

El ritmo de la prosa en el *Quijote*: análisis del *incipit*

Luis Carlos Salazar Quintana
(Universidad Autónoma de Ciudad Juárez)

La sonoridad de la prosa cervantina en general, pero específicamente del *Quijote*, ha sido objeto de atención de la crítica sobre todo a partir del trabajo de Ricardo Rojas sobre la poesía de Cervantes (Romo 2017, 33), sin embargo, ha cobrado especial relevancia en los últimos años, en los que se han estudiado los siguientes aspectos:

a) La presencia de la música en el *Quijote*, donde se ha documentado el registro de géneros musicales, danzas, canciones, letrillas del folklore, juegos de cadencia verbal, así como la referencia a diversos instrumentos musicales (Salazar 1948; Pastor 1999; Rey 2005; Lucas 2011; Cabrera 2018)

b) La lírica en el *Quijote* ha permitido observar la intercalación del verso y la prosa en el texto, en la que sobresalen el romance, las silvas, las quintillas y sobre todo los sonetos (Ramírez 1995; Romo 2017)). Al respecto, José Montero Reguera contabiliza 17 sonetos en el *Quijote* de 1605 y 2 en el de 1615; mientras señala 7 romances en 1605 contra 15 en 1615 (Montero 2004, 41). Es de notar en este dinamismo lírico el uso del ovillejo, estrofa original de Cervantes, empleada por primera vez en el *Quijote*.

c) Los versos sueltos en el curso de la narración, con especial énfasis en los octosílabos y endecasílabos (Ávila 2013; Frau 2015). Basta con señalar la famosa frase con la que inicia el *Quijote*, “En un lugar de la Mancha” que da cuenta ya de la forma predilecta del romance español.

Ahora bien, llama la atención que dentro de esta diversidad analítica no haya ensayos consagrados a uno de los componentes esenciales del sentido melódico de la prosa cervantina. Me refiero al ritmo como constituyente efectivo de la experiencia sensitiva y emotiva de la novela.

Hablar del ritmo en la prosa, ya de entrada, presenta sendos problemas teóricos en virtud de las fronteras que guarda el ritmo no solo con las convenciones del discurso literario instituido y el habla coloquial (Gili 1962), sino con el proceso de enunciación que se actualiza de manera espontánea en cada lectura individual. Así y todo, en esta oportunidad intentaremos acercarnos a la naturaleza rítmica del *Quijote* sobre la base de una serie de componentes que en conformidad con lo que ponderan autores como Samuel Gili Gaya (1962), Tomás Navarro Tomás (1966), Isabel Paraíso (1976) o Antonio García Berrio (2004), podemos identificar como ritmo de la prosa.

De acuerdo con Isabel Paraíso, el ritmo es el “efecto producido por el retorno –más o menos periódico– de un elemento fonético en el discurso (1976, 42).” Sin embargo, para García Berrio el ritmo no sólo es percibido como fenómeno auditivo sino como imagen poética integral que propone un diseño constante que es percibido por el lector a partir de la asimilación de diversos elementos de variada naturaleza que convergen en el texto (2004, 91). Dichos formantes rítmicos están distribuidos en los distintos niveles semióticos de la obra: nivel fono-acústico, nivel morfosintáctico, nivel semántico y nivel pragmático (García 2004, 43-48) En conformidad con esta idea, García Berrio propone diferenciar el ritmo métrico, propio de la poesía tradicional, que Samuel Gili Gaya llamaba de periodo isocrónico (1962, 8), del “ritmo textual,” siendo este último el generador de la experiencia más vasta de la obra poética (García 2004, 43). En este sentido, el versolibrismo que

caracteriza la poesía contemporánea renuncia de alguna manera a la uniformidad silábica, a las pausas periódicas, pero conserva un elemento esencial, el ritmo.

Pero, ¿podemos hablar del ritmo en la prosa? Samuel Gili Gaya considera que, en efecto, la oratoria en la plaza pública en la Antigüedad estaba regida por el estatuto del *numerus*, es decir, el empleo sistemático de periodos oracionales de duración semejante (1962, 8). Por su parte, Isabel Paraíso señala que el ritmo es uno de los recursos centrales de la expresividad artística de la obra literaria, es decir que la prosa artística hemos de diferenciarla de la prosa coloquial y aun de la prosa elaborada, precisamente por la intervención deliberada del ritmo (1976, 40-42). De acuerdo con esta estudiosa, la prosa artística está compuesta por diferentes elementos; de hecho, considera simplificadora la idea de que el ritmo prosístico pueda ser limitado a una sola variante. Esta perspectiva, la suya, que ella llama complexiva (Paraíso 1976, 35), integra en el horizonte rítmico los siguientes aspectos:

a) Ritmo de cantidad silábica, la cual corresponde a la segmentación del texto en “grupos fónicos,” los cuales solo en principio podrían equivaler a los versos. Tomás Navarro Tomás define el grupo fónico como “porción de discurso comprendida entre dos pausas (1966, 40).” Dichos grupos por lo general están dictados de alguna manera por la puntuación o los periodos naturales de la respiración.

b) Ritmo acentual. Los grupos fónicos se segmentan a su vez en “grupos acentuales,” que corresponden hasta cierto punto con los pies métricos o cláusulas, pero que no están regidos por su regularidad isocrónica como en la métrica sino por la entonación y el *tempo*, esto es, la velocidad que dicta el discurso

c) Ritmo tonal. Es el formado por la reiteración de esquemas tonales de un texto o tonemas, ya sea por su intensidad ascendente, descendente, suspensiva o cadenciosa.

d) Ritmo de timbre. Este se asocia a todos los fenómenos de concordancia sonora como es la rima, pero se extiende a otras figuras fónicas como la anáfora, la similitud, la aliteración o la paranomasia.

e) Ritmo de pensamiento. Isabel Paraíso propone que este se proyecta en el texto a través de la frecuencia de unidades sintagmáticas equivalentes como los paralelismos, la hipotaxis o el isocolon.

Es importante mencionar que toda prosa artística, en atención a Paraíso, está llamada al cumplimiento más o menos sistemático de los ritmos antedichos, pero solamente las obras de gran calado estético son capaces de organizar su materia verbal de manera no solo oficiosa y consistente, sino más todavía, eficaz, lo que produce aquello que García Berrio denomina “poeticidad (2004, 54).” Dicho esto, ¿podemos sin más analizar el ritmo de cualquier obra literaria en prosa sobre la base de estos componentes? La respuesta es sí; sin embargo, cabe destacar que la prosa artística también es susceptible de clasificarse para la mejor comprensión del uso rítmico; así, tenemos la prosa poética, la prosa narrativa, la prosa oratoria, la prosa dialogada y la prosa ensayística (Paraíso, 1976). Parece significativo tomar en cuenta esta clasificación como principio regulatorio de las modalidades rítmicas en el *Quijote*, lo cual desde ahora nos lleva a renunciar al argumento que señalaría la unidad métrica de la novela, a manera de un sonsonete que perdura a lo largo de las más de mil páginas de los dos partes. En contraste, soy de la idea de que el estudio del ritmo de la prosa en esta novela solo puede ser abarcada en un estudio sistemático y pormenorizado que haga audible, visible e imaginable la ejecución pautada de los diferentes ritmos que generan la experiencia polifónica y polirítmica del *Quijote*.

En esta oportunidad solo alcanza el espacio para explicar los formantes rítmicos del *incipit* de la primera parte del *Quijote*, pero me parece que este fragmento puede ser ilustrativo de los distintos componentes sonoros y melódicos del texto cervantino que estoy desarrollando en un proyecto mucho más amplio (ver Gráfico 1).

Grupo fónico	Número de grupos acentuales	Sintagmas	Cantidad silábica	Pares vocálicos
1	2	En un lugar / de la mancha, ↗	8	u-á á-a
2	3	de cuyo nombre / no quiero / acordarme, ↗	11	ú-o ó-e é-o á-e
3	3	no ha mucho tiempo / que vivía / un hidalgo →	11	ú-o é-o í-a á-o
4	2	de los de lanza / en astillero, ↘	9	á-a é-o
5	2	adarga / antigua, ↘	5	á-a í-a
6	2	Rocín / flaco ↘	4	o-í á-o
7	2	y galgo / corredor. ↘	7	á-o e-ó
8	3	Una holla / de algo más vaca / que carnero, →	12	ó-a á-o á-a é-o
9	2	salpicón / las más noches, ↘	7	i-ó ó-e
10	3	duelos / y quebrantos / los sábados, ↘	9	é-o á-o á-a
11	2	lantejas / los viernes, ↘	6	é-a í-e
12	3	algún palomino /de añadidura /los domingos,↘	15	a-ú í-o ú-a í-o
13	3	consumían / las tres partes / de su hacienda. ↘	12	í-a á-e é-a
14	2	El resto della / concluían ↗	8	é-o é-a í-a
15	2	sayo / de velarte, ↘	6	á-o á-e
16	3	calzas / de velludo / para las fiestas, ↘	11	á-a ú-o é-a
17	2	con sus pantuflos / de lo mismo,↘	9	ú-o é-o
18	2	y los días / de entresemana →	9	í-a á-a
19	3	se honraba / con su vellorí /de lo más fino. ↘	13	á-a o-í í-o
		Tenía / en su casa / un ama ↗	8	

20	3		1	í-a	á-a	á-a	
21	2	que pasaba / de los cuarenta, ʒ	9	á-a	é-a		
22	3	y una sobrina / que no llegaba / a los veinte, ʒ	13	í-a	á-a	é-e	
23	3	y un mozo / de campo / y plaza, ʒ	8	ó-o	á-o	á-a	
24	3	que así / ensillaba /el rocín ↗	8	a-í	á-a	o-í	
25	2	como tomaba / la podadera. ↘	10		á-a	é-a	
26	3	Frisaba / la edad / de nuestro hidalgo →	10	á-a	e-á	é-o	á-o
27	2	con los cincuenta / años; ↘	6		é-a	á-o	
28	2	era / de complexión recia, ʒ	8	é-a	e-ó	é-a	
29	2	seco / de carnes, ʒ	5	é-o	á-e		
30	2	enjuto / de rostro, ʒ	6	ú-o	ó-o		
31	2	gran / madrugador ʒ	6	á-a	a-ó		
32	2	y amigo / de la caza. ʒ	7	í-o	á-a		
33	2	Quieren / decir / que tenía →	8	é-e	e-í	í-a	
34	3	el sobrenombre / de Quijada, / o Quesada, ↗	13	ó-e	á-a	á-a	
35	3	que en esto / hay alguna / diferencia →	10	é-o	ú-a	é-a	
36	3	en los autores / que de este caso / escriben; ↘	12	ó-e	á-o	í-e	
37	3	aunque / por conjeturas / verosímiles, ↗	11	á-e	ú-a	í-e	
38	3	se deja entender / que se llamaba / Quejana. ↘	13	é-a	e-é	á-a	á-a
39	3	Pero esto / importa poco / a nuestro cuento; ↘	11	é-o	ó-a	ó-o	é-o
40	3	basta / que en la narración / dél ↗	9	á-a	a-ó	e-é	
41	3	no se salga / un punto / de la verdad. ↘	11	á-a	ú-o	e-á	

Gráfico 1

Este primer párrafo se trata de una prosa descriptiva de carácter proairético en virtud de que se señalan los hábitos y costumbres del hidalgo, elementos que se convierten en

motivos dinámicos dentro de la historia. Ahí se cuenta, aunque con ambigüedad irónica, el lugar donde vive nuestro personaje, su dieta, su vestido, las personas con quien vive, así como las vacilaciones acerca de su nombre. En este fragmento, como en general en la prosa cervantina, podemos observar una tensión rítmica entre el esquema versal –a modo de un poema tradicional– y el esquema sintáctico, que genera propiamente el ritmo textual mayor. Por lo que hace al esquema versal podemos advertir en primera instancia un ritmo de cantidad silábica, llamado también cuantitativo, que nos permite dividir el párrafo en 7 periodos rítmicos, los cuales suman 41 grupos fónicos en atención a las pausas naturales de carácter prosódico (ver Gráfico 2).



Gráfico 2

Del conjunto total tenemos 7 octosílabos, 7 endecasílabos, 6 eneasílabos, 5 exasílabos, 4 tridecasílabos y otras variantes de porcentaje menor. Ahora bien, si abrimos nuestro foco de observación hacia los grupos fónicos de cantidad semejante, esto es, si aplicamos el criterio del *numerus*, tendríamos la siguiente distribución:

16 grupos fónicos (7, 8 y 9 sílabas) sumando un 39% del fragmento.

12 grupos fónicos (10, 11 y 12 sílabas), con 29%.

Y 8 grupos fónicos (4, 5 y 6 sílabas), con 20% (ver Gráfico 3).

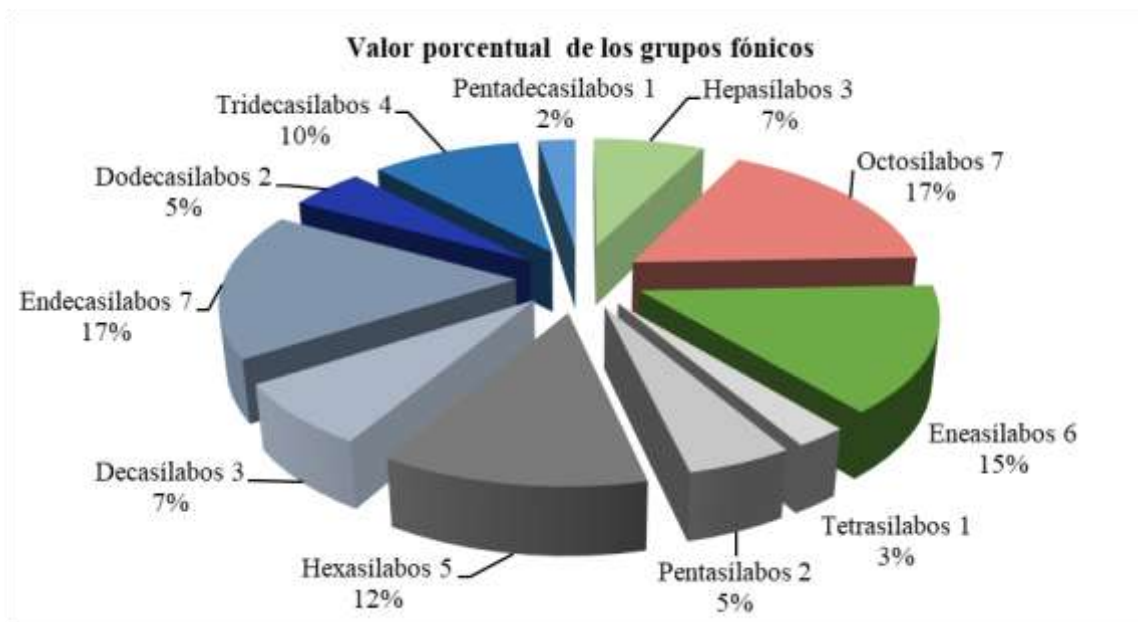


Gráfico 3

Un elemento que llama la atención al respecto es la constancia del grupo fónico octosilábico cada vez que el narrador da lugar a un motivo localizador o específico dentro de la historia: “En un lugar de la Mancha,” “El resto della concluían,” “Tenía en su casa un ama,” “Un mozo de campo y plaza,” “Quieren decir que tenía,” etc., los cuales alternan jugosamente con el grupo de los endecasílabos, que sirven para apostillar el texto o para subrayar el sentido irónico del relato: “De cuyo nombre no quiero acordarme,” “No ha mucho tiempo que vivía un hidalgo,” “Una holla de algo más vaca que carnero,” “Consumían las tres partes de su hacienda,” “Calzas de velludo para las fiestas,” “Que en esto hay alguna diferencia,” “Pero esto importa poco a nuestro cuento,” “No se salga un punto de la verdad.”

Pasemos ahora al ritmo acentual. Aquí, nuevamente, los esquemas métricos incentivan el movimiento andantesco del *Quijote*, creando un paralelismo entre el contenido y la prosodia de la narración, que ya Samuel Gili Gaya señalaba al referirse al troqueo como el más andante de los acentos españoles. En un lugar de la Mancha/ de cuyo nombre no quiero acordarme/ no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo.” En el primer periodo sintáctico, podemos observar la preponderancia de las cláusulas troicaicas que alternan con los dáctilos, y un espondeo hacia el final del periodo para subrayar la tonicidad del texto: “Rocín flaco” y la palabra aguda final, “galgo corredor.” Este esquema se repite más adelante: “Frisaba la edad de nuestro hidalgo/ con los cincuenta años;” “era de complexión recia,” y así también al final del párrafo: “Basta que en la narración dél / no se salga un punto de la verdad.” En el resto del fragmento que estamos analizando, el movimiento andante permanece, aunque con la variante del pirriquio, que son dos sílabas atonas que terminan creando el mismo compás de marcha o de 2/4 para decirlo en términos musicales: “Sayo de velarte,” “Calzas de velludo,” “pantuflos de lo mismo,” “Los días de entresemana,” “se honraba con su vellorí de lo más fino,” etc. A su vez, si analizamos cada periodo sintáctico de manera individual, podemos advertir el diseño rítmico que pauta cada momento del texto; por ejemplo, en el primero es de notar la acentuación en la 2ª, 4ª y 7ª

sílabas (ver Gráfico 1). En el último en contraste, se observa el acento en la 1ª, 4ª y en la 10ª sílabas.

Ahora bien, hemos dicho que la configuración rítmica del *Quijote* presenta un dinamismo dicotómico entre el llamado métrico y su constitución sintáctica. Por lo que se refiere a esta última, el texto en mención puede ser dividido en grupos acentuales que, de acuerdo con Isabel Paraíso, se organizan ya no por las reglas métricas, sino de acuerdo con las palabras tónicas y semitónicas de los grupos fónicos (1976, 48-49). Se consideran palabras tónicas los sustantivos y los verbos y en algunos casos los adjetivos según su posición en la oración; las demás categorías morfológicas se denominan semitónicas porque son susceptibles de perder su acento, sobre todo los artículos, las conjunciones y las preposiciones. Así entonces “En un lugar de la mancha” está formado por dos grupos acentuales: “En un lugar” y “de la mancha.” Y “de cuyo nombre no quiero acordarme,” está dividido en tres grupos acentuales: “de cuyo nombre,” “no quiero” y “acordarme.” Esto significa que el primer sintagma es bimembre mientras que el segundo es trimembre. Si nos atenemos a este criterio de segmentación, tenemos los siguientes resultados: de los 41 grupos fónicos señalados en principio, 21 son trimembres y 20 bimembres, lo que señala un equilibrio en la distribución acentual del texto (ver Gráfico 4). En atención a Paraíso, la bimembración se presta más para la aceleración narrativa y para los propósitos comparativos o enumerativos que crean un efecto climático. En el fragmento que nos ocupa, esto es estimable si podemos observar la recurrencia a esta fórmula cada vez que hay una relación de elementos: “adarga antigua”, “rocín flaco” y “galgo corredor”, o “seco de carnes”, “enjuto de rostro,” y “gran madrugador;” mientras que la trimembración sugiere ejercicios de ponderación que, en el caso de un texto con intención deliberada, contribuyen a su gestualidad irónica. Así “De cuyo nombre no quiero acordarme,” “Duelos y quebrantos los sábados,” “Algún palomino de añadidura los domingos,” “Se honraba con su vellorí de lo más fino,” “El sobrenombre de Quijada o Quesada,” “Pero esto importa poco a nuestro cuento,” etc.

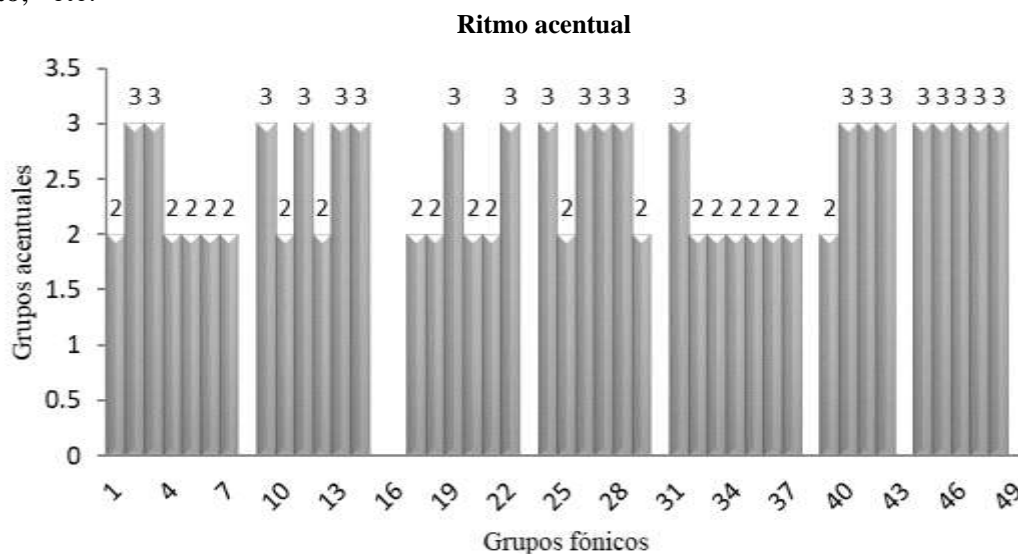


Gráfico 4

El ritmo acentual genera en segunda instancia el ritmo tonal, el cual connota la intensidad del texto dada la elevación, descenso, suspensión o cadencia que adquieren las

terminaciones de los sintagmas. “En un lugar de la Mancha” sugiere por ejemplo un tonema de elevación (↗), en tanto que “De cuyo nombre no quiero acordarme,” supone un tonema de suspensión (→) al igual que “No ha mucho tiempo que vivía un hidalgo,” dado el encabalgamiento con el siguiente sintagma “De los de lanza en astillero;” este último, así como los dos siguientes “Adarga antigua” y “rocin flaco,” proponen una concatenación por medio de unos tonemas de cadencia (↘ ↵). Finalmente “galgo corredor” responde a un tonema de cierre (↘), por lo tanto, de descenso. Seguidamente, los periodos sintácticos cumplen con el mismo esquema tonal antedicho, empezando por una elevación o suspensión para entrelazar varios sintagmas por medio de tonemas de cadencia en los que el narrador se vale de enumeraciones o gradaciones para producir el sentido hiperbólico de la historia y con ello dar con el registro de parodia del mundo representado (ver Gráfico 1).

Por último, quiero llamar la atención sobre el ritmo de timbre, el cual supone en principio la rima, pero se enriquece fundamentalmente con otros fenómenos de coincidencia fónica como las similitudines, las aliteraciones, las paranomasias y otras figuras de repetición. Si el texto en comento lo organizamos en razón de combinaciones vocálicas, podemos observar la dominante “á-a” como fórmula predilecta, con 24 coincidencias, lo cual da un registro de 22% del texto; seguida por la dupla “é-o,” con 12 menciones; “á-o,” con 10; igual que la combinación “é-a” con 11 también; e “í-a,” con 8 coincidencias, además de otras variantes con menor presencia, aunque con un valor específico (ver Gráfico 5).

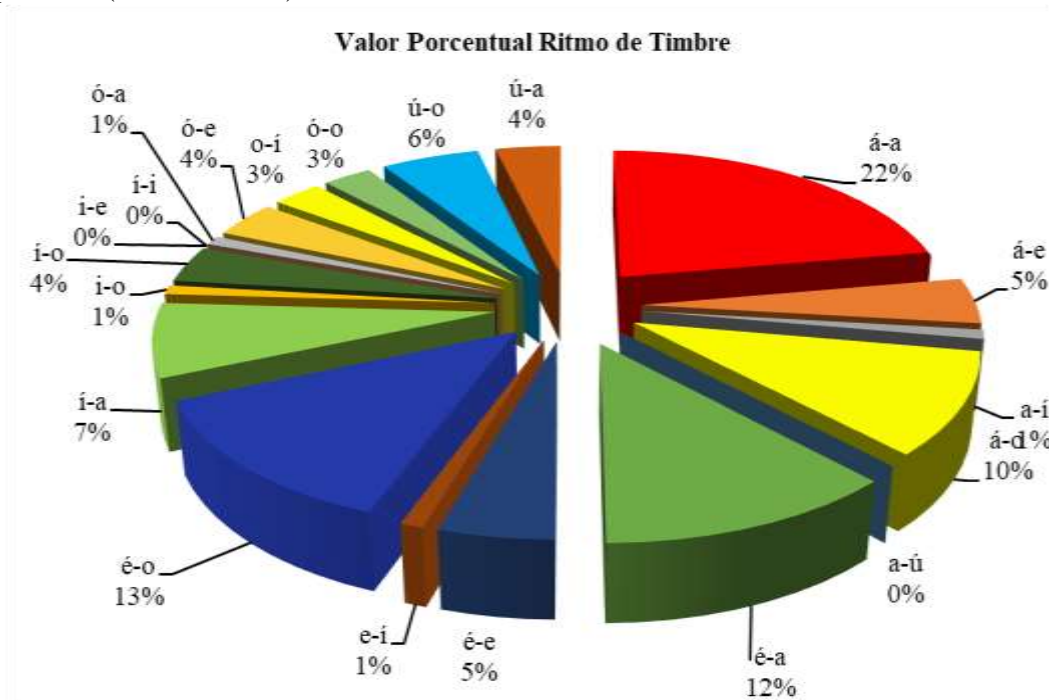


Gráfico 5

Lo importante aquí es ver la posición estratégica de estas combinaciones en el desarrollo del texto. En el primer periodo sintáctico, pongo por caso, es de notar la resonancia de la combinación vocálica “á-a” desde la primera frase, la cual va a generar el diseño melódico de la composición hasta el final del texto que se intensifica con “Basta que en la narración dél/ no se salga un punto de la verdad,” con terminación aguda en “a.” Esta combinación permite al texto cervantino crear efectos múltiples como son los paralelismos

sonoros como “basta,” salga,” esquema que viene sonando desde “los de lanza en astillero” y “adarga antigua;” o en “Calzas de velludo [...] se honraba con su vellorí,” “que así ensillaba el rocín,” “como tomaba la podadera,” donde se aprecia el dúo “á-a” en posición inicial. En otros casos, esta combinación se vale de la similicadencia para contribuir al efecto cómico: “Tenía en su casa un ama” o en “Frisaba la edad;” no se diga en el momento en que con gesto irónico el portavoz del relato se refiere al patronímico del hidalgo “Tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada,” lo cual reverbera más adelante en “Quejada.”

Las otras sonoridades relevantes son las combinaciones “é-o”, “á-o” e “í-a,” que surgen desde los primeros grupos fónicos del texto. Igual que en los casos que señalábamos con “á-;” estas combinaciones generan estructuras sintácticas paralelas como en “de cuyo nombre no quiero,” “no ha mucho tiempo, “de los de lanza en astillero;” o bien, “Una holla de algo” “duelos y quebrantos,” similicadencias como “flaco” y “galgo,” o epanadiplosis tales como: “consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían,” “Era de complexión recia,” esquema este último que impulsa el dinamismo jocoso del relato acerca de la vaguedad del nombre del personaje cuando dice: “Pero esto importa poco a nuestro cuento,” en que se hace presente además la aliteración con los fonemas “p” y “t.”

De conformidad con Isabel Paraíso, el ritmo se vale no solo de coincidencias sino también de contrastes, es decir, que una fórmula es susceptible de emplearse de manera recta o inversa para generar diferentes ambientes psicológicos (1976, 208-209). En tal sentido, Cervantes emplea combinaciones vocálicas en inversión para hacer extensible al plano auditivo el eje contrastante de la historia; tales serían los esquemas “ó-e / é-o,” “de cuyo nombre no quiero,” o bien, “ó-a / á-o,” “Una holla de algo,” o “á-e / é-a” “tres partes de su hacienda.”

Los aspectos descritos y analizados hasta ahora de ninguna manera son exhaustivos, ya que nos faltaría hablar por ejemplo del ritmo de pensamiento, que señala la repetición de esquemas sintácticos y frases; no se diga si queremos establecer diferencias entre los diferentes géneros de prosa artística que interactúan a lo largo del relato: la prosa evenemencial o de acciones, la prosa oratoria –pensemos en los discursos de don Quijote,– o en la deliciosa prosa dialogada entre el hidalgo y su escudero, además de la prosa poética que surge con emotivo lirismo en momentos específicos de la composición. Así y todo, el fragmento que hemos compartido en esta oportunidad nos permite acercarnos a la narración cervantina como fenómeno auditivo, lo que no solo nos hace justipreciar la extraordinaria sensibilidad y oído del alcalaíno, sino también nos propone una metodología de la lectura en voz alta del *Quijote* que, creemos, ayudaría en gran medida a las nuevas generaciones a valorar las distintas tonalidades e intensidades del texto que muchas veces perdemos en aras de anteponer el contenido de la obra a la gracia de su enunciación.

Obras citadas

- Ávila, Francisco Javier. “Verso y prosa en Cervantes: la construcción de voces.” *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica* XVI, 2 (2013): 9-41.
- Cabrera Muñoz, Antonia Javiera. “La música en el *Don Quijote* de Miguel de Cervantes (1547-1616).” *Mirabilia* 27 (2018/2): 60-136.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. Madrid: Castalia, 2002 [1a ed. 1998].
- Frau, Juan. “Metro narrados: el metro en la novela española.” *Rhythmica* 13 (2015): 65-96.
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Gili Gaya, Samuel. *El ritmo de la lengua hablada y de la prosa*. Madrid: Escuela Central de Idioma/Real Academia de la Lengua Española, 1962.
- Lucas Sanahuja, José. *Cervantes y la música*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral], 2011.
- Montero Reguera, José. “‘Poeta ilustre, o al menos manífico.’ Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el *Quijote*.” *Anales Cervantinos* 36 (2004): 37-56.
- Navarro Tomás, Tomás. *Manual de entonación española*. Ciudad de México: Colección Málaga, 1966.
- Paraíso, Isabel. *Teoría del ritmo de la prosa: aplicada a la hispánica moderna*. Barcelona: Planeta, 1976.
- Pastor Comín, Juan José. “De la música en Cervantes: estado de la cuestión.” *Anales Cervantinos* XXXV (1999): 383-395.
- Ramírez, Pedro. “La lírica cervantina en su contexto narrativo.” *Revista suiza de literaturas románicas* 27 (1995): 67-86.
- Rey Marcos, Juan José. “La música en el *Quijote*.” En Antonio Álvarez Cañibano coord. *El Quijote y la música*. Madrid: Instituto Cervantes, 2005 [En línea]: https://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/reymarcos.htm.
- Romo Feito, Fernando. “Cervantes ante la palabra lírica: el *Quijote*.” *Anales Cervantinos* XLIV (2012): 133-158.
- Salazar, Adolfo. “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* II, 2 (1948): 118-173.