

Cervantes, el *Quijote* y la música popular en España alrededor de 1600¹

Egberto Bermúdez
Universidad Nacional de Colombia

La música popular juega un papel muy importante en la novela de Cervantes. En un tiempo en el que el mundo musical catedralicio español era uno de los más refinados de Europa, la ausencia de dicha música en la más importante novela de la época puede entenderse como un interés específico, heredado de la literatura de la Edad Media, por la cultura popular. Este artículo rastrea las referencias existentes en el *Quijote* a la riqueza de influencias internacionales de la música popular española, a la variedad de instrumentos empleados y a las prácticas sociales en las que se producía música.

Palabras claves: Música popular ; Música española - siglo XVI ; Instrumentos musicales ; *Don Quijote de la Mancha*.

Cervantes, *Don Quixote* and popular music in Spain around 1600

Popular music plays an important role in Cervantes's novel. In a time in which the world of religious music in Spain was one of the most refined in Europe, the absence of religious music in the most important novel of the time can be understood to express a particular interest in popular music, an interest that was inherited from the literature of the Middle Ages. This article traces the references in *Don Quixote* to the various international influences on Spanish popular music, the variety of instruments employed and the social practices in which music was produced.

Key words: Popular music ; Spanish music - XVIth century ; Musical instruments ; *Don Quixote of La Mancha*.

¹ Este artículo es una reelaboración de uno más breve (Bermúdez 2005). Algunos ejemplos musicales relacionados con los cantos, bailes e instrumentos aquí mencionados pueden ser oídos en Bermúdez, "Discoteca Virtual/Virtual Music Library".



Diego de Silva y Velásquez (1599-1660). *Tres músicos*. Gemaldegalerie, Berlín.

Tal vez hoy no tendríamos el *Quijote* si los burócratas del Consejo de Indias hubieran aceptado otorgarle a Cervantes alguno de los cuatro empleos americanos que solicitó en mayo de 1590.² Si hubiera obtenido alguna de las dos vacantes disponibles en la actual Colombia (antiguo Nuevo Reino de Granada), a saber, la Contaduría del Nuevo Reino en Santafé o el oficio de Contador de Galeras en Cartagena, hubiera tenido uno de dos destinos. Uno, ser el antepasado ilustre de una familia de inútiles, con apellido doble escrito con guión, cuyo miembro más destacado sería el propietario de una plantación de flores que recibe subsidios del estado por su ineficiencia y por explotar a sus “Marías”, todas ellas “llenas de gracia”.³ O tal

² El estudio biográfico más actualizado sobre Cervantes es el de Jean Canavaggio (1997). Ver también *Biblioteca Cervantes Virtual*.

³ Para lectores ajenos al medio colombiano, aquí se hace alusión a la película *Maria full of grace* del realizador norteamericano Joshua Marston, nominada al premio Oscar en el 2005, cuyas protagonistas son mujeres jóvenes trabajadoras en las plantaciones de flores para exportación en la Sabana de Bogotá.

vez, mejor, se hubiera amancebado con una zamba o mulata de piel oscilante entre ébano, aceituna y durazno, hubiera vivido en una “rochela”⁴ al lado de un río, comiendo pescado y plátano y bebiendo guarapo y aguardiente, y sería el desconocido antecesor de una familia que hoy incluiría una prostituta de Barrancabermeja, un cura del Putumayo, un guerrillero, un paramilitar, un boxeador, una cajera del Banco de Crédito y un profesor de inglés de la Universidad Libre.

En las obras de Cervantes, en particular en el *Quijote*, la música ocupa un lugar destacado, aunque no más que el que tienen otras actividades humanas por él descritas con agudeza y sobrado entendimiento.⁵ Un aspecto importante es la total ausencia de la actividad musical catedralicia o religiosa en general, la cual en ese momento estaba a la altura de la de los grandes centros musicales europeos. Desde el siglo xvi, los compositores y cantores españoles habían estado en contacto con la actividad musical de los italianos, y a finales del siglo xvi, momento de apogeo de la contrarreforma, el mundo musical catedralicio español era uno de los más refinados de Europa. Sin embargo, Cervantes decide darle voz a otra música, esa que hoy llamamos popular.⁶ En ese momento esto no resultaba totalmente nuevo en la literatura española, pues desde finales de la Edad Media hubo autores que se preocuparon por la cultura con la que “gente de baja y vil condición se alegra”, tal como comentaba el Marqués de Santillana (cit. en Cortázar 58).⁷

Así como conoce el trato y maneras de los venteros y prostitutas que don Quijote encuentra a diario, o como re-

⁴ Se llamaba así a los sitios donde se reunían gentes de toda condición, españoles huidos, indios, negros cimarrones, delincuentes y que, lejos de las autoridades civiles y eclesiásticas, aglutinaron a la población dispersa en la Costa Atlántica colombiana durante el siglo xviii.

⁵ El primer tratamiento de este tema, ya clásico en la musicología española, es el de Miguel Querol Gavaldá (1948). Con motivo de este cuarto centenario el Centro Virtual Cervantes ha compilado la publicación electrónica “El *Quijote* y la música”. Ver el artículo de Pepe Rey “La música en el *Quijote*”.

⁶ Ver Robert Stevenson (1981) y Samuel Rubio (1983).

⁷ Íñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana (1388-1458) recopiló refranes populares que vertió en sus famosas “serranillas”.

trata vivamente ademanes e indumentaria de labradores, bachilleres, rufianes y curas, el narrador discurre sobre música, músicos e instrumentos. Margit Frenk (2005) ha insistido en el aspecto sonoro del *Quijote*, donde las cosas se cuentan y se lee en voz alta y, naturalmente, ese aspecto sonoro de la obra es realizado por sus innumerables menciones musicales.

Estas menciones nos proporcionan, además, información poco conocida, pues parece que el lenguaje cotidiano de aquella época era bastante rico en metáforas musicales. Al menos esto inferimos del repetido uso de refranes como “el abad, de lo que canta yanta” o la referencia a cantar como confesar bajo tortura, usual en la jerga delincriminal, vigente aún en nuestros días (I, cap. xxii, 201). La metáfora musical también forma parte del lenguaje alambicado de la obra, por ejemplo, cuando Sancho, ya gobernador, experimenta con el habla culta y en una referencia mitológica invoca al Sol (Apolo) como “inventor de la música” (II, cap. xiv). Estas alusiones eran parte importante de las nociones cultas y populares sobre la música, referidas por Dorotea, cuando confiesa que tocaba su arpa porque la música “compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu” (I, cap. xxviii, 279).

El mundo social del *Quijote*, a pesar de que no lo parezca, es un mundo complejo. Hay pastores, porqueros y cabreros, pobres y analfabetos, pero también pastores de mentiras que eran estudiantes idealistas imbuidos por el ideal arcádico de las academias italianas, en las que los intelectuales tomaban un nombre mitológico pastoril y se disfrazaban de rústicos para recitar peroratas en endecasílabos. Había, de otro lado, labradores ricos y pobres, algunos de ellos escribanos o con hijos bachilleres y estudiantes, y muy al tanto de las modas y costumbres de la cultura urbana y letrada, traídas y llevadas de venta en venta por los viajeros (nobles, militares, estudiantes, curas, rufianes, prostitutas) que las hacían circular de la corte y las ciudades a las villas, sitios y lugares de la cultura rural. En sus *Novelas Ejemplares*,

Cervantes retrata fielmente esa cultura urbana, también rica en desniveles y paradojas.⁸

Agudo observador como era, Cervantes, en los diez años de ausencia de su patria, adquirió un marco de referencia internacional dentro del cual pudo encuadrar la música española y entender sus especificidades y acentos vernáculos. Así, oyó el refinamiento sonoro de las cortes italianas y la rareza de la música islámica de los jenízaros del imperio otomano, o de los cantos y bailes del norte de África. Esto permite entender que para consolar a Altisidora, don Quijote requiera un laúd que los duques asienten en proporcionarle, pero en el momento de tocar y cantar su romance usa en realidad una vihuela (II, cap. XLV, 896). Este era un instrumento de similar afinación que externamente parecía una guitarra y que, durante el siglo XVI, fue reconocido exclusivamente como un instrumento español, más adecuado que el laúd para las manos de don Quijote, quien encarnaba la antigua y obstinada tradición hispánica y no el internacionalismo y modernidad de la cultura italiana.⁹

Cuando don Quijote se atreve a tocar y cantar lo hace — como apunta Vargas Llosa— para materializar el mito que lo había llevado a la locura. El mismo autor añade que las aventuras de caballeros andantes fueron pura ficción y un antidoto contra la dureza, la violencia y el sufrimiento de la vida del medioevo (XIV). Don Quijote no quiere restaurar una edad pasada que nunca había existido, sino intentar en su tiempo vivir en un mundo justo, equilibrado y libre, lo que entonces parecía a todos cosa de locos y que hoy consideramos utópica. Si en un momento don Quijote canta y toca para Altisidora, es porque al comienzo de la novela le había aclarado a Sancho que ser “trovadores y grandes músicos” era habilidad propia de los “enamorados andantes” como él (I, cap. XXIII, 214).

⁸ Un excelente tratamiento del medio social de otro de los clásicos de la literatura española es el de José Antonio Maravall (1968).

⁹ Sobre la presencia de la vihuela en Colombia y América ver mis trabajos *La música en el arte colonial de Colombia* (1994, 119-125) y “La vihuela de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito” (1993).

Sin embargo, en aquellos tiempos en que las riquezas comenzaron a ser más poderosas que el linaje hubo unos nuevos enamorados andantes, también músicos, como Basilio, espadachín, jugador de pelota, que canta “como una calandria” y “toca guitarra, que la hace hablar” y quien por su “industria”, hace que el “amor” triunfe sobre el “interés” (II, cap. XIX).

Volvamos ahora a la presencia de la experiencia vital de Cervantes en su obra y, esta vez, a la música que conoció en su cautiverio entre los moros del norte de África. Mientras maese Pedro animaba sus muñecos y el trujamán relataba la historia de Gaiferos, Melisendra y el rey Marsilio, don Quijote oyó que se decía que como alarma en las torres sonaron campanas, lo que juzga inmediatamente como “un gran disparate” y, después de interrumpir con un enfático “¡Eso no!”, prosigue a explicar que “entre moros no se usan campanas, sino atabales y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías” (II, cap. XXVI, 754).

Las chirimías fueron los instrumentos que sonaron en el recibimiento de Sancho como gobernador de su ínsula (II, cap. XLVI, 899) y que, acompañadas de clarines y trompetas, recibieron a don Quijote en Barcelona (II, cap. LXI, 1019). Chirimías, trompetas, clarines, tambores y atabales aparecen varias veces en la obra, siempre como instrumentos tocados al aire libre cumpliendo un papel heráldico como símbolos de poder y majestad, que los hacía propios de lo ceremonial y militar. En su primera salida y llegando a la venta, don Quijote imaginaba que iba a ser recibido con trompetas y, en efecto, eso fue lo que oyó, aunque en realidad lo que sonó fue un cuerno de aquellos que usan los porqueros para recoger sus animales (I, cap. II, 37). Ya en su segunda salida y ante una inminente refriega, don Quijote también creyó oír “el tocar de los clarines y el ruido de los atambores”, aunque Sancho le repitiera que lo que oía eran “muchos balidos de ovejas y carneros” (I, cap. XVIII, 160).

El pintoresco mundo de la fiesta pública en el ámbito rural hispánico es otro de los temas explotados a fondo por Cervantes, en especial en uno de los episodios más llamativos de la obra, “las bodas de Camacho el rico” (II, caps. XIX-

xxi). Al llegar, don Quijote y Sancho fueron recibidos con el sonido de instrumentos, aunque probablemente Sancho no logró oírlos, ávido como estaba de ver y oler las ollas, carneros, liebres, gallinas, vino, pan, quesos, aceite, fritos de masa, miel, lechones y especias, todo eso que nuestro narrador llamó un “aparato rústico pero abundante”. Don Quijote sí oyó los “suaves sonidos” de “flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos y sonajas”,¹⁰ aunque seguramente no estaban todos ellos, porque en este pasaje Cervantes sigue la antigua tradición del “topos de enumeración”, presente desde los tiempos del arcipreste de Hita, y también en uno de libros de caballerías de la biblioteca de don Quijote: el *Tirant lo Blanch*, salvado del fuego por el cura, por ser “tesoro de contento y mina de pasatiempos”. En esta obra (de alrededor de 1460), desde las almenas de las torres de sus castillos suenan también “trompetes, anafils, clarons, tamborinos, charamites e musetes e tabals” (Pedrell 125).¹¹

¹⁰ El salterio es un instrumento de cuerdas percutidas, de origen islámico, llamado *qanun*. En Irán e India se denomina *santur*. Es también usado en la actualidad en Europa Oriental (*cymbalom*). En Italia y España fue muy popular en el siglo XVIII, tanto en la música profana como religiosa (ver Bermúdez 1994, 89-95). *Albogue* o *alboka* es un instrumento de viento conocido desde el medioevo que aún se usa en la música tradicional del País Vasco, Grecia y el norte de África. Se trata de un par de tubos con orificios digitales y lengüetas libres con un pabellón de cuerno. En diferentes partes de Europa y en América hay instrumentos similares, pero constituidos por un solo tubo con su lengüeta a los que se le llama *pibcorn* o *pibgorn* (Gales), *zbaleika* (Rusia), *gaita serrana* (Castilla), *gaita gastoreña* (Cádiz) y *erkencho* (norte de Argentina). Ver Koteron (“Alboka”), ‘The Welsh Pibgorn’, “Les chalumeaux a capsule et a pavillon en corne” y Ruiz (54). La pandereta actual es un instrumento resultante de los dos mencionados, el pandero con membrana y sin las láminas sonajeras, y las sonajas, un aro de madera con esas sonajas sin membrana.

¹¹ Los instrumentos mencionados en catalán en dicha obra son trompetas, añafils (trompetas largas de tradición musulmana), clarines (trompetas tocadas en su registro alto), tamborinos (instrumentos compuestos por flauta y un pequeño tambor, llamados *pipe and tabor* en inglés), chirimías (instrumentos de doble lengüeta, de origen islámico, usadas sobre todo en la música al aire libre). En Francia se conoció como *musette* a la gaita, aunque a veces el término se usó para designar cualquier instrumento de viento con lengüetas y atabales (timbales semicirculares parecidos a los *timpani* de la orquesta sinfónica actual). Ver también Querol Gavaldá (135-164).

El mencionado “aparato rústico” de Camacho en realidad era por lo menos digno de fiestas reales e incluía danzas con disfraces, representaciones, recitados, música y tramoza con letreros de explicaciones y jeroglíficos. Esto era propio de la fiesta pública urbana en que desfilaban las gaitas y la indumentaria de los pastores, pero mezcladas con ninfas, cupidos, castillos, salvajes y otros personajes de las “danzas de artificio” de la tradición letrada que Cervantes atribuye adecuadamente al cura “beneficiado del pueblo”, de los cuales en Tunja también tuvimos uno ilustre, Juan de Castellanos, quien nos dejó el poema más largo de la lengua castellana, las *Elegías de varones ilustres de Indias*.

Y hablando de las Indias, su cultura, así como su contribución a la tradición musical española, también aparece en las páginas de Cervantes. El tema de la presencia de América en la obra de Cervantes ha sido objeto de estudios específicos, pero en el caso de la música, la influencia parece haber estado mediada por la presencia de manifestaciones musicales africanas en nuestro territorio que posteriormente, a través del intenso ir y venir de flotas y galeras, tuvieron impacto sobre el canto, el baile y la música de la península (Fernández 1994). La proverbial inclinación musical de los africanos y sus descendientes (esclavos y libres) fue uno de los tópicos elaborados por Cervantes en *El celoso extremeño*. Luis, el “negro viejo y eunuco” que el extremeño instaló en su casa como guardián de su esposa, terminó cediendo ante la tentación de aprender a tocar la guitarra y acompañarse en el canto enseñado por Loaysa, quien ya se jactaba de tener como alumnos “a algunos morenos y a otra gente pobre”, entre ellos tres negros esclavos que pueden “cantar y tañer en cualquier baile y en cualquier taberna” (1960, 902-906).

Loaysa, ese pretendiente “algo músico” de la mujer del extremeño, al parecer fue modelado a partir del poeta y rufián Alfonso Álvarez de Soria, quien murió ahorcado en Sevilla y que seguramente formaba parte del heterogéneo bajo mundo de aquella ciudad, descrito por Cervantes como de “gente ociosa y holgazana a la que comúnmente suelen

llamar gente de barrio”, entre quienes la música y el baile parecen haber sido actividades especialmente favorecidas.¹² A algunos de estos bailes, unos de los cuales son cantados y cuyos nombres ponen en evidencia influencias no hispánicas (zarabanda, zambapalo), se les atribuyó en su época un origen americano y, a veces, (como el caso de la chacona), claras vinculaciones con la cultura africana. Las menciones citadas aquí y otras más han sido objeto de debate, pero nos dan la posibilidad de constatar más antigüedad para esa cultura de “ida y vuelta”, que se observó en el siglo XIX, entre la metrópolis y sus colonias.

También en *La ilustre fregona* nuestro autor se refiere extensamente a los bailes populares de su época al narrar que en Toledo, en una posada, Lope Asturiano, uno de los dos protagonistas jóvenes “ricos y principales” de Burgos, disfrazado de mozo de servicio canta con el acompañamiento de una guitarra un romance que pide que se baile como se “canta y baila en las comedias”. Los mozos de mulas verdaderos, algunos embozados, y las sirvientas del lugar se disponen a bailar pero uno de ellos reacciona airado al oír mencionar el contrapás, baile extranjero que confunde con un insulto y que el disfrazado protagonista había dejado escapar como traición de su cultura letrada. Para apaciguar los ánimos, el posadero interviene y pide que mejor se toquen las “zarabandas, chaconas y folias al uso”. El romance que cantan tiene como estribillo: “El baile de la chacona/encierra la vida bona” y su texto menciona otros bailes como la zarabanda y el zambapalo. Además, en su última estrofa, al referirse a la mencionada chacona, la llama “esta indiana amulatada/de quien la fama pregona”(1960, 933). Lope de Vega también le atribuye origen americano (“de las Indias a Sevilla/ha venido por la posta”) y todos coinciden con Cervantes en su carácter lascivo e inmoral, propio del ya mencionado bajo mundo urbano.¹³

¹² El estudio clásico sobre la sociedad de Sevilla en la época de Cervantes es el de Ruth Pike (1972).

¹³ Ver también Querol Gavaldá (93-132).

Pero una cosa era el baile y otra las danzas públicas o de artificio de que ya hablamos, que a su vez eran muy diferentes de las de los “zapateadores”, o de aquellas de Espadas o de Cascabel que Cervantes seguramente presencié en el campo andaluz cuando recorrió Andalucía desde 1587 como comisario de trigo y aceite para la expedición de la “Grande y Felicísima Armada” (llamada después “Armada Invencible”) contra Inglaterra, al mando de su comisario general de galeras Antonio de Guevara.¹⁴ A propósito del baile doméstico y de diversión, Sancho anota que él sabía “zapatear” pero no “danzar” cuando, al hallarse en Barcelona en un sarao, don Quijote es obligado a bailar con las damas de su anfitrión, lo que a la postre se convierte en otra de sus derrotas (II, cap. LXII, 1025).

Y, precisamente, la citada obra de Juan de Castellanos nos lleva a uno de los géneros poético-musicales más importantes del mundo de Cervantes y del *Quijote*, el romance hispánico. En varios pasajes de sus *Elegías*, nuestro beneficiado cita textualmente o parodia los más conocidos romances del ciclo caballeresco o carolingio. Por ejemplo, para describir la huida de Álvaro de Oyón de Popayán usa versos del romance de Gaíferos y Melisendra, el mismo con el que maese Pedro entretuvo a su auditorio hasta que el airado don Quijote destruyó su retablo y decapitó sus muñecos. El famoso juramento del romance del Marqués de Mantua es adaptado por Castellanos en varias oportunidades a las venganzas entre españoles e indígenas, y es el mismo que don Quijote, maltrecho y apaleado después de una de sus primeras derrotas, recuerda y comienza a “decir con debilitado aliento” (I, cap. v, 56). Como vemos, desde su primera salida, el romancero tradicional había acompañado a don Quijote quien al llegar a la primera venta, citando uno de los más famosos romances caballerescos, había exclamado: “mis arreos son las armas, mi descanso el pelear”, ante lo que el ventero había respondido completando los versos: “según eso, las camas de vuestra merced serán las duras peñas y su dormir

¹⁴ Dicha expedición sólo logró partir de Lisboa en Mayo de 1588 para ser vencida y dispersada por los ingleses en julio de ese mismo año.

siempre velar” (I, cap. II, 38-39). El romance era, pues, parte de una cultura popular conocida por igual por rústicos y letrados. Aún hoy, en varias regiones de América Latina se recuerdan sus textos, aquellos que en los años cincuenta todavía andaban de boca en boca en Colombia entre las gentes del campo de Boyacá, Santander, Antioquia, el Chocó y la Costa Atlántica.¹⁵

Pero no solamente eran populares los romances antiguos



Vihuela. Iglesia de la Compañía de Jesús, Quito. Foto de E. Bermúdez

o caballerescos sino que, como género cantado, el romance era un vital medio expresivo, tal como siguió siéndolo con los corridos mexicanos y llaneros, las payadas argentinas y las historias “de cordel” del nordeste de Brasil. Tomando otro ejemplo, Altisidora “en tono suave y bajo, al son de su arpa”, engaña a Don Quijote cantando un romance y él le corresponde con otro, de su propia invención, para lo que se acompaña con una vihuela hasta que es ridiculizado y herido por la “cencerril y gatuna” burla preparada por los duques, de la cual la misma Altisidora lo cura diligentemente (II, cap. XLIV). Otro romance de este nuevo tipo aparece al comienzo de las aventuras de nuestro personaje, cantado por un cabrero que se acom-

¹⁵ El estudio clásico sobre el romance en Colombia es el de Gisela Beutler (1977).

pañá con un rabel¹⁶ y que ha sido compuesto por el cura de su pueblo (I, cap. XI, 100-102).

Para terminar, y retornando la mencionada petición de empleo en América en 1590, un mes después de que Cervantes lo escribiera alguien afortunadamente anotó al margen del documento: “Busque por acá en que se le haga merced”. Así, Cervantes no tuvo otra alternativa que la de permanecer en España, donde escribió y publicó la primera parte de su obra maestra hace 400 años. Releerla o, en realidad, leerla será siempre un placer,

una confirmación de la frase de Ezra Pound, quien opinaba que lo clásico es “aquello nuevo que permanece nuevo”.



Rabel. Claro, Samuel; Gonzalez, Juan P. et al. *Iconografía musical chilena* I. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1989. 29.

Obras citadas

Bermúdez, Egberto. “La vihuela de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito”. *Revista Musical Chilena* XLVII, 179 (1993): 69-77.

_____. *La música en el arte colonial de Colombia*. Bogotá: Fundación de Música, 1994.

_____. “Cervantes, el Quijote y la música”. *Horas* 14 (2005): 20-25.

¹⁶ El rabel es un instrumento de tres cuerdas tocado con arco, de origen islámico, y muy popular en el medioevo pero que se mantiene en diferentes tradiciones musicales, especialmente en las del norte de África (*rebab*), los Balcanes (Grecia, Turquía) donde se le llama *lyra* y en América Latina, cuyos exponentes más importantes son el rabel de Chile (zona central) y el de Argentina (Misiones), y la *rabeca* de algunos lugares de Brasil. En inglés se le denomina *rebec*. Ver Claro Valdés (1979, 50-51), Ruiz (25-26) y *Músicos em cia*. Ver también Jones (2000).

- _____. "Discoteca Virtual/Virtual Music Library". 1 de ago. de 2005. <<http://www.ebermudezcurros.unal.edu.co/discovirt.htm>>.
- Beutler, Gisela. *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 1 de ago. de 2005. <http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Cervantes/biografia.shtml>.
- Canavaggio, Jean. *Cervantes*, México: Espasa-Calpe, 1997.
- Castellanos, Juan de. *Elegías de varones ilustres de Indias*. 4 vols. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1953.
- Cervantes, Miguel de. *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1960.
- _____. *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Real Academia Española/Alfaguara, 2005.
- Claro Valdés, Samuel. *Oyendo a Chile*. Santiago: Ed. Andrés Bello, 1979.
- Cortazar, Augusto R. *Folklore y literatura*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.
- Fernández, James de. "The Bonds of Patrimony: Cervantes and the New World". *Proceedings of the Modern Library Association* 109, 5 (1994): 969-81.
- Frenk, Margit. "Oralidad, escritura, lectura". *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española/Alfaguara, 2005. 1138-1144.
- Jones, Sterling "Rebec". *A Performer's Guide to Medieval Music*. Ed. R. W. Duffin. Bloomington: Indiana University Press, 2000. 317-324.
- Koteron, Ibon. "Alboka". 1 de ago. de 2005. <http://www.dantzak.com/castella/frame_ie.htm>.
- "Les chalumeaux a capsule et a pavillon en corne". 1 de ago. de 2005. <<http://www.instrumentsmedieviaux.org/pages/PIBCORN.html>>.
- Maravall, José Antonio. *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos, 1968.
- Músicos em cia*. 1 de ago. de 2005. <<http://www.musicosemcia.mus.br/valmir.htm>>.
- Pedrell, Felipe. *Organografía musical antigua española*. Barcelona: Juan Gili, 1901.
- Pike, Ruth. *Aristocrats and Traders: Sevillian Society in the Sixteenth Century*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1972.

E, Bermúdez, Cervantes, el *Quijote* y la música popular

Querol Gavaldá, Miguel. *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona: Ediciones Comtalia, 1948.

Rey, Pepe. "La música en el *Quijote*". En "El *Quijote* y la música". *Centro Virtual Cervantes*. 1 de ago. de 2005. <http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/rey.htm>.

Rubio, Samuel. *Historia de la música española 2. Desde el "ars nova" hasta 1600*. Madrid: Alianza Música, 1983.

Ruiz, Irma, *et al.* *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1983.

Stevenson, Robert. *Spanish Cathedral Music of the Golden Age*. Berkeley: University of California Press, 1981.

"The Welsh Pibgorn". 1 de ago. de 2005. <<http://www.pibydd.fsnet.co.uk/pibgorn.htm>>.

Vargas Llosa, Mario. "Una novela para el siglo XXI". *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española/Alfaguara, 2005.

XIII-XXVIII.