

«El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín»

Luis Robledo Estaire

Conservatorio Superior de Madrid

Studia Aurea 1 (2007)

Fecha de recepción: 06/02/2007, Fecha de publicación: 08/03/2007

<URL: <http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=72> >

A partir de un cuadro anónimo mexicano del siglo XVII que representa a Cristo niño en ademán de tañer la cruz transformada en instrumento musical, se exploran las bases teológicas que han permitido establecer un paralelismo entre la cruz y el cuerpo mismo de Cristo, por una parte, y diferentes instrumentos musicales, por otra. Los comentarios a los Salmos de San Agustín son cruciales en este proceso de identificación alegórica, especialmente por las diferencias morfológicas que establece entre la cítara y el salterio, diferencias que se intentan esclarecer en el presente trabajo. Se ofrecen testimonios literarios e iconográficos de los siglos XVI y XVII que reelaboran el complejo alegórico descrito y que lo extienden al cuerpo humano entendido como microcosmos musical; entre ellos, un poema de Gaspar Aguilar que presenta a la vihuela como alegoría de la Virgen María.

After an anonymous Mexican painting from the 17th-century showing Christ as a child playing the Cross transformed into a musical instrument, theological basis are explored as a means to establish a parallelism between the Cross and Christ's own body, on one hand, and different musical instruments, on the other. Saint Augustine's commentaries to the Psalms are crucial for this allegorical identification, specially though the morphological differences featured by zither and psalter, which are intended to be clarified in this paper. Several literary and iconographical testimonies from the 16th and 17th-centuries are offered which reelaborate the allegorical complex mentioned above and that expand into the human body seen as a musical microcosm; among them, a poem by Gaspar depicting a vihuela as an Allegory of the Holy Virgin.

PALABRAS CLAVE EN ESPAÑOL: cuerpo, cruz, Cristo, San Agustín, salmos, guitarra, salterio, cítara, arpa, vihuela, emblemática, microcosmos

PALABRAS CLAVE EN INGLÉS: body cross, Christ, Saint Augustine, psalms, guitar, psalter, zither, harp, vihuela, emblematic, microcosmos

En una publicación sin fecha, ¹ entre 1971 y 1972, Salvador Moreno daba a conocer un lienzo anónimo mexicano del siglo XVII perteneciente a un coleccionista particular, al que daba el título de *Niño Dios-Redentor* (figura 1) y acompañaba de una breve nota explicativa.² Años más tarde ampliaba esta explicación ofreciendo el nombre del poseedor y describiendo los motivos principales del cuadro, que extractamos: "No creo exista en la iconografía musical un instrumento semejante al que tañe el Niño-Dios-Redentor, en una pintura mexicana anónima del siglo XVIII [*sic*, aunque en la reproducción que adjunta del cuadro se lee 'Siglo xvii'], propiedad del Dr. Crispiniano Arce. Con la cruz a manera de guitarra, el Niño se acompaña el canto, sin duda extraordinario, de su futura Pasión y Muerte. Sobre la cruz y a todo lo largo de ella, como un gran mástil, se extienden las cuerdas, las cinco cuerdas de la guitarra de entonces, bien tensas y bien sujetas en sus extremos, de tal forma que no quede lugar a dudas de que se trata de un verdadero instrumento musical [...] Sus cinco cuerdas, como las cinco llagas de Cristo, pues aquí todo es posible, deberían sonarnos dolorosas, pero en manos de este Niño encantador sólo podemos imaginarlas débiles y graciosas [...] Todos los elementos de la Pasión acompañan la escena, sin faltar, incluso, una calavera, símbolo de la muerte, sobre la que posa el Niño uno de sus pies, como los guitarristas en el pequeño taburete. Sobre su cabeza vuela una filacteria que habla por el Niño y nos explica, en latín, el por qué de su canto."³

¹ El autor forma parte del proyecto I+D con la siguiente referencia: HUM2006-01414.

² Moreno (1971-1972: portada, 70, 87).

³ Moreno (1996: 123-125).



Figura 1. Lienzo anónimo mexicano, siglo XVII. México, colección del Dr. Crispiniano Arce.

El lienzo en cuestión interesó a Santiago Sebastián, quien le dedicó una reseña en la que recogía la interpretación de Salvador Moreno y en la que ofrecía el texto de la filacteria: "*Cantabiles mihi erant iustificationes tuae in loco peregrinationis meae*

(Salmo 118, 54)". Además, Sebastián relacionaba el tema central del cuadro con la obra de Benedictus van Haeften *Regia Via Crucis* (Amberes, 1635), en la traducción castellana de Martín de Herze aparecida como *Camino Real de la Cruz* (Valladolid, ¿1722?), cuyo capítulo XIV del libro II recrea la analogía de la cruz con la cítara y el salterio, si bien Sebastián no reproducía la ilustración que acompaña a dicho capítulo, a la que luego nos referiremos⁴. En las páginas siguientes intentaré ampliar con otras fuentes las analogías que sugieren los dos estudiosos mencionados.

El versículo del salmo elegido a modo de lema o *motto* para el lienzo que nos ocupa, *Cantabiles mihi erant iustificationes tuae in loco peregrinationis meae* (*Vulgata* 118, 54; *Hebreo* 119, 54), puede verse traducido como "Fueron mis cantos tus estatutos en la casa de mi peregrinación"⁵ y, de manera más literal, como "Tus justificaciones eran para mí dignas de ser cantadas en el lugar de mi peregrinación".⁶ Todo el salmo gira en torno a la ley de Dios, a sus excelencias y a su aceptación gozosa y sin reservas. Las palabras de la filacteria indican, así, a los que contemplan la escena pintada que Jesús niño no ha dudado en ceñirse la corona de espinas para asumir el designio del Padre e inmolarse a través de un instrumento, la cruz, con el que, transmutado de doloroso en gozoso, canta la bondad de tal designio porque ha hecho posible su triunfo sobre la muerte, a la que holla con el pie.

La elección de la figura infantil para representar a Cristo recuerda su empleo recurrente en los libros de emblemas para representar al Amor Divino. En la *Amoris divini et humani anthipatia* (Amberes, 1629), una colección de emblemas glosados en latín, francés, castellano y flamenco, se representa el *Triumphus Amoris* mediante un Niño Dios triunfante acompañado por píforo y tambor al que sigue otra figura del mismo en su estadio anterior, el del sacrificio, con corona de espinas y portando la cruz y otros instrumentos de la pasión (figura 2). El júbilo de la música marcial halla eco en los dos himnos con que se presenta el emblema, *Pange lingua* y *Vexilla Regis*, en los que se exalta a la cruz victoriosa.⁷

Desde la perspectiva anterior, quizá cabría titular el cuadro anónimo mexicano como *El triunfo del Amor Divino sobre la muerte*. Pero con ello no se explica la transformación de la cruz en instrumento musical, ni, por otra parte, se agotan las analogías que posibilita el motivo central del mismo.

⁴ Sebastián (1976).

⁵ *Biblia Sacra* (1946: 745). *Sagrada Biblia* (9/1959: 677).

⁶ San Agustín (1967: 95).

⁷ *Amoris divini et humani anthipatia* (1629: 138-139).



Figura 2. *Amoris divini et humani anthipatia*, Amberes, 1629, pp. 138-139.

El cuerpo y la cruz transfigurados

Cristo resucitado aparece como instrumento musical en sí mismo en el comentario de San Agustín al salmo 56, 16. De él extractamos lo que sigue:

Levántate, gloria mía, es decir, sea glorificado Jesús después de la pasión. *Levántate, salterio y cítara*. ¿A qué cosa invita a levantarse? Veo que menciona dos instrumentos, pero el cuerpo de Cristo es uno solo. Resucitó una carne, y, sin embargo, resucitaron dos órganos: el salterio y la cítara. Se denominan órganos todos los instrumentos musicales [...] El salterio es un órgano o instrumento músico que tiene cuerdas tensas y se soporta con las manos del que toca; pero la parte en donde adquieren sonido las cuerdas, es decir, la concavidad o caja de resonancia de madera de que se halla dotado el salterio y que resuena al tacto, porque recoge el aire, está situada en el salterio en la parte superior. La cítara, por el contrario, tiene su caja resonante de madera en la parte inferior. Así, pues, en el salterio las cuerdas adquieren el sonido debido a la parte superior, y en la cítara, a la inferior. En esto, pues, se diferencian el salterio y la cítara. ¿Qué cosa nos simbolizan estos dos instrumentos? Pulsa Jesucristo, Señor y Dios

nuestro, su salterio y su cítara, y dice: *Me levantaré de mañana*. Pienso que advertís que se trata aquí de la resurrección del Señor [...] El Señor ejecutó, por medio de su carne, dos clases de obras; hizo milagros y soportó padecimientos. Los milagros procedían de arriba; los padecimientos, de abajo. Los milagros que hizo son obras divinas, pero los ejecutó por el cuerpo, los llevó a cabo por la carne. Luego, obrando la carne cosas divinas, es salterio. Sufriendo la carne cosas humanas, es cítara [...] Cuando oyes que a un tiempo sonó en la carne algo de arriba y de abajo, entonces observa que resucitó una sola carne, y en ella reconozcamos el salterio y la cítara.⁸

No uno, sino dos son los instrumentos que conforman el cuerpo de Jesús. No necesita tañer el instrumento de la cruz; pulsa su propia carne y, vibrando con el dolor supremo de la muerte (como cítara), obra el mayor de los prodigios, la resurrección y victoria sobre aquélla (como salterio). Más adelante volveremos sobre la diferencia morfológica entre el salterio y la cítara que aprovecha San Agustín para exponer su particular simbología dual.

Instrumento musical y cuerpo de Cristo se confunden. En mágica acronía, Jesús niño, o el Amor Divino, extrae de su cuerpo ya inmolado un canto de obediencia al designio para el que ha sido encarnado, y lo hace pulsando sus propios *nervios* (término usual para designar las cuerdas de tripa de ovino de muchos instrumentos) tensados sobre el mástil de la cruz; o sus cinco llagas, como apunta Salvador Moreno, número que coincide con los cinco órdenes de la guitarra de la época. Este instrumento ubicuo, culto y popular a la vez, parece haber inspirado, efectivamente, la composición central del cuadro, atendiendo a la manera en que el Niño sujeta la cruz y coloca los dedos sobre las cuerdas, tal como afirma Moreno. Pero, obviamente, la tipología del instrumento se sitúa en otra dimensión, la del símbolo, para la que cuenta, sobre todo lo demás, disponer un soporte de madera (*lignum*) en la que el cuerpo divino realice obras de supremo arte. A este respecto, Miguel Cid nos brinda el símil de la cruz como bastidor donde se tensa el cuerpo de Cristo para ofrecer una primorosa labor de telar en su *Justa en alabança de Iesu Christo crucificado*. *Quintillas*:

[...]
Esa cruz es bastidor
adonde estirado eres,
la sangre, seda y color,
los clavos, los alfileres,
y las llagas, la labor.
[...]⁹

⁸ San Agustín (1965: 413-415).

⁹ Cid (1647: 109r).

Los comentarios de San Agustín a los salmos no eran los únicos de que se disponía en los siglos áureos. Con pocos años de diferencia, dos autores acometieron la empresa de parafrasearlos en castellano: Juan de Soto (*Exposición paráfrastica del psalterio de David en diferente género de verso español*, Alcalá de Henares, 1612) y Antonio de Cáceres y Sotomayor (*Paráphrasis de los psalmos de David*, Lisboa, 1616). El primero, al comentar el versículo del salmo 56 que hemos visto glosado por San Agustín, identifica también a Cristo con el salterio y con la cítara:

Yo cantaré con voz haciendo gracias,
psalmo diré alabándote, Dios Padre,
Gloria mía, oh, mi carne gloriosa,
que así quiero llamarte porque fuiste
psalterio y obrador de grandes cosas.
También te llamo cítara sonora
que, tocada, sonaste por el mundo.
Resucita con fuerza y poderío.
Yo resucitaré, responde alegre,
cierto, al amanecer, bien de mañana,
en el primero día sabbatino.¹⁰

La elección de representar a Cristo en figura infantil subraya su naturaleza humana, que comparte con el resto de los mortales, y nos invita a identificarnos con Él, hombre supremo que se convierte en modelo a imitar por los demás hombres. Patrón de conductas por excelencia, su trayectoria vital es norte para todos y cada uno de los itinerarios de la naturaleza humana en su deambular por la vida terrena. Porque el hombre es peregrino en un espacio, el mundo, y en un tiempo, el finito que tiene asignado, que no constituyen sino un periplo transitorio hacia el fin último de la existencia humana, que es alcanzar la vida eterna. El salmo 118 alude desde su comienzo a esta peregrinación guiada por la ley de Dios: *Beati immaculati in via, qui ambulant in lege Domini (Vulgata, 118, 1; Hebreo, 119, 1)*, "Bienaventurados aquellos que andan en camino immaculado, que caminan en la ley de Yavé".¹¹ El autor anónimo del cuadro mexicano se ha detenido en el versículo 54 y lo ha puesto en boca del Dios humano para ejemplo del que lo contempla: *Cantabiles mihi erant iustificationes tuae in loco peregrinationis meae*. Porque, para alcanzar el reino de los bienaventurados, la naturaleza humana ha de hacer suyo el sacrificio de Cristo, abrazar con gozo el dolor que procura el mundo, hacer del propio cuerpo "cítara sonora", esto es, carne mortificada. Esta imagen, la de ofrecer a Dios la mortificación de la carne como si de una cítara vibrante se tratase, la recoge Juan de Soto en dos

¹⁰ Soto (1612: 140v).

¹¹ *Biblia Sacra* (1946: 742). *Sagrada Biblia* (9/1959: 676).

ocasiones al comentar el salmo 42 y el salmo 70, respectivamente, citando a San Jerónimo y a otros comentaristas.¹²

El cuadro parece, así, querernos decir que, a imitación de Cristo, pulsemos nuestro cuerpo para extraer del dolor la alegría de la salvación. El término *cithara* es traducido como *vihuela* por Antonio de Cáceres y Sotomayor, el segundo de los comentaristas a los salmos en castellano a que nos hemos referido. Así aparece, con diferentes connotaciones, en tres ocasiones: en las paráfrasis a los salmos 32, 80 y 91, respectivamente. He aquí los pasajes correspondientes:

Confitemini Domino in cithara, in psalterio decem chordarum psallite ei. Confesad que merece Dios ser alabado con la voz y con instrumentos músicos. Con la boca y con el concierto de las manos, que son nuestras obras, y la guarda de los diez mandamientos, debemos dar alabanzas a Dios. Y añade *in cithara*, que fue dezir: es tan justo que todos alabemos al Señor, que viene bien aquí (eso la vihuela se lo dize).¹³

Sumite psalmum & date tympanum, psalterium iocundum cum cythara [...] en el sentido espiritual muestra David la variedad de las virtudes con que servimos al Señor, porque el salmo es la oración devota: los golpes del adufe o pandero son la mortificación de la carne, la música del psalterio es la consonancia de las escrituras y la predicación de la palabra de Dios, y la armonía de la vihuela dize la uniformidad de la vida en el obrar bien.¹⁴

In decachordo psalterio. Éste era un instrumento de diez cuerdas que fue siempre símbolo del cumplimiento de los diez preceptos del decálogo. Y añadiendo *cum cantico in cithara* fue dezir: con varios instrumentos y voces muy suaves. Y es como si dixera: cántanse al son de una vihuela tus alabanzas.¹⁵

Por otra parte, el término *vihuela* es utilizado con frecuencia en el siglo XVII como sinónimo de guitarra, por lo que cabría la posibilidad de que el anónimo pintor se hubiera inspirado en los anteriores comentarios de Cáceres y Sotomayor, caso de haber conocido su obra. Aunque dichos comentarios, por sí solos, no justifican la presencia de la cruz.

Podemos imaginar también otra formulación para el ruego, o el imperativo, que parece transmitir la actitud de Cristo niño a quien lo contempla: "Aprende a transformar en cítara o psalterio la cruz". Esta frase, que pudo haber estado subyacente en la gestación del cuadro, se debe a Benedictus van Haeften (1588-1648), y su inspirador es San Agustín. Tomando como hilo conductor el motivo de la cruz, Van Haeften publicó un libro con ilustraciones que, como muchos otros,

¹² Soto (1612: 104v y 178v).

¹³ Cáceres y Sotomayor (1616: 58v).

¹⁴ Cáceres y Sotomayor (1616: 158v).

¹⁵ Cáceres y Sotomayor (1616: 177r).

constituye una exaltación de la ética del sufrimiento: *Regia Via Crucis* (Amberes, 1635). El libro tuvo amplia difusión y fue traducido al castellano en fecha relativamente tardía por Martín de Herze: *Camino Real de la Cruz* (Madrid, 1721)¹⁶. El capítulo XIV del libro II lleva por título, en la traducción castellana, *Que se ha de tener gozo en la cruz. Gozáos participando en la pasión de Christo. 1. Petr. 4. 13.*, al que sigue esta estrofa de romance:

Delicia es la enfermedad,
la muerte ganancia es,
la pena, deleite, y cruz,
ninguna cruz padecer.

A continuación, Cristo le dice a Staurofila (el alma humana) que, en su actual estado de iniciación, todavía ha de aprender a "transformar en cítara o psalterio la cruz". Como Staurofila no comprende, Cristo le cita pasajes de sendos comentarios de San Agustín al salmo 42 y al salmo 91 en los que se anima a unir el canto de alabanza a Dios (el salterio) con las obras (la cítara), y en los que se repite la diferenciación que ya vimos más arriba en el comentario al salmo 56 entre el salterio, que tiene la caja de resonancia en la parte superior, y la cítara, que la tiene en la parte inferior.¹⁷

La ilustración que acompaña este diálogo nos muestra el otro ejemplo que conocemos, además del representado en el cuadro mexicano que venimos comentando, de transformación de la cruz en instrumento musical, que en esta ocasión no es una guitarra, ni un salterio, ni una cítara, sino que quiere ser un arpa (figura 3), acaso síntesis ideal de estos dos últimos imaginada por Benedictus van Haefthen (la tipología es la misma en la edición original de 1635 que en las ediciones de Madrid y Valladolid).¹⁸

¹⁶ Haefthen (1721). Se conservan varios ejemplares de la misma traducción, pero con grabados diferentes, publicada en Valladolid sin fecha. Las aprobaciones y licencia de impresión son las mismas que en la edición de Madrid, todas de 1721. Sin embargo, ciertos detalles que no viene al caso comentar parecen indicar que debió imprimirse al menos un año después.

¹⁷ Haefthen (s. a. [¿1722?]): 152-153).

¹⁸ Haefthen (s. a. [¿1722?]): 152).



Figura 3. Benedictus van Haefthen, *Camino Real de la Cruz*, Valladolid, s. a. [¿1722?], p. 152.

Como Cristo niño resucitado en el cuadro mexicano al son de su guitarra-salterio-cítara, la Staurofila de Haefthen canta al son de su arpa-salterio-cítara desde un librete que sujeta Cristo, quien, como norte y guía del alma humana, lleva el compás. Ambos, en esencia, cantan lo mismo: la transmutación del dolor en gozo. Y ambos han podido disponer de tan raro y privilegiado instrumento gracias al magisterio de San Agustín.

La figura de Cristo tañendo un instrumento prodigioso es deudora de otro mágico tañedor que descendió a los infiernos en los albores de la civilización y que también venció a la muerte por amor. El rescate de Eurídice por Orfeo estableció un paralelismo con la redención del alma humana por el amor, éste infinito, de Dios. El proceso de identificación de Cristo con Orfeo desde los primeros siglos de la era cristiana ha sido expuesto ejemplarmente por J. Enrique Duarte a propósito de las dos versiones que hizo Calderón de la Barca para el auto sacramental *El divino Orfeo* en 1634 (aproximadamente) y en 1663.¹⁹ En ambas, el instrumento elegido por Calderón para ser utilizado por Orfeo-Cristo fue el arpa:

Sale AMOR con el arpa y en el mástil hecha una Cruz

¹⁹ Calderón de la Barca (1999: 9-43).

AMOR

[...]

El instrumento que ves
que al abismo ha de dar luz
por aquesta parte es Cruz
y ataúd por ésta es,
y el instrumento es después,
porque la Cruz y ataúd
tienen tan alta virtud
que su música amorosa
podrá librar a tu esposa
de prisión y esclavitud.
Cruz, ataúd e instrumento
juntos, Orfeo, he traído:
el jeroglífico han sido
de un inmenso sacramento.
La Cruz explica tormento,
el ataúd muerte advierte,
luego el instrumento fuerte
exalto, mostrando así
que muy dulce es para ti
instrumento, ataúd y muerte.²⁰

El arpa-cruz de este Orfeo cristianizado tiene tal virtud que, a través del tormento (cruz) y de la muerte (ataúd), produce una música capaz de liberar al alma o naturaleza humana. Y ello es así porque el material de que está construida encierra el misterio de la inversión muerte-vida (el árbol de la caída original procura el material para dicho instrumento). En la versión de 1663 no es Amor quien labra el instrumento, sino el propio Orfeo, como refieren los días de la Creación y el Placer:

Día 2

Los ojos en el Madero
que el áspid avenenó
puso tiernos.

Día 3

Y notó
otro después, de que infiero
que, ya que la muerte está
en un madero escondida,
piensa en otro hallar la vida.

Placer

²⁰ Calderón de la Barca (1999: 365-366) en la versión de 1634. En la versión de 1663 la acotación respectiva es la siguiente: *Sale Orfeo con un harpa al hombro cantando, en cuyo bastón vendrá hecha una t* : Calderón de la Barca (1677: 172).

Así el himno lo dirá²¹.

Día 4

Ya elegido con mil pías
ansias, a él se abraça en Fé
de su amor.

Placer

¡Oh, lo que ve
el que ve pasar los días!

Día 5

Como es dar salud su intento,
dél (dexando lo historial
por lo mixto) el Celestial
Orfeo labra el instrumento
en que ha de cantar humano
la letra de una canción,
que fue en la R: Redempción.²²

Calderón llama a la cruz en dos ocasiones "cítara de Jesús".²³ Cítara o arpa, en cualquier caso es la herramienta a través de la cual manifiesta Cristo todo su poder. Pero no falta en el dramaturgo la identificación de Cristo mismo con el salterio y la cítara, citando en lugar señalado a San Agustín, con lo que, aun implícitamente, volvemos a encontrar confundidos cuerpo e instrumento:

El instrumento templado
eres tú y su melodía
te ha de aplicar Agustino,
cuando sobre un rey salmista,
con Ambrosio y Genebrardo,
te llaman salterio y cítara.²⁴

²¹ Se refiere al himno *Crux fidelis*, en particular a la estrofa de la que Calderón toma literalmente la forma verbal *notavit para notó*:

"De parentis protoplasti
Fraude Factor condolens,
Quando pomi noxialis
Morsu in mortem corruit:
Ipse lignum tunc notavit,
Damna ligni ut solveret."

He utilizado la versión que se encuentra en: *Variae preces* (5/1901: 269-270).

²² Calderón de la Barca (1677: 172). Vid. el pasaje paralelo de la versión de 1634 en: Calderón de la Barca (1999: 364).

²³ Calderón de la Barca (1677: 154 y 172).

²⁴ Calderón de la Barca (1999: 320-321).

Excursus: *San Agustín sobre el salterio y la cítara*

El santo de Hipona menciona el salterio y la cítara en el sermón 243, 4, y en los comentarios a los salmos siguientes: salmo 32, I, 2, salmo 32, II, 5-6, salmo 42, 5 y 8, salmo 56, 16, salmo 70, 11, salmo 80, 5, salmo 91, 5, salmo 97, 5, salmo 146, 2 y 14, salmo 150, 5-7. En el comentario al salmo 56, 16, ambos instrumentos aparecen como representaciones alegóricas del cuerpo de Cristo, según hemos visto más arriba. En las demás fuentes presentan distintos niveles de significación que pueden reducirse a dos fundamentales en mutua relación: imagen del cuerpo, o, más precisamente, de la estructura psico-somática del ser humano, y expresión de la piedad. En lo que respecta al primero, hemos de volver al tema de la resurrección, no de Cristo, sino de todas las criaturas humanas que volverán a revestirse de su antigua carne el Día Final. A ello se refiere San Agustín en el sermón 243, donde, tras mencionar la resurrección de Jesús en la carne, da cuenta de cómo se irán recuperando todos los miembros y órganos vitales en una ineludible y necesaria recomposición de la estructura corporal, saliendo al paso de las dudas sobre la conveniencia de contar con todos aquéllos en las postrimerías. En este punto, compara los dientes y la lengua con el plectro y las cuerdas ("nervios") de un instrumento musical, convirtiendo, así, el cuerpo humano en una suerte de instrumento musical hablante:

Respecto a los dientes, la respuesta es fácil; en efecto, no sólo nos ayudan a masticar, sino también a hablar; ellos golpean nuestra lengua, como una púa (*plectrum*) las cuerdas (*nervos*) de un instrumento musical, para producir las sílabas.

En seguida, subraya la pertinencia de la integridad corporal aludiendo a la armonía interna del ser humano en virtud del número, número que es necesariamente musical, por cuanto dicha armonía hace del cuerpo cítara y de sus miembros cuerdas ("nervios"), reflejando, así, la belleza interior:

¿Quién conoce la íntima relación de los miembros entre sí y el número interior que los mantiene unidos? De aquí que se hable también de armonía, palabra que procede del mundo de la música, donde vemos, por ejemplo en la cítara, las cuerdas (*nervos*) bien tensadas. Si todas las cuerdas emitiesen un mismo sonido, no habría canción alguna; el distinto grado de tensión, produce distintos sonidos; pero los diversos sonidos, combinados con criterio, engendran no belleza para los ojos, sino suavidad para los oídos. Quien advierte esta lógica interna en los miembros humanos, se llena de tanta admiración y deleite que todas las personas inteligentes prefieren esa disposición a cualquier otra belleza visible.²⁵

²⁵ San Agustín (2005: 576-578).

El concepto pitagórico de armonía como reunión de contrarios (*in discordia concors*) se aplica, una vez más, al microcosmos que es el ser humano. No falta mucho para que Boecio enuncie su triple división de la música en mundana, humana e instrumental, donde la segunda es producida por la armoniosa disposición entre las partes del alma, entre el alma y el cuerpo, y entre las partes del cuerpo.

En el comentario al salmo 150, 5-7 vuelve al motivo escatológico y recrea la alabanza en la Gloria de los justos (o *santos*) con su cuerpo renovado y libre de corrupción, cuerpo que, entre otros instrumentos, es salterio, cítara y tímpano:

Estos mismos santos se hallan simbolizados a continuación en todos los instrumentos músicos que alaban a Dios [...] El salterio alaba a Dios en la parte superior, y la cítara en la parte inferior, como si se le alabase porque hizo el cielo y la tierra. Ya dije en la exposición de otro salmo que el salterio tiene la caja sonora en la parte superior, en la que se fija la serie de cuerdas (*nervorum series*) para que produzca un sonido más fuerte y más dulce; y la cítara tiene esta caja de resonancia en la parte inferior [...] El tímpano, atabal o tambor alaba a Dios cuando ya no existe flaqueza alguna de corrupción terrena en la carne cambiada, puesto que el tambor se hace de piel desecada y consolidada [...] nos incita [el salmista] a buscar [en el salterio y en la cítara] alguna otra cosa en las mismas cuerdas, porque ellas también son carne, pero exenta ya de la corrupción.²⁶

Salterio, cítara y tímpano, por cuanto son contruídos con nervios y piel, representan la carne redimida del reino de lo contingente. Los tres son imagen del cuerpo renovado que entona un canto de alabanza ya sin fin.

El cuerpo, en su armónica disposición, es, pues, instrumento de alabanza. Pero, también, expresión de suprema piedad como imagen sonora de la sumisión a la ley divina y de la aceptación de la vida terrena. Tañer el instrumento que somos nosotros mismos nos consagra por entero a Dios, consuma nuestra entrega a Él. Esto es lo que expresa San Agustín en su comentario al salmo 32. En 32, I, 2 afirma:

*Confesad al Señor con la cítara: confesad al Señor, ofreciéndole vuestros cuerpos, hostias vivas. Cantadle con el salterio de diez cuerdas: sirvan vuestros miembros al amor de Dios y del prójimo, en los cuales se encierran los tres y siete preceptos [i. e. el Decálogo].*²⁷

En 32, II, 5-6 diferencia entre la alabanza a Dios en la vida inferior mediante las cosas terrenales (cuerpo como cítara) y la alabanza en la vida superior mediante el Decálogo (cuerpo como salterio de diez cuerdas):

²⁶ San Agustín (1967: 928-929).

²⁷ San Agustín (1964: 420).

*Confesad al Señor con la cítara, cantadle con el salterio de diez cuerdas [...] en esta diversidad de los dos instrumentos músicos reconozcamos la diversidad de los hechos humanos que ha de tener lugar durante nuestra vida, cuya diversidad se halla representada por estos dos instrumentos [...] Recordad que la cítara tiene en la parte inferior aquello en donde resuena; el salterio, en la parte superior. De parte de la vida inferior, es decir, de la terrena, tenemos la prosperidad y la adversidad, por lo que alabamos a Dios en ambas para que siempre esté su alabanza en nuestra boca y bendigamos a Dios en todo tiempo. Existen cierta prosperidad y cierta adversidad terrenas; en una y en otra debe ser alabado Dios para que toquemos la cítara [...] Al considerar ahora los dones celestes de Dios, es decir, los preceptos que te prescribió, la doctrina celeste con que te exhortó, lo que te ordenó procedente de la fuente de su verdad, toma también el salterio; salmodia al Señor con el salterio de diez cuerdas. Diez son los preceptos de la ley. En los diez mandamientos de la ley tienes el salterio.*²⁸

En el pasaje anterior, la aceptación por igual de la prosperidad y de la adversidad implica tañer (ser) cítara. En el comentario al salmo 42, 5 y 8 San Agustín restringe la imagen simbólica de la cítara a la aceptación de las desventuras, en tanto que el salterio sigue representando el obrar conforme a los preceptos divinos. Ambos instrumentos, dice, "simbolizan ciertas obras corporales nuestras".²⁹ Todavía propone San Agustín dos analogías más en sus comentarios a los salmos basadas en la diferente morfología de cítara y salterio. Pero, antes de referirnos a ellas, hora es ya de hacer una digresión para detenernos a considerar qué parece entender aquél por ambos instrumentos. Porque, además de los ya mencionados, son cinco más los comentarios a sendos salmos en los que aparecen enfrentados.

En el Antiguo Testamento hebreo aparecen los términos *kinnor* y *nebel* para referirse a instrumentos de cuerda. Ni la Biblia de los 70 en griego ni la Vulgata de San Jerónimo traducen consistentemente ambos términos. Sin embargo, como ha mostrado Martin van Schaik, hay cierta consistencia en la traducción de *kinnor*, que en los 70 se traduce en veinte ocasiones como *kithára* y en la Vulgata como *cithara* treinta y siete veces. El término *nebel* se reparte en los 70 entre los términos *nabla* (catorce veces) y *psalterion* (ocho veces). En la Vulgata, en cambio, predomina claramente el término *psalterium* (diecisiete veces).³⁰ Por tanto, San Agustín encontró en la traducción de San Jerónimo una cierta coherencia en la utilización de ambos vocablos. Pero la cuestión esencial es saber si, más allá de la fisonomía de los instrumentos hebreos originales, que sigue siendo objeto de conjeturas, la *cithara* y el *psalterium* que tan insistentemente enfrenta responden a instrumentos reales contemporáneos.

²⁸ San Agustín (1964: 429-432).

²⁹ San Agustín (1965: 33-34, 38).

³⁰ Schaik (1992: 65-68).

La cítara aparece documentada en los primeros siglos de la era cristiana en el entorno cultural romano. En esencia, parece responder a la tipología de la *kithára* clásica helénica: caja de resonancia con cuerdas dispuestas paralelamente a aquélla que se prolongan hacia la parte superior y que se anudan en un travesaño colocado entre dos mástiles prolongados también hacia arriba desde la caja de resonancia (vid. figura 4). Aunque las descripciones que ofrece San Agustín de la cítara y el salterio no son del todo precisas, en el caso de la primera es posible atisbar cierto grado de precisión en cuanto a la disposición de las cuerdas en paralelo a la caja de resonancia. Ello ocurre en el comentario al salmo 32, II, 5, donde emplea acumulativamente tres verbos para referirse a dicha disposición: *innituntur* (se apoyan), *superiacent* (se colocan encima) e *incumbunt* (se recuestan).³¹ En cualquier caso, es claro que la caja de resonancia se halla en una posición inferior respecto de las cuerdas, lo que confirma las descripciones del santo de Hipona.



Figura 4. Tañedora de cítara. Fresco. Boscoreale, sala H de la Villa de P. Fannius Synistor, ca. 40-30 a. de C., finales del periodo republicano romano. Ref.: Colette Hemingway, "The Kithara in Ancient Greece", *Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000, URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/kith/hd_kith.htm

³¹ San Agustín (1964: 429-430). En todo este pasaje creo que no es correcta la traducción al castellano que se ofrece.

El caso del salterio es más complejo. En primer lugar porque asociamos este término a una tipología instrumental que corresponde a una caja de resonancia con cuerdas dispuestas paralelamente a la misma. Sin embargo, esta tipología surge en la Edad Media y no se ajusta a la acepción del término en la época de San Agustín. En segundo lugar, el término griego *psaltérion* no es muy frecuente. Pero existe, asociado a un instrumento musical. Quizá, su primera aparición se encuentra en los *Problemata* atribuidos a Aristóteles (s. III a. C.), donde se mencionan los *trígona psaltéria* (XIX, 23)³². Hacia 200 d. C. Athenaeus se refiere a épocas pasadas identificando el *psaltérion* con el anterior *magadis* (*Deipnosophistai*, XIV, 636).³³ En tiempos más cercanos a San Agustín, dos padres de la Iglesia se refieren al *psaltérion* en sendos comentarios a los salmos, Eusebio de Cesárea (ca. 265-ca. 339) (*PG XXIII*, 73-74) y Basilio de Cesárea (323-379) (*PG XXIX*, 323-328).

El testimonio de este último es especialmente relevante porque parece ser el precedente inmediato de la dualidad morfológica y simbólica utilizada por San Agustín. Al comentar el salmo 32, 2, (en la versión latina: *Confitemini Domino in cithara, in psalterio decem chordarum psallite illi*), Basilio compara sucesivamente el ser humano con la cítara y con el salterio de diez cuerdas. Como cítara, convertimos el mismo cuerpo causante del pecado en instrumento de confesión y absolución. Como salterio de diez cuerdas, extraemos del Decálogo una música armoniosa y accedemos a la contemplación de las cosas divinas, porque, dice Basilio, el salterio tiene la caja de resonancia en la parte superior y, por ello, se identifica con la mente. Este mismo versículo del salmo 32 es interpretado por San Agustín de manera algo diferente, como hemos visto más arriba (32, II, 5-6). Sin embargo, la dualidad mente-cuerpo, o espíritu-cuerpo, asociada al binomio salterio-cítara es recogida por éste en su comentario al salmo 70, 11, como veremos enseguida, por lo que parece razonable pensar que San Agustín se inspirase en Basilio de Cesárea para desarrollar y ampliar las connotaciones simbólicas de los dos instrumentos.

Para los especialistas, todo parece indicar que los términos *psaltérion* y *psalterium* se refieren a un tipo de arpa triangular, quizá el *trigónon* o una forma evolucionada de éste, en el que las cuerdas se disponen perpendicularmente a la caja de resonancia, con la particularidad de que ésta se halla en un nivel superior al de las cuerdas, es decir, de modo diferente a como estamos acostumbrados a ver en las arpas más usuales (vid. figura 5).³⁴ En la figura 6 se puede apreciar claramente la diferencia entre la situación de la caja de resonancia de la *kithára* (figura central) y del *trigónon* (figura de la izquierda). Parece, pues, coherente y ajustada a la realidad histórica la diferenciación que San Agustín establece entre las dos tipologías

³² Aristóteles (2004: 264).

³³ <<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/Literature.AthV3>>, 1017.

³⁴ Anderson (1984). Mc Kinnon (1984). Schaik (1992: 69-70).

instrumentales, cítara y salterio, y, por tanto, puede decirse que disponía de una base sólida sobre la que desplegar sus diferentes sistemas de analogías.



Figura 5. *Trigónon*. Diseño de Michael Lahanas, URL: <www.mlahanas.de/Greeks/Music.htm>

San Agustín utiliza el salterio y la cítara para ejemplificar, respectivamente, la necesidad de unir a las palabras las obras. Lo hace en sus comentarios al salmo 80, 5, salmo 91, 5, salmo 97, 5, y salmo 146, 2 y 14. Así lo expresa en 80, 5:

El agradable salterio con la cítara. Recuerdo haberos dicho alguna vez la diferencia que existe entre el salterio y la cítara; los aplicados que lo recuerden, lo tengan presente; los que no lo oyeron o no lo recuerdan, que lo aprendan. La diferencia que existe entre estos dos instrumentos músicos, es decir, entre el salterio y la cítara, consiste en que el salterio está construido de madera con una concavidad colocada en la parte superior, en la que vibran y suenan las cuerdas; éstas se pulsan en la parte de abajo y suenan en la parte de arriba. La cítara se construye también de madera con la concavidad en la parte inferior. Por tanto, el primero parece que pertenece al cielo; la segunda a la tierra. La predicación de la palabra de Dios es celestial. Pero si anhelamos las cosas celestes, no seamos perezosos para ejecutar las cosas terrenas, porque debemos tocar *el agradable salterio con la cítara*.³⁵

Basándose, sin duda, en San Agustín, Juan de Soto y Antonio de Cáceres y Sotomayor establecen la misma analogía. El primero, al comentar el salmo 91.³⁶ El segundo, al hacer lo propio en el salmo 80, en el pasaje visto más arriba.³⁷

Por último, como avanzábamos anteriormente al referirnos a Basilio de Cesárea, en el comentario al salmo 70, 11, San Agustín hace del salterio imagen del espíritu y de la cítara imagen del cuerpo:

³⁵ San Agustín (1966: 127-128).

³⁶ Soto (1612: 241r).

³⁷ Cáceres y Sotomayor (1616: 158v).

Por tanto, yo te alabaré tu verdad con instrumentos de salmo. El instrumento del salmo es el salterio. ¿Qué es el salterio? Un instrumento de madera con cuerdas. ¿Qué simboliza? Entre él y la cítara hay diferencia. Los entendidos en esto dicen que se diferencian en que el salterio tiene la concavidad de madera de donde se tienden las cuerdas para que suenen en la parte superior, y la cítara, en la parte inferior. Por tanto, como el espíritu procede de lo alto y la carne de la tierra, parece estar simbolizado por el salterio el espíritu, y por la cítara, el cuerpo.³⁸



Figura 6. Vasija griega. Finales del siglo V a. C. Munich, Antikensammlung. Reproducido en: Alexander Buchner, *Musikinstrumente von der Anfängen bis zur Gegenwart*, Praga, Artia, 1972, p. 61, ilustración n° 27.

El microcosmos de Juan de Borja

Que el ser humano es portador de una música silenciosa en la que se cifra la belleza interior, y que tal armonía ha de constituir un canto de alabanza perenne y un acto de piedad sin fisuras, no pasará desapercibido a la literatura emblemática que

³⁸ San Agustín (1965: 868-869).

pobló los espacios de la imaginación en los contemporáneos del anónimo autor del cuadro mexicano. Las sugerencias de San Agustín nos permiten ver cómo estos conceptos son ilustrados mediante tres instrumentos musicales por Juan de Borja en sus *Empresas morales* (Bruselas, 1680). El primero es un laúd (figura 7) al que acompaña la siguiente explicación:

INTERNA SUAVISSIMA. Muy gustosa y apacible es la música a los que son aficionados a ella, la cual consiste en consonancia y armonía. Y, aunque se compone de cosas muy contrarias y diferentes, como son las voces agudas y graves, altas y bajas, pero no por esto dexan de dar muy gran gusto al oído, si guardando su medida y proporción forman suave consonancia. Pero, por muy apacible y gustosa que la música exterior sea, la interior, sin comparación, lo es mucho más, la cual también consiste en que nuestros afectos y apetitos, aunque son entre sí muy contrarios, guarden la proporción y medida que la razón manda, por ser ésta la verdadera consonancia y armonía interior tan agradable a Dios y tan gustosa y provechosa al que la gusta; que es lo que se da a entender en esta empresa del laúd, instrumento músico, con la letra INTERNA SUAVISSIMA, que quiere dezir: *La interior es la más suave*.³⁹



Figura 7. Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, 1680, p. 183.

En el segundo emblema, dedicado al órgano (figura 8), encontramos el pensamiento expuesto por San Agustín sobre la necesidad de hacer concordar las

³⁹ Borja (1981: 182-183).

palabras con las obras, aunque Juan de Borja toma como lema un pasaje de *Eclesiástico*, 32,5: *Et non impedias musicam*.⁴⁰

NON IMPEDIRE. Cuan grande es el gusto y contento que la buena música y consonancia da al que es aficionado a ella y la entiende, tanto, por el contrario, la disonancia y desentonamiento le ofende. Mas, la mejor música y más suave consonancia que hay es cuando la música interior y exterior están bien concertadas, y esto es cuando las obras y las palabras concordan entre sí de manera que hazen perfecta consonancia. Ésta es la verdadera música, que no se debe impedir, que es lo que esta empresa da a entender con el órgano y la letra NON IMPEDIRE, con que se advierte cuánto conviene no impedir la música y consonancia interior, que consiste en que las obras sean buenas y las palabras se conformen con ellas. El que esto hiziere vivirá la vida con harmonía y concierto, que es cosa muy suave y apacible.⁴¹



Figura 8. Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, 1680, p. 253.

El arpa (figura 9) es el motivo utilizado en el tercer emblema por Juan de Borja para mostrar otra faceta de la armonía interior, la entereza ante la prosperidad y la

⁴⁰ *Biblia Sacra* (1946: 880).

⁴¹ Borja (1981: 252-253). La, en apariencia, sorprendente elección de *Eclesiástico*, 32,5 merece una explicación que se alejaría demasiado de los temas tratados en el presente trabajo.

adversidad, trasunto de lo que San Agustín había expresado en sus comentarios a los salmos que hemos visto:

VITA ET HARMONIA EX CONTRARIIS. En la música y armonía, aunque no suena[n] bien a los oídos sino las especies perfectas, pero con todo esto no se sufren [*sic*] dar una perfecta tras otra sin que haya de por medio alguna consonancia imperfecta, para que con aquella variedad quede la armonía más perfecta. De la misma manera, la vida que vivimos es como una música que se compone de adversidades y prosperidades. El que la supiere templar de manera que, ni las prosperidades le levanten sobre sí, ni las adversidades le derriben, este tal acertará la verdadera consonancia en que consiste la perfecta armonía interior; lo que se da a entender por la harpa y la letra VITA ET HARMONIA EX CONTRARIIS.⁴²

Laúd, órgano y arpa prolongan en los siglos áureos el eco del cuerpo vibrante que, como salterio y cítara a la vez, quiso ser el autor de *La ciudad de Dios*.



Figura 9. Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, 1680, p. 343.

El cuerpo de la Virgen

⁴² Borja (1981: 342-343).

Si Jesús de Nazaret, en figura de Cristo, se identifica en el cuadro mexicano anónimo con una guitarra ideal, su Madre aparece también dibujada como un instrumento por la palabra. Con mucha gracia y fervor, Miguel Cid nos la presenta convertida en arpa, instrumento del que sólo repara en las cuerdas segunda y tercera, porque son las que operan en su cuerpo: la segunda, como Segunda Persona de la Trinidad, que sube, esto es, que crece en su seno, y la tercera, el Espíritu Santo, que baja para fecundarla y hacer posible lo anterior:

A la venida de el Espíritu Santo. Quintillas.

Qué lengua habrá de provecho,
Virgen, que os alabe a vos,
pero quedo satisfecho,
que hoy puede alabaros Dios,
que está todo lenguas hecho.

[...]

Harpa de Dios verdadera,
en vos consonancia funda
la Trinidad de manera
que subiendo la segunda
se os abaxa la tercera.⁴³

En el telar de las palabras se pueden urdir infinitas tramas analógicas. Gaspar Aguilar teje una en la que, con paciencia de artesano, ensambla todas las piezas de una vihuela: *cuello* (mástil), *rosa* (lazo, labrado en pergamino o madera), *clavijas*, *trastes*, *lados* (aros), *suelo* (fondo), *punte*, *bajos* (sonidos graves) y las diferentes cuerdas (en realidad, órdenes dobles) de que consta. El resultado es un cuerpo sonoro, el más puro, en el que escuchamos la melodía intemporal e ilimitada de la imaginación humana:

A la Purísima Conception de la Virgen Santísima en metáfora de una vihuela, de Gaspar Aguilar.

Sol dorado, luna hermosa,
estrella clara del mar,
en esta ocasión dichosa
vuestro esposo os viene a dar
una música famosa.

Pues tanto os queréis los dos,
salir luego es menester
y considerar que vos

⁴³ Cid (1647: 43v-44r).

la vihuela habéis de ser
con que quiere tañer Dios.

No atribuyáis a locura
lo que emprende por quereros,
pues tañer en vos procura
por el blasón de venceros
con vuestra misma dulçura.

De incorruptible madera
os labró en su entendimiento,
y como arca verdadera
del Antiguo Testamento
os conservó siempre entera.

El maestro que os labró
de la madera de Adán
mejores voçes os dio
que la viguela de Juan
que en el desierto se oyó.

Como os hiço tan hermosa,
tan grave y tan señoril,
en vos, vihuela dichosa,
puso el *cuello* de marfil
y de Hiericó la *rosa*.

Puso unas *clavijas* bellas
que jamás torcidas fueron,
y sólo pueden torçellas
manos que çielos hicieron,
dedos que hiçieron estrellas.

Como al divino caudal
de su ingenio os sugetásteis,
fue tan piadoso ofiçial
que no os quiso hacer con-*trastes*
de pecado original.

Lados de obediencia os dio
vuelos a su voluntad,
pero sin *suelo* os dexó,
que suelo en tal puridad
ninguna culpa le halló.

Por daros más perfección

haceros *punte* convino,
y, por la misma razón,
poneros en el camino
que hay del pecado al perdón.

Honró esa divina hechura
con *cuerdas*, porque pudiesen
celebrar vuestra hermosura
y cuerdas siempre asistiesen
junto a la misma cordura.

Por ser fina y ser entera
os puso por *prima* a vos,
que en el mundo sois *primera*,
segunda después de Dios,
y entre el hombre y Dios *terçera*,

cuarta con la Trinidad
en el reparo del *suelo*,
quinta y *sexta* en gravedad,
pues os levantáis al çielo
con los *bajos* de humildad.

Al fin, en solo un momento
se començó y acabó
ese divino instrumento,
y Dios en él se escondió
por dalle mejor *accento*.

Començó luego a tañeros
el músico soberano,
y por sólo engrandeceros
nunca os dexó de la mano
antes ni después de haçeros,

que, si un instante os dexara
de su mano eterna Dios,
luego el pecado llegara
y, si no tañera en vos,
al menos os destemplara.⁴⁴

⁴⁴ Madrid, Biblioteca Nacional, Ms/2883, pp. 401-402.

Fuentes y bibliografía citadas

Amoris divini et humani antipathia sive effectus varii e variis sacrae scripturae locis deprompti. Emblematis suis expressi S. S. P. P. auctoritatibus, nec non gallicis, hispanicis et flandricis versibus illustrati, Amberes, 1629.

Anderson, Robert, "Harp, 2", Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London, Macmillan, 1984.

Aristóteles, *Problemas*, ed. de Ester Sánchez Millán, Madrid, Gredos, 2004 (Biblioteca Clásica Gredos, nº 320).

Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam, ed. de Alberto Colunga y Lorenzo Turrado, Madrid, La Editorial Católica, 1946.

Borja, Juan de, *Empresas morales* (Bruselas, 1680), ed. facsímil de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.

Cáceres y Sotomayor, Antonio de, *Paráphrasis de los psalmos de David, reducidos al phrasis y modos de hablar de la lengua española en el sentido que los dixo el propheta según que los entienden los sanctos*, Lisboa, 1616.

Calderón de la Barca, Pedro, "El divino Orfeo", en: *Autos sacramentales alegóricos y historiales...*, primera parte, Madrid, 1677, pp. 149-176.

Calderón de la Barca, Pedro, *El divino Orfeo*, ed. de J. Enrique Duarte, Pamplona, Universidad de Navarra/Kassel, Reichenberger, 1999.

Cid, Miguel, *Justas sagradas del insigne y memorable poeta Miguel Cid, sacadas a luz por su hijo, heredero de su mismo nombre*, Sevilla, 1647.

Haeften, Benedictus van, *Regia Via Crucis*, Amberes, 1635.

Haeften, Benedictus van, *Camino Real de la Cruz, que compuso en latín el P. D. Benedicto Hesteno [sic], monge de la religión de S. Benito, y traduce en castellano fray Martín de Herze, monge benito de la congregación de Valladolid*, Madrid, 1721.

Haefthen, Benedictus van, *Camino Real de la Cruz, que compuso en latín el P. D. Benedicto Haesteno, monge de la religión de S. Benito, y traducido en castellano por el M. R. P. fray Martín de Herze, predicador general de la religión de San Benito de la congregación de Valladolid*, Valladolid, s. a. [¿1722?].

Mc Kinnon, James W., "Psaltery, 1", Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London, Macmillan, 1984.

Moreno, Salvador, *La imagen de la música en México (Artes de México, n° 148, año XVIII)*, México, Comercial Nadosa, S.A., 1971-1972.

Moreno, Salvador, *Detener el tiempo. Escritos musicales*, ed. de Ricardo Miranda, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/CENIDIM, 1996.

Patrologia Graeca (PG). Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca, 161 vols., ed. de Jacques-Paul Migne, Paris, 1857–1866.

Sagrada Biblia, ed. de Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga, Madrid, La Editorial Católica, 9/1959 (B.A.C. n° 1).

San Agustín, *Enarrationes in psalmos/Enarraciones sobre los salmos*, ed. de Balbino Martín Pérez, 4 vols., Madrid, La Editorial Católica, 1964 (salmos 1-40, B.A.C. n° 235), 1965 (salmos 41-75, B.A.C. n° 246), 1966 (salmos 76-117, B.A.C. n° 255), 1967 (salmos 118-150, B.A.C. n° 264).

San Agustín, *Sermones/Sermones*, ed. de Pío de Luis, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005 (B.A.C. n° 447).

Schaik, Martin van, *The harp in the Middle Ages: the symbolism of a musical instrument*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

Sebastián, Santiago, "La imagen de la cruz como instrumento musical", *Traza y Baza. Cuadernos Hispánicos de Simbología, Arte y Literatura*, 6 (1976), pp. 120-121.

Soto, Juan de, *Exposición paraphrástica del psalterio de David en diferente género de verso español, con exposiciones varias de varios y gravísimos autores. Con la tabla de todos los psalmos y sus autores*, Alcalá de Henares, 1612.

Variae preces, ex liturgia tum hodierna tum antiqua collectae aut usu receptae, Solesmes, E Typographeo Sancti Petri, 5/1901.