

El mundo mítico de la ‘Cueva de Montesinos’ en la música para *Don Quixote* de Roberto Gerhard*

PALOMA ORTIZ-DE-URBINA SOBRINO**

Resumen

El presente trabajo estudia el modo en el que el compositor Roberto Gerhard pone en música, en su *ballet Don Quixote* (1950), la novela *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, concretamente el enigmático episodio de ‘La Cueva de Montesinos’, contenido en la segunda parte de la obra. Se examina cómo el músico trata de producir en el oyente el mismo efecto –ambiguo y contradictorio, mezcla de lo cómico, lo absurdo o lo grotesco– que se genera en el lector de este desconcertante capítulo, poblado de figuras míticas de diferentes épocas, que conviven con un protagonista real. Para ello se analizan, en primer lugar, los diferentes planos míticos y legendarios utilizados por Cervantes; se repasan, en segundo lugar, las fuentes literarias de las que bebe el autor para crear dichos relatos míticos y se estudian, finalmente, los originales medios de los que se vale Roberto Gerhard para llevar a la música el magistral episodio cervantino.

Palabras clave: Roberto Gerhard; Cervantes; Don Quixote; Montesinos; mitos; mitocrítica; recepción; serialismo.

Title: The mythical world of the ‘Cueva de Montesinos’ in the music for Roberto Gerhard’s *Don Quixote*

Abstract

This article analyses how, in his ballet *Don Quixote* (1950), composer Roberto Gerhard sets to music Miguel de Cervantes’s novel *Don Quixote de la Mancha*, and in particular

* El presente artículo es el resultado de una investigación realizada en el marco del proyecto de investigación «Acis&Galatea. Actividades de investigación en mitocrítica cultural, H2015/HUM-3362», cofinanciado por la Conserjería de Educación, Juventud y Deporte de la Comunidad de Madrid y los Fondos Europeos de la Unión Europea.

** Universidad de Alcalá. paloma.urbina@uah.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5586-658X>.

its enigmatic «Cave of Montesinos» episode from the second part of the work. It examines how the musician tries to produce in the audience the same effects –ambiguous and contradictory, a mixture of the comic, the absurd and the grotesque– as those caused in the reader by this disconcerting chapter, in which mythical figures from different ages rub shoulders with the novel’s flesh and blood hero. To do so it considers, first, the different mythical and legendary planes used by Cervantes; it then surveys the literary sources Cervantes drew on to create his mythical tales; and, finally, it analyses Gerhard’s original methods for setting Cervantes’s masterly chapter to music.

Keywords: Roberto Gerhard; Cervantes; Don Quixote; Montesinos; Myths; Myth Criticism; Reception; Serialism.

Cómo citar este artículo / Citation

Ortiz-de-Urbina, Paloma (2019). «El mundo mítico de la ‘Cueva de Montesinos’ en la música para *Don Quixote* de Roberto Gerhard», *Anales Cervantinos*. 51, pp. 125-146, <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2019.006>.

1. INTRODUCCIÓN

En el capítulo XXII de la segunda parte de *El Quijote de la Mancha*, Cervantes hace bajar al protagonista a un lugar desconcertante: la Cueva de Montesinos. La narración de lo que allí ocurre, relatada por don Quijote en el capítulo siguiente, sumerge de inmediato al lector en un mundo onírico, visionario y contradictorio, habitado por figuras míticas y legendarias pertenecientes a distintas tradiciones literarias que conviven con un ser de carne y hueso, don Quijote, que parece debatirse entre la vigilia y el sueño, entre el mundo ficticio y el mundo real.

Numerosos autores han analizado el simbolismo e interpretación de este enigmático episodio cervantino, entre los que destacan: Avalor-Arce (1976: 173-213), Canavaggio (2000, 2006: 217-234), Curtius (1976), Egido (1994), Finci (2007: 3025-3030), Filgueira Valverde (1935), Johnson (1984), Murillo (1975), Percas de Ponseti (1975: 448-583, 1980), Redondo (1981), Riquer (1970), Riley (1982), Rivers (1977), Sieber (1971) o Schwalb (1993).

También se ha investigado ampliamente la recepción de Cervantes en la música contemporánea¹, como demuestran los siguientes estudios: Álvarez Cañibano (2005), Aracil (2007), Colomé (2005), Gan (2004), González (2007), Hagedorn (2016), Labrador (2007, 2008), Leal (2006), Lolo (2007, 2010), Nommick (2005, 2007), Pastor (1999, 2006), Salazar (1961), Querol (1948), Weber (2005).

1. Para una bibliografía detallada relativa a la obra de Cervantes en toda la historia de la música véase la base de datos del Centro Virtual Cervantes, *El ‘Quijote’ en la Música*. Accesible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/bibliografia.htm>.

En lo que respecta a la huella del *Quijote* cervantino en Roberto Gerhard, destacan los detallados estudios de Leticia Sánchez de Andrés (2010: 597-624 y 2013: 379-468) y de Gabriela Lendle (2015, 2018), así como los realizados por Trevor Walshaw (2017, 2018) y Julian White (1993). El influjo del serialismo de Schönberg en la obra de Gerhard es analizado detalladamente por Diego Alonso (2015).

Sin embargo, la materialización musical del capítulo concreto de la Cueva de Montesinos no ha sido tratada hasta la fecha, a pesar de que varios compositores de los siglos XX y XXI (como Ángel Barja, Camilo Pérez Monllor, Zulema de la Cruz, Saturnino Samperio Flores o Bernd Haenschke)² han dedicado sus partituras al enigmático episodio³.

El presente trabajo se centra en la partitura para el *ballet Don Quixote* del compositor Roberto Gerhard, compuesto en Cambridge entre 1940 y 1950 y estrenado en Londres el 20 de febrero de 1950, con coreografía de Ninette de Valois y decorados de Edward Burra. Como veremos, en dicha obra el episodio de la Cueva adquiere un especial protagonismo y el compositor pone en música, gracias a una novedosa, compleja y sutil técnica compositiva, los diferentes planos míticos y legendarios presentes en el capítulo cervantino. Para comprender el modo en el que Roberto Gerhard los expresa en música, analizaremos primeramente cómo estos se conforman en la obra de Cervantes.

2. LA ENIGMÁTICA AVENTURA DEL QUIJOTE EN LA CUEVA DE MONTESINOS

El misterioso episodio que nos atañe comienza con la llegada de don Quijote, Sancho y un estudiante a la entrada de la Cueva de Montesinos. Alonso Quijano baja, solo, hasta su interior, rodeado por una cuerda que sostienen sus acompañantes. Al cabo de media hora izan al caballero, que sale de la cueva con muestras de estar dormido. Sancho y el estudiante le reaniman y, cuando el caballero vuelve en sí, este les narra lo sucedido.

2. Se detallan a continuación el autor, el género, el título y los estrenos de dichas obras centradas en el episodio de *La Cueva de Montesinos*, por orden cronológico: poema sinfónico de Camilo Pérez Monllor, *La Cueva de Montesinos* (1. Preludio - 2. Leyenda de Durandarte - 3. Endechadas de Belerma - 4. Final), estrenado en San Fernando, Cádiz, en 1905; esbozo sinfónico de Saturnino Samperio Flores, *Don Quijote en la cueva de Montesinos*, estrenado en Alcalá de Henares, Madrid, en 1985; música incidental para la serie *La Mancha, tierra de don Quijote*, RTVE, de Ángel Barja, *Cueva de Montesinos*, estrenada en León en 1988; *ballet* de Bernd Haenschke, *Die Höhle des Montesinos*, estrenado en Camagüey (Cuba), en 2000; música para guitarra de Zulema de la Cruz Castillejo, *La Cueva de Montesinos*, estrenada en Udalla (Cantabria) en 2005. La pieza de Zulema de la Cruz puede escucharse en el CD recientemente editado *De la dulce mi enemiga. Mujeres Cervantinas*, producido por Columna Música en la colección Música y Cervantes, dirigida por Begoña Lolo; volumen 4, Sabadell, 2014. El cuadernillo que acompaña al CD incluye un interesante estudio de Cecilia Piñero (pp. 10-14) que hace referencia a la versión de la Cueva de la compositora madrileña.

3. Este interés de la Cueva en la música contemporánea es llamativo pues contrasta con el poco interés suscitado por este episodio en otras artes contemporáneas como el cine (Alvar 2018: 215).

Como indica Aurora Egido, el descenso «iniciático» de don Quijote está «cargado de las dobleces propias del género de los sueños pues, aunque asegura haberse dormido, luego trata de probar lo contrario, certificándolo con el testimonio de cuanto ha visto y oído» (1997). Alonso Quijano relata al crédulo estudiante y al escéptico Sancho cómo, nada más tocar el fondo de la Cueva, se desmaya. Al despertar y abrir los ojos, se encuentra en una pradera y ve, al fondo, un palacio de cristal, del que sale para recibirle un anciano de lengua barba blanca ataviado con un precioso e incongruente atuendo morado de estudiante y un rosario en la mano, que dice ser el caballero Montesinos, personaje habitual del Romancero y de las leyendas carolingias. Montesinos, «fusión de lo sublime con lo cotidiano» (Egido 1997), se presenta a don Quijote y le confirma lo que en el Romancero se relata, concretamente cómo Durandarte, caballero enamorado de la princesa Belerma, había caído gravemente herido en Roncesvalles y rogado a Montesinos que, antes de morir, le arrancara el corazón para llevárselo a su amada. Ejerciendo como guía en su viaje subterráneo, Montesinos conduce entonces a don Quijote hasta Durandarte, que yace sobre un sepulcro. Entonces ocurre algo sorprendente, pues el caballero, que se encuentra en estado de duermevela, comienza a recitar en voz alta, maquinalmente, su propio romance. Montesinos se arrodilla para poder hablar de cerca a Durandarte, narrándole varios hechos que considera relevantes. En primer lugar, le explica la manera en la que cumplió su encargo de arrancarle el corazón, envolviéndolo cuidadosamente en sal para conservarlo y llevarlo a su amada Belerma; en segundo lugar, le recuerda el modo en el que el mago Merlín les había sumido a todos ellos (es decir, a Montesinos, Durandarte, Belerma, su escudero Guadiana, la dama Ruidera y sus hijas), en un encantamiento que les tiene dormidos desde hace más de quinientos años; finalmente le comunica cómo, ahora, el caballero don Quijote había venido para librarlos de dicho hechizo. En el episodio cervantino, el hechizo atañe también a Dulcinea, que aparece en su relato con los atributos de Belerma, y pide prestado dinero a don Quijote.

Avalle-Arce explica cómo el episodio de la Cueva se desdobra en dos planos: «Uno se mantiene anclado firmemente en el lugar común, al igual que lo están Sancho y el estudiante. El otro plano nos llevará, de la mano de don Quijote y su fantasía, mucho más allá de las verdades empíricas», pues la aventura en sí tiene lugar «al otro lado del tiempo, y del espacio, y de la materialidad de las cosas» (1976: 182).

3. FIGURAS MÍTICAS Y LEGENDARIAS

El sorprendente relato de don Quijote en este episodio podría definirse como una mezcla de lo absurdo, lo grotesco, lo ambiguo y lo enigmático. Analicemos, en primer lugar, los personajes que circulan por la imaginación de don Quijote en la Cueva y que condensan eficazmente (y esto es lo des-

concertante y fascinante) elementos de la realidad cotidiana con otros que provienen del mundo de la épica y pueden considerarse como míticos: Durandarte, Belerma, Montesinos, Merlín, Guadiana.

Durandarte no es, originariamente, un personaje, sino una espada: la famosa espada de Roldán, que el Romance Carolingio «Romance de Durandarte» convierte en un caballero. Se trata aquí de un caballero al que hieren en la batalla de Roncesvalles⁴ y, antes de morir, se lamenta por no ver más a su amada. Este caballero, llamado Durandarte, herido de muerte, le ruega a su primo Montesinos, bajo una verde haya que, una vez haya muerto, le extraiga el corazón y se lo lleve, como prenda de amor, a su querida Belerma, a la que sirvió durante siete años. Así pues, cuando Durandarte fallece, Montesinos, después de llorarle amargamente, le cava una tumba, le quita la armadura y le extrae el corazón con ayuda de una daga, guardándolo en una tela para poder llevarlo a Belerma. Lo absurdo y original de esta leyenda hizo que se popularizara entre la población e inspirara a numerosos artistas en la producción de sus obras y diera nombre a la Cueva de origen natural situada en las proximidades de la localidad de Ossa de Montiel, en Albacete, lugar donde se desarrolla la aventura de don Quijote. Durandarte, en su paradójica condición de muerto-vivo refleja, por un lado, la inmortalidad de la caballería andante y, por otro, la propia condición mortal de don Quijote: puede considerarse su espejo, como dice el propio Montesinos: «Este es mi amigo Durandarte, flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tiempo» (*DQ* II: 294).

En cuanto a Belerma, la amada de Durandarte, es descrita por Cervantes de manera ambivalente pues su rostro muestra, junto a los signos de la decadencia física, unos dientes blanquísimos, propios de las heroínas de las novelas de caballería. La comparación que Montesinos hace entre Belerma y Dulcinea revela su ambivalencia hacia esta: Dulcinea es y no es Belerma, es y no es una figura degradada. Además, es interesante observar cómo Dulcinea aparece en ropas de aldeana pero, sin embargo, no muestra en ningún momento su rostro. De esta manera, a la vez que presenta una figura vulgar que desconsuela a su amante, preserva intacta también su naturaleza ideal.

El personaje de Montesinos se presenta en la obra cervantina como un anciano venerable, vestido como un estudiante, con una beca de colegial, lo que contrasta con la larga y blanca barba. Como objetos que le caracterizan lleva un rosario con dieces del tamaño de huevos de avestruz. Va a ser su guía y quien le explique la situación en que viven.

El mago Merlín, hijo de la unión de una mujer santa y del demonio, adivino y profeta, figura clave dentro de la literatura medieval europea, es el centro de un entramado de profecías del reino del rey Arturo y figura de tradición folklórica muy antigua (Garza 1994: 55). En la Cueva, los persona-

4. Todo parece indicar que la batalla de Roncesvalles tuvo lugar el 15 de agosto de 778 en las proximidades del desfiladero de Roncesvalles del Pirineo de Navarra. En dicha batalla, la retaguardia del ejército de Carlomagno, dirigida por Roldán, fue diezmada, como tesis más probable, en una emboscada efectuada por los vascones.

jes aparecen como víctimas de un hechizo de Merlín, aunque la descripción que Durandarte hace de él desmitifica la solemnidad de «aquel francés encantador que dicen que fue hijo del diablo», pues este opina de él «que no fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo» (*DQ* I: 294-295). Cervantes hace ya aquí alusión al desenlace de la novela cuando añade: «El cómo o para qué nos encantó nadie lo sabe, y ello dirá andando los tiempos, que no están muy lejos, según imagino» (*DQ* I: 295).

Finalmente, el episodio de la Cueva alude a dos conocidas leyendas más: la del río *Guadiana* y las *lagunas de Ruidera*, pues cuenta Montesinos cómo Merlín se apiadó de algunos personajes de la Cueva que lloraron desconsoladamente la muerte de Durandarte y decidió no sumirles en un largo sueño, sino transformarles en líquido elemento: el escudero de Belerma, Guadiana, fue convertido en un río que desde entonces aparece y desaparece y, la señora de Belerma, Ruidera, junto con sus hijas, fueron convertidas en las célebres lagunas que llevan su nombre.

4. FUENTES DE CREACIÓN DE LOS MITOS

Percas de Ponseti realiza un extenso estudio (1980: 448-583) sobre las fuentes literarias del episodio de la Cueva que demuestran la importancia de los mitos en la configuración de la aventura subterránea del protagonista: la mitología clásica, los mitos medievales (el caballero del lago, la caballeresca, las leyendas del Grial, el Romancero carolingio) y la mística.

Ponseti describe los paralelismos del descenso a la Cueva con la mitología clásica. En las conocidas ultratumbas se encuentran personajes históricos, dioses mitológicos y personajes vivos que descienden (Ulises, Timarco, Eneas) cuyas características son en parte sobrenaturales, en parte humanas, pero cuyos destinos les colocan a todos en un mismo plano en que viven sujetos a las mismas pasiones mortales. Aurora Egido completa esta interpretación centrándose en la tradición erasmista de ultratumba (1994: 137-178). Como paralelismos claros, relacionados con el segundo libro de la *Odisea*, encontraríamos el mito del río Enipo, humanizado como el río Guadiana; el sentido del ridículo por lo grotesco de los hombres augustos, expresado por la sombra de Aquiles, parecido al sentido del ridículo de los personajes de la Cueva, junto con don Quijote, implícito en los detalles del relato: la mención del préstamo, los brincos que da Dulcinea y su compañera o la sal que envuelve el corazón de Durandarte para evitar su mal olor.

Por otra parte, como afirma Percas de Ponsetti (1980), el episodio de la Cueva de Montesinos está prefigurado en el relato sobre el caballero del Lago encantado que aparece en el capítulo L de la primera parte del *Quijote* y que el protagonista inventa a partir de sus lecturas de caballerías. Un valeroso caballero, «tras encomendarse a Dios y a su señora» (*DQ* I: 828), se lanza al lago, a la llamada de una voz temerosa. Aquí se encuentra de pronto en unos campos

floridos en medio de los que emerge un castillo o alcázar de oro. Por sus puertas salen hermosas doncellas de vistosos trajes a recibirle. Sin decir palabra le despojan de sus armas, lo engalanan, lo llevan a una sala donde le tocan música y le sirven. Por la puerta de la sala entra y se le acerca una hermosa doncella encantada. Ambos relatos coinciden al principio, pero enseguida se va desvirtuando el relato de la Cueva: en vez de hermosas doncellas, sale por la puerta principal un venerable anciano inapropiadamente vestido como noble caballero: el caballero carolingio Montesinos que, en vez de armas, lleva un rosario. Igualmente extraña es la ropa de las doncellas que acompañan a Belerma, cuyo aspecto es deplorable. En este palacio ni se come ni se duerme y, en vez del maravilloso silencio, escuchamos los lamentos de Belerma y las quejas de Durandarte. En lugar de percibir un rico aroma, hay que echar sal al corazón para prevenir el mal olor. Tampoco nos encontramos con una hermosa doncella encantada, sino con una tosca labradora de modales rústicos y, en lugar de ser engalanado el caballero, lo que le ofrece Dulcinea, en prenda por el préstamo de cuatro miseros reales, es un faldellín de mujer. Es decir, la visión cervantina es realmente la antítesis de la historia del caballero del Lago.

Juan Bautista Avalle-Arce indica que «para su aventura subterránea don Quijote necesita un guía, lo que asocia su experiencia [...] al descenso al Averno de Eneas con la Sibila o al viaje infernal de Dante con Virgilio» (1976: 177). Pero además de representar una caricatura del viaje de Eneas a los infiernos, el episodio representa también una «parodia del paraíso subterráneo que juega papel tan destacado en las leyendas artúricas de la búsqueda del Santo Grial, y que se había afincado en España, a más tardar, con *Las sergas de Esplandián* (1510), de Garci Rodríguez de Montalvo» (1976: 182). En esta obra aparece el autor Montalvo que, yendo de caza, cae en un profundo pozo donde se le aparece la sabia Urganda, quien le conduce a un hermoso alcázar de cristal en el cual estaban encantados Amadís y Oriana con otros caballeros y damas. Don Belianís de Grecia entra en una cueva encantada donde encuentra a una doncella vestida de tocas largas, seguida de otras doce doncellas. Cuando don Belianís se arroja al lago, se encuentra con un sepulcro de piedra desde el cual sale la voz de Merlín, quien le dice ser hijo del diablo. El envío del corazón a la amada es episodio de libros de caballerías y fue, de hecho, un suceso conocido en la época⁵. Aparece en *Amadís de Gaula* (ed. 2015) que le dice a su escudero Gandalín que, en caso de morir, le lleve el corazón a su señora Oriana.

La variación de Cervantes con estas fuentes, en general, consiste en revestir de realismo el dato del corazón mediante el humorismo grotesco de su peso, de su olor, y de la sal con que pretende preservarlo Montesinos. Es decir, en general, la variación de Cervantes refuerza el ambiente fatalista y de resignación que envuelve a sus personajes, la falta de esperanza de los encantados y su consciencia del dolor.

5. Hubo un caso real ocurrido hacia 1190: un caballero que murió en Palestina pidiendo que se le sacase el corazón para llevarlo a Francia a la dama a quien servía.

Diversos autores estudian también la base romanceril de las leyendas del Rey Arturo y el paraíso del Grial que componen el relato de la Cueva (Riley 1982: 105-119, Avalor-Arce 1976: 195) pues, para empezar, encontramos en el episodio al encantador Merlín, a la reina Ginebra y a su dueña Quinaña. Don Quijote conocía muy bien las leyendas de los Caballeros de la Mesa Redonda y la demanda del Santo Grial de las que habla en los capítulos XIII y XLIX de la primera parte. Tenía, además, en su biblioteca, libros de caballerías que hablan de estas leyendas, como Amadís de Gaula, la Crónica de don Tristán de Leonís (cap. 2) o Tirante el Blanco (parte 3). En cuanto a las profecías de Merlín, existían desde comienzos del siglo XVI, impresas y en manuscritos, varias versiones que circulaban por España. Por eso no es de extrañar que encontremos personajes en la Cueva de Montesinos pertenecientes al ciclo de leyendas bretonas como la reina Ginebra, su dueña Quinaña o el propio Merlín, que tiene encantados a todos los personajes de la Cueva de Montesinos.

Respecto a las leyendas del Grial y de la corte subterránea del Rey Arturo, encontramos puntos de contacto con el *Venusberg* y con el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (2009): en la leyenda de la montaña de Venus nos encontramos ante una corte subterránea, parecida a la del alcázar de Montesinos; la equivalencia entre sueño y muerte, en las leyendas del Grial, tiene su correspondencia en el sueño de Durandarte y en el hecho de que toda la corte ha estado enterrada más de quinientos años; el regreso temporal de los dormidos al mundo de los vivos es paralelo al regreso, en forma de río y lagunas –de Guadiana y de Ruidera– al mundo de los vivos; en *Parzival*, la procesión de las doncellas del castillo mágico, seguida de una de ellas, que lleva el Grial, corresponde a la procesión de doncellas seguida de Belerma con el corazón de Durandarte en las manos; el Grial se caracterizaba por el milagro de alimentar a toda la corte subterránea de manera que no se necesitaba comer y, así, tampoco se come ni se duerme en el castillo de Montesinos; igualmente, no se siente el paso del tiempo ni en las leyendas del Grial ni en la Cueva de Montesinos.

La entrada a la cueva ha sido también interpretada como parte del impulso iniciático del héroe por Redondo (1981). Sabat de Rivers (1977: 14) y Egido (1983: 69-83) analizan el misticismo del episodio de la Cueva y su relación con el pensamiento de san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús.

5. ‘DON QUIXOTE’ DE ROBERTO GERHARD (1940-1950)

Poseedor de una gran cultura clásica, el compositor catalán Roberto Gerhard (1896-1970)⁶ se interesó desde joven por la literatura, siendo el

6. Roberto Gerhard nace en Valls, Tarragona, de padre suizo y madre alsaciana, por lo que domina desde niño el español, el catalán y el alemán. Comprometido con los principios republicanos, se verá obligado al término de la Guerra Civil a abandonar España, afincándose a finales de 1939 con su esposa vienesa Leopoldine Feichtegger en Cambridge, lugar que no abandonará hasta su muerte en 1970.

Quijote una de sus lecturas favoritas, como demuestran sus cartas y cuadernos de apuntes (Lendle 2015). La fascinación de Gerhard por el *Quijote*, «compartida por muchos de los compositores de la Generación del 27», acompañó al compositor «durante gran parte de su vida» (Sánchez de Andrés 2013: 381).

Gerhard es formado inicialmente por Felipe Pedrell (quien le transmitirá su profundo conocimiento por la música popular renacentista española) y Enrique Granados. Tras la muerte de ambos compositores y dado su interés por la composición vanguardista, Gerhard decide continuar su educación musical en el extranjero, eligiendo para ello a un compositor poco conocido entonces en España: Arnold Schönberg, quien en 1923 «romperá» con una tradición anterior de más de doscientos años creando un nuevo lenguaje compositivo que revolucionará (y escandalizará) el mundo de la composición clásica: el Dodecafonomismo (Ortiz-de-Urbina 2017). A diferencia de la mayoría de los compositores españoles de su época, Gerhard no dirigirá la mirada hacia la composición de corte impresionista o postimpresionista francés, como indica Harders-Wuthenow (1998: 108-114), sino que se interesará por las corrientes germanas dodecafónicas, apenas conocidas entonces en España. En 1923 Gerhard escribe al compositor austriaco Arnold Schönberg, rogándole que le acepte como alumno. Schönberg le aceptará enseguida y el músico catalán partirá de inmediato a Viena, siguiendo luego al maestro vienés a Berlín y completando así un período de aprendizaje con el maestro de los 12 tonos desde 1923 hasta 1928. En 1931, Gerhard organizará la estancia de Schönberg en España, que pasará una temporada de un año escaso (1931) con su segunda mujer Gertrud, vienesa amiga de Poldi, la esposa de Gerhard. Dada su condición de judío, Schönberg se verá obligado a emigrar a Estados Unidos en 1931, dados los intentos fallidos de establecerse en España (*vid.* Ortiz-de-Urbina 2013-2014: 41-57; 2017: 95-106; 2019). Por su parte, Roberto Gerhard, vinculado a los movimientos catalanistas y republicanos, debe a su vez emigrar en 1938 a Inglaterra, instalándose con su esposa en Cambridge, donde terminará sus días en 1970. En su exilio, entre los años 40 y 50, Gerhard compondrá sus obras más significativas, entre las que se encuentran *Pandora* (1943-44), *Concierto de Violín* (1942-45), la ópera *The Duenna* (1945-1947) y lo que nos interesa especialmente, su *ballet Don Quixote* (1940-1950).

5.1. Gestación del '*Don Quixote*' gerhardiano

Leticia Sánchez de Andrés afirma que el vínculo de la aproximación gerhardiana al *Quijote* es su experiencia como exiliado, que define como una “sensación de desarraigo” y una “búsqueda personal de una identidad individual y nacional” (2013: 384). Gerhard reflexiona acerca de la nación y del patriotismo a partir de las lecturas de Unamuno y Madariaga, aspecto que es

ampliamente analizado por Lendle (2015) y Sánchez de Andrés (2010 y 2013) y que se refleja en sus propios cuadernos de apuntes⁷.

A principios de 1940, Harold Rubin, propietario del Arts Theatre Ballet de Londres, encarga a Roberto Gerhard el *ballet* en un solo acto, así como el guion escenográfico de *Don Quixote* (Lendle 2015: 248-249, Sánchez de Andrés 2013: 395). El resultado es una obra de cincuenta minutos, compuesta por cinco Escenas, precedidas de un Prólogo y que culminan con un Epílogo. Esta versión, sin embargo, no fue nunca estrenada, pues la compañía de *ballet* de Rubin se disolvió al estallar la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, sí se estrena la primera *suite Don Quixote* para orquesta de cámara basada en el *ballet* homónimo, concretamente el 11 de febrero de 1941 en el Arts Theatre de Cambridge. Según relata Gerhard a Josep Valls, la *suite* (cuya partitura se encuentra en paradero desconocido), de veintinueve minutos de duración, sería el germen del futuro *ballet*, pues contaba ya con dos Chaconas (una *vulgar* y otra *noble*), así como una escena burlesca para violín solo⁸. Esta *suite* pudo, además, escucharse en una producción radiofónica de la cadena BBC (Lendle 2015: 249-250). El 4 de junio de 1947, a raíz del 21.º Festival de la Asociación Internacional de Nueva Música (IGMN), fue estrenada en Copenhague la segunda *suite* sinfónica *Don Quixote* para orquesta, bajo la dirección de André Souris, que sería ya la base para la creación del *ballet* definitivo del compositor.

Antes de que se estrenara la obra definitiva en 1950, Roberto Gerhard había enviado al célebre compositor Constant Lambert, el 11 de noviembre de 1948, una carta a la que anexaba una primera partitura de su *ballet-suite Don Quixote*, así como un borrador del libreto. En el escrito que acompañaba a estos documentos, Gerhard expresaba su deseo de comentar con el coreógrafo los pormenores del libreto y la concepción del *ballet*. Gerhard hacía ya referencia a su preocupación por la interpretación del «sueño curioso» de don Quijote en el episodio de la Cueva de Montesinos, citando el ensayo del hispanista Gerald Brenan (1948: 45-46) e indicando la razón de su interés por insertar en su música el material mítico y legendario (Amadís de Gaula u Oriana, entre otros), pues opinaba que Cervantes los utiliza, de manera irónica, en los poemas preliminares de *El Quijote*:

With relation to the curious dream of D.Q. in the Cave of Montesinos, I would like to mention Gerald Brenan's illuminating comments in his essay on Cervantes in the July issue of «Horizon», which you may have seen. My justification for introducing into the story the legendary Knights and Ladies (Amadis of Gaul, Oriana, etc.) are Cervantes' mock-dedicatory poems at the beginning of the book (...)⁹.

7. Vid. Roberto Gerhard: cuadernos de apuntes 10.131 y 10.132, Cambridge University Library.

8. Carta de Roberto Gerhard a Josep Valls del 9 de octubre de 1945, en catalán, custodiada en la Cambridge University Library, signatura 14.437, p. 2.

9. Carta de Roberto Gerhard a Constant Lambert, Cambridge University Library, signatura 14.232.

El 19 de diciembre de 1949, Gerhard escribía una carta a Arnold Schönberg desde Cambridge, en la que relataba el modo en el que la prestigiosa compañía Saddle's Well, dirigida por la ya entonces conocida coreógrafa Ninette de Valois, se había interesado por su pieza y cómo el compositor había podido ensayar durante ocho semanas con el que sería después el protagonista de la obra: el célebre bailarín Robert Helpmann¹⁰.

Finalmente, el lunes 20 de febrero de 1950 se estrenó el *ballet Don Quixote* en el Covent Garden de Londres, con música de Roberto Gerhard y coreografía de Ninette de Valois, que condujo la compañía de *ballet Saddle's Wells*. El vestuario y escenario fue dirigido por Edward Burra; la dirección musical corrió a cargo de Robert Irving y la artística se compuso por De Valois, Frederick Ashton y Constant Lambert, quien, además, trabajó como director invitado en la obra. La música de Gerhard fue interpretada por la orquesta del Covent Garden, bajo la batuta de Joseph Shadwick.

5.2. Importancia de los decorados en la composición gerhardiana

Entre abril y mayo de 1951, Gerhard publica un extenso artículo, en dos entregas, en la revista de danza *Ballet* (Gerhard 1951a: 19-24), en el que analiza la interacción y el deseado equilibrio que debe existir entre la coreografía, los decorados, el elemento dramático y la música en un *ballet*. Si bien, en el caso de su *Don Quixote*, dicho equilibrio no fue fácil de conseguir, dada la escasa comunicación entre la coreógrafa Ninette de Valois, el pintor Edward Burra y el compositor Roberto Gerhard, este sí menciona cómo los decorados del pintor surrealista inglés influyeron en la composición de su *Don Quixote*. El músico explica que, mientras su *ballet* se encontraba en las primeras fases de producción, se decidió de pronto separar las diferentes escenas por telones y permitir así los cambios de escenario. Esto significaba que, durante los interludios, el público visualizaría únicamente las pinturas de Burra, no los movimientos de los bailarines. Este hecho obligó a Gerhard a modificar su versión inicial, pues la visión de los borradores de los cuadros antes de terminar su partitura determinó el cambio de rumbo de su composición:

I remember that while my ballet *Don Quixote* was in the first stages of production, it was decided that the different scenes should be separated by drop-curtains to allow for the necessary change of decor. I was asked to write interludes which would cover the interval and act as links between the scenes. One of these drops –by the painter Edward Burra– precedes the scene in which Don Quixote is lowered into the subterranean cave of Montesinos. I saw the painter's sketch for this drop *before* writing the in-

10. Carta de Robert Gerhard a Arnold Schönberg, 6 páginas, Library of Congress, Arnold Schönberg Center, ID: 10787.

terlude. And *after* I had written it I discovered that I had been entirely governed by the painter's idea (Gerhard 1951b: 29).

La imagen que ve el espectador, mientras escucha la música, muestra una serie de anillos concéntricos multicolores. Estos se ven desde arriba, como si se mirara hacia el fondo del pozo. Don Quijote aparece en el cuadro bajando, colgado de una cuerda, por este túnel de anillos. La bacía-yelmo de don Quijote aparece como el eje y centro de la pintura. La música de Gerhard trató de imitar musicalmente estos círculos concéntricos, a través de una técnica que logra reproducir con precisión la idea del pintor:

(...) a triple canon based on alternating phrases which bite their tails, as it were, and so 'go round and round'; and in the centre of the canon is a sort of cantus firmus, the theme of *Don Quixote* is Heard first on flutes and bassoon and later on the muted brass, exactly the painter's idea rendered in terms of sound (...) (Gerhard 1951b: 31).

Gerhard concluye en su artículo que el proceso descrito fue un ejemplo de intercambio positivo entre escenógrafo y compositor que mejoró el resultado final de la obra.

5.3. La Cueva de Montesinos en la obra de Gerhard

El *ballet Don Quixote* de Gerhard se estructura en cinco escenas, precedidas por una introducción. Entre cada escena se introduce un interludio y la obra termina con un epílogo. El episodio de la Cueva de Montesinos da comienzo al final de la Escena III y continúa con el Interludio III y la Escena IV, para terminar en el Interludio IV del *ballet*.

Gerhard decide convertir el episodio en música reduciendo el argumento del mismo, condensándolo en los elementos que él considera cruciales: don Quijote es bajado a la Cueva; Belerma aparece con sus doncellas, portando en la mano el corazón de Durandarte; Montesinos conduce a don Quijote a la tumba del caballero. Durandarte habla y expresa su desprecio hacia el caballero de la Mancha. Esta es, como muestra la música de Gerhard, la primera *desilusión* de don Quijote pero, a la vez, su primer síntoma de *cordura*. Tiene entonces una visión de Dulcinea encantada, convertida en Aldonza que ofrece ella misma su enagua a cambio de dinero, lo que horroriza a don Quijote.

En los cuadernos de notas de Roberto Gerhard, custodiados en la biblioteca de la Universidad de Cambridge, encontramos numerosos esbozos y apuntes de la gestación del episodio de la Cueva en *Don Quixote* de Gerhard que muestran el interés en reproducir en su obra el mundo mítico y legendario del episodio. Gerhard identifica el tema central de la locura de don Quijote con el de la ira de Aquiles y, en lo relativo concretamente a la Cueva de

Montesinos, la equipara al tema de Ulises o Eneas en el Hades, además de hacer referencia a la leyenda del escudero Guadiana, la dueña Ruidera y sus siete hijas con la descendencia de Eneas y la nobleza romana. La aparición de Dulcinea la asimila a los «encuentros de Eneas con Dido en la selva infernal»¹¹.

6. LA CUEVA DE MONTESINOS EN GERHARD: HERRAMIENTAS COMPOSITIVAS

6.1. *Lenguaje musical*

Hemos referido las fuentes mitológicas que utiliza Cervantes para la creación del episodio de la Cueva. Al tratarse de mitos universales, el lector, de manera consciente o inconsciente, *reconoce* dichos mundos mágicos (mitología clásica, medieval, leyenda artúrica, Romancero). También hemos indicado la clara intención de Gerhard de reproducir dichos mitos y leyendas en su música. Pero ¿de qué manera recrea Gerhard estas *reminiscencias míticas* en el oyente?

Desde el punto de vista de la técnica compositiva, sorprenden, en primer lugar, las siguientes constataciones:

1) El *Interludio III* del final de la Escena III precede a la aventura de la Cueva y se escucha mientras el telón de Edward Burra muestra cómo don Quijote va bajando poco a poco a la Cueva. Para ello Gerhard utiliza un *cantus firmus* y un cuidado contrapunto, técnicas propias de finales del siglo XV, principios del XVI, expresando una clara religiosidad musical y remitiendo hacia la interpretación mística y mitológica del momento del descenso, pero utilizando un lenguaje compositivo propio del siglo XX: el serialismo dodecafónico.

2) La *Chacona de Palacio* corresponde a la aventura de la Cueva propiamente dicha; con este baile renacentista se inicia la Escena IV. Lo sorprendente aquí para el oyente es que el episodio de la Cueva es el único momento del *ballet* en el que Gerhard no utiliza la serie dodecafónica, sino la música *tonal*.

3) Por último, la escena de la Cueva finaliza con el *Interludio IV* (Escena IV), en la que el Quijote sale a la superficie. Sorprende una vez más su uso del lenguaje compositivo, pues aquí el compositor utiliza (también como única vez en la obra) tanto el tema de don Quijote como la serie (Fig. 1), de forma simultánea.

11. *Vid.* Roberto Gerhard: cuadernos de notas 10.131 y 10.132, Cambridge University Library.

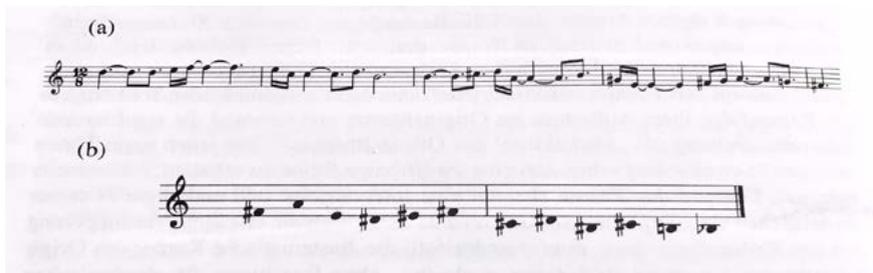


FIGURA 1. Tema de don Quijote (a) y serie dodecafónica derivada del mismo (b) utilizada en el *ballet Don Quixote* de Roberto Gerhard.

Así pues, Gerhard utiliza solamente el lenguaje tonal, esto es, el lenguaje menos complejo para el oyente medio y que puede sonarle más *real* o familiar, precisamente cuando el Quijote se adentra en el supuesto mundo *irreal*, mítico y legendario, de la Cueva de Montesinos. A lo largo de toda la obra Gerhard utiliza el serialismo, incluso en el momento en el que don Quijote, en el Interludio III, desciende a la Cueva. Es solo al tomar este contacto con las figuras míticas y legendarias, cuando el lenguaje serial desaparece y escuchamos una música tonal que, al oyente, como veremos más adelante y por diversos motivos, le resulta cercana. Tras la desilusión profunda que don Quijote vive en la Cueva, que culmina con la aparición de Dulcinea vendiéndole su enagua, el caballero sale de la Cueva y asciende hacia la superficie. En este momento, Gerhard utiliza ambos lenguajes, el tonal y el serial, para describir la ambivalencia del proceso interior que vive el protagonista que saldrá de la Cueva y llegará, transformado, al mundo supuestamente real.

6.2. Función de la Chacona

Para describir este supuesto mundo irreal y recrear las mencionadas reminiscencias míticas en el oyente, Gerhard no solo hace uso de un lenguaje tonal diferente, sino que echa mano de una danza netamente española: la Chacona, un baile en metro ternario de enorme popularidad en la España del siglo XVII (Casares 1999), que recoge la música tradicional del Renacimiento que se escuchaba en tiempos de Cervantes.

De esta manera, Gerhard logra dos objetivos al mismo tiempo pues con el lenguaje compositivo tonal consigue que la música sea fácilmente reconocible por el oyente del siglo XX, mientras que el empleo de una danza popular tradicional remite a este mismo oyente a tiempos pasados, míticos y legendarios¹².

12. Medio siglo más tarde, Zulema de la Cruz utilizará un recurso compositivo similar en su pieza para guitarra *La Cueva de Montesinos* (2005) al combinar un lenguaje moderno con una escritura guitarrística tradicional (Piñeiro 2014: 11).

Aunque la Chacona podía utilizarse, de manera esporádica, en el ámbito cortesano, esta danza, como indica Querol, en el tiempo que apareció en España «era una música de lo más alegre y divertida, animada y popular que imaginarse pueda, que se cantaba con unas letras picantes, a veces obscenas, que constituían la diversión del pueblo en las calles y de la nobleza en las cortes» (1970: 49). Los textos de las Chaconas utilizaban un lenguaje vulgar de corte satírico y erótico, pues ilustraban una música de danza que debía ser bailada con gestos algo soeces (Stein 1998: 654-677).

Por otra parte, al igual que Cervantes hace uso del humor para confundir al lector, Gerhard utiliza la parodia musical para confundir al oyente, tomando una danza muy enraizada en la cultura popular, la Chacona, pero llamándola, de manera irónica, Chacona *de palacio*. De hecho, Gerhard hace uso de la danza en dos momentos concretos del *ballet*: en primer lugar, utiliza la Chacona *de la venta*, de carácter *vulgar*, para ilustrar el baile de los muleros y las prostitutas de la Escena II del *ballet* y, en segundo lugar, compone una Chacona *de palacio*, de carácter *noble*, para acompañar la Escena IV, que se desarrolla dentro de la Cueva de Montesinos.

SCENE 4
The Cave of Montesinos (Chacona de palacio)

83 Allegro moderato $\text{♩} = 114$
(ritmo di 7 battute)

una corda, delicatamente stacc. legato

FIGURA 2. Comienzo de la Escena IV del *ballet Don Quixote* de Roberto Gerhard (1991) –Chacona de palacio– correspondiente al momento en el que don Quijote entra en la Cueva de Montesinos.

Además, es importante recordar la importancia del folclore catalán y español en la obra de Roberto Gerhard. Ya el tema de don Quijote (y por tanto la serie dodecafónica derivada de este) se basa, como analiza Julian White, en una melodía tradicional catalana: *Assassí per Amor* (1993: 7). Como no solo menciona White sino también analiza con detalle Gabriela Lendle (2015: 339-342), para la composición de su peculiar chacona *noble*, Gerhard se basa en la misma fuente que Manuel de Falla utiliza para describir su mundo quijotesco en *El Retablo de Maese Pedro*: las canciones populares de Francisco de Salinas recogidas en su obra *De musica libri septem* de 1577, concretamente el villancico «¿Qué me queréis, caballero?» y el «Romance del rey don Fernando IV», ambas piezas muy conocidas en la época de Cervantes e incluidas en el *Cancionero musical español* de Felipe Pedrell¹³.

13. El villancico «¿Qué me queréis, caballero?» se encuentra, bajo el título «Canción muy popularizada», en: Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español*, vol. 1. Tarragona: Eduardo

Finalmente, es interesante destacar cómo, de la misma manera que Cervantes juega, como se explica arriba, con la superposición de temas y registros que sorprenden al lector, la Chacona que utiliza Gerhard para confundir al oyente, que él mismo describe como «misteriosa» (Gerhard 1951b: 29), resulta de una especie de *collage* de temas musicales. Los temas a y b permanecen inmutables tanto en forma como en tonalidad, mientras que el motivo c aparece continuamente bajo nuevas alturas de tono. El tema a figura en fa sostenido menor, mientras que el tema b aparece primeramente en la mayor y, en su repetición, en re mayor (Lendle 2015: 340-341). Al final de la Chacona se repite el tema b en re mayor (compases 101-105). Este cambio de tonalidad corresponde a la sorpresa y profunda decepción que vive don Quijote arriba aludida, en el momento en el que Dulcinea le *vende* su cuerpo, a través del ofrecimiento de su enagua. Pero el desconcierto en el oyente se produce realmente en el contraste del final de la Chacona con el comienzo del Interludio IV (Fig. 3), pues el momento en el que don Quijote sale de la cueva se manifiesta en la música con un repentino *glissando* descendente *ff* en el piano y una solemne e impresionante vuelta al tema serial dodecafónico de don Quijote en toda la orquesta (compases 107-114).

El propio compositor explica claramente en sus escritos cómo utiliza el tema de don Quijote, no a la manera wagneriana, «as a Wagnerian *Leitmotif*» (Gerhard 1951b: 33), ni tampoco como lo hace Berlioz, «Berlioz' *idée fixe*» (*ibid.*), sino de una manera menos estática y mucho más elaborada, gracias a la técnica dodecafónica schoenbergiana: «The use of my twelve-note series in the variation and polymorphous combination technique created and developed by Schoenbert offered practically unlimited possibilities of invention of musical images [...]» (*ibid.*).

Castells (Valls) 1922, p. 74. El «Romance del rey don Fernando IV» se encuentra en el mismo volumen, bajo el título de «Cantilena vulgar», p. 73.

122

107 INTERLUDE IV
Maestoso (Tempo I)

Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
in A
Bass. 1, 2
in B
Hrn. in F
3, 4
Tr. in C
3
1, 2
Tbn. 1, 2
Tuba
Timp.
Perc.
Piano 1
Piano 2

107 Maestoso (Tempo I)

VI I
VI II
Vi.
Vl.
Cb.

FIGURA 3. Comienzo del Interludio IV del *ballet Don Quixote* de Roberto Gerhard (1991), momento en el que el Quijote sale de la cueva de Montesinos.

7. CONCLUSIONES

A lo largo del desconcertante episodio de la Cueva de Montesinos, Cervantes alude al mundo mítico y legendario haciendo uso de figuras concretas –Durandarte, Belerma, Montesinos, Merlín, Ginebra, Guadiana– prefiguradas tanto en la mitología clásica, como en los mitos medievales (el caballero del Lago, la caballerisca, las leyendas del Grial), así como en el Romancero carolingio y en la mística. Por su parte, Roberto Gerhard estudia las fuentes míticas aludidas para representar a dichos personajes míticos en su *ballet Don Quixote*, plasmándolas finalmente de manera condensada en tres de ellos: Durandarte, Belerma y Montesinos.

En lo que respecta a los recursos utilizados para confundir al lector y provocarle extrañeza, Cervantes hace uso de mitos y leyendas conocidos por la mayoría de los lectores pues estos forman parte del imaginario colectivo, yuxtaponiéndolos a un lenguaje a veces humorístico, otras vulgar, que contradice la solemnidad de la escena. Gerhard, a su vez, logra confundir al oyente empleando un lenguaje compositivo tonal, conocido y familiar que contrasta con el serialismo utilizado en el resto de la obra, justo en el momento en el que don Quijote se adentra en una cueva poblada por personajes *irreales*. Es decir, tanto Cervantes como Gerhard utilizan un lenguaje ambivalente, contradictorio; una mezcla de registros que no se ensamblan coherentemente, sino que se oponen, creando así un efecto desconcertante de extrañeza en el oyente.

Para recrear las reminiscencias míticas cervantinas en el oyente, Gerhard hace uso de una música de baile tradicional, muy popular en tiempos de Cervantes: la Chacona renacentista. De esta manera, el compositor logra varios objetivos al mismo tiempo: en primer lugar, consigue que la música sea fácilmente reconocible por el oyente y, en segundo lugar, logra remitirlo a tiempos pasados. La inclusión del folclore tradicional (tanto catalán como español) en su partitura apoya este planteamiento.

Además, al igual que Cervantes hace uso de la parodia que desdramatiza el transcendentalismo de la escena mítica y legendaria, Gerhard hace un guiño humorístico al oyente cuando utiliza la Chacona –cuyos textos solían ser eróticos e incluso soeces– pero, a la vez, lo dota de solemnidad, a través de un ritmo lento y elegante.

Desde el punto de vista interpretativo, el episodio de la Cueva puede comprenderse, por un lado, como una visión negativa, como una pesadilla, representando la mirada introspectiva del protagonista que, desilusionado, ha perdido la fe en los ideales caballerescos y anticipa su decadencia y desaparición. La lectura de Gerhard, apoyada en las lecturas de Madariaga (2005), que muestra a un Quijote víctima de una profunda depresión, incidiría en esta tesis, al sustituir a la acompañante de Dulcinea por la propia Dulcinea, que le ofrece al final del episodio su propia enagua, vendiéndole así su cuerpo y sumiendo al caballero en un estado de profundo abatimiento.

Por otro lado, la aventura subterránea puede leerse como una visión positiva, que confirma a don Quijote el poder transformador de la misma ya que, al salir de la Cueva, se muestra profundamente renovado. Esta visión formaría así parte del discurso del autor-compositor y no del discurso del protagonista. El músico, sustentado por las tesis de Unamuno, recrearía a través de su lenguaje compositivo dicha visión, pues es tras la aventura en la Cueva de Montesinos, es decir, a partir de 1950, cuando Roberto Gerhard, tras un período de profunda crisis personal iniciará, renovado y transformado, un nuevo camino en su creación musical. Este nuevo lenguaje compositivo se materializará de manera más que evidente en sus cinco Sinfonías, cuyo proceso creativo dará comienzo poco después, en 1952, para finalizar en 1967, dos años antes de su muerte.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso, Diego (2015). «La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo y organización proto-serial (1923-1928)». Tesis doctoral, Pilar Ramos López (dir.). Logroño: Universidad de la Rioja.
- Alvar, Carlos (2018). «Tradición e innovación: el 'Quijote' en el cine», en Paloma Ortiz-de-Urbina (ed.), *Cervantes en los siglos XX y XXI. La recepción actual del mito del 'Quijote'*. Serie Perspectivas Hispánicas. Berna: Peter Lang, pp. 195-223.
- Álvarez Cañibano, Antonio (coord.) (2005). *El Quijote y la música*. Madrid: Instituto Cervantes. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM. Accesible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/>.
- Aracil, Alfredo (2007). «La creación musical contemporánea y el *Quijote* (Consuelo Díez, Philippe Fénelon, Tomás Marco)», en Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música del siglo XX. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 665-678.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1976). *Don Quijote como forma de vida*. Fundación Juan March. Madrid: Editorial Castalia.
- Brenan, Gerald (1948). «Novelist-philosophers: XIII – Cervantes», *Horizon*, 18, pp. 22-45.
- Canavaggio, Jean (2000). *Cervantes, entre vida y creación*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Canavaggio, Jean (2006). *Don Quijote, del libro al mito*, Mauro Armiño (trad.). Madrid: Espasa Calpe, pp. 217-234.
- Casares, Emilio (1999). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 3. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2014). *Don Quijote de la Mancha. Partes I y II*, Florencio Sevilla (ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Colomé Pujol, Delfin (2005). «El *Quijote* en la música y la danza», en Antonio Álvarez Cañibano (coord.), *El Quijote y la música*. Madrid: Instituto Cervantes. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM. Accesible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/>.
- Curtius, Robert (1976). *Literatura europea y Edad Media Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 37 y ss. y pp. 154 y ss.
- Egido, Aurora (1983). «La configuración alegórica de 'El Castillo interior'», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. X. Fundación Ibercaja, pp. 69-93.
- Egido, Aurora (1994). *Cervantes y las puertas del sueño: estudios sobre 'La Galatea', 'El Quijote' y 'El Persiles'*. Madrid: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Egido, Aurora (1997-2019). «*Don Quijote de la Mancha*. Lectura del capítulo XXIII». Centro Virtual Cervantes. Accesible en: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap23/nota_cap_23.htm>.
- Eschenbach, Wolfram von (2019). *Parzival*, Wilhelm Stapel (ed.). Múnich: Langen-Müller.
- Filgueira Valverde, Xosé (1935). *Tiempo y gozo en la narrativa medieval. La cantiga CIII*. Vigo: Ediciones Xerais de Galicia, pp. 55 y ss.
- Finci, Sarah (2007). «Cueva de Montesinos», en Carlos Alvar, *Gran enciclopedia cervantina. Volumen IV. Cueva de Montesinos-Entrelazamiento*, Centro de Estudios Cervantinos. Madrid: Editorial Castalia, pp. 3025-3030.
- Gan Quesada, Germán (2004). «La resonancia musical del mito cervantino: Don Quijote de Cristóbal Halffter». Incluido en el folleto del disco de la ópera Don Quijote de Cristóbal Halffter. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Glossa, pp. 8-12.

- Garza, Sonia (1994). «La cueva de Montesinos. Los otros mundos», *Pliegos de la insula Barataria*. 1. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 4859.
- Gerhard, Roberto (1951a). «On Music in Ballet: I», *Ballet* 11, 3, abril, pp. 19-24.
- Gerhard, Roberto (1951b). «On Music in Ballet: II», *Ballet* 11, 4, mayo, pp. 29-35.
- Gerhard, Roberto (1991). *Don Quixote*, Música para *ballet*, partitura de estudio 1147. Londres: Boosey & Hawkes.
- González Arráez, Lourdes (2007). «La incidencia de la obra de Cervantes en Óscar Esplá. *Don Quijote velando las armas* (1927)», en Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música del siglo XX. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 399-414.
- Hagedorn, Christian (coord.) (2016). *Don Quijote en los cinco continentes. Acerca de la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Harders-Wuthenow, Frank (1998). «Dodekaphonisch, aber menschlich und sogar ein bißchen göttlich. Roberto Gerhards oeuvre auf internationalen Labels – ein Überblick», *Musik & Ästhetik*. 2 (8). Stuttgart: Klett Cotta Verlag, pp. 108-114.
- Johnson, Carrol B. (1984). «Psychoanalysis and Don Quixote», en Richard Bjornson (ed.), *Approaches to Teaching Cervantes*. Nueva York: MLA, pp. 104-112.
- Labrador, Germán (2007). «La guitarra y Cervantes: la caracterización de un registro sonoro cervantino propio del siglo XX», en Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música del siglo XX. Estudios sobre la recepción de un mito*, Ministerio de Ciencia e Innovación. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 307-322.
- Labrador, Germán (2008). «Fiestas, quejas y duelos de amor en el imaginario sonoro cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela», *Anales Cervantinos*. 40, pp. 229-242. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2008.011>.
- Leal, Luis (2006). *La música en El Quijote*. Guadalajara: Llanura Ediciones.
- Lendle, Gabriela (2015). *Zwölftontechnik als neue Form von Tonalität. Zu Roberto Gerhards quixotischem Code* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 76). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Lendle, Gabriela (2018). «Die musikalische Rezeption des Pastoral-Topos und der Mythos des spanischen ‘pueblo’ in Roberto Gerhards *Don Quixote*», en Paloma Ortiz-de-Urbina (ed.), *Cervantes en los siglos XX y XXI. La recepción actual del mito del ‘Quijote’*, pp. 165-175.
- Lolo, Begoña (ed.) (2007). *Cervantes y el Quijote en la música del siglo XX. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- Lolo, Begoña (ed.) (2010). *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- Lolo, Begoña (dir.) (2014). *De la dulce mi enemiga. Mujeres Cervantinas*, producido por Columna Música. 4. Sabadell: Colección Música y Cervantes.
- Madariaga, Salvador de (2005). *Guía del lector del Quijote*. Madrid: Espasa.
- Murillo, Louise Andrew (1975). *The Golden Dial. Temporal Configuration in Don Quijote*. Oxford: The Dolphin Book, pp. 144-152.
- Nommick (2005). «El retablo de maese Pedro: un singular encuentro entre Manuel de Falla y Miguel de Cervantes», *Scherzo*. XX (196), pp. 122-125.
- Nommick, Yvan (2007). «El *Quijote* en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones», en Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música del siglo XX. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 209-240.

- Ortiz-de-Urbina, Paloma (2013-2014). «The correspondence between Roberto Gerhard and Arnold Schönberg», *Journal of the Society for Musicology in Ireland*. 9, pp. 41-57.
- Ortiz-de-Urbina, Paloma (2017). «Robert Gerhard and Arnold Schoenberg: Edition of their correspondence», en Antón Cardó, Carlos Duque, Jesús Ferrer, Olga Ger, Elena Gra-gera, María Rosa Montalt, Paloma Ortiz-de-Urbina, Anna Pensaert, Michael Russ, Margarida Ullate, Fidel Villafáfila y Trevor Walshaw, *The Composer Robert Gerhard (Valls 1896 – Cambridge 1970)*, Human Heritage. Valls: IEV Estudis Vallencs, pp. 95-106.
- Ortiz-de-Urbina, Paloma (2019). *Arnold Schönberg und Roberto Gerhard. Briefwechsel. Kritische Ausgabe*. Berna: Peter Lang.
- Pastor, Juan José (1999). «De la música en Cervantes: estado de la cuestión», *Anales Cervantinos*. 35, pp. 383-395. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1999.029>.
- Pastor, Juan José (2006). «De la dulce mi enemiga. Ecos y contextos de una referencia musical en la obra cervantina», *Anales Cervantinos*. 38, pp. 221-246. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2006.011>.
- Pedrell, Felipe (1922). *Cancionero musical popular español*. 1. Tarragona: Eduardo Castells.
- Percas de Ponseti, Helena (1975). *Cervantes y su concepto del arte*. VIII. Madrid: Gredos, pp. 448-583.
- Percas de Ponseti, Helena (1980). «La cueva de Montesinos», en George Haley (ed.), *El Quijote de Cervantes. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, pp. 142-174.
- Piñeiro, Cecilia (2014). «De la dulce mi enemiga. Mujeres Cervantinas». Introducción al CD-Audio. Columna Música, *De la dulce mi enemiga. Mujeres Cervantinas*, producido por Columna Música. 4. Sabadell: Colección Música y Cervantes, p. 11.
- Querol, Miguel (1948). «Cervantes y la música», *Revista de Filología Española*. XXXII, pp. 367-382.
- Querol, Miguel (1970). «La Chacona en la época de Cervantes», *Anuario musical*. 25. Barcelona, pp. 49-65.
- Redondo, Agustín (1981). «El proceso iniciático en el episodio de la cueva de Montesinos del Quijote», en Manuel Criado del Val (dir.), *Cervantes, su obra y su mundo: actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: EDI-6, pp. 749-760.
- Riley, Edward C. (1982). «Metamorphosis, Myth and Dream in the Cave of Montesinos», en Robert B. Tate (ed.), *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*. Oxford: The Dolphin Books, pp. 105-119.
- Riquer, Martín de (1970). *Aproximación al Quijote*. Barcelona: Teide.
- Rivers, Georgina Sabat de (1977). *El «sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*. Londres: Tamesis Books, p. 114.
- Rodríguez de Montalvo, Garci (2012 [1510]). *Sergas de Espladián, V libro amadisiano*, Juan Manuel Cacho Blecua (ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Rodríguez de Montalvo, Garci (2015). *Amadís de Gaula*, Juan Bautista Avalle-Arce (ed.). Madrid: Austral.
- Salazar, Adolfo (1961). *La música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid: Ínsula.
- Sánchez de Andrés, Leticia (2010). «Roberto Gerhard y su fascinación por Don Quijote», en Begoña Lolo (ed.), *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 597-624.
- Sánchez de Andrés, Leticia (2013). *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*, Fundación Scherzo, Musicalia Scherzo. 12. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Schwalb, Carlos (1993). «La cueva de Montesinos: condensación onírica de dos textos disímiles», *Anales Cervantinos*. 31, pp. 239-246.

- Sieber, Harry (1971). «Literary Time in the ‘Cueva de Montesinos’», *Modern Language Notes*. 86, pp. 268-273.
- Stein, Louise K. (1998). «Eros, Erato, and Terpsichore and the Hearing of Music in Early Modern Spain», *Musical Quarterly*. 82 (3-4), pp. 654-677.
- Walshaw, Trevor (2017). «Don Roberto = Don Quixote», en Monty Adkins y Michael Russ (eds.), *Essays on Roberto Gerhard*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 7-44.
- Walshaw, Trevor (2018). «Roberto Gerhard: The Knight of the Hidden Images», en Paloma Ortiz-de-Urbina (ed.), *Cervantes en los siglos XX y XXI. La recepción actual del mito del ‘Quijote’*, pp. 153-164.
- Weber, Eckhard (2005). «Don Quijote en la historia de la música», en *El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra. EUNSA, pp. 1743-1756.
- White, Julian (1993). «National Traditions in the Music of Roberto Gerhard», *Tempo*. 184. Londres: New Series, pp. 2-13.

Recibido: 23 de noviembre de 2018

Aceptado: 3 de julio de 2019