

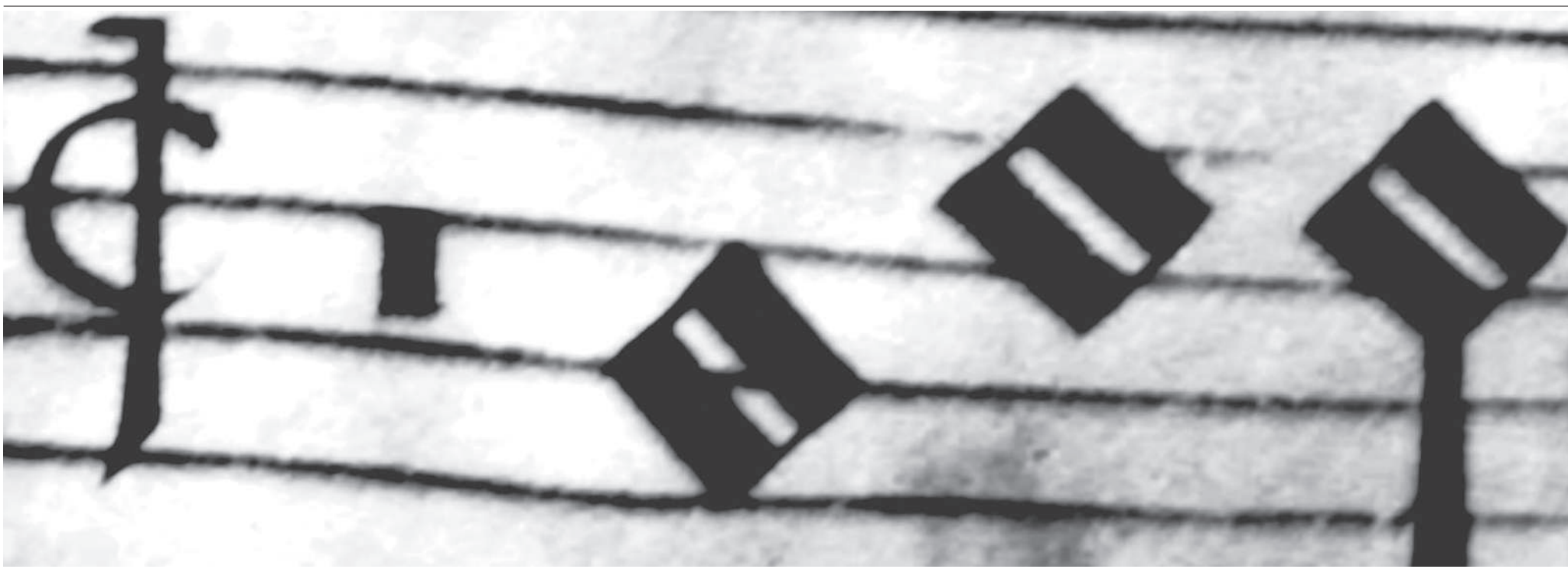


dgapal - PAPIIT



CONACYT

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente



ISSN 2395-8243



Universidad Nacional Autónoma de México

10
Nueva época
marzo 2019

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,
Nueva Época, número 10, marzo de 2019.**

Comité Editorial

Lucero Enríquez Rubio, Salgado Ruelas y Drew Edward Davies

Editores responsables

Lucero Enríquez Rubio Silva y Antonio Ruiz Caballero

Distribución y correspondencia

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

D.R. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, correo electrónico: musicat.web@unam.mx. Editora responsable: Lucero Enríquez Rubio. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-040216483700-102, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor; ISSN: 2395-8243. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 16362 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, impresa por Ultradigital Press, S. A. de C.V., Centeno 195, Col. Valle del Sur, C. P. 09810, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 18 de marzo del 2019, con un tiraje de 200 ejemplares, impresión digital en papel bond de 90g para los interiores y cartulina de 120g para los forros.

Las opiniones expresadas en los Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Impreso en México
Distribución gratuita.

Contenido

Presentación	4
<i>Antonio Ruiz Caballero</i>	
<hr/>	
La música catedralicia y el ámbito devocional	8
<i>Drew Edward Davies</i>	
Música sacra en venta. La oferta de las tiendas de música de la Ciudad de México durante el porfiriato	20
<i>Olivia Moreno Gamboa</i>	
Cantando “La huida a Egipto” con la cítara mística: meditación y música en un devocionario novohispano del siglo XVIII	52
<i>Carolina Sacristán Ramírez</i>	
Encuentros culturales en Michoacán, siglos XVI-XVII: recitación rítmica en latín y canto llano en lengua tarasca, de la enseñanza de la doctrina al ámbito devocional	68
<i>Antonio Ruiz Caballero</i>	
<hr/>	
Notas curriculares	87

Cantando ‘La huida a Egipto’ con la cítara mística: meditación y música en un devocionario novohispano del siglo XVIII

Carolina Sacristán Ramírez

*Escuela de Humanidades y Educación
Tecnológico de Monterrey*

La tristeza más profunda se expresa cantando. Al parecer, eso creían las monjas del convento de Santa Clara de Querétaro en el siglo XVIII, y con cantos manifestaron su pesar ante la huida del pequeño Jesús a Egipto. Sus voces hacían eco de los lamentos de la Virgen y acompañaban las vicisitudes de la Sagrada Familia durante su camino. Traducido en armonía musical, el dolor espiritual era en un código que permitía a las religiosas perfeccionar sus virtudes, afinándolas como si fuesen las cuerdas de un instrumento musical místico. Las monjas no estuvieron solas en esta tarea; contaron, por lo menos, con un devocionario diseñado para guiarlas en ese complejo itinerario: la *Cítara armoniosa para dar música espiritual al Niño Dios huyendo a Egipto* (1723), el cual prescribía la entonación de cantos durante la oración colectiva (fig. 1).¹ En este trabajo sostengo que el propósito de dicho devocionario consistió en ayudar a las monjas a vincular la dimensión simbólica de la música con su ejecución en el mundo material. Cantando se establecían

conexiones entre la sonoridad, las virtudes y las emociones que, en teoría, estimulaban el apego de las religiosas por un misterio de la Infancia de Cristo estrechamente ligado a la vida de la Virgen.

La devoción clarisa por “La huida a Egipto”

El devocionario de la *Cítara armoniosa* se publicó en el marco de una tradición de impresiones piadosas propia de la rama femenina franciscana. Sin embargo, su tema, “La huida a Egipto”, responde a una devoción típica del convento de Santa Clara de Querétaro. Por lo general, el misterio más conmemorado a través de los impresos fue el Nacimiento de Jesús, como prueban los diversos devocionarios del siglo XVIII que todavía se conservan. La mayor parte de esos folletos se imprimieron a devoción de monjas pertenecientes a los conventos de Jesús María, Santa Clara, la Inmaculada Concepción, San Juan de la Penitencia y Santa Catarina, establecidos todos en las ciudades de México o Puebla.² La costumbre de publicar ese tipo de textos

1 *Cítara armoniosa para dar música espiritual al Niño Dios huyendo a Egipto* (México: Herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1723), Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, RSM 1736 M4ABR.

2 He recabado esta información a partir del estudio de catorce devocionarios resguardados en el Fondo Toribio Medina de la Biblioteca Nacional de Chile, en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México y en el Centro de Estudios de Historia de México. Algunos de estos documentos



Fig. 1. *Cítara armoniosa para dar música espiritual al Niño Dios huyendo a Egipto*, 1723, portada, f. 1r, Biblioteca Nacional de México. Foto: Silvia Salgado.

estuvo, al parecer, relacionada con la intención de promover, principalmente entre las mujeres religiosas y laicas, la devoción por la infancia de Cristo que caracterizó a la orden de San Francisco desde sus inicios.

“La huida a Egipto” es un episodio de la historia sagrada en el cual convergen con particular intensidad la vida de Jesús Niño y de la Virgen;

juntos, madre e hijo comparten la desventura de la persecución y la fuga. Quizá por eso fue el episodio preferido de las monjas de Santa Clara, tanto que a mediados del siglo XVII mandaron construir al interior de su convento una ermita dedicada a dicho misterio, para “recreo espiritual de las monjas”; estaba consagrada a una advocación de la Virgen conocida como Nuestra Señora de Egipto o Nuestra Señora del Destierro.³ Es de suponerse que la imagen de la

se analizan en: Carolina Sacristán Ramírez, “El entramado de la devoción: pintura, música, religiosidad femenina y el Niño Jesús Pasionario en la Nueva España, 1720-1772” (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 18-41.

3 Mina Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas. Santa Clara de Querétaro (1607-1864)* (México: Universidad



Fig. 2. *Cítara armoniosa para dar música espiritual al Niño Dios huyendo a Egipto*, 1723, grabado y folio con dedicatoria, ff. 1v-2r, Biblioteca Nacional de México. Foto: Silvia Salgado

ermita fuese semejante al grabado contenido en el *Cítara armoniosa* (fig. 2),⁴ o bien al cuadro que Juan Rodríguez Juárez pintó hacia 1720 y que ahora se conserva en el Museo Regional de Querétaro.⁵ Estas representaciones muestran a la Virgen María con Jesús entre sus brazos, montada sobre un asno cuyas bridas sostiene San José. Sea cual fuere la apariencia de la imagen, para el siglo XVIII la devoción por esa se expresaba en el ostentoso adorno de su recinto. Según los tes-

Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005), 104.

4 El grabado de la *Cítara armoniosa* está inspirado en la misma fuente gráfica que dio origen tanto a *La huida a Egipto* (1670-1680) de Cristóbal de Villalpando (que pertenece al convento de Santo Domingo de México), como a la *Virgen del Destierro* anónima que se conserva en la Capilla de los Dolores de San Pedro Cholula.

5 Véase, “Huida a Egipto”, ARCA. Arte colonial Americano”, consultado el 8 de marzo de 2019, en <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/604>

timonios de la época, el interior de la ermita se encontraba ricamente decorado con perlas y otras piedras preciosas que supuestamente habían sido ofrecidas por algunos devotos en reconocimiento a los portentos de la Virgen del Destierro.⁶

La devoción por “La huida a Egipto” fue una inclinación que las religiosas del convento queretano cultivaron por tradición, pero a la que añadieron matices y, sobre todo, musicalidad propia, como veremos más adelante. A este entrecruce de herencia e innovación se refieren quizá las primeras líneas de la *Cítara armoniosa*, mismas que elogian “la antigua y siempre nueva devoción” practicada dentro de Santa Clara.⁷

Al menos desde el siglo XVI, las clarisas y los franciscanos del mundo hispano manifes-

6 Ramírez Montes, *Niñas, doncellas*, 261.

7 *Cítara armoniosa*, f. 2r.

taron su predilección por el misterio de “La huida”, componiendo diversos tipos de textos devocionales. Cabe mencionar entre los más relevantes el famoso *Auto de La huida a Egipto* del monasterio femenino de Santa María de la Bretonera, o bien las *Coplas del destierro de Nuestro Señor para Egipto* que escribiera el fraile Alonso de Montesinos, dicho sea de paso, con la intención de que se cantasen.⁸ Configurados a partir de la literatura paralitúrgica medieval que se inspira en el *Evangelio* de Mateo, estos escritos retoman la narración del viaje de Jesús, María y José hacia el exilio ante la inminente masacre infantil ordenada por Herodes. También incluyen el feliz retorno de la Sagrada Familia al territorio de Israel.⁹

En esta estela de manifestaciones piadosas literarias, un religioso anónimo, tal vez franciscano, escribió el devocionario de la *Cítara armoniosa*. El folleto se imprimió por primera vez en 1723, en la Ciudad de México, a instancias de sor María Magdalena de San José, quien en aquella época ejercía el cargo de definidora en el con-

vento de Santa Clara de Querétaro.¹⁰ La monja dedicó el impreso a sus compañeras religiosas quizá con la intención de que lo rezasen, cantando todas juntas, en la capilla de la apreciada Virgen del Destierro.

Por una semana entera, cuyo conteo iniciaba a la medianoche del año nuevo, según se indica en la portada del impreso, las monjas debían aprestarse a rememorar las siete noches que supuestamente había durado el extenuante viaje de la Sagrada Familia. La meditación sobre La huida a Egipto era un ejercicio de perfeccionamiento espiritual basado en la empatía; consistía en lamentar el infortunio de Jesús, María y José, en aprender a sentir sus fatigas y en imitar sus virtudes, en celebrar su vuelta a la patria, pero especialmente en nutrir e intensificar el amor por Dios. Dicho en palabras de la *Cítara armoniosa*, el objetivo era “encender” a través de la oración “una lámpara de amor” cuyo brillo “bastase para alumbrar el camino de los tres divinos desterrados”.¹¹

El canto fue el medio elegido para lograr tales propósitos; de ahí que se indicase en el devocionario de forma explícita, como un elemento inseparable de una pléyade de detalles pintorescos, tristes casi todos ellos, que no se encuentran en “La huida” del *Evangelio* de Mateo, ni tampoco en los evangelios apócrifos o en la *Leyenda dorada*.¹²

8 Sobre estas fuentes, véase Emma Herrán Alonso, “El tema de la huida a Egipto en el teatro áureo”, en *Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 23 al 26 de julio de 2009*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáis Tortajada (Salamanca: Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2010), 621-634. También Pablo Santa María Frías, “Una obra teatral del siglo XVI. ‘La Huida a Egipto’ en el monasterio de Santa María Bretonera”, *Boletín de la Institución Fernán González* 232 (2006): 223-235. Las *Coplas del destierro* fueron publicadas con un epígrafe que indica “Se canta al son que dice: ‘a la puerta esta Pelayo / y llora’, según anota en su estudio crítico Higinio Anglés, *La música de las cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, t. III (Barcelona: Diputación provincial de Barcelona, 1958), 86.

9 Mateo 2:13-23.

10 El cargo de sor María Magdalena de San José consta en la portada del devocionario. La monja se desempeñó también como abadesa de su convento de 1730 a 1733: Mina Ramírez Montes, *Niñas, doncellas*, 76, 80. La *Cítara armoniosa* se reimprimió, por lo menos, cuatro veces más a lo largo de siglo XVIII (1727, 1776, 1788, 1791) y una en el siglo XIX (1818).

11 *Cítara armoniosa*, f. 2r.

12 Los evangelios apócrifos y *La leyenda dorada* sí aportaron, en cambio, otros episodios relacionados con “La huida” que se convirtieron en temas pictóricos independientes. Por

Pero, la música no es un elemento secundario de la *Cítara armoniosa*; constituye, en cambio, el eje principal de un complejo entramado simbólico. Éste convierte a “La huida a Egipto” en un tema de meditación profundamente emotivo y, a las monjas que reflexionan sobre él cantando, en instrumentos musicales encarnados; dicho de otro modo, en cítaras de carne y hueso, capaces de responder con su música a la dolorosa sonoridad emanada del episodio bíblico reformulado.

Simbolismo y sonoridad: la cítara de siete cuerdas

La asociación de las monjas cantoras con cítaras no es fortuita; responde a sofisticados mecanismos de asociación que conjugan la teología agustiniana, algunos símbolos de herencia grecolatina y la imitación de Cristo a la manera franciscana.¹³ Para empezar, digamos que la transfiguración simbólica del alma en un instrumento de cuerdas se consideró una cualidad mística distintiva de la naturaleza femenina, al menos desde el siglo XVI.¹⁴ La forma más acabada de tal trans-

ejemplo, “El descanso en la huida a Egipto” y “El milagro de la palmera.”

13 Esta conjugación de elementos da por resultado una versión franciscana de la cítara mística que es significativamente distinta de la cítara jesuita. *Cfr.* Sacristán Ramírez, “El entramado de la devoción”, 42-83.

14 Cabe señalar que los testimonios más famosos relacionados con esta analogía provienen del ámbito hispano; corresponden a las terciaras dominicas María de Santo Domingo (1485-1524) y Juana de la Cruz (1481-1534). Estas mujeres manifestaron raptos en los que se vieron a sí mismas transformadas en un instrumento de cuerdas que resonaba según la voluntad de Cristo. Ambos casos han sido estudiados por Ronald E. Surtz, “Imágenes musicales en el libro de la oración (¿1518?) de sor María de Santo Domingo”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986, Berlín* (Vervuert: Frankfurt am Main, 1989), 563-570. Véase también del mismo autor, *The Guitar of God. Gender, Power and Authority in the Visionary World*

formación era la cítara; su música, si resultaba agradable tanto al oído corporal como al oído espiritual, ponía a las religiosas en condiciones de empatizar con el sufrimiento de Jesús.

Esta compleja y, en apariencia, oscura relación tiene sus fundamentos en la teología de San Agustín. En su comentario al salmo 56, el hiponense afirma que Cristo resucitó bajo la forma de un doble instrumento musical; se levantó, a la vez, como cítara —lira antigua de siete cuerdas— y como salterio. La diferencia esencial entre ambos instrumentos se plantea en términos de una cuestión organológica, que viene a ser la colocación de la caja de resonancia con respecto a las cuerdas. La cítara tiene la caja abajo, perpendicular a las cuerdas; el salterio, en paralelo, tal como ocurre en el *chelys* y el *epigonion* de la antigüedad clásica. Para San Agustín, tal oposición entraña consecuencias sumamente importantes. La cítara representa los padecimientos mundanos de la carne, puesto que “sus cuerdas reciben el sonido desde abajo”, desde la tierra; el salterio, al funcionar de manera distinta, simboliza a la carne realizando obras divinas, “venidas de arriba”, como los milagros.¹⁵

En teoría, la sonoridad que las monjas podían percibir e imitar con mayor facilidad meditando sobre “La huida a Egipto” era aquella de los cuerpos dolientes de Jesús Niño y de la Virgen, o sea el sonido de la cítara. Esta capacidad estaba vinculada a la condición humana

of *Mother Juana de la Cruz (1481-534)* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990).

15 San Agustín, “Comentario al salmo 56”, en https://www.augustinus.it/spagnolo/esposizioni_salmi/esposizione_salmo_072_testo.htm. Véase también “Comentario al salmo 150”, en https://www.augustinus.it/spagnolo/esposizioni_salmi/esposizione_salmo_208_testo.htm, ambos consultados el 26 de febrero de 2019.

de las monjas, pero también a las preferencias devocionales más arraigadas de la orden. La franciscana es una espiritualidad que privilegia el misterio de la Encarnación, representado con elocuencia por la infancia de Cristo, con todas las vicisitudes que siempre la acompañan. Cantando, las monjas se hacían partícipes de las adversidades de "La huida" y, al mismo tiempo, se colocaban en la senda de la imitación de San Francisco cuya fuerte inclinación por el canto y la música instrumental fue varias veces anotada por su biógrafo más famoso. Cuenta San Buenaventura en *La leyenda mayor*, que fue precisamente la sonoridad de "una cítara de admirable armonía y melodía suavísima" la que, en una ocasión, alegró y calmó el espíritu del santo, haciéndolo olvidar la intranquilidad de su cuerpo abrumado por la enfermedad.¹⁶

La sonoridad espiritual de las clarisas distaba de igualar los prodigios sobrenaturales que narra San Buenaventura; era la música de una cítara imperfecta. Pero era precisamente esa imperfección la que justificaba la publicación de la *Cítara armoniosa*, devocionario que ofrecía a las religiosas un método breve para afinar las cuerdas de su cítara espiritual. Este era un complemento al rezo del rosario, a la comunión preparada, a la mortificación prudente, entre otras prácticas que el confesor de las monjas —"cual diestro maestro de capilla"—, en teoría, prescribía según hubiera necesidad.¹⁷

Siete cuerdas tenían las cítaras pulsadas en el claustro de Santa Clara, o sea el alma de las monjas. La elección de este número responde a una teología aritmética que proviene del pensamiento clásico, como anota el autor de la *Cítara armoniosa*. Siete es el número de la virginidad; es igual a Palas, la diosa virgen nacida solo de un padre. Puesto que es un número primo, el siete se asocia a una idea de permanencia e inmovilidad divina. Si se le multiplica por dos no produce ningún número comprendido dentro de la decena, que se considera el primer límite numérico. El siete no es engendrado ni engendra;¹⁸ de ahí que se asocie con María, la madre virgen concebida inmaculada por el Dios Padre, a quien las monjas (idealmente vírgenes como ella) acompañaban cantando, por siete noches, la amargura de su destierro.

Eran siete las cuerdas de la cítara mística también en alusión a la suma de las virtudes teologales y cardinales que, en teoría, debían perfeccionarse en la vida cotidiana, después la oración.¹⁹ Su ejercicio constante demostraba la efectividad de la toma de resoluciones con la que concluía la meditación de cada día. La belleza de su sonido dependía de la impecable práctica de las virtudes representadas en cada cuerda: la prudencia se afinaba rehuyendo las conversaciones frívolas; la justicia, dando al Niño Jesús todo el amor que se le debe; la fortaleza, perseverando en la oración sin prestar atención a

16 San Buenaventura, *Leyenda mayor de San Francisco*, capítulo 4. Tomado de *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, ed. José Antonio Guerra (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998), 377-500, en <http://www.franciscanos.org/fuentes/lma02.html>, consultado el 27 de febrero de 2019.

17 *Cítara armoniosa*, f. 2r.

18 *Cítara armoniosa*, f. 2r. El autor atribuye a Pitágoras la asociación entre la virginidad de Palas y el número siete. No he encontrado hasta ahora ningún texto que confirme tal atribución. Tomo los significados del número siete que aquí presento del libro de Macrobio, *Comentario a 'El sueño de Escipión' de Cicerón*, trad. Fernando Navarro Antolín (Madrid: Gredos, 2006), 156-162.

19 *Cítara armoniosa*, f. 4v.

las habladurías ajenas; la templanza, refrenando la gula y otros apetitos de los sentidos; la fe se avivaba comulgando y pidiendo por la conversión de los gentiles; la esperanza exigía confiar en los méritos de Jesús, descalificando el valor de las propias obras; la caridad implicaba dejarse envolver por el amor de Dios.²⁰

Bajo tales condiciones, cada virtud aportaba un matiz sonoro distinto a la música de la cítara: la templanza giraba las clavijas del alma tensando las demás cuerdas hasta afinarlas; la fortaleza suavizaba la tristeza de los lamentos; la fe producía una música aguda, brillante; dulces eran las melodías de la esperanza; poderoso resonaba el canto de la caridad.²¹ Gracias a la atrayente polifonía de sus cuerdas bien templadas, la cítara mística superaba las proezas del mítico Anfión, músico griego que al son de su cítara de siete cuerdas erigió las murallas de Tebas; por lo menos, eso asegura el autor de la *Cítara armoniosa*.²²

Pero no todo era sonoridad espiritual para las cítaras clarisas; su música mística tenía también correspondencias audibles para el oído del cuerpo. En el mundo, las voces de la *Cítara armoniosa* producían su propia música. Las monjas acompañaban las penosas escenas de “La huida”, que visualizaban durante la oración, entonando canciones tristes; así materializaban un concepto de armonía basado en hacer eco sonoro o consonancia de algo que se ve.²³

Emociones, poesía y práctica musical

De todos los devocionarios sobre los misterios de la infancia de Jesús que he consultado hasta ahora no hay otro que prevea en la oración tanta música como la *Cítara armoniosa*. El canto se prescribe en las tres etapas que, por regla general, integran la oración cotidiana: se entona el acto de contrición en el preámbulo; se cantan endechas en el cuerpo de la meditación como preludeo a la composición de lugar; tras el coloquio, se canta un villancico o “canción dolorosa” (cuadro 1).²⁴ Desafortunadamente, no conservamos las melodías de estos cantos. La *Cítara armoniosa* no incluye ningún tipo de notación, algo que era común en los devocionarios de su época. Hay, sin embargo, indicios de la música en la poesía que se alternaba con las secciones leídas en prosa, o bien rezadas de memoria.

Como se ve en el cuadro 1, en la *Cítara armoniosa* predomina la entonación de las endechas, que son canciones de lamento ante la desventura de la Sagrada Familia (apéndice 1), o bien una canción de arrepentimiento por haber pecado si se trata del acto de contrición; estos no fueron siempre los temas principales de ese género literario. En sus orígenes, las endechas se asociaron con la manifestación musical de la experiencia trágica de la muerte y, más tarde, con el sufrimiento que provoca cualquier acontecimiento infortunado.²⁵

20 *Cítara armoniosa*, ff. 4v, 5v, 7v, 9v, 11r, 13v, 15v.

21 *Cítara armoniosa*, ff. 7v, 9v, 11r, 13v, 15v.

22 *Cítara armoniosa*, f. 4v.

23 Valgan aquí ambas definiciones del *Diccionario de autoridades*, 1734, s. v. “harmonía”; 1729, s. v. “consonancia”.

24 Las tres etapas de la oración (preámbulo, cuerpo de la meditación y coloquio) aparecen explicadas con detalle en Adolph Tanquerey, *Compendio de teología ascética y mística*, trad. Daniel García Hughes (Paris: Desclée & Co., 1930), 825-827.

25 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua Castellana* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), f. 350r: “Canciones tristes y lamentables que se lloran sobre los muertos, cuerpo presente o su sepultura o cenotafio”. Véase también *Diccionario de Autoridades*, 1732, s. v. “endecha”: “Canción triste y lamentable que se dice sobre los difuntos y en los funerales en ala-

<i>Cítara armoniosa para dar música espiritual al Niño Dios huyendo a Egipto (1723)</i>		
a. Preámbulo	b. Meditación	c. Conclusión
1. Acto de contrición en endechas cantadas	1. Endechas cantadas	1. Coloquio leído
2. Oración leída	2. Composición de lugar leída	2. Villancico cantado
	3. Padres Nuestros y Aves Marías rezados de memoria	3. Toma de resoluciones leída

Cuadro 1. Estructura de la oración en la *Cítara armoniosa*.

En endechas podían cantarse también los celos, las quejas y las soledades, como apunta el teórico español Juan Díaz Rengifo,²⁶ pues cantarlas equivalía a declarar, con tristeza y seriedad grave, el amor que se siente por alguien.²⁷ Este carácter amoroso y afligido es el que corresponde a las endechas del devocionario.

La presunta facilidad de las mujeres para experimentar y expresar emociones como el amor o la pena pudo propiciar que las endechas se asociasen, desde épocas tempranas, con una demostración de tristeza típicamente femenina; de ahí el término “endechadera”, con el cual se designaba a mujeres cuya facilidad para el llanto las

convertía en las cantoras oficiales de los eventos funerarios.²⁸ Al entonar las endechas de la *Cítara armoniosa*, las monjas actuaban, en cierto modo, como endechaderas de Jesús y de la Virgen. Pero no eran las suyas canciones de muerte; su canto narraba las incomodidades del destierro, imitando el “gemido de la paloma”, o sea el canto melancólico de la Iglesia aludido, por tradición, mediante analogías con los libros proféticos del Antiguo Testamento.²⁹

El contenido de las endechas está íntimamente ligado a su forma poética; de ahí que con el mismo nombre designasen los tratadistas —como el propio Díaz Rengifo, o aún antes que él, Íñigo López de Mendoza Marqués de Santillana— al metro en que estas se componían.³⁰

banza de los muertos, voz muy antigua en castellano”. Estas fuentes sintetizan el significado de las endechas que expresaron en sus textos autores como Juan Ruiz, Alfonso de Palencia y fray Bartolomé de las Casas. Citados por Manuel de Alvar, *Endechas judeo-españolas* (Madrid: Instituto Arias Montano, 1969), 10-13.

26 Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española* [1592] (Barcelona: María Ángela Martí, 1759), 67, en <http://www.cervantes-virtual.com/obra/arte-poetica-espanola-con-una-fertilisima-sylva-de-consonantes-comunes-propios-esdruxulos-y-reflexos-y-un-divino-estimulo-de-el-amor-de-dios/>, consultado el 27 de febrero de 2019.

27 Covarrubias, *Tesoro*, f. 350r, citando al escritor humanista Alejo Vanegas. El cambio de temática en las endechas ocurre en el siglo XVI, así lo afirma Margit Frenk Alatorre, “Sobre las endechas en trísticos monorrimos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 12, no. 2 (abril-julio, 1958): 198.

28 *Diccionario de Autoridades*, 1732, s. v. “endechadera”.

29 Véase “endechas” en Covarrubias, *Tesoro*, f. 350r. Sobre el gemido de la paloma en la Biblia véase Isaías: 59-11; 38:14. También Ezequiel 7:16 y Nahúm 2:7. Este significado parece guardar, además, una profunda relación con la raíz judía de las endechas que ha hecho notar Margit Frenk, “Historia de un forma poética popular”, *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en México D.F del 26 al 31 de agosto de 1968* (México: El Colegio de México, 1970), 375.

30 Díaz Rengifo, *Arte poética* 67-68. Íñigo López de Mendoza Marqués de Santillana, “Proemio y carta [que el Marqués de Santillana envió al condestable de Portugal con las obras suyas]”, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proemio-y-carta--0/html/001fd8e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html, consultado el 5 de marzo de 2019,

Las endechas de la *Cítara armoniosa* pertenecen a una variante culta del metro poético conocida como endechas reales o endecasílabas, las cuales están formadas por estrofas de cuatro versos; los tres primeros de siete sílabas y el último de once, con rima asonante en los versos pares.

El uso de este tipo de cuarteta se generalizó hacia mediados del siglo xvii. Francisco de Trillo y Figueroa, y León Marchante escribieron poesías en ese metro. Lo mismo Sor Juana Inés de la Cruz, quien compuso en endechas reales las coplas de villancicos que formaron parte de las series de Navidad (1689), San José (1690), Asunción (1690) y Santa Catarina (1691).³¹ Luego entonces las endechas reales de esos villancicos se cantaron, al igual que las endechas compuestas en metros distintos del de la endecha real, probablemente ajustándose a las convenciones musicales típicas del villancico.³² Me refiero a abandonar los elaborados recursos musicales que dan vitalidad al elaborado estribillo con el fin de resaltar, en cambio, la perfecta correspondencia entre la métrica de la poesía y el ritmo musical, típica de las coplas. De esa manera se cumple su función retórica: transmitir al oyente el contenido de los versos con la mayor claridad

posible.³³ Por tal motivo, las coplas suelen ser composiciones de una musicalidad sencilla adaptada a pocas voces con acompañamiento, que generalmente se repite. Cuando están escritas para una sola voz, las coplas recuerdan la práctica del canto acompañado. Tratándose de endechas, esta asociación conduce inmediatamente a las canciones homónimas que se encuentran en los libros para vihuela de Diego Pisador y Miguel Fuenllana cuyas imágenes poéticas —aunque profanas— están permeadas, como toca a las endechas, de amor y pesar.³⁴

Las endechas cortesanas, al igual que las endechas villanciqueras, son antecedentes poético-musicales de la *Cítara armoniosa*. Gracias a ellas pueden inferirse algunas de las posibles características musicales de las endechas del devocionario. Podemos pensar, por ejemplo, que estuviesen en una tonalidad menor con pasajes cromáticos, algunas disonancias y quizá melismas simples, pero expresivos, en las palabras más importantes de ciertos versos. También que se cantasen al unísono o a dos voces paralelas con acompañamiento de arpa u órgano en un ritmo binario lento, e incluso que la música para el

31 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. Villancicos y letras sacras*, t. II, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 123-124, 133-134, 151, 169-170. A los villancicos deben sumarse dos poesías a la Condesa de Paredes: “Divina Lisi mía” y “Qué bien, divina Lisi”, dos letras para San Bernardo y la subespecie de endecha real (6-6-6-11) en una letra a la Asunción de 1679. Estas composiciones han sido identificadas por Martha Lilia Tenorio, “Sor Juana y León Marchante”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 50, no. 2 (2002): 550-551.

32 Un ejemplo de coplas de villancicos identificadas como endechas cuya música sí se conserva, se localiza en la Colección Sánchez Garza: 186, *Cantadle la gala, pastores*, c. 1658 Juan Gutiérrez de Padilla.

33 Bernardo Illari, “Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730”, vol 1 (Tesis de doctorado, University of Chicago, 2001), 166.

34 Miguel de Fuenllana, *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra* (Sevilla: Martín de Motesdoca, 1554), en <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1001074>, consultado el 29 de octubre de 2020; escúchese, *Si los delfines mueren de amores* en <https://www.youtube.com/watch?v=u7KT03C4C5Y>. Diego Pisador, *Libro de música de vihuela* (Salamanca: el autor, 1552), en <http://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do?showYearItems=&field=titulo&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=Libro+de+m%C3%basica+de+vihuela&language=&autor=Pisador%2c+Diego&pageSize=30>, consultado el 30 de octubre de 2020; escúchese, *Para que's dama tanto que-ros* en <https://www.youtube.com/watch?v=eHtowudV0PI>.

acto de contrición fuese distinta de la música prevista para las endechas que preludian la composición de lugar. Estas características habrían contribuido a potenciar la emoción religiosa emanada de la poesía —o sea la empatía nacida del sufrimiento amoroso— proporcionando, al mismo tiempo, una base para crear los matices musicales interpretativos que están dictados por el propio el impreso. Por ejemplo, cantar las endechas con voces dolorosas, sentidas o tiernas.

La música de las endechas encontraba su complemento en la “canción dolorosa” que se entonaba después del coloquio. Se trata, en realidad, de un villancico para la Virgen del Destierro cuya poesía expresa la aflicción de las monjas ante la supuesta ausencia de María; su queja aparece embellecida por la solidaria congoja de una naturaleza imaginaria: las flores, las fuentes, los astros y las aves elevan sus lamentos a la par que las cítaras clarisas (apéndice 2).³⁵

Llama la atención la estructura de ese villancico; consta de dos secciones, estribillo y coplas con responsión cuyo número de versos, con sus debidas repeticiones, se apegan perfectamente a la estructura paradigmática del villancico del siglo xvi que describe Juan Díaz Rengifo.³⁶ El estribillo o cabeza está integrado por cuatro versos, octosílabos en este caso, que contienen una sentencia (“sois purísima María / tierno imán de los amores”). Sobre esta hacen sus glosas las doce coplas o pies formados, cada uno, por seis versos también de ocho sílabas. Después de las coplas, se repite de nuevo el estribillo.

El epígrafe “trovada de diferentes canciones” que precede al villancico podría explicar

el porqué de su forma; implica que la “canción dolorosa” es el resultado de usar otras composiciones métricas octosílabas también cantables, para hacer esa nueva canción. Pero no necesariamente manteniendo los versos idénticos sino modificando su contenido en función del tema de “La huida a Egipto”. Esos versos que inspiraron el villancico mariano fueron probablemente parte de otros villancicos quizá tan antiguos como la estructura misma.

Por una cuestión práctica, la música con que se cantaron los villancicos más antiguos debió ser la misma que se usó para entonar el villancico a la Virgen del Destierro, aunque probablemente adaptado a los requerimientos estéticos y estilísticos de las primeras décadas del siglo xviii. Si se piensa que la ejecución del villancico podría haber implicado una música más elaborada que aquella de las endechas, al menos para el estribillo, la adaptación de la obra pudo haber ocurrido también tomando en consideración la cantidad y el tipo de cantoras e instrumentistas presentes en Santa Clara durante aquella época. Con un poco de suerte, los vestigios de esa música podrían rastrearse en algunas de las obras que pertenecieron al convento. Por desgracia, el destino final de ese acervo es incierto.

Colofón

Queda por decir que no todo es dolor espiritual en la *Cítara armoniosa*. En un par de lugares despuntan los destellos de un júbilo siempre contrariado que se expresa en “una mezcla de cánticos alegres con endechas tristes”.³⁷ El más notable de esos sitios está en la oración de la cuarta noche. Ahí se conmemora la travesía de

35 *Cítara armoniosa*, ff. 15r-16v.

36 Díaz Rengifo, *Arte poética*, 44-58.

37 *Cítara armoniosa*, ff. 8v, 11r.

los tres peregrinos por el desierto; están fatigados y hambrientos. En medio de tales penurias, la alegría encuentra un resquicio para manifestarse y muy pronto la música lo colma: a petición del Niño Jesús, los ángeles forman un globo que resguarda a la Sagrada Familia mientras ellos les sirven. Dentro, las aves gorjean alegremente; la Virgen entona suaves melodías. También actúa como la maestra de capilla de tres coros de ángeles que cantan alternándose. Puesto que en el destierro imaginario todos hacen música espiritual, parece incorrecto que la sonoridad de las cítaras clarisas calle en el mundo y, por ese motivo, el devocionario insta a las monjas a cantar también el milagro de la música, duplicando de forma excepcional el número de endechas (apéndice 1, *Cuarta noche*).³⁸

El episodio musical de la cuarta noche es más que una invención afortunada. Confrontando la tristeza con el gozo expone, con mayor claridad que la oración de cualquier otro día, la conexión analógica entre una realidad tangible y otra intangible. En esta relación se funda un método de conocimiento de lo divino a través de los sentidos que hunde sus raíces en la síntesis aristotélica de Santo Tomás de Aquino.³⁹ La música es un elemento clave en la oración porque conecta ambas realidades; une el cielo con la tierra; lo humano con lo divino; los sentidos corporales con los sentidos espirituales. También enlaza la encarnación del símbolo (el cuerpo monacal femenino como una cítara) con su significado ultraterreno (la perfección de las virtudes cristianas). En la *Cítara armoniosa*, la música no es un ornamento. Sí es, en cambio, una manera viable de conjugar

las emociones, los símbolos y las prácticas en un intento por construir y alimentar ese vínculo íntimo con lo divino que se llama devoción.

Apéndice 1: Endechas del devocionario intitulado *Cítara armoniosa*.

Primera noche

Salid, hijas de Sion,
a ver el rey eterno,
que huyendo de un tirano
camina presuroso entre los hielos.
Prevenid compasiones
avivad sentimientos,
pues llora fugitivo
el Niño Dios, la perla de los cielos.

Segunda noche

En brazos de la Aurora
camina el Sol más bello;
salid, almas, salid,
gozareis de camino sus reflejos.
En la ciudad de Gaza
han tomado su asiento
los tiernos peregrinos,
fatigados del sol y del desvelo.

Tercera noche

Heridos de la escarcha
del más helado invierno,
traspasados del agua
y de la furia de contrarios vientos,
a un montecillo aportan
los caminantes tiernos,
vertiendo por sus ojos
los corazones de lágrimas deshechos.

38 *Cítara armoniosa*, ff. 7v-9v. Véase apéndice 1, cuarta noche.

39 Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, I. q. 1. a. 9-10.

Cuarta noche

Para aumentar la penas
del amargo destierro,
sobre la muchas lluvias
ha llegado a faltarles el sustento.
Por orden de su Dios
los paraninfos bellos,
bajan panes y frutas,
renovando el milagro del desierto.

Las aves con sus plumas
y sus gorjeos sonoros,
cantando al dulce Niño
forman, festivas, variedad de tonos.
Y pues cantan alegres
los soberanos coros,
al son de nuestra cítara,
no será mucho acompañar nosotros.
Ofrezcamos con ansias
los corazones prontos,
nunca más bien aceptos
que cuando cantan a su Dios gustosos.

Quinta noche

Al entrar por Egipto
pasados ya los riegos,
los árboles se inclinan
y dan en tierra los antiguos templos.
Cobran salud las almas,
sanan también los cuerpos;
los ídolos se arruinan,
son otras maravillas y portentos.

Sexta noche

Ya la ciudad del Sol
es un paraíso ameno,
con tan nuevo primor,
que trasplanta en su suelo todo el cielo.

Por años siete logra
este feliz terreno,
el árbol de la vida
cuyo fruto fue vida de los muertos.

Séptima noche

Hermosa Sunamitis,
vuelve, Señora, vuelve;
vuelve, que te esperamos,
vuelve, que nuestros ojos quieren verte.
Tu venida dichosa
hará el día tan alegre,
que la tierra lo aplauda
y el cielo con sus luces lo festeje.
Muéstranos ya a Jesús
en tu divino albergue,
que al mirar su hermosura,
con ternura las almas entretiene.

Apéndice 2: Villancico a la Virgen del Destierro.*Estrillo*

En un invierno los rigores,
caminando noche y día,
sois purísima María,
tierno imán de los amores.

[Coplas]

1. Voz muy tierna aunque sonora,
Señora, me habéis de dar,
con que pueda lamentar
ausencias de tanta Aurora.
Cuando el Alba por vos llora,
vierte perlas en las flores,
sois purísima María,
tierno imán de los amores.

2. Corristeis igual fortuna
 con vuestro Jesús amado ,
 pues si el Sol fue desterrado,
 vos la fugitiva Luna.
 Vuestro esposo con vos a una
 sintió penas interiores,
sois purísima María,
tierno imán de los amores.

3. En tan dolorosa pena
 os mostráis, Luna, constante
 de todo alivio menguante,
 pero de aflicciones llena.
 Oh, si pudiese mi vena
 explicar estos primores,
sois purísima María,
tierno imán de los amores.

4. Si vuestro querido infante
 llora tierno al padecer,
 vos como madre y mujer
 vertís lágrimas de amante.
 Gimiendo mi lira cante
 ternuras tan superiores,
sois purísima María,
tierno imán de los amores.

5. Cuando a vuestro esposo miro,
 contempla mi devoción
 que exhala su corazón
 y el alma en cada suspiro.
 Sintiendo vuestro retiro
 del orbe sintió temblores,
sois purísima María,
tierno imán de los amores.

6. Ya Jerusalén se queja
 con doloroso gemido,
 pues todo el bien ha perdido
 cuando su reina se aleja.
 Desierta a la tierra deja,
 que la sigue con clamores,
sois purísima María,
tierno imán de los amores.

7. Las flores enternecidas
 por contemplarse dejadas,
 si antes eran coloradas,
 se miran descoloridas.
 De esta ausencia están sentidas
 ya han perdido sus colores,
sois purísima María,
tierno imán de los amores.

8. Las fuentes con gran recelo
 ya no aciertan a correr,
 antes quieren perecer
 entre prisiones de hielo.
 Porque les falta el consuelo
 que da el sol con sus calores,
sois purísima María,
tierno imán de los amores.

9. Los astros con gran pesar
 apagan sus luces bellas,
 todo es luto en las estrellas,
 ya que no pueden llorar.
 ¿Quién bastará a ponderar
 tan excesivos dolores?
Sois purísima María,
tierno imán de los amores.

10. Las aves con triste canto
dan a entender su ternura,
pierde el cielo su hermosura
oculta en fúnebre manto.
No es posible que en el llanto
seamos nosotros menores,
sois purísima María,
tierno imán de los amores.

11. Por siete años peregrina
en Egipto hacéis mansión,
ya, gran Señora, es razón
ver esa beldad divina.
Vuestra luz nos ilumina
y nos llena de favores,
sois purísima María,
tierno imán de los amores.

12. Ya la cítara armoniosa
pone fin a sus canciones,
canten nuestros corazones,
que será la mejor glosa.
Con música tan melosa
se encienden nuestros fervores,
sois purísima María,
tierno imán de los amores.

Fuentes documentales

Gutiérrez de Padilla, Juan. *Cantadle la gala, pastores*, c. 1658. Colección Sánchez Garza, 186. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM). Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Fuentes impresas

Alvar, Manuel de. *Endechas judeo-españolas*. Madrid: Instituto Arias Montano, 1969.

Anglés, Higinio. *La música de las cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, vol. III. Barcelona: Diputación provincial de Barcelona, 1958.

Cítara armoniosa para dar música espiritual al Niño Dios huyendo a Egipto. México: Herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1723. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, RSM 1736 M4ABR.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez, 1611. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el-0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064_196.html

Díaz Rengifo, Juan. *Arte poética española* [1592]. Barcelona: María Ángela Martí, 1759. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-poetica-espanola-con-una-fertilisima-sylva-de-consonantes-comunes-propios-esdruxulos-y-reflexos-y-un-divino-estimulo-de-el-amor-de-dios/>

- Diccionario de Autoridades*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1729, 1732, 1739. <https://webfrel.rae.es/DA.html>
- Fuenllana, Miguel de. *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*. Sevilla: Martín de Motesdoca, 1554. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1001074>
- Frenk Alatorre, Margit. “Sobre las endechas en trísticos monorrimos”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* (abril-julio de 1958): 197-201.
- Frenk, Margit. “Historia de un forma poética popular”. En *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en México D.F del 26 al 31 de agosto de 1968*. 371-377. México: El Colegio de México, 1970.
- García Sanz, Ana. *El Niño Jesús en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. España: Patrimonio Nacional, 2010.
- Herrán Alonso, Emma. “El tema de la huida a Egipto en el tetaro áureo”. En *Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 23 al 26 de julio de 2009*, editado por Germán y Héctor Urzáis Tortajada Vega García-Luengos, 621-634. Salamanca: Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2010.
- Illari, Bernardo. “Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730”, vol. 1. Tesis doctoral. University of Chicago, 2001.
- López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana. “Proemio y carta”. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proemio-y-carta--0/html/001fd8e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Macrobio. Comentario a ‘*El sueño de Escipión*’ de Cicerón. Traducido por Fernando Navarro Antolín. Madrid: Gredos, 2006.
- Pisador, Diego. *Libro de música de vihuela*. Salamanca: el autor, 1552. Consultado el 30 de octubre de 2020. <http://bdh.bne.es/bnearch/Search>.
- Ramírez Montes, Mina. *Niñas, doncellas, vírgenes eternas. Santa Clara de Querétaro (1607-1864)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- Sacristán Ramírez, Carolina. *El entramado de la devoción: pintura, música, religiosidad femenina y el Niño Jesús Pasionario en la Nueva España, 1720-1772*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1953.
- San Buenaventura. “Leyenda mayor de San Francisco”. En *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, editado por José Antonio Guerra, 377-500. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998. <http://www.franciscanos.org/fuentes/lma02.html>
- Santa María Frías, Pablo. “Una obra teatral del siglo XVI. ‘La Huida a Egipto’ en el monasterio de Santa María Bretonera”. *Boletín de la Institución Fernán González*: 223-235, 2006.
- Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas. Villancicos y letras sacras*, vol. II, editado por Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Surtz, Ronald E. "Imágenes musicales en el libro de la oración (¿1518?) de sor María de Santo Domingo". En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986, Berlín*, 563-570. Frankfurt am Main: Vervuert, 1989.

———. *The Guitar of God. Gender Power and Authority in the Visionary World of the Mother Juana de la Cruz (1481-1534)*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

Tomás de Aquino. *Suma de Teología*, vol. II. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1989.

Tanquerey, Adolph. *Compendio de teología ascética y mística*. Traducido por Daniel García Hughes. Paris: Desclée & Co, 1930.

Tenorio, Martha Lilia. "Sor Juana y León Marchante". *Nueva Revista de Filología Hispánica* (2002): 543-561. [do?showYearItems=&field=titulo&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=Libro+de+m%c3%basica+de+vihuela&language=&autor=Pisador%2c+Diego&pageSize=30](https://www.jstor.org/stable/2346282)

Fuentes electrónicas

ARCA. Arte colonial Americano. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/604>

Fuenllana, Miguel de. "Si los delfines mueren de amor". <https://www.youtube.com/watch?v=u7KTo3C4C5Y>

Pisador, Diego. "Para qué's dama tanto quereros". <https://www.youtube.com/watch?v=eH-towudV0PI>

Sant'Agostino. Agustinus Hipponensis. "Exposición del Salmo 56". https://www.augustinus.it/spagnolo/esposizioni_salmi/esposizione_salmo_072_testo.htm

Sant'Agostino. Agustinus Hipponensis. "Salmo 150". https://www.augustinus.it/spagnolo/esposizioni_salmi/esposizione_salmo_208_testo.htm