

LA REPRESENTACIÓN DE LOS ANCIANOS MÚSICOS  
EN EL CAMINO DE SANTIAGO.  
CONTEXTOS PROGRAMÁTICOS DE GLORIFICACIÓN

Francesc Vicens  
*Centre d'Ensenyaments Superiors Alberta Giménez*  
*Universitat de les Illes Balears*

El Camino de Santiago en su transcurso por los Reinos Hispánicos cristianos alberga un repertorio de ciclos monumentales que tienen en común la representación de los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis con sus instrumentos musicales. El interés del tema radica en la posibilidad de ser abordado desde diversas disciplinas, especialmente la historiografía del arte —por ser una temática del románico hispánico— y la musicología en su vertiente orgánica —por presentar una gran variedad de instrumentos musicales medievales—. Desde el Mediterráneo, en los Condados Catalanes, hasta Finisterre, en el Reino de León, encontramos varios ciclos con la particularidad de que integran infinidad de instrumentos que invitan tanto al historiador del arte como al musicólogo a emprender una tarea común. En la iconografía románica de los Reinos Hispánicos cristianos, la representación de instrumentos musicales aparece en varias temáticas y en diversos soportes monumentales. La sistematización de estas representaciones sigue siendo estudiada por generar un debate histórico aún no resuelto, centrado en el valor que debe darse a la imagen del instrumento musical. Existe una amplia bibliografía sobre el tema que permite observar los diversos posicionamientos al respecto (Álvarez 1997: 767-782; Bordas 2001: 1227-1242; López Calo 2005: 39-69; etc.). En cualquier caso, el objeto de estudio que aquí nos ocupa son las representaciones de los Ancianos músicos del Apocalipsis. Éstos, juntamente

con la figura de David citarista, forman parte de las representaciones medievales consideradas de temática sagrada, en las que hallaremos instrumentos musicales. Su homónimo, de temática profana, se verá en bestiarios, fábulas y, sobre todo, en escenas juglarescas.

Desde finales del siglo XI la existencia de ambas temáticas, sagrada y profana, ha propiciado la creación de un lenguaje iconográfico propio con un mensaje adoctrinador. Dentro de este marco, Manuel Castiñeiras ha observado de qué manera la iconografía musical se ha hecho eco de una tipificación temática que representa de manera simbólica la dualidad entre el bien y el mal (Castiñeiras 2003a: 293-334). Las escenas sagradas protagonizadas por la realeza de un David portador de la *cythara* se contraponen a contextos profanos y seculares. De este modo, observamos que la aparición de los mismos instrumentos musicales permanece sujeta a un tipo de escena (sagrada/profana) que posibilita diferentes lecturas de trasfondo didáctico a partir del instrumento musical. Aquí pues, los Ancianos músicos son un ejemplo paradigmático de la escena tipificada de temática sagrada/celestial. Este tipo de representación se desarrollará a partir de códigos iconográficos propios, donde la mímica audible va unida a la representación de figuras de gesto estático y solemne, de rostro idealizado, que contrasta fuertemente con la espontaneidad gestual de las frenéticas y dinámicas escenas de juglares.

A continuación vamos a desarrollar el tema de los Ancianos del Apocalipsis en su vertiente programática, es decir, en relación a los temas que se yuxtaponen a las veinticuatro figuras. De esta manera, los diferentes ciclos de Ancianos del Apocalipsis, así como sus instrumentos musicales, hallarán respuestas en un tipo de representación que se comprende a partir del estudio sistemático de los temas a los cuales se circunscribe. Para ello vamos a centrarnos en el tema de la Glorificación y la Resurrección a partir de varios ciclos ubicados en territorio hispánico y Condados Catalanes, donde los Ancianos músicos se subordinan a temáticas eucarísticas. Por otro lado, hay que señalar que cada uno de estos ciclos presenta un repertorio de instrumentos musicales que no es más que la afección iconográfica del término *cythara*. Dicho término aparece en el texto bíblico Ap. V, 9, que en la interpretación artística del artista románico puede llegar a presentar hasta seis instrumentos musicales diferentes. Tanto la interpretación literaria del término como la variedad organológica del mismo exigen indagar hondamente en la tradición literaria medieval del Apocalipsis. Dicho esto, cada instrumento musical es susceptible de una interpretación en función del contexto programático al cual

se adscribe. La interpretación literaria de la *cythara* apocalíptica, en términos de Resurrección y Glorificación, la hallaremos en textos de Cesáreo de Arlés, Beato de Liébana, Primasio o Ruperto de Tui. En cambio, el programa organológico de cada uno de los ciclos aquí analizados da lugar a un estudio de carácter panorámico y de conjunto que ha sido estudiado conjuntamente con el resto de programas de Ancianos músicos hispánicos en el marco de nuestra tesis doctoral. A ella nos remitimos para profundizar en el tema de los instrumentos musicales de los Ancianos en su afección literaria, simbólica y organológica (Vicens 2010).

Partiendo del hecho de que el dualismo entre el bien y el mal está representado por un parangón musical estipulado por códigos iconográficos propios de la época, la Iglesia condenaba todo aquello vinculado con el placer sensual de la música. Mientras tanto, las escenas de realeza divina, Ancianos del Apocalipsis y David músico se presentaban como principales vías para la redención. La tradición literaria de los comentarios al Apocalipsis es muy elocuente en este sentido. Igualmente, la escolástica desempeñó una función fundamental basada en la idea de que la música era la ciencia que permitía establecer un conocimiento racional del mundo. Los modelos de conducta que se desprendían del ejemplo de los prototipos de la realeza divina proporcionaron a los fieles la vía de salvación ideal para la superación de la tentación y el pecado. El artista románico desempeñó una tarea para plasmar estos contenidos exegéticos que nos presenta David, portador de la *cythara*, como el vencedor del diablo. Este tema ya ha sido objeto de varias publicaciones donde se desarrolla más ampliamente la función redentora de la imagen de David (Vicens 2008: 31-35; Villanueva 2000: 333-350).

Desde una visión panorámica, los ciclos de Ancianos músicos en los Reinos Hispánicos se articulan como temas secundarios de las visiones teofánicas de San Juan. Gracias a un lenguaje plástico de alto contenido simbólico, la música es el pretexto para expresar los principales misterios del cristianismo: Gloria y Resurrección. Así, los Ancianos se yuxtaponen a estos temas en frisos, muros y arquivoltas como temas secundarios de las Parusías y Visiones. De esta manera, los Comentarios del Apocalipsis y la interrelación entre temas principales y subordinados con instrumentos musicales (*cytharae*) son la guía para comprender la inclusión del tema y sus significados. A partir del esquema *Maiestas Domini*, que articula un programa determinado de los tímpanos y ábsides, se convierten en el espacio de reflexión teológica. A continuación vamos a estudiar el caso de varios programas iconográficos donde los

Ancianos músicos se yuxtaponen a escenas del misterio eucarístico de la Resurrección y cómo éstos amplían dicho concepto teológico. Este misterio eucarístico viene representado por la escena de la Última Cena, centrando su significado en torno al sacrificio. En las imágenes de este sacrificio, tanto en las escenas de la Pasión como en las del Cordero místico encontramos implícita la idea de victoria. Beato de Liébana (Barral 1984: 453) recurre a esta imagen aclarando el capítulo V, 6 de su comentario al *Beatus de Saint Sever* cuando dice:

En medio de los Ancianos (en medio de los coros de la Ley y los profetas y de los apóstoles). En ese lugar testimonia haber visto el cordero, no degollado sino, como degollado, esto es, como quien ha vencido la muerte y ha hallado su pasión

En la mayoría de los conjuntos, esta idea adquiere el máximo protagonismo por el hecho de que la *Maiestas* ocupa el espacio central que articula toda la representación: en el caso de los ciclos monumentales es el tímpano y en el caso de los murales es la bóveda del ábside central. La figura entronizada de Cristo en majestad, acompañada por los tetramorfos y por el séquito de Ancianos músicos, nos indica la dignidad del Hijo de Dios para desempeñar el acto de obertura del sello. Es habitual encontrar en estas teofanías las figuras de un ángel y de San Juan en los extremos del tímpano, en las que —como en Moradillo de Sedano— el primero advierte al segundo que el Entronizado es digno de abrir el libro (Vergnolle 1976: 545-553). La influencia de la liturgia de la Pascua se deja entrever con la mayoría de estos conjuntos (tanto por las referencias gráficas a los dramas litúrgicos pascales como a los oficios). En la iglesia parroquial de San Esteban de Moradillo de Sedano aparece una inscripción que se entonaba en la vieja liturgia hispana y más tarde en la romana. La fórmula inscrita en el óvalo central del tímpano dice: «Vicit leo de tribu Juda, radix David aperire librum, et solvere septem signacula ejes». Gerardo Boto ha hecho notar cómo, sin justificación aparente, la inscripción —que hace referencia a la cita Ap. V, 5— sustituye a *David* por *Iacob*. El autor añade que la inscripción formaba parte de un responsorio incorporado al oficio de la Invencción y exaltación de la Cruz celebrado el domingo de Pascua tal y como recogen diferentes códices románicos (Boto Varela 2001: 70). De Palol (1967: 229) añade que el texto «Vicit leo de tribu Juda, radix David. Alleluia» era cantado por el coro como antifona tres veces durante la fracción del pan de la Eucaristía del sábado de Pascua y el domingo de Resurrección en el viejo rito

hispanico. De este modo, el sentido eucarístico de la escena toma cuerpo a partir de uno de los capiteles laterales donde se representa la Última Cena. Allí se hallan los doce apóstoles alrededor de una mesa presidida por la figura de Jesucristo, bastante mal conservada, que aparentemente está en actitud de bendecir el pan eucarístico.

Esta escena adquiere un especial protagonismo en el ciclo pictórico de las pinturas de las zonas catalanas, siendo un elemento habitual de representación absidal. En las iglesias de Sant Pau de Fontclara y Sant Tomàs de Fluvià, la representación del apostolado reunido en torno a una mesa presidida por Jesús da inicio a los ciclos de la Pasión. En Fontclara la visión teofánica de la *Maiestas Domini* con los tetramorfos está acompañada por la representación de los apóstoles sedentes en un banco continuo. Cada uno de los personajes es portador de nimbo, túnica y manto, y están dispuestos por parejas.

Otro ejemplo destacado es el de las pinturas de Sant Tomàs de Fluvià. En este conjunto, la escena de la Última Cena se adscribe en un programa paschal que se inicia con la entrada de Jesús a Jerusalén o Domingo de Ramos. En la zona superior de la entrada a Jerusalén y tocando el ábside tenemos la escena de la Última Cena. El grupo de apóstoles de la izquierda está en muy mal estado de conservación, pero en la sección derecha podemos distinguir la figura de Jesús y Juan. Todos ellos están vestidos con túnicas. En el lado opuesto de la mesa se halla Judas que come de la mano de Jesús con la mano izquierda estirada para coger el Cordero pascual sobre la mesa y con la otra sosteniendo la bolsa de las monedas. Esta escena nos recuerda aquello que Serafín Moralejo dijo respecto a los músicos de las ménsulas del refectorio del palacio del obispo Gelmírez: «Los convites terrenales son ocasión para evocar el convite celestial, la música de la cual trasciende a la que acompaña la música de las Bodas del Cordero» (Moralejo 1988: 51).

En estos conjuntos se vincula la visión apocalíptica con la Última Cena, ya que el protagonista de ambas resulta ser el mismo: Jesucristo. Es más, como ya apuntó Gerardo Boto, la Cena, que en clave litúrgica apela al Cordero de Dios que quita el pecado del mundo, es el tema protagonista del capítulo V del *Libro de la Revelación* que vemos en el ciclo de Moradillo (Boto Varela 2001: 70). De manera que la escena de la Última Cena adquiere el sentido eucarístico de la Resurrección. Es el memorial de la victoria de Cristo sobre la muerte, tal y como comenta Apringio de Beja en su *Comentario al Apocalipsis*: «qui est radix lesse et genus David, et mundum vicit et mortem» (Del Campo 1991: 63).

En este sentido, el paralelismo que podemos establecer con el ciclo francés de Oloron Santa Marie resulta de gran interés: en el eje de la arquivolta aparece el Cordero místico como elemento vertebrador de los veinticuatro Ancianos músicos. De esta manera, la composición se articula a partir de un centro donde aparece la imagen del Cordero místico dentro de un perímetro a modo de mandorla circular, en la cual se puede leer la siguiente inscripción: «In cruce salus, in cruce vita». A continuación los Ancianos se hallan portando fidulas tipo lira bizantina y redomas circulares, doce por banda. Esta disposición formal adquiere un paralelismo por similitud compositiva con la manera de representar el Cordero rodeado por los Ancianos en el ábside de Fontclara. Así, el sentido pasional de dichos ciclos se ve en el significado redentor del Cordero que preside todo el conjunto. Tal manera de representar la adoración de los veinticuatro Ancianos al Cordero se ajusta a una fórmula compositiva que encontramos en la iconografía paleocristiana de la antigua basílica de San Pedro, solución que después podemos ver recogida en las composiciones románicas italianas en Nepi y de Cataluña en Ripoll (Hubert 1968: 86; Vivancos 1985: 239).

Estos programas —Ripoll, Nepi, Moradillo, Oloron, etc.— presentan un gran número de detalles iconográficos que ilustran de manera muy elocuente el triunfo pascual de Cristo sobre la muerte. En el ciclo de Moradillo, por ejemplo, en el lateral derecho de la portada, una figura de apariencia demoníaca se yuxtapone a un ángel que la somete a vejaciones con una vara. Este tipo de representación, en la que el recurso de la yuxtaposición es utilizado de modo auxiliar al ciclo de Ancianos para reforzar la idea del triunfo de la Resurrección sobre la muerte, también la hallamos en otros emplazamientos, como en la fachada de la iglesia de San Julián de Moraime. Allí, prelados y profetas someten figuras monstruosas y seres de connotaciones pecaminosas (Sousa 1983: 155-178). Boto ha notado de qué manera la iconografía y la concepción del espacio responden a criterios de jerarquía temática. De esta suerte, el espacio interior delimitado por la arquivolta se destina a imágenes propias de la realeza celestial dejando los temas de naturaleza profana en el espacio exterior. El mismo Boto dice: «El desplazamiento iconográfico, fuera del semicírculo de las arquivoltas y la subyugación bajo las legiones celestiales del rey judío que no logró asesinarlo en su infancia y de Lucifer derrotado en dimensión cósmica por la Resurrección» (Boto Varela 2001: 77-78). Desde el punto de vista de la composición tenemos un ejemplo emblemático en la sección circular de la arquivolta del Pórtico de la Gloria. Francisco Luengo ha observado que allí se da una

correspondencia entre el trazo de la sección áurea y sus puntos de intersección que subrayan los miembros de la figura de Cristo en el tímpano (Luengo 1988: 75-116).

De dicha sección áurea, se desprende una metafórica ordenación del mundo que se deriva de los círculos concéntricos resultantes: el mundo divino se incluye dentro de la sección circular (Dios, apóstoles, Ancianos y profetas), mientras que el mundo infernal se representa en las bases, fuera del círculo. El tema de la composición como fórmula tipológica para diferenciar espacios divinos y profanos ya ha sido tratado por Manuel Castiñeiras en miniaturas de la mitad del siglo XIII (Castiñeiras 2003b: 248).

En cambio, desde el punto de vista de la iconografía, hallamos una nueva aportación en el registro inferior del tímpano de la iglesia de la Virgen de la Ascensión de Sepúlveda: bajo la visión de Mateo tenemos un friso con un crismón central custodiado por dos ángeles en una escena del dominio del bien sobre el mal en cada extremo. En la escena de la parte de la derecha, una figura con vestimentas caballerescas somete a un dragón, y en la escena de la izquierda, un ángel que pesa las almas con una balanza forcejea con una bestia con cabeza de dragón, la cual escupe fuego por la boca: esta escena hemos de relacionarla con la cita Ap. XII, 7-8 donde se puede leer: «et factum est proelium in caelo / Michahel et angeli eius proeliabantur cum dracone / et draco pugnabat et angeli eius / et non valuerunt neque locus inventus est eorum amplius in caelo».

San Miguel y San Jorge son los dos personajes que aquí se representan; la tradición cristiana les atribuye el valor de combatir este animal que —según el Apocalipsis— simboliza la reencarnación del mal. Por esto, en Ap. XX, 2, leemos que el dragón (y la serpiente) son el diablo: «Et adprehendit draconem serpentem antiquum qui est diabolus et Satanas». El símbolo que separa ambas escenas es el crismón que con las letras alfa y omega representa el principio y el fin. Esta idea de omnipresencia se refleja en los rostros que aparecen en los ángulos superiores de la puerta. En la parte izquierda aparece una cara de apariencia juvenil que contrasta con el rostro del lado opuesto, donde se halla un rostro anciano. La escena se completa con capiteles que contienen figuras del bestiario habitual en este tipo de representaciones: arpias, serpientes y cabríos. El conjunto está flanqueado por una arquivolta con los veinticuatro Ancianos músicos que celebran, alabando al Mesías, la victoria sobre el mal.

En este conjunto, la *cythara* que portan los Ancianos músicos adquiere e sentido de fortaleza necesaria para vencer los tormentos de los pecados, signi

ficado que encontramos en textos como *Expositio in Apocalypsi* de Bruno, donde el sonido de la *cythara* ejerce el efecto de aplacar la malicia de los pecadores: «Habent autem sancti doctores cytharas, quarum suavi modulatione corda hominum peccatis tumentia placant» (Astensis: PL 165 [0631c])

Otra aportación de estas características la encontramos en el ciclo de pinturas de la parte central de la bóveda de Sant Vicenç de Vió. Allí, el sentido de victoria se representa con los resucitados levitando de los sarcófagos en sentido ascendente, invitados a participar de la patria celestial gracias al sonido del cuerno que tocan dos ángeles. Siguiendo esta escena, aparece San Miguel pesando las almas representadas en forma de cuerpo humano, y en la parte posterior se percibe la parte del perfil de una figura monstruosa que corresponde a un diablo. Aunque el conjunto corresponda a un emplazamiento periférico, la custodia de los dos Ancianos, en el centro del intradós del arco que flanquea todo el programa, deviene una reminiscencia formal del sentido laudatorio y victorioso que hemos de atribuir a estas dos figuras. En este contexto, la victoria sobre la muerte y el triunfo de la inmortalidad se expresa con la victoria sobre el diablo. Con estas palabras lo afirmaba Ruperto de Deutz en su *Commentaria in Apocalypsim*: «et quam vere vestimentis albis circumamicti sunt et coronas aureas in capitibus acceperunt, quia vicerunt mundum, superaverunt diabolum, liberaverunt captivum mortis populum et sempiternam vitam per Christi gratiam acquisierunt» (Tuitiensis: PL 169 [0909 b]). En este texto vemos que los atributos de la realeza de los Ancianos —en este caso, las túnicas blancas (*vestimentis albis*) y las coronas doradas (*coronas aureas*)— son los distintivos de aquellos que vencieron el mundo y superaron al diablo.

Otro conjunto de escenas muy recurrente en los contextos programáticos de los Ancianos músicos son los temas relacionados con la Resurrección: las tres Marías visitando el sepulcro vacío o San Miguel sometiendo el dragón son temáticas que refuerzan el sentido de victoria sobre la muerte. Tal vez el ciclo pictórico de Sant Tomàs de Fluvià sea uno de los ejemplos más ilustrativos por el hecho de inserir la escena de las Marías en un ciclo pascual completo que aparece ubicado en el interior de los muros y la bóveda de una iglesia. De las tres Marías de Sant Tomàs lo más destacado son las tres figuras representadas con los rostros alargados y las manos abiertas indicando sorpresa. La escena del sepulcro está casi desaparecida, pero gracias a las investigaciones de Jordi Tormo nos podemos hacer una idea del programa. En él se puede apreciar la figura de un ángel vestido con túnica, sentado seguramente sobre el sepulcro, mientras que al mismo tiempo aguanta un pliegue de ropa

del sudario de Jesús (Tormo 1985: 864). De esta manera, después de los sufrimientos de los ciclos de la Pasión, el tema de las Marías da inicio a la Glorificación de Cristo que se concreta en la tumba vacía, en el gesto de sorpresa y el ángel con el sudario. En los frisos de los muros de la fachada de la iglesia de San Miguel de Estella se nos brinda un nuevo ejemplo iconográfico de las Marías. En el lateral izquierdo se representa la escena de la Visitación del sepulcro, donde aparecen las tres Marías delante de dos ángeles. Las tres Marías, vestidas con túnicas, son las portadoras de los perfumes y las dos figuras de la derecha dialogan entre ellas. Al mismo tiempo, el primer personaje de la fila dialoga con gesto de sorpresa y la mano abierta —tal y como se veía en la escena de Fluvià— con un primer ángel que anuncia el milagro; y finalmente tenemos un segundo ángel que, sentado sobre la tapa del sepulcro, sostiene el sudario con la mano derecha y la losa del sarcófago con la izquierda. Cierra el conjunto iconográfico la escena del arcángel Miguel que vence el dragón con la lanza en el friso de la derecha.

La presencia del crismón paleocristiano (que en el caso de Estella preside la arquivolta y en el de Fluvià se ubica dentro de la mandorla), acompañando la convencional *Maiestas*, consolida el sentido apocalíptico de estos programas. Ambos priorizan un mensaje de redención y omnipotencia que, siguiendo el sentido de la inscripción que aparece en el tímpano de Estella, trasciende la propia imagen: «Nec Deus est nec homo presens quam cernis imago / Sed Deus est et homo quem sacra figurat Imago».

En estos ciclos monumentales, los Ancianos músicos remiten a aquellas fuentes donde la *cythara* es interpretada como un símbolo de la redención. Tal simbolismo toma un sentido particular en cada ocasión en la que un ciclo de Ancianos se incluye dentro de un conjunto iconográfico donde aparecen escenas alusivas a la Resurrección. Este carácter didáctico-redentor lo vemos tanto en ciclos centrados en las escenas del sufrimiento de la Pasión como en imágenes explícitas de la Resurrección. Los ciclos gallegos de Portomarín y Carboeiro son la síntesis del mensaje redentor que se articula a partir de un cierto minimalismo teofánico. Allí, una única imagen de la *Maiestas* decora los respectivos tímpanos donde se proclama la palabra *aleluia*, inscrita en las bandas, que confirma la asociación con la fecha de la Resurrección. Es entonces cuando el significado del instrumento musical, desde su variante organológica, se revela con todo su simbolismo teológico. En este sentido, la función simbólica que adquirió la música en estos emplazamientos de peregrinación a Santiago, en base a la creencia de que la penitencia y el arrepentimiento eran

el camino hacia la salvación, conllevó el proceso de cambio interior que suponía la nueva consciencia del gozo interior del penitente. Dentro del contexto de las peregrinaciones del siglo XII, la consumación de esta transformación espiritual lleva la búsqueda de símbolos terrenales que mostraran el gozo espiritual en la tierra (Connolly 1995: 59-60). De esta manera y en última instancia, el ciclo de Ancianos músicos se convierte en la metáfora del canto del buen penitente que busca en el ejemplo de la música celestial las virtudes de la verdadera Glorificación.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Rosario (1997): «Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión». En: *Revista de Musicología*, XX/2, pp. 767-782.
- BARRAL, Xavier (1984): *El «Beato» de Saint-Sever* (ms. lat 8878 de la Bibliothèque de Paris). Versión española del *Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*. Madrid: Edilán.
- BORDAS, Cristina (2001): «Una presentación y otra mirada al Pórtico de la Glória». En: Lolo, Begoña (ed.): *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Barcelona: Sedem, pp. 1227-1242, II.
- BOTO VARELA, Gerardo (2001): «Victoria del león, humillación del demonio». En: Melero, María Luisa (ed.): *Imágenes y promotores en el arte medieval (Miscelánea en homenaje a J. Yarza Luaces)*. Barcelona: UAB, pp. 67-80.
- ASTENSIS, Bruno: «*Expositio in Apocalypsi*» PL 165 [0631c].
- CAMPO, Alberto del (1991): *Comentario al Apocalipsis de Apringio de Beja*. Estella: Verbo Divino.
- CASTIÑEIRAS, Manuel (2003a): «A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés». En: *Semata. Profano y pagano en el arte gallego*, XIV, pp. 293-334.
- (2003b): «La persuasión como motivo central del discurso: la Boca del Infierno de Santiago de Barbado y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria». En: Sánchez, Rocío/Serna, José Luis (eds.): *El tímpano románico*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 231-258.
- CONNOLLY, Thomas (1995): «Entrando por la alegría del Señor». En: López Calo, José López (ed.): *Los instrumentos del Pórtico de la Glória*. Santiago de Compostela: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 57-77.
- HUBERT, Jean (1968): *El imperio carolingio*, Madrid: Aguilar.
- LÓPEZ CALO, José (2005): «El tratamiento organológico en España en el siglo XX. Principales aportaciones y líneas de investigación». En: Villanueva, Carlos (ed.):

- Actas del encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 39-69.
- LUENGO, Francisco (1988): «Los instrumentos del Pórtico». En: Villanueva, Carlos (ed.): *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 75-116.
- MORALEJO, Serafin (1988): «Pazo de Xelmírez. Refectorio». En: AA. VV. (eds.): *C Pórtico de la Gloria e o seu tempo. Catálogo de la exposición conmemorativa del VII. Centenario da colocación dosdinteis do Pórtico de la Gloria da Catedral de Santiago de Compostela*. A Coruña: Xunta de Galicia, pp. 50-51.
- PALOL, Pere de (1967): «Arqueología cristiana en tiempos de romanos y visigodos. En sayo de síntesis monumental y bibliográfica». En: *Rivista di Archeologia Cristiana* XLIII, pp. 177-232.
- RUPERTUS TUITIENSIS: *Commentaria in Apocalypsim* PL 169 [0909 b].
- SOUSA, José (1983): «La portada meridional de la iglesia de San Julián de Moraimo». En: *Cuaderno de Estudios Gallegos*, XXXIV, pp. 155-178.
- TORMO CAPDEVILA, Jordi (1985): «Sant Tomàs de Fluvià». En: Vigué, Jordi (ed.): *Em portà II. Catalunya Romànica*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 855-862 IX.
- VERGNOLLE, Eliane (1976): «Le tympan de Moradillo de Sedano: autour du maitre de l'Annonciation-Couronement de Silos». En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada: Universidad de Granada, pp. 545-553.
- VICENS, Francesc (2007): *Els 24 Ancians de l'Apocalipsi a la iconografia monumental d romànic hispànic. Estudi simbòlic i crítica arqueològica dels instruments musical*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona [tesis doctoral].
- (2008): *Diabolus in Musica. Formes de pecat i redempció a la iconografia musical d romànic hispànic*. Palma de Mallorca: L'Hiperbòlic.
- VICENS VIDAL, Francesc (2010): *I Cantaven un Càntic Nou ... Ap. V,9. Els Ancians músics de l'Apocalipsi a l'art romànic hispànic*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia c Montserrat.
- VILLANUEVA, Carlos (2000): «Música y peregrinación: imagen en piedra para una tequesis». En: *Actas del V Congreso de Estudios Jacobea. Santiago de Compostela Ciudad y peregrino*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, p. 330-350
- VIVANCOS PÉREZ, Jordi (1985) «Sant Pau de Fontclara». En: Vigué, Jordi (ed.): *Em portà. Catalunya Romànica*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 234-23 VIII.