en cuanto a su posible interpretación y datación. Hasta el momento, todas las noticias publicadas que aluden a ellos han sido recogidas de forma secundaria, concediéndoles una simple cita o un somero análisis en el mejor de los casos<sup>3</sup>. Es por ello que el presente trabajo pretende cubrir esa laguna existente, enmendar los errores en los juicios emitidos al respecto, así como poner en valor tales manifestaciones parietales.

### Primeros acercamientos

El delicado y laborioso proceso del primer arrancamiento de las pinturas murales románicas catalanas se remonta al 3 de diciembre de 1919 y termina el 29 de enero de 1922, momento en el que quedaron en manos de la Junta de Museos de Barcelona<sup>4</sup>. La técnica utilizada para ello, *strappo*, no sólo permitía reubicar las pinturas murales en otro soporte, sino también trasladar las incisiones que hubieran sido realizadas

1. Para una mayor información sobre la iglesia, su construcción y pinturas, véase Guardia, 1994: 318-323; 1996: 216-221; 2000: 11-32; 2010: 149-156; 2011a: 85-106; 2016-2018: 9-22. Adell, 1996: 258. Castiñeiras/Camps, 2008. Guardia/Lorés, 2013; 2020, entre otros.

2. Folch Torres, 1926: 68-69.

3. Como ejemplo de ello podemos citar Farré Sampera, 1983: 22. Casanovas Romeu/Rovira Port, 2003: 639 y 660. Carbonell Esteller/Pagès Paretas/Camps Soria/Marot, 2000: 37.

4. En el acta del quince de noviembre del 1923 de la Junta de Museos de Barcelona se relata el “dictamen de la Dirección-Secretaría con todo detalle la historia y cronología de los mencionados trabajos, a partir del día 3 de diciembre de 1919, comprendiendo el minucioso examen de las iglesias, en averiguación de la total existencia de en ellas de fragmentos pictóricos, ocultos o visibles; el levantamiento de planos de los ábsides, para reconstruirlos en el Museo y efectuar en un día la instalación de las pinturas arrancadas; los trabajos de reentelaje de las mismas pinturas, para su fácil traslado y nuevo emplazamiento [...] Por fin, el 29 de enero de 1922 quedan en poder de la Junta todas las pinturas contratadas (con sustitución de las de S. Pedro de Burgal, que ante imposibilidad surgida había acordado la Junta sustituirlas por las de S. Miguel de Angulasters), terminándose los trabajos de instalación el día 9 del actual Noviembre”. Archivo Nacional de Cataluña (ANC), fondo ANC1-715/ Junta de Museos de Cataluña, ref. T-665, (15/11/1923), pp. 12-13. Las “iglesias contratadas” a las que se refiere el documento son “Sta. María de Tahull, S. Clemente de Tahull, Sta. María de Bohí, Sta. Eulalia de Estahón, Ginestarre, Exterior de Cardós, S. Miguel de La Seo de Urgel, S. Miguel de Angulasters, Sta. María de Aneu y Pedret”. ANC, fondo ANC1-715/ Junta de Museos de Cataluña, ref. T-665, (15/11/1923), f. 11. El museo fue inaugurado el doce de junio de 1924 por los reyes de Italia, Victor Manuel III y Elena de Montenegro según Folch i Torres, 1924: 1. Para una mayor información sobre el arrancamiento de las pinturas murales y su devenir, véase Folch Torres, 1961a: 37-39; 1961b: 15-17. Guardia, 2010: 150. Guardia/Camps/Lorés, 2013. Guardia/Lorés, 2020.



Figura 1: Fotografías de la portada *norte* de san Juan de Bohí aún cegada y policromada y tras el arranque de las pinturas, 1907 y 1922. Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico, Archivo Mas (foto Mas C-1396/1907 y C-38890/1922).

sobre ellas. A partir de su instalación a finales de 1923 en el Museo de la Ciudadela de Barcelona<sup>5</sup>, los investigadores observaron que sobre las realizadas en la primigenia puerta de entrada de san Juan de Bohí existen unos *graffiti* que revisten gran interés (fig. 1). Fue Joaquín Folch Torres, por entonces director de los Museos de Arte y Arqueología de Barcelona, quien publicó la primera noticia sobre ellos en 1926 en el catálogo del Museo de la Ciudadela dedicado al Arte Románico<sup>6</sup>. Decía que fueron trazados en la capa de revoco conservada bajo las pinturas e “indudablemente en la misma época de las pinturas, o quizás en el mismo momento, pues parece que el dibujo a punzón ha sido trazado cuando el revoque estaba aún tierno”<sup>7</sup>. Su imaginación le llevó incluso a plantear la forma en la que fueron realizados y su atribución. Así, explicaba que “mientras el pintor estaba en el andamiaje pintando, su ayudante o aprendiz se entretuviese en trazar dibujos de guerreros, caballos y castillos, pues la forma de los castillos y de las trompetas que tocan unos guerreros encima de las torres, son de la misma época que las pinturas”<sup>8</sup>. La importancia que le otorgó a estos grafitos es evidente a tenor de las palabras que les dedica en el texto, y es por ello que decidieron rellenarlos con “polvo rojo” para poder examinarlos con facilidad<sup>9</sup>.

5. ANC, fondo ANC1-715/ Junta de Museos de Cataluña, ref. T-665, (15/11/1923), p. 13.

6. Folch Torres, 1926: 68-69.

7. Folch Torres, 1926: 69.

8. Folch Torres, 1926: 69.

9. Folch Torres, 1926: 69.



Figura 2: Pau Prou, *Dibujo de los graffiti del panel izquierdo de la portada norte de san Juan de Bohí*, 1928, Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico (foto Instituto Amatller MB-17).

En el archivo de la Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico se conserva el primer dibujo conocido de una parte de estos *graffiti* fechado en 1928 y firmado por P. Prou<sup>10</sup> (fig. 2). El autor es el respetado Pau Prou Soler, miembro del Laboratorio de Restauración de Cerámica y dibujante de los Servicios Técnicos de los Museos de Arte de Barcelona<sup>11</sup>, por lo que es posible que este dibujo fuera el resultado del

10. Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico, Archivo Mas, im. 05632025, nº clixé: MB-17. Este dibujo fue publicado en el catálogo del Museo de Arte de Cataluña en 1983, aunque sin mencionar su fecha, autoría y procedencia. Aparece identificado como “escenas de vida militar”, calificado como arte popular y datado en el siglo XII. Farrè Sampera, 1983: 22.

11. En el Acta de Constitución del Patronato de los Museos de Arte de Barcelona con fecha de 23 de marzo de 1938 figura como dibujante dentro de los Servicios de Restauración de la Sección de Museos del Servicio de Patrimonio Histórico, Artístico y Científico de Cataluña. *Acta de Constitucio del Patronat dels Museus d'Art de Barcelona*, 23/3/1938, pp. 6 y 8. Folch Torres, 1933: 170 y 177; 1935: 77. Cladellas, 1936: 207. Guardia y Lorés recogen el croquis de 1934 con la distribución de las pinturas murales de Sant Joan de Bohí en el Museo de Arte de Cataluña y el rótulo informativo de las obras expuestas en la sala X del mismo museo, ambos firmados por P. Prou y conservados en el Archivo Fotográfico de Barcelona, pero no lograron identificar de quien se trataba, ya que indican que el autor es desconocido. Guardia/Lorés, 2013: 211 y 216.

análisis realizado en el Museo de la Ciudadela dos años antes. Aunque muy retocado y perfeccionado, es bastante fiel al original.

En enero de 1932 se publicó en el Boletín de los Museos de Arte de Cataluña una carta del arquitecto gerundense Rafael Masó dirigida a Joaquín Folch en relación con la publicación de este último sobre las pinturas del ábside de san Miguel de Cruillas<sup>12</sup>. En ella, Masó elogiaba el estudio realizado por Folch y profundizaba en una serie de *graffiti* realizados sobre estas pinturas de los que indicaba que poseían una gran importancia para el conocimiento de los monumentos, aunque se trataba de un “camp inexplorat”<sup>13</sup>. A través del mismo canal, Joaquín Folch le respondió pocos meses después informándole de que existían muchos más *graffiti* sobre las pinturas murales arrancadas y que, ciertamente, revestían un gran interés para la Historia del Arte<sup>14</sup>. El texto lo acompañaba de fotografías de fragmentos de los muros de los ábsides de santa María de Tahull<sup>15</sup> y santa Eulalia de Estaon para ejemplificar lo que explicaba.

El once de noviembre de 1934 se inauguraba el Museo de Arte de Cataluña tras el acuerdo del doce de agosto de 1931 entre el Ayuntamiento de Barcelona y la Junta de Museos por el que se cedía el Palau Nacional de Montjuïc para instalar en él los Museos de Arte Medieval, Moderno y Contemporáneo<sup>16</sup>. Su primer catálogo se publicó en 1936 y, en él, la explicación a las pinturas de san Juan de Bohí expuestas en la sala VII del museo<sup>17</sup>. Es llamativo el hecho de que, a las que enmarcaban la puerta de entrada a la iglesia se les dedica tres simples líneas mientras que se realiza una descripción pormenorizada de los *graffiti* practicados sobre ellas: “Aquesta porta, avui tapiada, era al costat nord. La seva decoració presenta l’anagrama del Crist dins un cercle que sostenen quatre àngels. Fora de l’orla inferior hi ha uns grafits de positiu valor documental, executats de manera decidida i espontània, probablement per unes mans infantils mogudes pel desig de reproduir visions guerreres ben sovint esdevingudes a l’època en què sembla que foren executats. Aquests grafits representen no pas una composició completa, sinó una sèrie d’imatges que es succeeixen d’esquerra a dreta, i de baix a dalt, sense solució de continuïtat. S’hi veuen quatre castells emmerletats, des de les torres dels quals els guaites sonen el corn o l’orifant, com moguts per una alarma o bé per cridar els cavallers per a una cavalcada guerrera; uns quats cavalls, tots

12. Masó Valentí, 1932: 23-29. El artículo de Joaquín Folch fue publicado en Folch Torres, 1931: 74-81.

13. Masó Valentí, 1932: 27.

14. Folch Torres, 1932: 146-150.

15. Carbonell/Casanovas Romeu/Llaras, 1986: 257-271. Carbonell, 1981: 284; 1991: 47-55. Carbonell Esteller/Pagès Paretas/Camps Soria/Marot, 2000: 37.

16. Llimona, 1931: 219 y Butlletí, 1935: 3.

17. Su impresión fue anunciada en el mes de noviembre en Folch Torres, 1936: 326. Se trata de una primera parte que recogía los estilos románico, gótico, renacentista y barroco. Catàleg, 1936: 34-37.

de perfil vers l'esquerra, portant la pesada sella de fusta i alguns d'entre ells engualdrapats amb llarg serrell, es fan remarcar per llurs trets precisos i segurs, en especial el de la part alta esquerra, que atreu la mirada per l'elegant finor de la silueta de la gropa i dels remes posteriors. Al costat dret continuen els croquis amb siluetes de cavalls semblants, executats amb menys habilitat; per entre els cavalls es veuen unes creus llatines de braços rectangulars, les ratlles de les quals es seccionen, i uns motius ornamentals foliacis i de llacera. La importància d'aquests grafitos no és, doncs, altra que la d'haver arribat a nosaltres unes ratlles figuratives, producte del defecte crònic de grafiar les parets dels edificis, a l'igual del que passa a les piràmides d'Egipte i als monuments de l'antiga Roma, i de Pompeia especialment. Dificulta fixar l'època d'aquest grafito una inscripció grafiada a la part alta del croquis del costat dret de la porta, que és, de manera evident, d'un tipus de lletra del segle XIV, diferentment de les torres, els guerrers i les muntures dels cavalls que per la forma i detalls característics semblen correspondre a les primeries del segle XII, època en què fou pintada la porta de l'església de Bohí. La inscripció seria un element de força i obligaria a basar-nos-hi per a datar els grafitos, si els seus caràcters no fossin tan allunyats de l'època que representen tenir les imatges grafiades, i les formes dels castells, selles dels cavalls i vestidures dels guerrers. Això fa creure en la possibilitat que aquesta inscripció hagués estat feta dos segles més tard que les siluetes figuratives<sup>18</sup>.

Y es que, al igual que el proyecto museográfico que se llevó a cabo para la exposición de estas pinturas, tanto en el Museo de la Ciudadela como en el Palau Nacional, fue sumamente innovador en una época tan temprana<sup>19</sup>, el interés que generaron los *graffiti* murales presentes en ellas debemos considerarlo también como insólito, ya que, aún hoy en día, este tipo de manifestaciones parietales no reciben la consideración que merecen dentro de la Historia del Arte y, por ende, no son aprovechados adecuadamente como fuente de información.

## El estudio actual

Debido a que los *graffiti* fueron practicados sobre las propias pinturas de la puerta norte, la datación de estas es la que nos proporciona una fecha *post quem* para ellos. Así, mientras que las pinturas del interior de iglesia fueron realizadas en una única campaña en torno al año 1100, las del exterior se efectuaron con posterioridad, pero siempre antes del año 1140<sup>20</sup>. Por tanto, esta será la cronología que tomaremos como referencia.

18. Catàleg, 1936: 35-36.

19. Ainaud de Lasarte, 1993: 57-70. Guardia/Camps/Lorés, 1993: 9. Guardia/Lorés, 2011: 156. Guardia/Lorés/Mancho/Cayuela, 2014: 226-227. Castiñeiras González/Yilla-Catalá Passola, 2015: 28.

20. Guardia/Mancho, 2008: 136. Según la hipótesis de Guardia y Lorés, esta decoración sería realizada entre los años 1138 y 1140. Guardia/Lorés, 2020: 77, 89 y 241.



Figura 3: Vanessa Jimeno Guerra, *Dibujo aproximativo de los graffiti del panel izquierdo de la portada norte de san Juan de Bohí (Alta Ribagorza, Lleida)*.

Como ya hemos señalado, los *graffiti* se ejecutaron a ambos lados de la puerta de entrada, por lo que nos referiremos a ellos como dos paneles diferentes, derecho e izquierdo con respecto a la posición del espectador. En los dos casos, las incisiones se registran a lo largo del marco ornamental inferior de las pinturas y en la capa de enlucido conservada en la parte baja de estas. Las tipologías a las que pertenecen son cinco: arquitectónica, antropomorfa, zoomorfa, epigráfica y geométrica (figs. 3 y 4).

De todos ellos, los practicados en el panel izquierdo poseen una mayor importancia en cuanto a número y definición. Se trata de cuatro arquitecturas de carácter fortificado que responden a distintos modelos constructivos, aunque poseen elementos comunes como la simulación de un aparejo irregular<sup>21</sup>, una única puerta de acceso de medio punto, a excepción de una ligeramente apuntada, así como estructuras toreadas y remates almenados triangulares de “apariciencia auténticamente medieval”<sup>22</sup>. En una de ellas, una enseña con tres franjas horizontales pende de un travesaño<sup>23</sup>.

21. Este tipo de aparejo es muy frecuente hacia el siglo XIII. No obstante, nos encontramos ante un dibujo de carácter espontáneo cuya representación depende de la habilidad del artífice, por lo que no podemos aplicar esta cronología de forma categórica. Bolòs Masclans, 1994: 77.

22. Cooper, 2014: 759. Junto con estos, los prismas macizos de perfil rectangular son los remates más habituales en las fortificaciones cristianas. Gil Crespo, 2013: 381-383.

23. Otra enseña, en este caso farpada, es representada en el extremo derecho del panel.

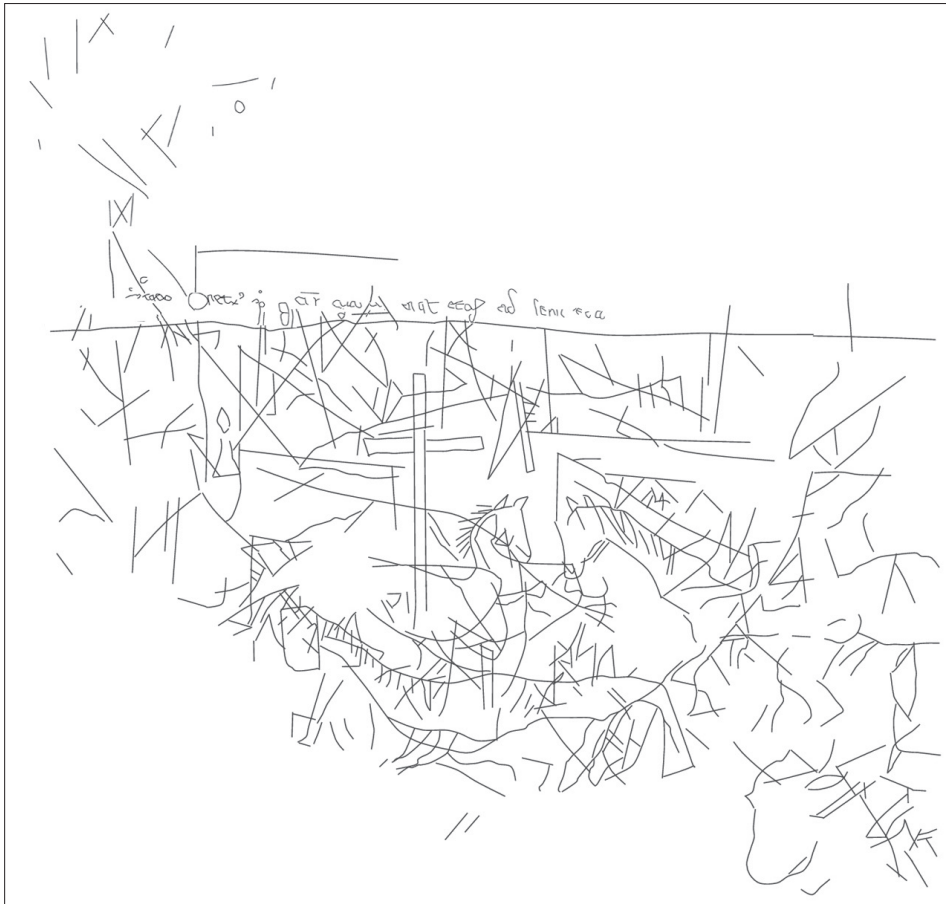


Figura 4: Vanessa Jimeno Guerra, *Dibujo aproximativo de los graffiti del panel derecho de la portada norte de san Juan de Bohí (Alta Ribagorza, Lleida)*.

Estos modelos arquitectónicos son similares a los *graffiti* recogidos en los muros del castillo de Castellfollit de Ruibregós (Barcelona) datados entre los siglos XIII y XIV<sup>24</sup>. Para estos últimos se han establecido similitudes con las estructuras

24. “La solució utilitzada per a reproduir l’estructura d’un castell és molt simple: un rectangle que figura el mur de la fortificació coronat per merlets, al centre del qual hi ha l’única obertura que presenta i que correspon al portal d’entrada. L’esquema compositiu, doncs, és simètric i pla, sense que doni cap sensació ni de volum ni de complexitat arquitectònica. Les característiques esbossades de l’aparell del mur el donen fet de filades de carreus que intenten d’ésser regulars i disposats a trencajunt de miyja pea; a seva base sobresurt un repeu continu, el qual dibuixa una motllura de Quart de bocell invers als dos costats. Al portal es remarca la línia de carreus dels brancals i de les dovelles, així com les fustes de



fortificadas representadas en los frontales del maestro de Soriguerola, san Andrés de Sagàs y san Pedro de Bohí<sup>25</sup>, cuyas cronologías abarcan desde el segundo cuarto del siglo XII hasta en la segunda mitad del siglo XIII<sup>26</sup>. En el caso que nos ocupa, las semejanzas que poseen con respecto al castillo de uno de los frescos de carácter profano del monasterio de santa María de Sigena (Huesca) datados hacia 1200<sup>27</sup>, el esculpido en uno de los capiteles del claustro del monasterio de san Juan de la Peña (Huesca)<sup>28</sup>, así como con aquel inciso en una placa de piedra en el siglo XIII adquirida por el MNAC en 1944<sup>29</sup>, también son palpables (figs. 5 y 6).

La existencia de este tipo de *graffiti* en una construcción de carácter religioso no es un hecho aislado, ya que también han sido consignados en lugares similares como el monasterio de san Millán de Suso (san Millán de la Cogolla, La Rioja)<sup>30</sup>. En este sentido, debemos tener en cuenta que, en la mayor parte de los casos, las diversas tipologías de *graffiti* reproducen los referentes visuales del contexto próximo de sus artífices<sup>31</sup> y, como bien señala Jordi Bolòs, “el castell és un element més del paisatge medieval”<sup>32</sup>. Así, en el territorio de la Alta Ribagorza, comarca a la que pertenece la iglesia de san Juan de Bohí, existe una amplia nómina de castillos documentados desde antes del año mil que sigue aumentando a lo largo del siglo XI<sup>33</sup>, momento en el que se construye de forma rápida “una potente red” con objeto de controlar los

---

la porta, de dos batents. El mur o muralla del Castell és rematat per merlets dels anomenats *de punta de sageta*, a la part superior Esquerra hi ha un cos sortint no gaire fàcil d'interpretar però que podem suposar que vol ésser una cosera, lladronera o matacà”. Carbonell Esteller, 1981: 297.

25. Esta capilla se sitúa a las afueras de la localidad de Bohí. Guardia/Mancho, 2008: 135.

26. Carbonell Esteller, 1981: 298.

27. Actualmente se conservan en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), num. de catálogo 068712-CJT.

28. Pamela Patton, establece la cronología de este capitel en la segunda etapa constructiva del claustro, es decir, en el siglo XIII, mientras que para García Lloret se trata de un capitel de la etapa anterior datada un siglo antes. Véase, Patton, 1999: 51-100. García Lloret, 2009: 7-50 y 2016: 357-381.

29. Se trata de una obra no expuesta. MNAC, num. de catálogo: 040313-000.

30. Para este caso, la teoría que los autores plantean sobre su presencia es que se trata de la Jerusalén Celeste, opinión que no compartimos. Ibáñez Rodríguez/Lejarrága Nieto, 1998: 20, 80 y 83.

31. Barrera Maturana apunta esta idea en relación los *graffiti* practicados en la torre de Comares de la Alhambra cuando Barrera Maturana, 2006: 204. De la misma manera, Casanovas y Rovira defienden esta teoría y añaden que, para el caso catalán, existe una mayor homogeneidad ente los motivos representados hasta el siglo XVI que a partir de entonces, opinión que compartimos y extrapolamos a otros puntos de la geografía peninsular. Casanovas Rommeu/Rovira Port, 2003: 655. Bien es cierto que, en algunos casos, los *graffiti* realizados pueden pertenecer a la memoria o recuerdo de un entorno anterior del artífice. Así, podemos encontrar *graffiti* navales en territorios del interior peninsular, cuya precisión formal denota la procedencia de su autor. Véase, Royo/Gómez, 2002: 78-79. Bolòs Masclans, 1985: 464-465 y Bolòs Masclans/Sánchez, 2003: 774.

32. Bolòs Masclans, 1994: 72.

33. Bolòs Masclans, 2008: 36-38.



Figura 5: Vanessa Jimeno Guerra, *Capitel con castillo en el claustro del monasterio de san Juan de la Peña (Botaya, Huesca)*.



Figura 6: *Relieve aprovechado como placa con castillo*, Museo Nacional de Arte de Cataluña (040313-000).

territorios<sup>34</sup>. Junto a estos, algunos nobles impulsaron la construcción en sus pequeños señoríos de fortificaciones residenciales menos relevantes de las que apenas quedan restos importantes<sup>35</sup>. Para el valle de Bohí, los castillos de Durro, Cardet y Barruera se encuentran entre los pocos que se construyeron en el siglo XII, mientras que el de Bohí, no se registra documentalmente hasta el siglo XIII, momento en el que pertenece a los señores de Erill<sup>36</sup>. En consecuencia, la iglesia de san Juan de Bohí no sólo forma parte de este contexto territorial, sino que, además, se construye en el exterior de la villa fortificada, a los pies del citado castillo, bajo el cerro rocoso que hoy recibe este nombre<sup>37</sup>, y es esta cercanía en el emplazamiento la que ha hecho pensar que estaba estrechamente relacionada con él, hasta el punto que algunos autores la han denominado como “capilla castellera”<sup>38</sup>. Por tanto, no sería descabellado pensar que las construcciones representadas en los *graffiti* pudieran aludir, sino al propio castillo de Bohí, a cualquier otro de los repartidos por su entorno.

En las torres de dos de los cuatro castillos se representan cuatro hombres que tañen una trompa recta similar a la trompeta morisca o añafil, instrumento musical de metal que los musulmanes introdujeron en la Península a mediados del siglo X<sup>39</sup> (fig. 7). El añafil, como todos los instrumentos que pertenecen a la familia de las trompas y los cuernos, “al no emitir más que un único sonido o algunos armónicos del sonido fundamental, se reservaban a usos bélicos o para señales de llamada o reconocimiento”<sup>40</sup>. De hecho, Joan Corominas en su diccionario etimológico apunta que la palabra añafil procede del árabe *naḥīr* que significa “señal de ataque”<sup>41</sup>. Así, era usado para las batallas debido a que tenía una gran capacidad sonora “que producía espanto y desconcierto”<sup>42</sup>, especialmente entre los ejércitos cristianos<sup>43</sup>, quienes también adoptaron este instrumento, aunque lo tañían de forma diferente como se

34. Faci, 2016: 181-224. Según Guardia y Lorés, las entradas y salidas de los valles estaban controladas por castillos y fortificaciones. Guardia/Lorés, 2020: 38.

35. Faci, 2016: 181-224.

36. Bolòs Masclans, 2006-07: 37-38. Boix Pociello, 1996: 53.

37. Guardia/Lorés, 2020: 38-39. Guardia/Mancho, 2008:135.

38. Guardia/Mancho, 2008: 135. Guardia, 2011b: 168. Guardia/Lorés, 2020: 69. Con respecto a la cercanía de algunos castillos con las iglesias, Bolòs explica que una de las razones podría ser que se tratase de la iglesia del castillo cuando “la capella ésser molt a prop del Castell, fins i tot dins del recinte castral o ádhuc a l’interior de la torre o edifici principal”. Bolòs Masclans, 1994: 92-93.

39. Andrés, 2001: 8. Castellanos de Losada, 1854: 850. Llimerá, 2019: 124-129. Fernández Manzano, 1984: 47-77. Padilla/Rueda, 2009-2010: 463-464. Jiménez Pasalodos/Bill, 2012: 31 nota 48. González Sopena, 2018: 218-219. Val Valdivieso del, 2018: 100. Piñol Álvarez, 2018: 84.

40. Nelli, 2000: 170.

41. Corominas, 1987: 55.

42. González Herranz, 1998: 67-96.

43. Alonso Páramo, 2013: 14.



Figura 7: Vanessa Jimeno Guerra, *Fragmento de los graffiti del panel izquierdo de la portada norte de san Juan de Bohí (Alta Ribagorza, Lleida)*.

evidencia en algunos pasajes de la *Gran Crónica de Alfonso XI*<sup>44</sup>. Su uso se generalizó en la época bajomedieval tanto en contextos militares como cortesanos<sup>45</sup> y, desde el siglo XIV, se empleó en el ámbito civil por los pregoneros, en la apertura de cortesjos, en el final de los torneos, así como como en otro tipo de juegos<sup>46</sup>. Incluso en la Granada de 1499 se tañía para llamar a los fieles a la oración en sustitución de la voz del almuecín<sup>47</sup>. Su declive absoluto se produjo a partir de finales del siglo XV cuando comenzaron a aparecer otros tipos de trompetas<sup>48</sup>.

44. Estos fragmentos aparecen recogidos y analizados en Alonso Páramo, 2013: 22. Véase también Vegas Sobrino, 2015: 9.

45. Padilla/Rueda, 2009-2010: 463.

46. Véase Pedrell, 1897: 17. Rodríguez López, 2006: 4. Andrés, 2001: 9 y Alonso Páramo, 2013: 19.

47. Poutrin, 2008-2009: 18. Val Valdivieso del, 2018: 96.

48. Andrés, 2001: 9.

En la literatura castellana, aparece documentado por primera vez en el siglo XIII en el *Poema de Fernán González* y en el *Libro de Alexandre*<sup>49</sup>, mientras que sus representaciones iconográficas se registran desde finales del siglo XII en manuscritos iluminados como el *Beato de Lorvao*<sup>50</sup> o el *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*<sup>51</sup>. A lo largo del siglo XIII, además de continuar consignándose en obras de la misma índole como las *Cantigas de Santa María*<sup>52</sup>, también aparecerá en pinturas murales como las del antiguo palacio Caldes de Barcelona<sup>53</sup> o en las que decoran la techumbre de la catedral de Teruel<sup>54</sup>. Incluso, en este último ejemplo, en el alicer de la segunda sección de la izquierda, el añafilero está ubicado en lo alto de la torre, al igual que en los *graffiti* de san Juan de Bohí, anunciando “la salida de una cabalgata de guerreros”<sup>55</sup>.

De la misma manera, se conservan referencias documentales que corroboran el uso de este instrumento en el ámbito militar de la Corona de Aragón<sup>56</sup>. Ejemplo de ello es el inventario de las armas y pertrechos del castillo de Tudela realizado el 25 de junio de 1308, donde se recoge la existencia de un añafil en la torre<sup>57</sup>, lo que también evidencia la frecuente ubicación del instrumento en cuestión.

Tres de los cuatro añafileros poseen una media melena en forma de casco al estilo borgoñón, peinado de moda en el siglo XIV y que se seguirá usando en la Península hasta finales del siglo XV<sup>58</sup>, y las líneas horizontes sobre sus torsos parecen insinuar algún tipo de indumentaria defensiva como una cota de malla o un perpunte<sup>59</sup>. Además, la disposición de sus brazos es análoga en todos los casos, lo que nos permite plantear que, posiblemente, fueron realizados por la misma persona.

49. Capdepón, 2010-2011: 211. Obras que también hacen referencia a este instrumento son *Las siete partidas* o el *Libro del Buen Amor*, entre otras. Véase, Jimeno Aranguren, 2007: 54 y Benito Sanz, 2012: 279-298.

50. Álvarez, 1993: 204.

51. Burgerbibliothek Bern, cod. 120. II [Nr. 7-8], Petrus de Ebulo: *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, fol. 102 r.

52. Su representación en esta obra ha sido recogida por diversos autores. Véase, Franco, 2006: 227-228 y Piñol Álvarez, 2018: 79-84, entre otros.

53. MNAC, num. de catálogo: 071447-CJT. El añafil está entre los instrumentos de cuerda frecuentemente representados en la pintura gótica española. Gómez Muntané, 2001: 313.

54. Álvarez, 1988: 55-56 y 62. La autora establece que se trata de un instrumento característico de la segunda mitad del siglo XIII.

55. Álvarez, 1988: 55.

56. Bruguera, 1980: 48.

57. El documento forma parte de la Colección Diplomática de Fernando IV recogida en Benavides, 1860: 603.

58. Sigüenza Pelarda, 1998: 357. Díez Goñi, 1996: 29 y The Groove, 2012: 339-340, entre otros.

59. Respecto a estos atavíos, sus formas y cronologías, véase Soler del Campo, 1993. García Fitz, 2006: 99-123. Prieto López, 2016: 83-94 o Cantos, 2017: 109-135, entre otros muchos.

Los motivos zoomorfos también hacen acto de presencia en forma de caballos en los dos paneles, uno de los animales de mayor importancia y valor en la Edad Media<sup>60</sup>. Si bien es cierto que algunas de las imágenes son meras siluetas, en otros casos la factura de los equinos es bastante más detallada, incluso aparecen provistos de atalaje como bridas, aunque tan sólo en una ocasión parece sostenerlas un jinete, o sencillos estribos trapezoidales<sup>61</sup>. El pelo de las crines y la cola se solventa mediante incisiones de líneas paralelas similares a las usadas para la representación del faldón farpado<sup>62</sup>. Sobre este último, en uno de los casos, se representan los arzones de la silla de montar, cuyo notable tamaño nos remite a una cronología bajomedieval<sup>63</sup>.

Entre los *graffiti* mencionados, como si de elementos de relleno se tratase, se encuentran otros de menos importancia de carácter geométrico que, en muchos casos, interfieren en la visión de los principales. Marañas de líneas indefinidas, tres cruces latinas y numerosos remates almenados aislados se distribuyen a lo largo y ancho de la superficie. La única excepción es un motivo esteliforme de ocho puntas redondeadas incompleto en su parte superior que también ha sido recogido en otros contextos diferentes como el monasterio de san Millán de Suso (La Rioja)<sup>64</sup>, la almunia de Darabenz (Granada)<sup>65</sup>, el castillo de san Miguel de Almuñecar (Granada)<sup>66</sup> o la iglesia de san Miguel de Escalada (León)<sup>67</sup>. Para estos se han planteado cronologías desde el siglo X hasta XVI y funciones tanto decorativas como paleográficas o apotropaicas<sup>68</sup>.

En la parte superior del panel derecho se practicó el único *graffito* epigráfico del conjunto (fig. 8). Se trata de un texto breve que podemos datar en torno al año 1200 debido a que la grafía utilizada se encuentra en un momento de transición entre el final de la letra carolina y el comienzo de la gótica, por lo que nada tiene que ver con las dataciones que, hasta el momento, lo situaban en la primera mitad del siglo XIV<sup>69</sup>. Aunque con algunas reservas debido a su estado de conservación, lo transcribimos como “Oretis pro García, cuius erat etas ad deni ter a[nnos]” [*Que recéis por García, cuya edad era de treinta años*].

60. Lafuente Gómez, 2006: 301-308. Morales Muñoz, 2010: 537-551.

61. Se registra su representación en diversas manifestaciones artísticas desde el siglo X al XIII. García Cuadrado, 1993: 334.

62. Faldones o gualdrapas farpadas también aparecen representadas sobre el lomo de los caballos incisos en la iglesia del monasterio navarro de la Oliva. Para ellos se ha establecido una cronología bajomedieval. Ozcariz Gil, 2007.

63. Olaguer-Feliu y Alonso de, 1993: 89.

64. Su dibujo fue recogido en Ibáñez Rodríguez/Lejarrága Nieto, 1998.

65. Barrera Maturana, 2020: 141-188.

66. Barrera Maturana, 2016: 195-216.

67. Jimeno Guerra, 2011: 283.

68. Ibáñez Rodríguez/Lejarrága Nieto, 1998: 27-28. Barrera Maturana, 2016: 195-216; 2020: 141-188.

69. Catàleg, 1936: 35 y Carbonell/Casanovas Romeu/Llaras, 1986: 264.

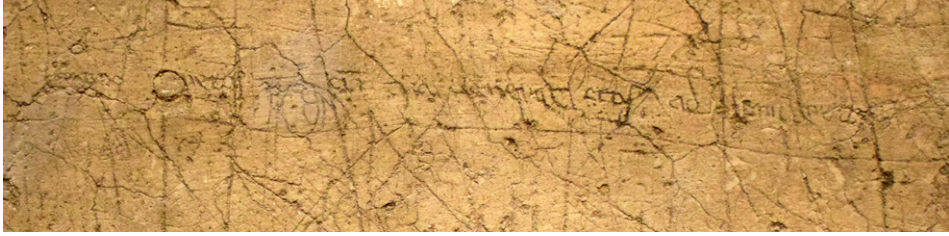


Figura 8: Vanessa Jimeno Guerra, *Graffito epigráfico en el panel derecho de la portada norte de san Juan de Bohí (Alta Ribagorza, Lleida)*.

Es una petición de rezo por un hombre llamado García y del que desconocemos su identidad. No nos indica la fecha de defunción, tan sólo la edad que tenía en el momento de su muerte. La fórmula usada en la *apprecatio, oratis pro*, es “conocida desde el siglo IX y de notable frecuencia”<sup>70</sup>.

En los grandes centros religiosos, “a finales del siglo XII y, especialmente, en el siglo XIII”<sup>71</sup>, existen una serie de inscripciones necrológicas que parecen estar estrechamente ligadas “al culto de los muertos y a las obligaciones que la comunidad contraía de orar por sus familiares y bienhechores”<sup>72</sup> y que derivan de los libros obituarios<sup>73</sup>. El *graffito* de san Juan de Bohí parece encontrar su razón de ser en este contexto de búsqueda de salvación del alma. Es posible que su autor fuese un clérigo con un buen conocimiento del latín, a tenor de los vocablos empleados, y el hecho de estar colocado en la puerta de entrada a la iglesia a una altura visible para cualquier persona podría indicar que se trataba de un mensaje destinado a los fieles que accedían al interior similar a los ya vistos en otras iglesias medievales peninsulares como Santiago de Peñalba (Peñalba de Santiago, León)<sup>74</sup>.

Las excavaciones llevadas a cabo en el entorno de la iglesia de san Juan de Bohí durante los años 1998, 2000 y 2004 permitieron descubrir una necrópolis alrededor de la cabecera, el campanario y los muros norte y oeste de la iglesia cuyos enterramientos han sido datados desde el siglo XI hasta el siglo XIX<sup>75</sup>. Asimismo, el porche que se construyó en el siglo XIII en la puerta norte de san Juan de Bohí también fue

70. Santiago Fernández de, 2016: 963. En nuestro caso, el autor se refiere a la fórmula epigráfica *orate pro eo*.

71. Santiago Fernández de, 2016: 957.

72. García Lobo/Martín López, 1996: 142-143.

73. Herrero Jiménez, 2011: 201.

74. Jimeno Guerra, 2015: 258.

75. Farràs, 2000. <http://hdl.handle.net/10687/24430> (30/04/2021); 2001: 321-329. Còts e Caò sanha, 2000: 309 y Piera Teixidor, 2004. <http://hdl.handle.net/10687/9147> (30/04/2021).



usado como necrópolis hasta el momento en que fue destruido hacia el siglo XVII<sup>76</sup>. Por tanto, a tenor de los datos expuestos y del emplazamiento del *graffito*, podemos plantear la hipótesis de que *Garcia* pudo ser una de las personas que recibieron sepultura en el porche norte en torno a la fecha que proponemos para esta inscripción o, al menos, en los otros sectores localizados alrededor la iglesia.

## Como inferencia

Podemos concluir que los *graffiti* de la portada norte de san Juan de Bohí no constituyen un conjunto unitario, sino que fueron realizados por diferentes manos y en distintos momentos de la historia. Huelga decir que estos no debieron ser los únicos grafitos que se realizaron en esta portada, ya que se observa una continuidad hacia la capa de revoco no conservada.

Aunque en el caso del panel derecho resulta más evidente, los *graffiti* practicados en el panel izquierdo no presentan ninguna conexión entre sí. En nuestra opinión, no se trata de una crónica en imágenes como algunos investigadores han planteado<sup>77</sup>, sino una representación espontánea y repetitiva de los referentes visuales del entorno próximo de sus artífices<sup>78</sup>.

La cronología de todos ellos vendría dada por el contexto de la propia construcción, la fecha de realización de las pinturas de la portada, las similitudes formales de los modelos arquitectónicos con respecto a otros existentes en soportes de diversa naturaleza, las modas imperantes en los peinados, el empleo de los instrumentos musicales en la península, el atalaje habitual de los caballos, así como las características de las grafías utilizadas en el motivo epigráfico. De esta manera, establecemos que la mayor parte de los *graffiti* fueron incisos entre los siglos XIII y XIV.

Con todo, se trata de un interesante repertorio de manifestaciones parietales que viene a completar el conocimiento de la iglesia de san Juan de Bohí y, especialmente, de su portada norte, así como a servir de muestra para la comprensión de la mentalidad, comportamiento y circunstancias de la sociedad medieval de esta zona geográfica.

76. Piera Teixidor, 2004: 5-7. <http://hdl.handle.net/10687/9147> (30/04/2021). Còts e Casanha, 2000: 309.

77. Casanovas Romeu/Rovira Port, 2003: 660-661. Un conjunto de temática militar y motivos similares datado a mediados del siglo XIV es el de la torre del homenaje del castillo de Villed (Teruel), para el que también se ha interpretado como una escena de defensa o ataque a un castillo. Royo/Gómez, 2002: 102.

78. En el caso de los *graffiti* de Castellfollit de Ruibregós, Eduardo Carbonell también se decantaba por la idea de que el conjunto de recintos amurallados y caballos fuese un dibujo espontáneo sin ningún tipo de interés más que el de plasmar el mundo que les rodeaba en ese momento en lugar de un intento realista de reproducir unas construcciones y unos hechos concretos. Carbonell Esteller, 1981: 297.

## Bibliografía

- Adell, Joan Albert (1996): “Sant Joan de Boí”, *Catalunya Romànica. La Ribagorça*, Barcelona: Enciclopedia Catalana, vol. XVI, pp. 214-221.
- Ainaud de Lasarte, Joan (1993): “Las colecciones de pintura románica del Museo Nacional de Arte de Cataluña”. En: *Boletín del Museo Nacional de Arte de Cataluña*, 1, pp. 57-69.
- Alonso Páramo, Eduardo (2013): “La importancia de la música en la confrontación armada peninsular”. En: *Estudios Medievales Hispánicos*, 2, pp. 7-22.
- Álvarez, Rosario (1988): “Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la Catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de Las Cantigas”. En: *Revista de Musicología*, 11 (1), pp. 31-64.
- Álvarez, Rosario (1993): “La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 5, pp. 201-218.
- Andrés, Ramón (2001): *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad hasta J. S. Bach*. Barcelona: Península.
- Barrera Maturana, José Ignacio (2006): “«Trazados de edificios moros»: *graffiti* medievales en los subterráneos de la torre de Comares de La Alhambra”. En: *Arqueología y territorio medieval*, 13, pp. 197-217.
- Barrera Maturana, José Ignacio (2016): “Los grafitos medievales del castillo de san Miguel de Almuñecar (Granada). Primeros resultados”. En: Francisco Reyes Téllez y Gonzalo Viñuales Ferreiro (coords.): *Grafitos históricos hispánicos*. Madrid: Ompress, vol. I, pp. 195-216.
- Barrera Maturana, José Ignacio (2020): “El viaje de Ibn ‘Azz: Grafitos históricos en la almunia de Darabnaz o cortijo de la marquesa (Granada)”. En: Francisco Reyes y Gonzalo Viñuales (eds.): *Grafitos históricos hispánicos*. Madrid: JAS Arqueología, vol. II, pp. 141-188.
- Benavides, Antonio (1860): *Memorias del rey D. Fernando IV de Castilla*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, vol. II.
- Benito Sanz, Daniel Rodrigo (2012): “«Allí sale gritando la guitarra morisca»: Nueva aproximación a una enumeración de instrumentos en el Libro del buen amor”. En: *Dicenda*, 30, pp. 279-298.
- J. Boix Pociello, *Catalunya Romànica*, vol. XVI, p. 53.
- Bolòs Masclans, Jordi (1985): “El Castell de Coaner”, en *Catalunya Romànica. El Bages*, vol. IX, Barcelona, pp. 464-465.
- Bolòs Masclans, Jordi (1994): “Els castells medieval catalans”. En: *Finistrelle*, 6, pp. 71-96.
- Bolòs Masclans, Jordi (2008): “Poders locals, valls i pobles als Pirineus Catalans a l’Edat Mitjana”. En: *Annals del Centre d’Estudis Comarcals del Ripollès*, 19, pp. 25-45.

- Bolòs Masclans, Jordi/Sánchez, Inma (2003): “Els grafits medievals de la torre de Coaner (el Bages)”. En: Joan Ramón González Pérez (coord.): *Actes del I Congrés internacional de gravats rupestres i murals*. Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs, pp. 765-776.
- Bruguera, Jordi (1980): “Vocabulari militar de la Crònica de Jaume I”. En: *Homenatge a Josep Maria Casacuberta*. Barcelona: Abadía de Montserrat, vol. I, pp. 39-64.
- Butlletí (1935): “Inauguració del Museu d’Art de Catalunya”. En: *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, 44, pp. 1-36.
- Cantos Carnicer, Álvaro (2017): “El armamento y sus innovaciones en el Aragón de en la segunda mitad del siglo XIV”. En: *Revista Universitaria de Historia Militar*, 11, pp. 109-135.
- Capdepón, Paulino (2010-2011): “La música en la época de Alfonso X el Sabio. Las Cantigas de Santa María”. En: *Alcanate*, 7, pp. 181-214.
- Carbonell, Eduard/Pagès Paretas, Montserrat/Camps Soria, Jordi/Marot, Teresa (2000): *Romanesque art guide*. Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya.
- Carbonell, Eduard (1981): “Els grafits de Castellfollit de Ruibregós. Primeres aportacions”. En: *Quaderns d’Estudis Medievals*, 5, pp. 278-310.
- Carbonell, Eduard/Casanovas Romeu, Angels/Llaras, Celina (1986): “Problemática de la interpretación de los *graffiti* medievales catalanes”. En: *Actas I Congreso de Arqueología Medieval Española*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, t. I, pp. 257-271.
- Casanovas Romeu, Angels/Rovira Port, Jordi (2003): “«Status quaestionis» de les representacions gravades medievals a Catalunya. Una visió de conjunt”. En: González Pérez, Joan Ramón (coord.): *Actes del I Congrés internacional de gravats rupestres i murals*. Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs, pp. 637-684.
- Castellanos de Losada, Basilio Sebastián (1854): *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y baile español*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Perez Dubrull.
- Castiñeiras González, Manuel/Camps Soria, Jordi (2008): *El románico en las colecciones del MNAC*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Castiñeiras González, Manuel/Ylla-Catalè Passola, Gemma (2015): “El descubrimiento del románico y la formación de las colecciones de los grandes museos”. En: Castiñeiras González, Manuel/Camps Soria, Jordi: *Enciclopedia del Románico en Cataluña*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, pp. 21-41.
- Catàleg (1936): *Catàleg del Museu d’Art de Catalunya*. Barcelona: Junta de Museus.
- Cladellas, Esteve (1936): “Els gravats sostrets del Museu de Segòvia”. En: *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, 62, pp. 201-211.
- Cooper, Edward (2014): *La fortificación de España en los siglos XIII y XIV*, II. Madrid: Ministerio de Defensa.

- Corominas, Joan (1987): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Còts e Casanha, Pere (2000): “Església de Sant Joan de Boí (Vall de Boí, Alta Ribagorza)”. En: Genera Monells, Margarita (coord.): *Actes de les Jornades d’Arqueologia i Paleontologia*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, vol. II, pp. 309-310.
- Díez Goñi, Purificación (1996): “La moda en los siglos XIII y XIV vista a través de la portada de Santa María de Olite”. En: *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 67, pp. 19-32.
- Faci, Guillermo Tomás (2016): *Montañas, comunidades y cambio social en el pirineo medieval. Ribagorza en los siglos X-XIV*. Toulouse: Presses universitaires du Midi.
- Farràs, Pep (2000): “Sant Joan de Boí” (Memoria de Intervención Arqueológica). <http://hdl.handle.net/10687/24430>.
- Farràs, Pep (2001): “Excavació d’urgència a Sant Joan de Boí: un exemple de metalúrgia romana al Pirineu”. En: *Revista d’Arqueologia de Ponent*, 11-12, pp. 321-329.
- Farré Sampera, Maria Carme (1983): *Museu d’Art de Catalunya*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.
- Fernández Manzano, Reynaldo (1984): “Introducción al estudio de los instrumentos musicales de Al-Andalus”. En: *Cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, 12-13, pp. 47-77.
- Folch Torres, Joaquín (1924): “Les pintures murals romàniques al Museu de la Ciutatella”. En: *Gasetta de les Arts*, 4, pp. 1-5.
- Folch Torres, Joaquín (1926): *Museo de la Ciudadella. Catálogo de la Sección de Arte Románico*. Barcelona: Thomas.
- Folch Torres, Joaquín (1931): “Pintures murals romàniques a l’absis de l’església del Monestir de Sant Miquel de Cruïlles”. En: *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, 3, pp. 74-81.
- Folch Torres, Joaquín (1932): “Les pintures murals de St. Miquel de Cruïlles i els graffits de les pintures murals catalanes (I)”. En: *Bulletí dels Museus d’Art de Barcelona*, 12, pp. 146-150.
- Folch Torres, Joaquín (1933): “Com s’ha organitzat i instal·lat el «Cau Ferrat» en esdevenir museu públic”. En: *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, 25, pp. 166-178.
- Folch Torres, Joaquín (1935): “El retolament dels objectes en els nostres museus”. En: *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, 46, pp. 66-80.
- Folch Torres, Joaquín (1936): “Conversa sobre la vida privada dels Museus d’Art”. En: *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, 66, pp. 321-334.
- Folch Torres, Joaquín (1961a): “Como se formó la colección de pintura románica única en el mundo, del Museo de Arte de Cataluña”. En: *Destino*, 1246, pp. 37-39.

- Folch Torres, Joaquín (1961b): “La instalación de la pintura románica en Montjuic”. En: *Destino*, 1247, pp. 15-17.
- Franco, Ángela (2006): “Las Cantigas de Santa María. Texto, imagen, música. Relaciones con la escultura y la pintura”. En: *Ars Longa Vita Brevis. Homenaje al Dr. Rafael Sancho de San Román*. Toledo: Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, pp. 209-242.
- García Cuadrado, Amparo (1993): *Las Cantigas: El Códice de Florencia*. Murcia: Universidad de Murcia.
- García Lobo, Vicente/Martín López, M.<sup>a</sup>. Encarnación (1996): “La escritura publicitaria en la Edad Media. Su funcionalidad”. En: *Estudios Humanísticos*, 18, pp. 125-146.
- García Lloret, José Luis (2009): “San Juan de la Peña, monasterio rupestre, panteón real. Una singular conjunción de arte románico y naturaleza”. En: Huerta, Pedro Luis (coord.): *Siete maravillas del Románico español*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, pp. 7-50.
- García Lloret, José Luis (2016): “San Juan de la Peña. Real monasterio de san Juan Bautista”. En: Pérez González, José María (dir.): *Enciclopedia del Románico en Aragón. Huesca*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, vol. 1, pp. 357-381.
- García Fitz, Francisco (2006): “Ejército y guerra en la Edad Media Hispánica”. En: *Aproximación a la historia militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa, vol. I, pp. 99-124.
- Gil Crespo, Ignacio Javier (2013): *Fundamentos constructivos de las fortificaciones fronterizas entre las coronas de Castilla y Aragón de los siglos XII al XV en la actual provincia de Soria*. Madrid: Universidad Politécnica.
- Gómez Muntané, Maricarmen (2001): *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger.
- González Herranz, Raimundo (1998): “Representaciones musicales en la iconografía medieval”. En: *Anales de Historia del Arte*, 8, pp. 67-96.
- González Sopena, Inmaculada (2019): *Los arabismos del Reino de Granada a través de la documentación archivística (finales del siglo XV-siglo XVII)*. Granada: Universidad de Granada.
- Guardia, Milagros (1994): “Sant Joan de Boí”. En: *Catalunya Romànica. Introducció a l'estudi de l'art romànic català*. Barcelona: Enciclopedia Catalana, vol. I, pp. 318-323.
- Guardia, Milagros (1996): “El conjunt pictòric de Sant Joan de Boí”, *Catalunya Romànica. La Ribagorça*, vol. XVI, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1996, pp. 216-221.

- Guardia, Milagros (2000): “«Loculatores et saltator»: las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí”. En: *Locus amoenus*, 5, pp. 11-32.
- Guardia, Milagros (2010): “Sant Joan de Boí: les pintures retroben el seu lloc”. En: *Lambard. Estudis d’art medieval*, 21, pp. 149-156.
- Guardia, Milagros (2011a): “De lo supuestamente profano y de lo sacro en las pinturas de Sant Joan de Boí”. En: *Codex Aquilarensis*, 33, pp. 85-106.
- Guardia, Milagros (2011b): *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Guardia, Milagros (2016-2018): “Josep Puig i Cadafalch i la recuperació de la pintura monumental romànica”. En: *Lambard. Estudis d’art medieval*, 27, pp. 9-22.
- Guardia, Milagros/Mancho, Carles (2008): “Pedret, Boí, o dels orígens de la pintura mural romànica catalana”. En: Guardia, Milagros/Mancho, Carles: *Les fonts de la pintura romànica*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona, pp. 117-170.
- Guardia, Milagros/Lorés, Inmaculada (2011): “De la fragmentació a una nova contextualització de la pintura mural romànica catalana”. En: *URTX*, 25, pp. 153-159.
- Guardia, Milagros/Lorés, Inmaculada (2013): *El Pirineu Romànic vist per Josep Guàrdia i Emili Gandia*. Lleida: Garsineu Edicions.
- Guardia, Milagros/Lorés, Inmaculada (2020): *Sant Climent de Taüll i la vall de Boí*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Guardia, Milagros/Camps, Jordi/Lorés, Inmaculada (1993): *El descubrimiento de la pintura mural románica catalana*. Barcelona: Electa.
- Guardia, Milagros/Lorés, Inmaculada/Mancho, Carles/Cayuela, Begoña (2014): “El projecte d’Ars Picta: la contextualització virtual de la pintura mural romànica catalana”. En: Soriano, Lourdes/Rovira, Helena/Coderch, Marion/Sabaté, Glòria/Espluga, Xavier (eds.): *Humanitats a la xarxa: món medieval*. Berna: Peter Lang, pp. 223-245.
- Herrero Jiménez, Mauricio (2011): “La muerte en los obituarios medievales”. En: Galende Díaz, Juan Carlos/Santiago Hernández de, Javier: *IX Jornadas científicas sobre documentación: la muerte y sus testimonios escritos*. Madrid: Universidad Complutense, pp. 199-220.
- The Grove (2012): *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press, vol. 1.
- Ibáñez Rodríguez, Miguel/Lejarrága Nieto, Teodoro (1998): *Los grafitos del monasterio de san Millán de Suso*. Logroño: Gobierno de La Rioja.
- Jiménez Pasalodos, Raquel/Bill, Alexandra (2012): “Los tambores de cerámica de al-Andalus (ss. VII-XIV): Una aproximación desde la Arqueología Musical”. En: *Nassarre*, 28 (1), pp. 13-42.

- Jimeno Aranguren, Roldán (2007): “Servicio de armas en los fueros medievales de Vasconia: fonsado/hueste, cabalgada y apellido”. En: *Iura Vasconiae*, 4, pp. 33-66.
- Jimeno Guerra, Vanessa (2011): “A propósito de los *graffiti* del templo de san Miguel de Escalada (León)”. En: *Estudios Humanísticos*, 10, pp. 277-296.
- Jimeno Guerra, Vanessa (2015): “Un Patrimonio oculto y recuperado. Los *graffiti* de la iglesia de Santiago de Peñalba”. En: *Medievalismo*, 25, pp. 233-259.
- Lafuente Gómez, Mario (2006): “El uso militar del caballo y algunas de sus implicaciones económicas en Aragón durante el reinado de Pedro IV”. En: *Aragón en la Edad Media*, 19, pp. 301-308.
- Llimerá, Juan José (2019): *Trompes y trompadors* en la Corona de Aragón (ss. XII-XVI). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Llimona, Josep (1931): “El trasllat, l’ampliació i la metodització dels museus”. En: *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, 7, pp. 219-222.
- Masó Valentí, Rafael (1932): “Les pintures romàniques de Sant Miquel de Cruïlles”. En: *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, 8, pp. 23-29.
- Morales Muñiz, Dolores Carmen (2010): “El caballo en la Edad Media. Un estado de la cuestión”. En: *Homenaje al profesor Eloy Benito Ruano*, vol. 2, pp. 537-552.
- Nelli, René (2000): *Trovadores y troveros*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Olaguer-Feliu y Alonso de, Fernando (1993): “Catálogo de la colección de pinjantes y de piezas de jaez de caballo medievales del Museo Arqueológico Nacional”. En: *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 11, pp. 89-106.
- Ozcariz Gil, Pablo (2007): *Los grafitos de la iglesia del monasterio de la Oliva (Navarra)*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Padilla José Ignacio/Álvaro Rueda, Karen (2010): “El sonido de la guerra: las trompas de la fortaleza medieval de Ausa (Zaldibia, Guipuzkoa)”. En: *Acta histórica et archaeologica madiaevalia*, 30, pp. 453-485.
- Patton, Pamela (1999): “The capitals of san Juan de la Peña: Narrative sequence and monastic spirituality in the romanesque cloister”. En: *Studies in Iconography*, 20, pp. 51-100.
- Pedrell, Felipe (1897): *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol.
- Piera Teixidor, Marc (2004): *Memòria de la intervenció arqueològica a l'església de Sant Joan de Boí*. <http://hdl.handle.net/10687/9147>.
- Piñol Álvarez, Estefanía (2018): “Alfonso X y el Mediterráneo: algunas reflexiones acerca de la influencia de los manuscritos iluminados árabes en las Cantigas de Santa María”. En: *Territorio, Sociedad y Poder*, 13, pp. 71-99.
- Poutrin, Isabelle (2008-2009): “Los derechos de los vencidos: las capitulaciones de Granada (1491)”. En: *Sharq al-Andalus*, 19, pp. 11-34.

- Prieto López, Diego (2016): “La panoplia defensiva en la Edad Media: Símbolo de poder y definición de la silueta masculina”. En: *Diseño de Moda. Teoría e historia de la indumentaria*, 2, pp. 83-94.
- Rodríguez López, Juan (2006): “Juegos de guerra y acoso de fieras en el al-Andalus y reinos cristianos peninsulares ibéricos”. En: Aquesolo Vegas, José Antonio (coord.): *Actas del X Congreso de Historia del Deporte*. Sevilla: CESH, pp.214-223.
- Royo, José Ignacio/Gómez, Fabiola (2002): “Panorama general de los graffiti murales y de los grabados al aire libre medievales y post-medievales en Aragón”. En: *Ál-Qannīš*, 9, pp. 55-155.
- Santiago Fernández de, Javier (2016): “Oraciones por la salvación del alma. El obituario en piedra del monasterio de Sant Pau del Campo en Barcelona”. En: *Anuario de Estudios Medievales*, 46 (2), pp. 939-973.
- Sigüenza Pelarda, Cristina (1998): “La vida cotidiana en la Edad Media: la moda en el vestir en la pintura gótica”. En: Iglesia Duarte de la, José Ignacio: *La vida cotidiana en la Edad Media*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 353-368.
- Soler del Campo, Álvaro (1993): *La evolución del armamento medieval en el Reino Castellano-Leonés y Al-Andalus*. Madrid: Servicio de publicaciones del E.M.E.
- Val Valdivieso del, M.<sup>a</sup> Isabel (2018): “La presencia sonora de los mudéjares castellanos en el siglo XV”. En: Amrán, Rica/Cortijo Ocaña, Antonio: *Minorías en la España medieval y moderna: Asimilación y/o exclusión (siglos XV al XVII)*. Santa Bárbara: Publications of eHumanista, pp. 93-105.
- Vegas Sobrino, Laura M.<sup>a</sup> (2015): “La música y los músicos, objetos exóticos para configurar la imagen del caballero y su casa”. En: *Quadrivium*, 6, pp. 1-15.