

SUSANA FRIEDMANN

Profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas  
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia

**ANOTACIONES A LA SAGA  
DEL ROMANCERO RELIGIOSO  
EN COLOMBIA**

La presencia de varios romances en la tradición oral de Barbacoas, Nariño, una población negra situada en las tierras bajas del Pacífico colombiano, representa un contraste insólito con los estudios tradicionales del romancero. El hecho que este género haya sido adaptado, no por los descendientes directos de la tradición, sino más bien por un grupo humano que tiene poco en común con sus transmisores originales y, aparentemente, aún menos con el sistema musical dentro del que se ha desarrollado este género hasta ahora, ha llamado la atención de historiadores, lingüistas y antropólogos. El estudio de algunos de los romances religiosos que se cantan hoy en día, el contexto dentro del cual se cantan y la función que cumplen dentro del calendario festivo, en ritos celebrados fuera de la iglesia<sup>1</sup>, abren una nueva

---

<sup>1</sup> En otro escrito hemos desarrollado el tema de los contextos religiosos y sus respectivas prácticas musicales. (Ver FRIEDMANN, *Estrategias orales y la transmisión*

línea de investigación en el campo del romancero (como lo manifestó uno de sus especialistas), ante todo en lo que se refiere a la difusión del romance y al proceso de transculturación.

Barbacoas está ubicada en las tierras bajas colombianas, en una selva tropical considerada como una de las regiones más húmedas del mundo, habitada casi exclusivamente por los descendientes de esclavos traídos del África hace varios siglos. Las condiciones inhóspitas, vías de penetración insuficientes y comunicaciones deficientes aún caracterizan a esta región como una sociedad aislada y marginada.

Anteriormente famosa por su actividad aurífera y en su condición de puerto fluvial, hoy en día Barbacoas es muy conocida a lo largo y ancho del departamento de Nariño por su tradición musical oral. En el decenio de 1960, la Dra. Gisela Beutler, de la Universidad de Heidelberg, llevó a cabo trabajo de campo en Barbacoas con el fin de confirmar la existencia de los romances que han sobrevivido mediante la tradición oral. Su investigación, que se limitó principalmente al análisis literario, produjo material abundante que posteriormente fue publicado en 1969 bajo el título *Studien zum spanischen Romancero in Kolumbien in seiner schriftlichen und mündlichen Überlieferung von der Zeit der Eroberung bis zur Gegenwart*.

Estimuladas por el descubrimiento de Beutler, regresamos a esta misma fuente con una intención musicológica. A comienzos de los años 80 viajamos a Barbacoas y descubrimos que, trece años después, el impulso principal de la tradición romancística que Beutler encontró en Barbacoas sobrevivía en las canciones festivas que incluían citas tomadas de los romances, casi exclusivamente de carácter religioso. Los remanentes de lo que evidentemente había sido una tradición más versátil cuando Beutler recorrió la región en los años sesenta, se reducían, por lo tanto, prácticamente al romance religioso, el cual nos empeñamos en estudiar.

Una de las mayores dificultades que se presentaron al iniciar el estudio de los textos fue la de no encontrar referencia alguna a los romances religiosos que cantaban en Barbacoas. A la luz de estudios

---

*musical del romancero en las tierras bajas de Colombia*, en *El romancero: tradición y pervivencia en el siglo veinte*. Cádiz, Fundación Machado, Universidad de Cádiz, 1989, págs. 701-17).

recientes se ha descubierto que gran número de estos romances religiosos no se publicaron en los principales romanceros impresos en España en los siglos xvi y xvii. Tan sólo aparecen las primeras referencias en antologías de la tradición oral española de la tercera década del siglo xx, debido a que esas poesías formaban parte de la literatura apócrifa española que durante siglos permaneció oculta y prohibida en la tradición escrita, aunque evidentemente circulaba oralmente, ante todo, en los autos sacramentales, en las adoraciones al Niño Jesús y en los misterios.

Por lo tanto, hasta hace relativamente poco tiempo, se le había prestado muy poca atención al romancero religioso, con excepción de algunos estudios como el de Juan B. Rael sobre el alabado de Nuevo Méjico.

De la misma manera, las tierras bajas colombianas han recibido poca atención. Los historiadores de la música colombiana, aun cuando están enterados de la presencia de los romances en las tierras bajas colombianas, se han limitado a breves referencias a la música “exótica” de esta región y a compararla con la música medieval, o en el mejor de los casos le han atribuido a esta música un ancestro morisco. Es así como monseñor José Ignacio Perdomo Escobar manifiesta que:

(...) la dulce voz de las negras... recuerda la voz de las esclavas árabes en los palacios de los sultanes... Claro que con la diferencia de que aquí todo se desarrolla en un ambiente de ritmo frenético.

Más adelante dice:

(...) las mismas palabras que forman los versos de las canciones... sufren tal deformación al cantarlas que bien podría el oyente creer escuchar un idioma extraño... Tiene en esto algún parecido con el cante jondo de Andalucía y también un poco con algunas canciones litúrgicas de la iglesia<sup>2</sup>.

Andrés Pardo Tovar hace las siguientes observaciones en relación con un velorio:

Una mujer de edad proveccta inicia el canto, y las demás le responden a coro. El carácter de estas operaciones cantadas, de un acusado arcaísmo, recuerda

---

<sup>2</sup> *Historia de la música en Colombia*. (Tercera edición), Bogotá, Editorial ABC, 1975.

a la vez las inflexiones modales del canto llano y las melismas ornamentales del cante jondo<sup>3</sup>.

Se refiere a las melodías céntricas, haciendo una comparación con el sistema musical griego:

El sonido *do* es a la escala que pauta la melodía de este romance lo que la nota *meze* (especie de dominante) en la teoría clásica griega es la respectiva escala modal<sup>4</sup>.

Beutler también incurre en los mismos conceptos errados en su disertación al calificar como europeas las “melodías melancólicas y notas sostenidas que se cantaban vigorosamente”. La impresión que deja cuando hace la descripción de los romances de la Pasión es que los está comparando con las *s a e t a s* que se cantan en Sevilla durante la Semana Santa.

Menciona brevemente la correspondencia entre el canto del responso en estos romances y el canto gregoriano, y también se cuestiona si habrá alguna relación musical entre la música eclesiástica polifónica “artificial” del Renacimiento y aquella de la tradición coral en Nariño<sup>5</sup>.

Tal como lo demostramos en un artículo anterior:

En el proceso de transculturación, se han conjugado criterios de selectividad que han favorecido la retención de rasgos afines que, por la misma operación metafórica implícita en toda comunicación musical, han pasado desapercibidos, y han sido interpretados inadecuadamente...<sup>6</sup>.

Caracterizadas por la repetición constante de breves frases musicales que consisten de cuatro a seis notas que se mueven ante todo en terceras, una nota por sílaba de un texto predominantemente octosilábico, las canciones festivas de Barbacoas se acompañan con tambores (dos *c u n u n o s* y un *b o m b o*) al igual que con *g u a s á s* (instrumentos de percusión en forma cilíndrica, parecidos a la *m a r a c a*) u ocasio-

---

<sup>3</sup> *Los cantares tradicionales del Baudó*, Bogotá, Imprenta de la Universidad Nacional de Colombia, 1960.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 25.

<sup>5</sup> *Estudios sobre el romancero colombiano*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

<sup>6</sup> *Proceso simbólico y transmisión musical: el romance y los cantos festivos religiosos del sur de Colombia* en Caravelle, 48, 1987, pág. 26.

nalmente con estas últimas y con el palmoteo de las manos por parte de las mismas cantantes. El tejido entrelazado de los múltiples patrones melódico-rítmicos vocales e instrumentales se puede describir más acertadamente en los términos que Simha Arom describe como 'bricolage' en su obra *Polyphonies et polyrytmies instrumentales de l'Afrique Central* (1985).

La ejecución de estas canciones, por simple que sea en cuanto a la melodía se refiere, es un proceso bastante complejo. En primer lugar, la cantadora principal o prima comienza a entonar la melodía que ella escoge, cantando sola inicialmente, para proporcionar el entorno melódico que será desarrollado en forma heterofónica por todo el grupo. Éste interviene primero de una manera singular, al completar cada frase que inicia la prima en las estrofas y luego en forma intermitente en el refrán, llamado la *r e s p o n d i d a*. Así, la *p r i m a* entona las estrofas, desarrollando el elemento narrativo de las canciones, mientras que se integra con el grupo en la *r e s p o n d i d a*. Esta alternación entre *r e s p o n d i d a* y estrofa continúa en forma ininterrumpida hasta que la prima señala la conclusión, empleando una fórmula textual que así lo anuncia. La repetición casi enervante de la frase musical actúa, como lo describiría Curt Sachs, en una especie de estímulo potente que cautiva al que escucha e, inclusive, invita a su participación.

Tal vez el único estudio que hace el intento de abordar los aspectos musicales de las tradiciones de la canción afroamericana en Colombia es *Music and Poetry in a Colombian Village* de George List (1983). Aun cuando List se refiere al corpus de Evitar, un pueblo en la Costa Atlántica de Colombia, intenta abordar la tabulación de la herencia de las tres etnias de esta música y, por lo tanto, en términos de sus comentarios sobre la tradición afroamericana, es de suma importancia para nuestro trabajo. Por esta razón y también para efectos de comparación, hemos utilizado varios de los parámetros que él ha escogido para nuestro proyecto, aun cuando no siempre con plena convicción.

En cuanto a la clasificación de este corpus, List emprende un proceso de eliminación sucesiva, partiendo de su concepto de 'práctica común' y de 'función melódica' para clasificar el repertorio de canciones de esta región y compararlas con canciones tradicionales españolas. Por el período de 'práctica común', List entiende el período comprendido

entre el siglo XVIII (a partir de la publicación en 1722 del tratado de armonía de Jean Phillippe Rameau) hasta el siglo XIX inclusive:

In the general musical style prevalent during the common practice period, melodic movement is strongly influenced by the underlying harmonies or harmonic progressions. This is particularly evident at the beginning of a melody and at cadences. It occurs when the actual harmonies are present or are merely implicit. The majority of folk melodies collected in Western Europe display a similar melodic organization and can be appropriately harmonized in the common practice style. The analysis of melodic functions is therefore an appropriate means for determining whether or not costeño folk melodies had their stylistic sources in Western European music of the eighteenth and nineteenth centuries<sup>7</sup>.

[En el estilo musical general que prevalece en el período de práctica común, el movimiento melódico se encuentra fuertemente influenciado por las armonías o por las progresiones armónicas subyacentes. Esto es especialmente evidente al comienzo de la melodía y en las cadencias. Ocurre cuando están presentes las armonías o cuando apenas son implícitas. La mayor parte de las melodías tradicionales recopiladas en Europa occidental exhibe una organización melódica similar y puede ser armonizada adecuadamente en el estilo de la práctica común. Por lo tanto, el análisis de las funciones melódicas es un medio apropiado para determinar si las melodías folclóricas y populares costeñas tuvieron su concepción estilística en la música de Europa occidental de los siglos dieciocho y diecinueve]<sup>8</sup>.

Más específicamente, sugiere List:

The latter [tonic and dominant] chords alone are needed to establish the tonality, and many simple common practice melodies are based on only these two chords.

[Los acordes tónico y dominantes de por sí, son los únicos que se necesitan para establecer la tonalidad de una melodía en particular, como se puede observar en muchas melodías del período de la práctica común que se basan únicamente en estos dos acordes].

Aun cuando un número considerable de las melodías del repertorio costeño al que se refiere constan de apenas cuatro a seis notas en vez de las acostumbradas siete de la escala diatónica, él conjetura que de todas maneras, algunas de ellas podrían ser clasificadas como pertenecientes al período de la práctica común. Una vez separadas

---

<sup>7</sup> Bloomington, University of Indiana Press, 1983, pág. 169.

<sup>8</sup> Traducción de la autora de este ensayo.

aquellas canciones que se relacionan con la categoría de música de la práctica común, procede a examinar esas canciones cuyo *initialis* y *finalis* coinciden, con la intención de clasificarlas de acuerdo con los antiguos modos eclesiásticos. Finalmente, describe las canciones que no pertenecen ni a la categoría diatónica ni a la categoría modal como canciones “modalmente anómalas”.

Para efectos de comparación con el repertorio de Barbacoas, y citando la “Lista de inventarios melódicos” o de “Tipo de escala” en *Music and Poetry in a Colombian Village*, el 40% de las 40 canciones analizadas no son heptatónicas (3 son tetratónicas, 6 pentatónicas y 7 hexatónicas), mientras que, en el repertorio de Barbacoas, el 86,6% de las 65 canciones no son heptatónicas.

Por la claridad del procedimiento y la relativa factibilidad de verificar sus hipótesis, el método de List es notable, y el etnomusicólogo norteamericano se toma el trabajo de entrar en detalle con respecto a la ‘micro-estructura’ de las canciones costeñas, pero se abstiene de enfocarse en un aspecto que es de gran significado: la estructura melódica de las frases en su corpus. Por lo tanto, aun cuando define las frases melódicas como ‘células melódicas’ en términos del período de la práctica común y designa ‘patrones esqueléticos’ para las melodías que son más ambiguas, y aun cuando analiza los patrones de cadencia y los centros tonales, en su discusión de los textos, generalmente se limita a mencionar géneros tales como la décima y la copla, pero en su descripción algunos términos tales como la letanía se circunscriben a su función poética (a la par de la quarteta, la copla, la décima y la glosa) como oración y por último a sus implicaciones en términos de llamado y responso.

La discusión de una forma musical conocida como letanía se remonta a Friedrich Gennrich, a quien Gustav Reese cita en su *Music in the Middle Ages* (1940); a *The Wellsprings of Music* (1962) de Curt Sachs, y más recientemente a Alan Lomax en su *Folk Song Style and Culture* (1968).

Gustav Reese se refiere a la letanía en su descripción de las recitaciones litúrgicas. Sugiere que éstas son silábicas, con la entonación en un máximo de una o dos notas:

One of the oldest of the recitation forms is the Litany. Borrowed from pagan rites, it comprised, in the earliest centuries of Christianity, a series of

invocations by the priest, each of which was answered by the people with the cry of "Kyrie eleison" ("Lord have mercy")<sup>9</sup>.

[Una de las formas de recitación más antiguas es la Letanía. Tomada en préstamo de los ritos paganos, comprendía, durante los primeros siglos de la Cristiandad, una serie de invocaciones por parte del sacerdote, cada una de las cuales era respondida por la gente con la lamentación "Kyrie eleison" ("Señor, ten piedad de nosotros")].

Más adelante describe la *chanson de geste* de la siguiente manera:

The music appears to have consisted of a brief snatch of melody, which usually had one note to a syllable, and which was repeated over and over like phrases of a litany.

It was easy to fit the lines to the music since they were of equal length throughout. They did not fall into recurrent stanza-forms or strophes, but followed one another without a break until the end of a 'thought' had been reached. The unequal paragraphs-in-verse that resulted were known as *laissez* or *tirades*. The melodic formula, or lend itself the better to repetition, seems to have been ended with a melodic half-close which, at the termination of a *laisse*, gave way to a full close<sup>10</sup>.

[La música parece haber consistido de un breve fragmento de melodías que generalmente tenía una nota por sílaba, melodía que se repetía una y otra vez como las frases de una letanía...].

[Era fácil acoplar las líneas a la música, ya que eran de la misma longitud en su totalidad. Éstas vienen una detrás de la otra sin interrupción hasta que se llega al final de un 'pensamiento'. Los párrafos-en-verso desiguales que resultaban se conocían como *laissez* o *tirades*. La fórmula melódica, para adaptarse mejor a las repeticiones, parece haberse finalizado con una cadencia abierta, la cual, a la terminación de un *laisse*, cedía el paso a una cadencia final].

Aun cuando las manifestaciones de Reese se refieren a la tradición escrita y a la música de los trovadores medievales, la presencia de esta estructura musical en la tradición oral se encuentra también en la música de las tribus de sociedades primitivas que actualmente existen.

En su discusión acerca de la forma musical en *The Wellsprings of Music*, Curt Sachs manifiesta en sus palabras que ésta es "el desarrollo

---

<sup>9</sup> *Music in the Middle Ages*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1940, pág. 182.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, pág. 203.

organizado de una pieza musical en su totalidad” y señala los paralelos singulares entre las estructuras primitivas y las formas seculares de la Edad Media en Europa:

To begin with, the repetition form appears in medieval epics of the so-called litany type: each line of the text was sung to the same melody: AA'A”...<sup>11</sup>.

[Para comenzar, la forma repetitiva aparece en las épicas medievales del tipo llamado letanía: cada línea del texto se cantaba con la misma melodía]... AA'A”.

No solamente es la letanía una de las formas de repetición más antiguas que existen, sino que también es una de las más perdurables.

Después de su discusión acerca de la letanía y de la lai, Sachs se refiere al rondeau en los siguientes términos:

(...) characterized by the cooperation of a solist and a chorus... “a leader sang the stanzas, and the chorus of the dancers answered with the refrain”<sup>12</sup>.

[...] caracterizado por la colaboración entre un solista y un coro... “un líder cantaba las estrofas y el coro respondía con el estribillo”].

Y continúa diciendo:

In primitive music, the regular alternation of a chorus in response to a solo “verse” is quite general.

[En la música primitiva es bastante generalizada la alternación metódica y ordenada de un coro en respuesta a un solo],

y agrega que “esto es de la mayor vitalidad en el África.

Al referirse a los varios tipos de responsorio, Sachs remite a la práctica, en ciertas culturas, de interponer o hacer eco de unas cuantas notas sin afectar la línea del solista, como ocurre con tanta frecuencia, no sólo cuando se está cantando el estribillo sino en otros lugares también, fenómeno que se observa asimismo en las canciones festivas de Barbacoas.

Dicho esto, no debe sorprender que la gran mayoría de las tonadas que se encuentran en Barbacoas, al igual que una parte sustancial de las canciones costeñas de List, encajen con precisión en esta categoría,

---

<sup>11</sup> Nueva York, Da Capo Press, 1962, pág. 126.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, pág. 127.

una categoría que con frecuencia se asocia tanto con la música primitiva como con la música africana (como se puede constatar con facilidad al echar un vistazo a las obras básicas de consulta, tales como *African Music on LP. An Annotated Discography* de Alan Merriam (1970)).

En la búsqueda de una fuente musical común para las canciones festivas de Barbacoas y la tradición del romancero, valdría la pena agregar que el término "romance" no tiene ningún significado para los cantantes en Barbacoas. Sus *alabanzas*, como ellos las denominan, escasamente exhiben rasgos que les sean comunes a las melodías de cuatro frases incrementales y básicamente silábicas del tipo *romance viejo* ni al romancero del siglo xx, pero sin embargo los ciclos musicales que forman constan de frases de cuatro compases ordinarios o múltiples de este número y, lo que es aún más singular, caben cómodamente en una de las categorías mencionadas por Miguel Querol en su análisis del romance del siglo xvi:

En cuanto a la estructura musical... tiene su origen evidente en los himnos ambrosianos, cuyas estrofas de cuatro versos octosilábicos se cantan con canto monosilábico. Otros romances viejos tenían solamente un semi-período. También este tipo tiene sus precedentes en la himnodía eclesiástica. Y finalmente, un tercer tipo, en que las notas únicamente son ocho y se repiten en todos los versos...

Querol concluye indicando las similitudes que existen entre este tipo de romance y la recitación, por ejemplo, de las Epístolas, "(...) que produce la sensación de una remota lejanía que se pierde en los orígenes de nuestra civilización europea"<sup>13</sup>.

Habiendo llegado a la conclusión de que el término "letanía" indudablemente corresponde a una mayoría de las canciones festivas de Barbacoas y, más aún, habiendo demostrado que hay argumentos poderosos a favor de un romance tempranero del tipo letanía, nos enfrentamos a una serie de interrogantes que desafían algunos de los cánones de la musicología del siglo xx. En primer lugar, ¿con qué facilidad se podría estar de acuerdo con el punto de vista que los etnomusicólogos han planteado con demasiada frecuencia, en el sentido de que no se deben asociar las tradiciones y conceptos de la música

---

<sup>13</sup> *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, Ediciones Comtalia, 1948, pág. 46.

occidental cuando se hace referencia a la música no-occidental? En segundo lugar, ¿se podría aceptar la letanía como una manifestación válida de las tradiciones musicales occidentales que han sido incorporadas a la práctica oral, o por el contrario, sería la letanía originalmente una manifestación de la tradición oral que luego fue incorporada a las tradiciones musicales occidentales? Finalmente, y de mayor importancia que los anteriores, ¿tenemos la razón al afirmar que los rasgos comunes de afinidad entre la música africana y la música medieval occidental nunca han sido valoradas o aun reconocidas en forma adecuada?

Éstos serían los retos que enfrentan los investigadores actuales de tradición oral no sólo en Colombia sino en el mundo entero.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AROM, SIMHA. *Polyrhythmies et polyphonies instrumentales de l'Afrique Centrale*, París, SELAF, 1985, 2 volúmenes.
- BERMÚDEZ, EGBERTO, *Aguacerito llové. El litoral pacífico*, en *Música tradicional y popular colombiana*, Bogotá, núm. 9, Ed. Procultura S. A., Editorial Printer Colombiana, 1987, págs. 11-20.
- BEUTLER, GISELA, *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la Conquista hasta la actualidad*, traducción de Gerda Westendorp de Núñez, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977. (Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XLIV).
- COLMENARES, GERMÁN, *Popayán: una sociedad esclavista, 1680-1800. Tomo II de Historia económica y social de Colombia*, Bogotá, La Carreta. Inéditos Ltda., 1979.
- FINNEGAN, RUTH, *Oral Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- FRIEDMANN, SUSANA, *Estrategias orales y la transmisión musical del romancero en las tierras bajas de Colombia*, en *El romancero: tradición y pervivencia en el siglo veinte*, ed. Pedro Piñeros y Virtudes Atero (Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero. Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de junio de 1987), Cádiz, Fundación Machado, 1989, págs. 701-17.
- , *Proceso simbólico y transmisión musical: el romance y los cantos festivos religiosos del sur de Colombia*, en *Caravelle*, 48 (1987), págs. 9-26.
- FRIEDEMANN, NINA S. DE, *Contextos religiosos en un área de Barbacoas, Nariño, Colombia*, en *Revista Colombiana de Folclor*, IV (10), págs. 61-84.

SUSANA FRIEDMANN

- GARRIDO, JOSÉ MIGUEL, O. C. D., *Tras el alma de un pueblo*, Tumaco, Vicario Apostólico de Tumaco [1980].
- GONZÁLEZ, WILLIAM, H., *El romancero sacro y la literatura apócrifa*, en *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo veinte*, ed. Pedro M. Piñero y Virtudes Atero. (Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero, Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de junio de 1987), Cádiz, Fundación Machado, Universidad de Cádiz, 1989, págs. 371-79.
- GOODY, JACK, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- GRANDA, GERMÁN DE, *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1987. (Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XLI).
- LIST, GEORGE, *Music and Poetry in a Colombian Village*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1983.
- LOMAX, ALAN, *Folk Song Style and Culture*, Reimpresión de la edición de 1968, Nueva Brunswick, Nueva Jersey, Transaction Books, 1968.
- MERRIAM, ALN, *African Musician on LP., An Annotated Discography*. Evanston, Northwestern University Press, 1970.
- OPLAND, JEFF, *Anglo-Saxon Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- PARDO TOVAR, ANDRÉS, *Los cantares tradicionales del Baudó*, Bogotá, Imprenta de la Universidad Nacional de Colombia, 1960.
- PORTES DE ROUX, HELIANA, *Etnia y tradición religiosa: adoraciones nortecaucanas del Niño Dios*, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. XXIII, núm. 7 (1986), págs. 35-34.
- PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ IGNACIO, *Historia de la música en Colombia*, 3ª ed., Bogotá, Editorial ABC, 1975.
- REESE, GUSTAV, *Music in the Middle Ages*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1940.
- SACHS, CURT, *The Wellsprings of Music*, Nueva York, Da Capo Press, 1962. Reimpresión de la primera edición, 1962.
- WADE, PETER, *The Language of Race, Place and Nation in Colombia*, en *América Negra*, núm. 2 (diciembre, 1991), págs. 41-68.