

EL VIAJE A SIMORGH (2007) DE JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ: RETABLO ESCÉNICO-MUSICAL DE UN ÉXODO INTERIOR*

EL VIAJE A SIMORGH (2007) BY JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ: A SCENIC-MUSICAL TABLEAU OF AN INNER EXODUS

Carmen Noheda Tirado

University of Sussex

mcnoheda@ucm.es

ORCID ID: 0000-0001-8219-511X

Transgredir los límites de nuestro teatro y
enfrentarnos a la brutalidad de lo que acaecía.

—Juan Goytisolo, *Las virtudes del pájaro solitario* (1988).

Resumen

El viaje a Simorgh (2007) es la cuarta ópera de José María Sánchez-Verdú (1968) y la primera donde la literatura adquiere un peso creativo determinante dentro de su amplio catálogo escénico. Compuesta por encargo del Teatro Real, *El viaje a Simorgh* emprende la búsqueda de una simbiosis dramático-musical que nos sirve de punto de partida para abordar la concepción del espacio y la pervivencia de la tradición desde la intertextualidad del libreto. A partir de *Las virtudes del pájaro solitario* (1988) de Juan Goytisolo, Sánchez-Verdú se sumerge en la yuxtaposición de elementos poéticos que alternan la tradición hispanoárabe, el sufismo y la poesía mística de san Juan de la Cruz. Así, situamos la condición inmediata del hecho escénico como base para comprender las correspondencias entre la construcción dramaturgica y sus transferencias musical y escénica en el acto performativo. La interrelación de sus elementos constituyentes apela al contraste de tres cuestiones que comportan tensiones en sus posibilidades de representación: la consciencia multidisciplinar, los planteamientos escénicos lineales y simultáneos y los vínculos entre el cuerpo y la voz en personajes duales o desdoblados copresentes. La desestabilización de la unidad de la palabra dramática conforma espacios de creatividad desde la inspiración literaria que visibilizan aquello que escapa al contenido tex-

Abstract

El viaje a Simorgh (2007) is the fourth opera by José María Sánchez-Verdú (1968), as well as the first in which literature assumes a decisive creative dimension in his extensive stage catalogue. Commissioned by the Teatro Real, *El viaje a Simorgh* undertakes a search for a dramatic-musical symbiosis that serves as a starting point to approach both the spatial conception and the survival of tradition from the intertextuality of the libretto. Based on Juan Goytisolo's *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), Sánchez-Verdú immerses himself in the juxtaposition of poetic elements that alternate the Hispano-Arabic tradition, Sufism, and the mystical poetry of St. John of the Cross. Therefore, we consider the immediate condition of the scenic event as the ground for understanding the correspondences between the dramaturgical construction and its musical and scenic transfers in the performative act. The interrelation of its constituent elements appeals to the contrast of three questions that involve tensions in their possibilities of representation: multidisciplinary awareness, linear and simultaneous scenic approaches, and the relationship between the body and the voice in dual or split co-present characters. The unsettling of the unity of the dramatic word shapes spaces of creativity from literary inspiration that render visible what escapes the textual content of *El viaje*

* Agradezco a José María Sánchez-Verdú su generosa y atenta colaboración en la elaboración de esta investigación.

tual de *El viaje a Simorgh*, la cuarta ópera contemporánea española que estrenó el Teatro Real en su primera década de reapertura.

Palabras clave

Ópera contemporánea española, *El viaje a Simorgh*, José María Sánchez-Verdú, Juan Goytisolo, dramaturgia, intertextualidad, espacialización, erotismo, cuerpo y voz.

Juan Goytisolo aseguraba que, en su imaginación, había concebido *Las virtudes del pájaro solitario* (1988) como una ópera.¹ A punto de cumplirse dos décadas de su escritura, muchas de estas evocaciones consiguieron escenificarse en la libre adaptación de José María Sánchez-Verdú: *El viaje a Simorgh* (2007). El propio compositor inició su texto para el programa de mano de la ópera con el siguiente subtítulo: *Una ópera desde la literatura*. Este pensamiento creativo en el límite de dos géneros arrojaba vestigios del elevado potencial escénico-musical de la novela:

[E]s el inicio de la danza sufi [...] los cantores modulan sus voces diáfanas, los derviches giran como peonzas, su ronda beoda accede a la gracia de la levedad!, salmodian acaso los versos de Ibn al Farid [...] flautas desentonadas, violines rotos, agrios y desacordes sonidos, cuerdas de instrumentos chirriantes, pasos atropellados, tapa de piano cerrada, música desfallecida y extinta.²

La cuarta ópera del compositor algecireño se estrenó en el Teatro Real el 4 de mayo de 2007 con un equipo artístico insólito para la institución, en el que destacaba Frederic Amat como director de escena y escenógrafo, el coreógrafo Cesc Gelabert y la participación del *Experimentalstudio für akustische Kunst* de Friburgo en la electrónica en vivo.³ Aquel año 2007 marcaba un punto de inflexión en el Teatro Real, que acumulaba la celebra-

a Simorgh, the fourth contemporary Spanish opera to premiere at the Teatro Real in its first decade of reopening.

Key words

Spanish contemporary opera, *El viaje a Simorgh*, José María Sánchez-Verdú, Juan Goytisolo, dramaturgy, intertextuality, spatialization, eroticism, body and voice.

ción del décimo aniversario de su reapertura a transformaciones de signo político. La apuesta por este proyecto operístico, tras cinco temporadas sin estrenos españoles en la programación principal,⁴ induce en este estudio a una lectura paralela a dichos cambios en la trayectoria artística del coliseo madrileño. Lo cierto es que, entre *La señorita Cristina* (2001) de Luis de Pablo y *El viaje a Simorgh* (2007), el Teatro Real presentó la única ópera *estrictamente* contemporánea en su temporada 2004-2005,⁵ con la coproducción de *L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe* (2003) de Hans Werner Henze.⁶ Por coincidencia, la ópera de Henze mostraba afinidad temática con el ave mítica Simorgh e intercalaba, al igual que lo haría el estreno español, versos del poeta mítico persa Farid al-Din Attar, procedentes de *El lenguaje de los pájaros*.⁷

Existe un evidente desajuste entre el creciente dinamismo de la creación operística española en las últimas décadas y la atención que ha recibido desde la musicología en España. La relevancia de esta línea de investigación reclama una discusión teórica paralela a la significativa

⁴ Recordemos que se estrenó la ópera de cámara para niños *Dulcinea* (2006) de Mauricio Sotelo dentro del Proyecto Pedagógico del Teatro Real.

⁵ Recordemos que, entre las temporadas 2000-2001 y 2006-2007, el Teatro Real programó, además de óperas de Debussy, Strauss, Hoffmann y *Wozzeck* de Alban Berg, óperas del siglo xx menos difundidas en España que enumeramos a continuación: *El amor de las tres naranjas* (1920) y *Guerra y paz* (1946) de Serguéi Prokófiev, *Osud* (1907) y *Desde la casa de los muertos* (1930) de Leoš Janáček, *Dialogues des Carmélites* (1957) de Francis Poulenc, *Babel 46* (1967) de Xavier Montsalvatge y *A Midsummer Night's Dream* (1960) de Benjamin Britten.

⁶ En la coproducción participaron el Salzburger Festspielhaus, la Staatsoper Berlin y el Teatro Real. La ópera se estrenó el 12 de agosto de 2003 en Salzburgo con dirección de escena de Dieter Dorn.

⁷ Obra compuesta en el siglo xiii que narra la travesía de las aves en busca de Simorgh. La traducción también se encuentra con el título de *El coloquio de los pájaros*. Farid Ud-Din Attar, *El lenguaje de los pájaros*, ed. Clara Janés (Madrid: Alianza Editorial, 2015).

¹ Juan Goytisolo, *Novelas (1988-2003)*, Obras completas, 4 (Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2005), p. 14.

² Juan Goytisolo, *Las virtudes del pájaro solitario* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1988), p. 131.

³ Frederic Amat ilustró ese mismo año la nueva edición de la novela en Juan Goytisolo, *Las virtudes del pájaro solitario* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2007). Los figurines son de la artista Cortana, en la realización electrónica se contó con Joachim Hass y Gregorio García Karman y en la proyección de sonido con Hendrik Manook y Michael Silberhorn. José María Sánchez-Verdú, *Ficha artística*, en *El viaje a Simorgh, Libro-programa* (Madrid: Teatro Real, 4-17 de mayo de 2007), p. 12.

producción operística reciente. Debemos, por tanto, remitir necesariamente a los escasos estudios que contribuyen a la todavía incipiente literatura sobre ópera contemporánea española, como es el caso de las publicaciones pioneras de Jorge Fernández Guerra destinadas a las rupturas y continuidades del género a lo largo del siglo xx.⁸ Como compendio informativo, hay que destacar la edición del primer trabajo multimedia sobre el tema elaborado desde el Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD): *25 años de ópera en España. Autores españoles 1986-2010*.⁹ En cuanto a la creación operística en el Teatro Real desde la reapertura en 1997 hasta la actualidad, referimos la tesis doctoral inédita de la autora de este artículo,¹⁰ así como las publicaciones periódicas divulgativas de la propia institución, especialmente las producidas a propósito de la conmemoración de su bicentenario y vigésimo aniversario.¹¹ Por último, consi-

⁸ Jorge Fernández Guerra, *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*, Colección Preliminares Ensayo, 2 (Madrid: Doce notas, 2009). En lo que a esta investigación respecta, es indispensable el espacio que el autor concede al caso de la ópera española en el capítulo «De España vengo», pp. 103-132. Asimismo, Fernández Guerra ha publicado un ensayo sobre esta cuestión en Jorge Fernández Guerra, «La ópera española de vanguardia. Ensayos de teatro musical español», *Revista de la Fundación Juan March*, 438 (2015), pp. 2-8. Igualmente, referimos la dirección del monográfico sobre ópera contemporánea, sin precedentes en esta línea de investigación en España, *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias / L'opéra contemporain: mutations et interférences*, ed. Jorge Fernández Guerra, *Doce notas Preliminares*, 14, 2004-2005. Sobre la ópera española de la segunda mitad del siglo xx, véase Ángel Medina Álvarez, «Itinerarios de la ópera española desde la Guerra Civil», en *La ópera en España e Hispanoamérica*, 2 vols., Colección Música hispana Textos, Estudios, ed. Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001-2002), vol. 1 (2001), pp. 373-392.

⁹ Antonio Álvarez Cañibano, ed., *25 años de ópera en España. Autores españoles. 1986-2010. Ópera contemporánea española. Memoria informativa e ilustrativa* [DVD] (Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2011).

¹⁰ Carmen Noheda Tirado, «Teatro Real y ópera contemporánea española: Políticas y estéticas de una renovación escénica desde las ruinas (1997-2017)» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2021).

¹¹ Gregorio Marañón *et al.*, *El libro del Teatro Real* (Madrid: La Fábrica Editorial, 2018); destacamos el artículo de Joan Matabosch, «Recuperar el tiempo perdido», pp. 63-86. Sobre la conmemoración del décimo aniversario de la reapertura del Teatro Real, véase la transcripción de una serie de nueve mesas redondas celebradas entre marzo de 2005 y octubre de 2006 en

deramos el artículo de Rosa Fernández García, único trabajo que aborda la ópera objeto de esta investigación. La autora plantea un análisis semiológico donde repasa puntos clave de cada una de las escenas, e incluye asimismo aspectos biográficos, la génesis literaria, así como detalles sobre la puesta en escena, la caracterización de los personajes y una reflexión sobre su disposición multitemporal y sinestésica.¹²

José María Sánchez-Verdú debutaba en el Real tras completar un viaje iniciático en el género operístico fuera de España. A diferencia de *El viaje a Simorgh* y de su primera ópera de cámara, *Cuerpos deshabitados* (2003),¹³ el sistema de coproducción de sus anteriores proyectos escénicos había favorecido su difusión en ciudades como Múnich, Lucerna o Berlín.¹⁴ Aunque hoy en día el compositor cuenta en su catálogo con un total de once proyectos escénico-musicales,¹⁵ *El viaje a Simorgh* constituyó uno de sus trabajos más elaborados a partir de intereses que venía perfilando durante décadas sobre la cultura árabe —en especial, la poesía y arquitectura— y la literatura mística española.

Sin duda, esta unión, o como escribía Sánchez-Verdú, este «cierto mudejarismo en el resultado creativo», convergía de manera indiscutible en la obra de Goytisolo.¹⁶

Ruth Zauner, ed., *Encuentros con la ópera. Teatro Real. 10 años* (Madrid: Teatro Real, 2008).

¹² Rosa Fernández García, «La ópera *El viaje a Simorgh* de José María Sánchez-Verdú», *Revista de Musicología*, 31/1 (2008), pp. 199-237.

¹³ *Cuerpos deshabitados* se estrenó en la Residencia de Estudiantes el 29 de septiembre de 2003 con libreto e idea escénica de Marina Bollaín sobre textos de Rafael Alberti, en conmemoración del centenario de su nacimiento.

¹⁴ *Silence* se estrenó por encargo de la Deutsche Oper Berlin el 14 de septiembre de 2005. *GRAMMA. Jardines de la escritura* se estrenó el 18 de mayo de 2006 por encargo del Münchener Biennale en la Muffathalle de Múnich.

¹⁵ *El viaje a Simorgh* se transformó posteriormente en una suite que se estrenó en el Teatro de la Maestranza el 15 de abril de 2009 bajo el título *Al aire de tu vuelo: Suite de la ópera El viaje a Simorgh*. Las óperas *AURA* (2009) y *ATLAS (Islas de Utopía)* (2013) se programaron dentro del proyecto Operad Hoy, *Il giardino della vita* (2016) se estrenó el 26 de febrero de 2017 en el Palazzo dei Congressi de Lugano, *ARGO (Dramma in musica)* en el Festival de Schwetzingen en 2018 y *KELALA (Libro de los vientos)*, ópera de cámara estrenada el 22 de diciembre de 2019 en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid.

¹⁶ José María Sánchez-Verdú, «La “mirada árabe” en la creación musical. Acercamiento a mi obra *Libro de las estancias*», en *El mundo árabe como inspiración*, ed. Fátima Roldán Castro (Sevilla-Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y de Huelva, 2012), p. 126.

El propio Sánchez-Verdú defendió esta travesía hacia la composición de la ópera en su artículo “En el viaje a Simorgh. Apuntes sobre misticismo, erotismo y éxtasis en relación a mis obras *Qasid 7 (Libro de las canciones)* y *La rosa y el ruiseñor*”.¹⁷ Aunque el referente islámico ya había articulado gran parte de su catálogo previo, con la recreación de la voz de muecín o almuédano en obras como *Rosa de alquimia* (1999)¹⁸ y *Maqbara. Epitafio para voz y gran orquesta* (2000),¹⁹ así como en sus proyectos instrumentales y sinfónicos —*Alqibla* (1998),²⁰ el ciclo *Kitab* (1995-1998),²¹ el ciclo *Qasid* (2000-2001)²² y *Kitab Al-alwan (Libro de los colores)* (2007),²³ entre otros—, será en las dos mencionadas por Sánchez-Verdú donde se hallen los antecedentes más claros de la creación de *El viaje a Simorgh*.²⁴

¹⁷ José María Sánchez-Verdú, «En el viaje a Simorgh. Apuntes sobre misticismo, erotismo y éxtasis en relación a mis obras *Qasid 7 (Libro de las canciones)* y *La rosa y el ruiseñor*», *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, 1 (2005), pp. 21-29. Adaptación del artículo previo: José María Sánchez-Verdú, «Anmerkungen über Mystik, Erotik und Ekstase im Zusammenhang mit *Qasid 7 (Buch der Lieder)*», en *Le Sacre*, ed. Heinrich Bergmeier (Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2001), pp. 101-108.

¹⁸ Obra para almuédano y ensemble que se estrenó en Madrid el 5 de febrero de 2000 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Para las referencias utilizamos el catálogo publicado en la página web del compositor (actualizado en septiembre de 2021): José María Sánchez-Verdú. *Catalogue*. <<https://www.sanchez-verdu.com/catalogue/>> [consulta: 20/01/2022].

¹⁹ Para voz árabe y gran orquesta, fue un encargo de la Orquesta Nacional de España y se estrenó el 17 de noviembre de 2000 en el Auditorio Nacional de Música de Madrid.

²⁰ Se estrenó el 26 de agosto de 2000 en la Berliner Philharmonie.

²¹ *Kitab 1* (1996) para guitarra; *Kitab 2* (1995) para violonchelo y guitarra; *Kitab 3* (1997-1998) para flauta, viola y guitarra; *Kitab 4* (1998) para guitarra, violín, viola y violonchelo; *Kitab 5* (1997) para flauta, guitarra, violín, viola y violonchelo; *Kitab 6* (1997) para altavoz, flauta, violín, violonchelo, guitarra y percusión, y *Kitab 7* (1997), que compendia *Kitab 5* y *Kitab 6*, para la misma instrumentación que esta última.

²² Se trata de las obras independientes *Qasid 1* (2001), revisada en 2017, para viola; *Qasid 2* (2000), para viola y piano; *Qasid 3* (2000-2001), para clarinete, viola y piano y *Qasid 7 (Libro de las canciones)* (2001), para soprano, flauta, clarinete, percusión, piano, viola, violonchelo y contrabajo.

²³ Obra compuesta entre 2000 y 2005, que comprende los movimientos estrenados por separado: i, *Istikhbar* (2005); ii, *Abyad-kamoon* (2005); iii, *Taqsim* (2002), y iv, *Ahmar-aswad* (2002).

²⁴ Sobre el referente islámico previo en su obra, veáanse: Sánchez-Verdú, «La “mirada árabe” en la creación musical», pp. 115-

La amplia variedad de temas que comprende la ópera superaría el objeto de este estudio. A este respecto, remitimos a la siguiente síntesis del compositor para dar cuenta del contenido y de su complejidad estructural:

El viaje a Simorgh superpone varias narraciones de forma paralela y describe una dramaturgia en zigzag que se entronca con la tradición semítica de la poesía, tanto del mundo preislámico como del mundo hebreo. El *Cantar de los cantares*, y su posterior recreación en el *Cántico espiritual* de san Juan, trazan un primer nivel narrativo: el acercamiento entre el Amado y la Amada, en varios niveles de interpretación. Junto a él se despliega el conocido relato sufi de Attar del viaje de los pájaros en busca de su rey Simorgh, y de cómo solo 30 pájaros [...] llegan al final de ese viaje que es realmente un itinerario de busca interior. [...] Otro nivel interrelacionado lo asume el libro de Juan Goytisolo, que presenta otro viaje de varios personajes que [...] son objeto de persecución, de censura y de muerte [...]. Los diferentes estratos de esta obra en palimpsesto —un auténtico *tableau vivant* de personas en tránsito— son presentados a través de la interacción con la danza, la sucesión de *tableaux* consecutivos, el uso del espacio y la electrónica en la transformación de la voz de algunos de los personajes.²⁵

151; José María Sánchez-Verdú, «Composing in New Synaesthetic and Interdisciplinary Spaces: *Libro de las estancias (Book of Abodes)* as a Musical, Architectural and Visual Installation Proposal», en *Opera and Video. Technology and Spectatorship*, ed. Héctor J. Pérez (Bern: Peter Lang AG, 2012), pp. 149-173. Una traducción de este capítulo puede encontrarse en José María Sánchez-Verdú, «Componiendo en nuevos espacios sinestésicos e interdisciplinarios. *Libro de las estancias* como proyecto musical, arquitectónico, visual e instalativo», *Itamar: Revista de investigación musical: Territorios para el arte*, 4 (2011), pp. 353-372; José María Sánchez-Verdú, «Arquitecturas del eco. Reflexiones fragmentarias sobre música y tradición», *Sibila: Revista de arte, música y literatura*, 18 (2005), pp. 39-41; Germán Gan Quesada, «José María Sánchez-Verdú. Músicas del límite», en el libretto del *22 Festival de Música de Canarias* (Las Palmas: Gobierno de Canarias, 2006), pp. 5-10. Un estudio analítico de *Alqibla* (1998), *Rosa de alquimia* (1999), *Maqbara* (2000), *Ahmar-Aswad* (2000-2001) y *Arquitecturas de la ausencia* (2002-2003) puede encontrarse en Pedro Ordóñez Eslava, «La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinaria a comienzos del siglo XXI» (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2011), pp. 289-341, 378-380; y Pedro Ordóñez Eslava, «La creación musical como palimpsesto estético: poética y proceso compositivo en la obra de José María Sánchez-Verdú», *Revista de Musicología*, 33/1-2 (2010), pp. 195-208.

²⁵ José María Sánchez-Verdú, «Un itinerario por el tiempo y el espacio a través de cinco proyectos escénico-musicales», en

Entre la simultaneidad dramática de la ópera encontramos un vínculo clave en la asociación del erotismo y el misticismo que subyace a la creación literaria de Goytisolo. Para abordar estas referencias consideramos la investigación de Óscar Cornago sobre el autor en la siguiente comparación: la concepción de la escritura como el cuerpo.²⁶ Si situamos en un primer plano ambos conceptos, escritura y cuerpo, su posible conexión nos permite atender a un proceso doble: sexual y escritural. Este apartado sitúa como eje esta relación para comprender la interacción interdisciplinar de las diferentes dramaturgias en *El viaje a Simorgh* en función de los dos procesos referidos. El primero, de índole sexual, reside en la resolución del hilo dramático que atañe a los dos protagonistas de la ópera, el Amado y la Amada, personajes procedentes del *Cantar de los cantares* que san Juan de la Cruz recreó posteriormente en su *Cántico espiritual*. Ambos amantes tratarán de alcanzar en su unión el éxtasis místico con el que culmina la ópera. El segundo, que se corresponde con la escritura y, por extensión, con la creación, apunta a los estados liminares en la corporalidad, los espacios escénicos y la voz en la simulación de la alteración de la conciencia del Amado y la Amada —símbolo del alma— en su búsqueda erótico-mística. En este último proceso creativo-escritural coincide, además, una inclinación visual hacia la morfología de diversos alfabetos y notaciones musicales en la escena 8 titulada «La biblioteca (Elogio de la palabra)», la cual indaga en procesos de ornamentación musical como forma de rellenar acústicamente el espacio.²⁷ Sánchez-Verdú ya había explorado este procedimiento en obras previas como su *TE-NEBRÆ (Memoria del fuego)* (2004),²⁸ obra que contiene

Il giardino della vita. Libro-programa (Cuenca: 56 Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2017), p. 33.

²⁶ Óscar Cornago Bernal, «La escritura erótica de la posmodernidad: de la representación a la transgresión performativa en la obra de Juan Goytisolo», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78/5 (2001), p. 598.

²⁷ Sánchez-Verdú ha dedicado escritos a la reflexión del uso del espacio a través de la caligrafía y la ornamentación del arte islámico en los azulejos, alicatados, lacerías o mocárabes en el subapartado «Elogio de la superficie: espacio, caligrafía y ornamentación», en Sánchez-Verdú, «La “mirada árabe” en la creación musical», pp. 131-134.

²⁸ Se estrenó como encargo del Festival de Música Religiosa de Cuenca el 5 de abril de 2004 en el Teatro Auditorio de Cuenca. Por otra parte, el compositor había dedicado a la escritura su tercera ópera *GRAMMA (Jardines de la escritura)*: «Escritura como reflexión, como espacio para la memoria pero también

parcialmente dos de las escenas de la ópera: la escena 10, «Elogio del aire», y la escena 12, «Memoria del fuego». Ambos ejercicios, la exploración de los nexos entre los procesos sexual y escritural, son indisolubles como respuesta a un planteamiento creativo extático múltiple en la expresión del misticismo y del erotismo que atraviesan la obra de inicio a fin.

A través de un entramado simbólico y numerológico, *El viaje a Simorgh* se estructura en dos actos divididos en siete escenas. Sus catorce escenas se disuelven entre sí con el fin de contrastar los diferentes estados de plenitud a modo de itinerario que desemboca en la aparición final del ave mística Simorgh como transfiguración de la muerte.²⁹ Dos de los recursos para enlazar las diversas escenas parten de la intercalación en el acto 1 de tres interludios para violín solista,³⁰ así como de la inserción entre el inicio y el final de algunas de estas de un canto de impostación árabe. Este tipo de canto se muestra próximo al del muecín o almuédano en el personaje de Ben Sida —lexicógrafo del siglo XI—, concebido específicamente para la voz del barítono Marcel Pérès.³¹ Así explicaba Sánchez-Verdú la sucesión de las escenas en el programa de mano:

En el proceso de desarrollo temporal de la obra, en ese acercamiento abismal y extático ante el encuentro final de los dos Amados y de todos ante Simorgh en la escena final, cada personaje se iba disolviendo en su propia ani-

para el olvido, escritura como forma de poder, escritura como caligrafía, como superficie para la ornamentación, escritura como forma de transmisión de la información, incluida la saturación por su exceso, o escritura como forma mística de visión del mundo»; véase José María Sánchez-Verdú, «Cuaderno de viaje. Apuntes y reflexiones sobre *El viaje a Simorgh*», en *El viaje a Simorgh. Libro-programa* (Madrid: Teatro Real, 4-17 de mayo de 2007), p. 43.

²⁹ Sánchez-Verdú explicaba el significado en farsi de *Simorgh* como ‘treinta pájaros’. Los treinta que han sobrevivido al viaje interior, en Sánchez-Verdú, «Cuaderno de viaje. Apuntes y reflexiones sobre *El viaje a Simorgh*», p. 56.

³⁰ Estas tres partes las interpretó en escena Ara Malikian y conformaban la obra *Tres interludios* (2006) para violín solo y electrónica en vivo, que el compositor le dedicó al violinista. Se estrenó el 5 de agosto de 2006 en el Festival Fredener Musiktag en la ciudad alemana de Freden.

³¹ Marcel Pérès había colaborado en proyectos anteriores con el compositor, como en *Maqbara. Epitafio para voz y gran orquesta* (2000), *Libro del destierro* (2002) y *El libro de las estancias* (2009). Es dedicatario de la obra *Libro de Leonor* (2014) para el Ensemble Organum, especializado en repertorio litúrgico medieval.

quilación [...], hecho que va cambiando de forma orgánica de escena en escena.³²

Esta organicidad es la base que sustenta la estructura dramática y escénica, pensada, según el compositor, como un «gran retablo sonoro, poético y teatral».³³ La sugerencia visual hacia el retablo, en cuanto a la representación en serie de una historia, adquiere en *El viaje a Simorgh* un sentido tanto unitario como pluridimensional, aunque la frontalidad del escenario del Real impidiera desarrollar libremente el espacio escénico. Esta idea ha articulado prácticamente todos los proyectos operísticos del compositor, como en su ópera inmediatamente anterior, *GRAMMA* (2006), más cercana a la instalación sonora. Sobre el sentido unitario de *El viaje a Simorgh*, la palabra retablo también aparecía en el final del texto que Frederic Amat, el director de escena y escenógrafo, añadió al programa de mano: «sobrevolamos catorce cuadros alegóricos que se suceden e incluso yuxtaponen como destellos de un *ars combinatoria*. En la aparente discontinuidad narrativa del retablo de escenas hay una lógica profunda.»³⁴

En lo que respecta a la pluridimensionalidad, la integración de la electrónica en vivo permitía la experimentación con diferentes fuentes sonoras distribuidas en el espacio de la sala, que se reforzaban mediante la búsqueda deliberada de un trabajo con el eco en la exploración de emisiones vocales y la repetición de movimientos corporales. Sin embargo, esta interrelación procedía de un elemento visual que se adaptaba tanto al pensamiento espacial de la obra como a cuestiones simbólicas concretas: el círculo. Como veremos, esta figura traspasará todas las dramaturgias y de este modo la describía Frederic Amat, a partir de una escenografía basada en el diseño de dos círculos concéntricos:

La base de la escenografía de *El viaje a Simorgh* es un gran círculo [...]. El círculo como punto de encuentro, como inicio y fin. En la tradición islámica, la forma circular está considerada como la más perfecta de todas. El círculo es el signo del absoluto. Para los místicos sufíes, el cielo de la Creación se puede representar como un círculo en dos pares: un diagrama de la unidad y la multiplicidad.

³² Sánchez-Verdú, «Cuaderno de viaje. Apuntes y reflexiones sobre *El viaje a Simorgh*», p. 45.

³³ Sánchez-Verdú, «Cuaderno de viaje. Apuntes y reflexiones sobre *El viaje a Simorgh*», p. 43.

³⁴ Frederic Amat, «Notas de vuelo a Simorgh», en *El viaje a Simorgh. Libro-programa* (Madrid: Teatro Real, 4-17 de mayo de 2007), p. 95.

Evocación de una misteriosa y secreta palabra, la mística: integración de la finitud en la infinitud; todo es uno.³⁵

Con el fin de comprender la manifestación de este retablo sonoro, poético y teatral con relación al doble proceso sexual y escritural anteriormente expuesto, centraremos el estudio en determinadas escenas que plantean, según las acotaciones del libreto, un «espacio irreal» en la ópera.³⁶ Este espacio irreal es coincidente con aquellas escenas que exponen de forma directa la búsqueda del éxtasis entre el Amado y la Amada: en el acto I, la escena 3 «Memoria del agua» y escena 5 «Sulamith»; y en el acto II, la escena 9 «Kitab al-Isra ('Noche oscura')» y la escena 13 «La rosa y el ruiseñor». En este retablo de síntesis existe otro elemento que afecta tanto a la estructura dramática como a la construcción del material musical: el color. Aunque no es este el espacio para atender a la importancia de las referencias sinestésicas en la obra de Sánchez-Verdú,³⁷ *El viaje a Simorgh* no escapa a este vínculo en la proyección de alturas y texturas transversales que se polarizan en las notas do —escena 1, «Descenso al paraíso»—, re —escena 2, «El balneario», escena 4, «Barzaj» y escena 7, «La peste»— y mi —escena 8, «La biblioteca»—. El compositor ha relatado en varias ocasiones cómo, según su percepción, asocia la nota do al negro, el re al amarillo, ocre o marrón y el mi al azul.³⁸

³⁵ En el mismo texto, el artista explicó cómo el dibujo que había servido como portada al CD de la obra de Sánchez-Verdú *Libro del destierro* adelantó el planteamiento escenográfico de *El viaje a Simorgh*.

³⁶ José María Sánchez-Verdú, «Libreto», en *El viaje a Simorgh. Libro-programa* (Madrid: Teatro Real, 4-17 de mayo de 2007), pp. 27, 29, 35-36; Germán Gan Quesada, «Viaje al fondo del sonido. Un itinerario musical para *El viaje a Simorgh*», en *El viaje a Simorgh. Libro-programa* (Madrid: Teatro Real, 4-17 de mayo de 2007), pp. 61, 64.

³⁷ Pedro Ordóñez Eslava, «La creación musical como palimpsesto estético», pp. 195-208; Ordóñez Eslava, «La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú», pp. 267-434; Lucía Garrido Moreno, «La sinestesia como estímulo de la renovación. Vinculaciones sinestésicas y cruce de fronteras en la obra de José María Sánchez-Verdú» (trabajo de final de máster, Universidad Internacional de Andalucía, 2014).

³⁸ José María Sánchez-Verdú, «El jardín silencioso», en *Música y naturaleza. Orquesta y Coro Nacional de España. Temporada 2009/10* (Madrid: Auditorio Nacional de Música, 2009), p. 10; Sánchez-Verdú, «La "mirada árabe" en la creación musical», p. 147. También se encuentran estudios del compositor sobre este tema en «La luz y el color: la sinestesia» y «La música y el color: del *Jardí blau* a *Nosferatu*», en José María

Acto I		Acto II	
Escena 3 «Memoria del agua»	Escena 5 «Sulamith»	Escena 9 «Kitab al-Isra (Noche oscura)»	Escena 13 «La rosa y el ruiseñor»
Amado Amada 3 violas <i>da gamba</i> (en escena)	Amada Coro Coreografía	Amado Amada Viola <i>da gamba</i> baja (en escena) Coro de mujeres (fuera de escena)	Amado Amada 3 violas <i>da gamba</i>

Tabla 1. Disposición de las escenas 3, 5, 9 y 13. *El viaje a Simorgh*. Sánchez-Verdú.

Para dar cuenta del contexto escénico de la escena 3 «Memoria del agua», remitimos a la acotación donde Sánchez-Verdú expone la visualidad de su propuesta y su conexión con aspectos biográficos del poeta místico san Juan de la Cruz:³⁹ «Espacio irreal. Como bajo el agua, en un lado de la escena. Un recuerdo de la infancia. La Amada está a lo lejos, como la virgen a través de la superficie del agua, tal como san Juan recuerda su caída al pozo».⁴⁰ Esta reminiscencia al agua viene precedida por la escena anterior —2, «El balneario»— presidida, además de por un mar de fondo, por la incomunicación entre los diferentes personajes —el/la Seminarista, Archimandrita, Ben Sida, La Doña y varios figurantes— entre efectos sonoros que recrean en la orquestación el rumor del agua. Al igual que ocurre en múltiples obras del compositor, el título de la escena nos anuncia la relevancia que adquieren determinados materiales simbólicos, en este caso los elementos de la naturaleza —10, «Elogio del aire»; 12, «Memoria del fuego»— como asociación explícita a su contenido plástico, que Sánchez Verdú justifica en estos

Sánchez-Verdú, «Cartografías del espacio, el tiempo y la memoria como morfología de una creación musical interdisciplinar» (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017), pp. 258-262, 266-288.

³⁹ «Memoria del agua» es el título del tercer movimiento de la obra *Paraíso cerrado II* (2012) para soprano y orquesta y, por separado, coincide con el título de una obra para orquesta de cámara estrenada en 2011 en el Theaterhaus Stuttgart.

⁴⁰ Sánchez-Verdú, «Libreto», p. 27. El episodio del pozo, que se dio por milagroso, se relata en Lucinio Ruano de la Iglesia [L. del SS. Sacramento], ed., *Vida y obras de san Juan de la Cruz* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946 y 1960), pp. 37-38.

términos: «una traslación de un mundo de sensaciones táctiles y materiales a uno de sonidos».⁴¹ Así, nos encontramos como base sonora de esta última escena 12, «Memoria del fuego» indicaciones en la sección de percusión que sugieren la improvisación de un «rumor de madera o leña que cruje, como en una hoguera».⁴²

La escena 3, «Memoria del agua» se yuxtapone al contexto visual de «El balneario», cuya escenografía y personajes se mantienen en ambas para contemplar en silencio el desarrollo de la acción dramática. La iluminación será la encargada de denotar el cambio escénico: una luz azul descubre los laterales cóncavos que acotaban el cuadro realista y atemporal del balneario, mientras que en una diagonal opuesta se sitúa al Amado frente a la Amada.⁴³ El Amado resulta el personaje más complejo de la ópera. Aunque en este estudio únicamente consideremos su vínculo con la Amada, este está presente en ocho de las catorce escenas en tramas simultáneas, en las cuales personifica episodios de la vida de san Juan de la Cruz. A su vez, aparece desdoblado en el pájaro solitario, personaje al que representan tanto el violín solista en escena en los tres interludios instrumentales del acto I, como el bailarín solista Cesc Gelabert.

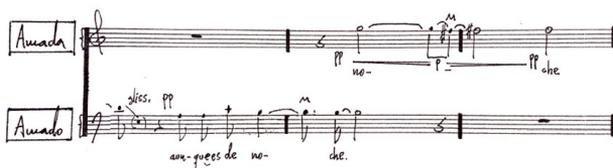
A nivel dramático se producen repeticiones a lo largo de la ópera que conectan entre sí a las escenas escogidas en la reiteración del simbolismo de la noche —«este

⁴¹ Ponemos como ejemplo los comentarios del compositor sobre su obra *Paisajes del placer y de la culpa* (2003): «Cada uno de los tres movimientos trata de recoger y reproducir la materialidad del jardín correspondiente y su propia sustancia; el vidrio, la seda y el oro son los tres materiales y las tres metáforas para la obra musical: una traslación de un mundo de sensaciones táctiles y materiales a uno de sonidos», Sánchez-Verdú, «El jardín silencioso», p. 9; José María Sánchez-Verdú, «Escrituras del espacio y la memoria: el cuarteto de cuerda como *locus amoenus*», *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 6 (2020), p. 388.

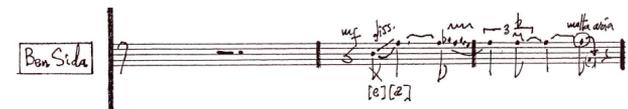
⁴² José María Sánchez-Verdú, *El viaje a Simorgh. Oper in zwei Akten* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 61911, 2002-2006), p. 151.

⁴³ Sánchez-Verdú inserta en sus obras percepciones sinestésicas con relación a alturas y texturas musicales. Sobre esta cuestión: Sánchez-Verdú, «Componiendo en nuevos espacios sinestésicos e interdisciplinarios», pp. 368-369; Gan Quesada, «José María Sánchez-Verdú. Músicas del límite», pp. 17, 31; Pedro Ordóñez Eslava, «En estado de ignorancia: *work in progress*», en *Sin etiquetas, sin límites: creación contemporánea*, coord. María Isabel Cabrera y Pedro Ordóñez Eslava (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2016), pp. 41-43; Ordóñez Eslava, «La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú», pp. 321-322.

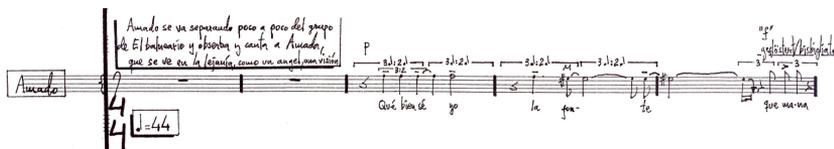
tránsito que hace el alma a la unión de Dios»⁴⁴ y la opresión. A diferencia de otras escenas en las que la intertextualidad parte de una selección de versos de la poesía persa, el contenido de los Amantes recoge fragmentos del *Cantar de los cantares* y de las líras del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz. Así, la escena 3 acoge en boca del Amado, en la voz de barítono, versos de las coplas sobre «Qué bien sé yo la fonte que mana y corre».⁴⁵ La disposición espacial de los protagonistas desvela una confrontación paradójica: una oposición y una simetría. La primera, y más obvia, se explica en la exposición escénica de una pareja físicamente separada, uno frente al otro, hecho que se refuerza en el juego de resonancias y en los silencios que distancian las frases que ambos se alternan; la segunda, la simetría, responde a sus tratamientos vocal y dramático, cuando la voz de la Amada, una soprano ligera, imita en la lejanía la voz del Amado mediante vocalizaciones que simulan su eco. Dichas vocalizaciones anticipan o culminan en notas en *tenuto* las frases del Amado. Tras un velo, la única palabra que la Amada emitirá en toda la escena 3 será *noche*.



Ejemplo 1. Dúo de la Amada y el Amado, cc. 16-18. Escena 3, «Memoria del agua». *El viaje a Simorgh*. Sánchez-Verdú. © Breitkopf & Härtel.



Ejemplo 2. Parte de Ben Sida, cc. 27-38. Escena 2, «El balneario». *El viaje a Simorgh*. Sánchez-Verdú. © Breitkopf & Härtel.



Ejemplo 3. Parte del Amado, cc. 3-5. Escena 3, «Memoria del agua». *El viaje a Simorgh*. Sánchez-Verdú. © Breitkopf & Härtel.

⁴⁴ Ruano de la Iglesia, *Vida y obras de san Juan de la Cruz*, p. 419, en *Noche oscura*, «Libro Primero (Noche activa del sentido). Capítulo 2: Declara qué “noche oscura” sea esta porque el alma dice haber pasado a la unión».

⁴⁵ Sánchez-Verdú, «Libreto», p. 28; Ruano de la Iglesia, *Vida y obras de san Juan de la Cruz*, pp. 1100-1101: «Qué bien sé yo la fonte que mana y corre, / aunque es de noche. / Aquella eterna fonte está escondida, / qué bien sé yo dó tiene su manida, / aunque es de noche. / Su claridad nunca es escurecida, / y sé que toda la luz de ella es venida, / aunque es de noche. / Aquesta viva fuente que deseo / aunque es de noche».

A su vez, el contexto sonoro que comparten las escenas de los amantes se distingue del resto en su asociación a una plantilla instrumental fija: tres violas *da gamba* —soprano, tenor y baja— situadas en el escenario, una flauta baja y el arpa. La presencia de las violas *da gamba* conecta

⁴⁶ Sánchez-Verdú, *El viaje a Simorgh*, pp. 42-43, indica en la partitura que el canto de Ben Sida en la escena 4, «Barzaj», procede de un modo (*maqām*) árabe en re *Bayati*.

particularmente con la sonoridad del tránsito entre el Renacimiento y el Barroco, alusión histórica que Sánchez-Verdú también buscó en las articulaciones del canto de los protagonistas, cercanas a la estética del recitativo del barroco temprano (Caccini, Monteverdi, entre otros). Este acercamiento sonoro al pasado en el desarrollo de técnicas declamatorias, de manera semejante a la *sillabazione scivolata* de Sciarrino, puede intuirse en la partitura a través de indicaciones expresivas como *non vibrato*, *sempre non vibrato* o *tenuto*.⁴⁷ Sánchez-Verdú explicaba la integración de este modo de producción vocal que mira al pasado en *El viaje a Simorgh* con las siguientes palabras:

Otro tipo de canto es el tratado de forma cercana a la música de Monteverdi, enriquecido con gestos de aire con el diafragma (espiraciones o inspiraciones etc.) y otros modos muy personales de tratar la voz. Se trata de voces de mucha expresividad, con líneas clarísimas y sin vibrato. No es extraño que [...] algunas articulaciones de la música antigua estén presentes. Dentro de esta amplia paleta expresiva de tipos distintos de canto (adscritos a personajes concretos directamente) conviven formas muy especiales de gestos, emisiones sonoras, etc., que se salen del plano del canto puramente y atraviesan esa frontera de lo fisiológico, de lo corpóreo.⁴⁸

Este estado liminar de canto que indaga en la corporalidad del intérprete se manifiesta especialmente en aquellas escenas que carecen de contenido textual y se recrean en la

⁴⁷ Sciarrino aplicó esta técnica en su ópera *Luci mie traditrici* (1998). Tomamos como referencia la explicación de Amy Bauer, «Contemporary opera and the failure of language», en *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, ed. Björn Heile y Charles Wilson (Abingdon, Oxon y New York: Routledge, 2019), p. 441: «*sillabazione scivolata* (gliding syllable articulation), which combines to suggest a stylized form of High Renaissance freedoms with the unstressed syllables of text. [...] These measured glissandos move more quickly than actual speech, often over a long-held note that quickly breaks off. The stilted replication of text pairs is framed by a silence that thwarts connection, and points both inwards and outwards to the instrumental cues that carry the emotional weight of the exchange» [*sillabazione scivolata* (articulación de sílabas deslizantes), que se combina para sugerir una estilización de la libertad del alto Renacimiento con las sílabas átonas del texto. [...] Estos *glissandi* medidos se mueven más rápido que el habla real, a menudo sobre una nota prolongada que se interrumpe rápidamente]. Traducción propia, si no se indica lo contrario; de ahora en adelante todas las traducciones son de la autora.

⁴⁸ Sánchez-Verdú, «Cuaderno de viaje. Apuntes y reflexiones sobre *El viaje a Simorgh*», p. 51.

acción fonética, como se muestra en las referidas vocalizaciones —generalmente sobre la [a]— que dominan las intervenciones de la Amada hasta el final de la escena 5, «Sulamith». Su perfil melódico mantiene el estatismo de una altura en *tenuto* en cada una de las frases, a las cuales se añaden diversas ornamentaciones que suelen incluir en sus finales *glissandi*, saltos abruptos descendentes que superan la octava o *vibratos*. La escena 5, «Sulamith», contrasta con el resto de la ópera al ser exclusivamente vocal, destinada a la Amada y a un coro de 32 voces. En esta, Sánchez-Verdú planteaba de nuevo el elemento circular, ya que, según la partitura, la protagonista se situaría en el centro de la escena y el coro se le acercaría gradualmente con sentido coreográfico: «El coro la va rodeando y alabando, poco a poco, y danzando en torno a ella.»⁴⁹ Sin embargo, la propuesta escénica de Amat presenta un elemento de cohesión dramática entre las escenas de los amantes con la repetición de la misma escenografía de la escena 3, «Memoria del agua», que expone la iluminación azul de cuatro zonas cóncavas en los extremos del escenario. De este modo, el coro se colocó inmóvil y en penumbra tras la Amada, quien entra por la parte izquierda del escenario, se detiene en el centro y, tras su canto, continúa el camino hasta desaparecer por la derecha. La parte coral introduce percusión corporal (Ejemplo 4) a través de golpes con las manos sobre los muslos o enfatiza los pasos sobre el suelo mientras recita, sobre una repetición rítmica de alturas, versos del *Cantar de los cantares*.⁵⁰ Tras haberse cumplido la supuesta circunsción, el coro se retira, mientras la Amada entona en soledad las liras iniciales del *Cántico espiritual*, que retomará en la apertura de la escena 13: «¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido?»⁵¹



Ejemplo 4. Parte de la Amada, c. 27. Escena 5, «Sulamith». *El viaje a Simorgh*. Sánchez-Verdú. © Breitkopf & Härtel.

⁴⁹ Sánchez-Verdú, *El viaje a Simorgh*, p. 44.

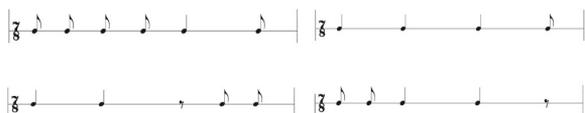
⁵⁰ La traducción utilizada es la de Fray Luis de León. En la escena 5 se emplea el capítulo VII: 1-6. Como encabezamiento al verso 1 aparece en el original la siguiente referencia que podría asociarse al planteamiento dramático de esta escena 5: «¿Qué miráis en la Solimitana, como coros de escuadrones?», Luis de León, ed. *Cantar de los cantares. Interpretaciones: literal, espiritual, profética* (Salamanca: Ediciones Escorialenses. Real Monasterio de El Escorial, Imprenta Kadmos, 1580, 1992), p. 364.

⁵¹ Sánchez-Verdú, «Cuaderno de viaje. Apuntes y reflexiones sobre *El viaje a Simorgh*», p. 30.

El estatismo sonoro y la exploración del ostinato en esta escena se une a la inserción de patrones rítmicos que ya se habían explorado en obras precedentes a *El viaje a Simorgh*. Nos referimos a *Qasid 7 (Libro de las canciones)* —para soprano y siete instrumentistas— cuyo núcleo conceptual, según Sánchez-Verdú, coincide con el acercamiento de la Amada al Amado.⁵² Estos ciclos rítmicos recurrentes conectan la acción escénico-musical de la escena 5, «Sulamith», con un sentido de ritual que impacta en la alteración de la temporalidad como aproximación al *wazn* árabe.⁵³ En mitad de la escena aparece una secuencia con la indicación «rítmico, come una danza», articulada en compás de 7/8 (2/4+3/8), que podría ligarse al *wazn dawr hindī* (7/8),⁵⁴ el cual se constituye de siete pulsos divididos en dos segmentos rítmicos de 3+4; véanse Ejemplos 5 y 6:



Ejemplo 5. *wazn dawr hindī*.



Ejemplo 6. Patrones rítmicos del coro, cc. 40-42.
Escena 5, «Sulamith». *El viaje a Simorgh*.
Sánchez-Verdú.

En esta exploración de secuencias de ritmos y alturas repetidas en la escena 5, «Sulamith», hallamos similitudes con el siguiente comentario de Germán Gan con arreglo a la obra *Qasid 7*:

⁵² Sánchez-Verdú, «En el viaje a Simorgh. Apuntes sobre misticismo, erotismo y éxtasis», p. 27.

⁵³ Habib Hassan Touma, *The Music of the Arabs* (Portland: Amadeus Press, 1996), p. 48: «The rhythmic pattern in Arabian music is called *wazn* (literally ‘measure’) [...]. A *wazn* consists of a regularly recurring sequence of two or more-time segments. Each time segment is made up of at least two beats, or *naqarāt* [...], which can be long or short, accented or less accented». [El patrón rítmico en la música árabe se llama *wazn* (literalmente ‘medida’) [...]. Un *wazn* consiste en una secuencia de dos o más segmentos de tiempo que se repite regularmente. Cada segmento de tiempo se compone de al menos dos pulsos, o *naqarāt* [...], que pueden ser largos o cortos, acentuados o menos acentuados].

⁵⁴ Hassan Touma, *The Music of the Arabs*, p. 52.

Cada uno de estos estadios, descritos por el compositor como «imágenes congeladas», se fundamenta sobre todo en una repetición obsesiva de ritmos, alturas, climas sonoros y expresiones vocales incompletas, ambiguas o desprovistas de sentido, procedimientos que, en determinados contextos rituales, se contemplan como un medio privilegiado para el acceso a estados alterados de conciencia.⁵⁵

La idea de la «imagen congelada» preside la escena 9, «Kitab al-Isra». Como sucedía en los ciclos *Kitab* 1-7, esta escena permanece asociada al concepto de libro, en este caso al *Libro del viaje nocturno* (ca. 687),⁵⁶ que Mahoma recorrió en una sola noche. Además de los dos amantes, intervienen la viola *da gamba* baja en escena y un coro de mujeres fuera de esta. La acción dramática recrea, en paralelo a hechos biográficos de san Juan de la Cruz, la huida del Amado de la celda y la *Noche oscura*. La relación intertextual propicia la simultaneidad escénica al intercalar en el coro fragmentos de *Sul volo degli uccelli*, de Leonardo Da Vinci, así como los versos del poeta místico tomados del *Cántico espiritual* en la Amada, y los *Dichos de luz y amor* en el Amado, mientras este escribe, a su vez, el texto perdido del tratado de *Las propiedades del pájaro solitario*.⁵⁷ La escena comienza a oscuras y se ilumina progresivamente a partir del solo de la viola *da gamba*, que se inicia con la nota do, asociada al color negro. Además de concentrarse en el campo armónico de do, toda la estructura se concentra en un patrón isorrítmico, a modo de *talea* en valores de negra y blanca con puntillo, y una secuencia de alturas, de nuevo un *maqām*, que se repite nueve veces. La orquestación plantea efectos sonoros cercanos a la emisión de aire, de manera que las secciones de viento siguen indicaciones para la interpretación que refieren solo aire, aire con sombra de sonido de altura y, en los metales, trinos con los pistones o el transpositor y golpes en la embocadura. En cuanto a las líneas melódicas de los amantes, ambas desarrollan las alturas de la secuencia que despliega la viola *da gamba* que se expone a continuación en el Ejemplo 7:

⁵⁵ Gan Quesada, «José María Sánchez-Verdú. Músicas del límite», p. 12.

⁵⁶ Francisco Cisneros, ed., *El libro del viaje nocturno y la ascensión del profeta: Kitāb al-isrā’ wa-l-mi’rāj li-l-Imām Ibn ‘Abbās* (Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 1998).

⁵⁷ Sánchez-Verdú, «Libreto», p. 35.



Ejemplo 7. Secuencia de la viola *da gamba* baja.
Escena 9, «Kitab al-Isra». *El viaje a Simorgh*.
Sánchez-Verdú.

A su vez, existe un paralelismo dramático y escénico con las escenas 3 y 5 en dos reminiscencias que se superponen. La primera en la espacialización de los intérpretes, puesto que la Amada atraviesa de nuevo la escena de izquierda a derecha, esta vez por detrás del Amado, y su canto se disuelve en la lejanía hacia el *parlato*, frente al Amado que protagoniza el centro de la escena con la emisión de un canto pleno, como sucedía en la escena 3. La segunda, en la repetición de la escenografía de las escenas previas con la iluminación de cuatro puntos azules y la figura del círculo en el centro. En este contexto se produce la liberación simbólica del Amado, quien escapa de su celda interior, a la vez que la persistencia del diálogo en la distancia entre los amantes comporta una contención del deseo y de la búsqueda místico-erótica, que el compositor vincula, en sus palabras, a los «estados de la noche, al alma perdida». ⁵⁸ «Kitab al-Isra» sirve de antesala a la última escena en la que aparecen el Amado y la Amada, la más extensa de toda la ópera —casi veinte minutos de duración— en la escena 13, «La rosa y el ruiseñor». En esta desembocan los estadios previos del encuentro en el éxtasis final: «el acto amoroso o unión mística con Dios, la plenitud y finalmente el descanso, el abandono del propio cuerpo y los sentidos, [...] cesando todo movimiento». ⁵⁹

AL LÍMITE DE LA PALABRA O LA PALABRA COMO LÍMITE

La rosa y el ruiseñor se estrenó el 8 de febrero de 2006 en el Auditorio de Tenerife como encargo del 26 Festival de Música de Canarias. ⁶⁰ En esta ocasión, el

Amado y la Amada escenifican juntos el esperado acercamiento a partir de un lento movimiento circular. La Amada entra por última vez por el lateral izquierdo y retoma, en *parlato*, los versos que había dejado suspendidos al final de la escena 5, «Sulamith» —«¿A dónde te escondiste, Amado...?»—. La línea melódica adquiere mayor densidad conforme avanza el recitado de las liras, siempre sobre la repetición de alturas en *tenuto* y figuras rítmicas en las que predomina el tresillo y a las que acompañan diversas ornamentaciones mediante *glissandi*, apoyaturas y vibratos. Esta escena introduce en el canto la particularidad de vocalizaciones espiradas, a modo de jadeos, que presentan una analogía con procedimientos empleados en la ceremonia islámica *dikr*, sobre la cual Sánchez-Verdú incluyó, a propósito de sus obras *Qasid 7* y *La rosa y el ruiseñor*, la siguiente descripción:

[D]*ikr* en el misticismo islámico significa literalmente ‘conmemoración’, ‘recuerdo’. Forma parte de la liturgia y puede comprender recitación, canto, música instrumental, danza, meditación, éxtasis y trances. [...] El objetivo es invocar la presencia de Dios en la asamblea [...]. El nombre de Alá reiteradamente gritado se realiza [...] mediante espiraciones e inspiraciones que se acompañan con movimientos también constantes del cuerpo hacia adelante (al espirar) y enderezándose de nuevo (al inspirar). ⁶¹

Como sucede en el *dikr*, estas espiraciones se irán incrementando progresivamente hasta totalizar el canto, de manera que la palabra se desintegra y la manifestación del erotismo en el encuentro se evidencia en la corporalidad de los intérpretes a través de la repetición del movimiento circular, del acercamiento físico gradual y su aceleración, y de la aparente supresión de la palabra al adentrarse en el éxtasis que culmina en el abrazo final. Esta disolución responde a la síntesis interdisciplinar de sonido, luz y movimiento que trata de superar a la palabra: «en los estados de éxtasis la palabra poética se ve incapacitada para describir esta experiencia, el lenguaje está limitado y es enormemente insuficiente». ⁶² Es en

⁵⁸ Sánchez-Verdú, «Libreto», p. 27.

⁵⁹ Sánchez-Verdú, «Libreto».

⁶⁰ La plantilla, según el catálogo del compositor, es la siguiente: soprano, barítono, 3 violas *da gamba*, 2(1)+1.3(1).2+1.3(1)-4.3.2+1.1- 4 perc., harp, 14.12.10.8.6. La interpretación, a cargo de la Orchestre de la Suisse Romande, se registró en una grabación por el sello Kairós en *José María Sánchez-Verdú, Orchestral Works* [CD] (Wien: Kairós 0012782KAI, 2008). Se incluye un breve comentario sobre *La rosa y el ruiseñor* en Ra-

iner Pöllmann, «*Jardines y arquitecturas. La música de José M. Sánchez-Verdú*», libretto del CD (Viena: Kairós 0012782KAI, 2008), p. 6.

⁶¹ Sánchez-Verdú, «En el viaje a Simorgh. Apuntes sobre misticismo, erotismo y éxtasis», pp. 25-26.

⁶² Sánchez-Verdú, «En el viaje a Simorgh. Apuntes sobre misticismo, erotismo y éxtasis», p. 29. Sobre la comunicación de la experiencia mística en san Juan de la Cruz y la insuficiencia del lenguaje, véase Luce López-Baralt, «San Juan de la



Ejemplo 8. Parte de la Amada, cc. 45-49. Escena 13, «La rosa y el ruiseñor». *El viaje a Simorgh*. Sánchez-Verdú. © Breitkopf & Härtel.



Ejemplo 9. Parte de la Amada, cc. 204-213. Escena 13, «La rosa y el ruiseñor». *El viaje a Simorgh*. Sánchez-Verdú. © Breitkopf & Härtel.

este límite de la palabra, en la recurrencia al *topos* del lenguaje insuficiente, de lo inefable,⁶³ donde se insertan susurros, *parlatos*, articulaciones con el diafragma o un *Sprechgesang* articulado, según se indica en la partitura, con mucho aire. Es el mismo límite que ha silenciado paulatinamente las voces del resto de personajes, aniquilándolas en la escena 11, «Auto de fe», para dejar únicamente presentes en escena a los dos amantes. A este respecto, Sánchez-Verdú explicaba en la presentación de *El viaje a Simorgh* en el Teatro Real que, aunque voz y palabra eran el centro de la partitura, «no se canta demasiado y a medida que avanza la narración, cada vez menos. Se llega al éxtasis en el que el canto es inadecuado para expresar lo erótico y místico. Queda solo la música y la danza. Es, pues, la antítesis de la ópera tradicional».⁶⁴

No discutiremos esta apreciación antitética ni el concepto de tradición en la ópera, pero lo cierto es que

la espacialización del sonido que proponía *El viaje a Simorgh* resultaba insólita en la trayectoria artística de una década del nuevo Teatro Real. A los diversos movimientos del coro y de determinadas plantillas instrumentales fuera y dentro de la escena se añadía el uso de la electrónica en vivo, que como aseguraba el compositor hacían «del Real una auténtica caja acústica y de resonancias».⁶⁵ Este trabajo con la electrónica marcó escenas como la 4, «Barzaj», donde dos recitadores emiten la palabra *barzaj* en su disociación silábica y fonética por dos altavoces; la escena 6, «La celda», cuando la voz del personaje de Don Blas se multiplica electrónicamente al recitar fragmentos de las *Propositiones Erasmi* (1527), contra Erasmo de Rotterdam,⁶⁶ así como en la escena 11, «Auto de fe», donde, al igual que en la escena 6, se recitan simultáneamente textos de libros prohibidos por la Inquisición a través de los dos altavoces referidos.

La llegada del éxtasis de los amantes también proviene de la reflexión espaciotemporal del sonido. En esta se aúnan tres procesos sonoros en paralelo: el eco del pasado en la evocación de sonidos procedentes de la transición entre el Renacimiento y el Barroco que apuntan a la atemporalidad de la acción, la suspensión del tiempo al alcanzar

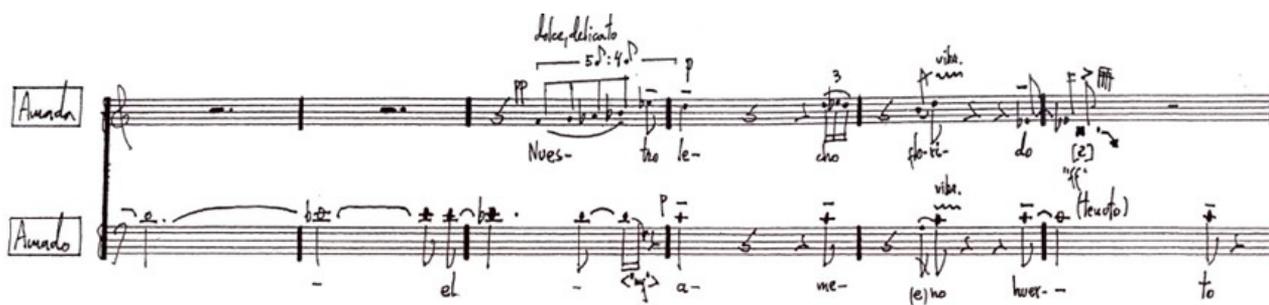
Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético», *Bulletin of Hispanic Studies*, 55/1 (1978), pp. 19-31.

⁶³ David Conte Imbert, «José Ángel Valente y Martin Heidegger, desde las divergencias entre poesía y filosofía», en *Referentes europeos en la obra de Valente*, ed. Manuel Fernández Rodríguez (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, 2007), p. 99.

⁶⁴ La presentación se produjo el 3 de mayo de 2007. Parte de los comentarios se recogieron en Sánchez-Verdú, «*El viaje a Simorgh*. Nuevos sonidos para la ópera», en *Madrid Teatro* (2007), <<http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/2007/entrevista223.htm>> [consulta: 20/02/2022].

⁶⁵ Ismael González Cabral, «Entrevista a José María Sánchez-Verdú. Estrena *El viaje a Simorgh*», *Filomúsica*, 83 (2007) <<http://www.filomusica.com/filo83/verdu.html>> [consulta: 20/02/2022]. Esta misma idea puede leerse en Sánchez-Verdú, «Cuaderno de viaje. Apuntes y reflexiones sobre *El viaje a Simorgh*», p. 50.

⁶⁶ Sánchez-Verdú, «Libreto», p. 30.



Ejemplo 10. Dúo. Primera unión entre la Amada y el Amado, cc. 182-187. Escena 13. «La rosa y el ruiseñor». *El viaje a Simorgh*. Sánchez-Verdú. © Breitkopf & Härtel.



Ejemplo 11. Partes de las tres violas *da gamba*, cc. 201-203. Escena 13, «La rosa y el ruiseñor». *El viaje a Simorgh*. Sánchez-Verdú. © Breitkopf & Härtel.

el clímax y la disposición tímbrica y espacial de los instrumentistas en la sala en la búsqueda de la circularidad del sonido. La estructura de «La rosa y el ruiseñor» se delimita en seis secciones distribuidas en función del acercamiento físico y la alternancia entre las frases de los amantes:

Introducción orquestal	Amada	Amado	Amada	Dúo	Éxtasis
cc. 1-36	cc. 37-94	cc. 95-118	cc. 119-160	cc. 161-227	cc. 227-450

Tabla 2. Estructura de la escena 13, «La rosa y el ruiseñor». *El viaje a Simorgh*. Sánchez-Verdú.

Tras la introducción orquestal se inicia el encuentro de los amantes a través de cuatro intervenciones a las que acompaña una aproximación física lenta y circular hacia el centro del escenario. Desde la distancia, ambos alternan versos del *Cántico espiritual* sin cruzar su canto hasta que su acercamiento se convierte, entre inspiraciones, en éxtasis. En este punto, ambos se fusionan momentáneamente en un unísono ante la acotación que expone la partitura: «casi tocándose y acariciándose el rostro uno al otro, lentamente».⁶⁷

⁶⁷ Sánchez-Verdú, *El viaje a Simorgh*, p. 215.

Dúo: AMADA: Nuestro lecho florido / *Nigra sum, sed formosa*.
 AMADO: En el ameno huerto deseado / sobre los dulces brazos del Amado / la blanca palomica / en soledad vivía / ha puesto ya su nido.
 Éxtasis: AMADA: Gocémonos, Amado / entremos más adentro en la espesura.
 AMADO: En soledad de amor herido, [Amada].

La asociación con el pasado mencionada reside en la música del compositor contemporáneo a san Juan de la Cruz, Tomás Luis de Victoria. A partir de este primer encuentro sonoro de los amantes en el dúo se densificará la textura orquestal en ostinatos de trémolos, semicorcheas sobre una misma altura en la sección de cuerda y cromatismos en la sección de viento. En ese contexto, las tres violas *da gamba* en escena interpretan el inicio del motete de Victoria sobre el *Cantar de los cantares*: «Nigra sum, sed Formosa»,⁶⁸ verso que, un compás después, repite la Amada en *parlato*.

⁶⁸ Capítulo 1, 4. Luis de León, ed., *Cantar de los cantares*, p. 111. El motete *Nigra sum sed formosa*, a 6. *De Beatae Virgine de Tomás Luis de Victoria se publicó por primera vez en Liber primus, missas, psalmos, magnificat* (Venezia: Angelum Gardannum, 1576) [RISM V1427].

Ejemplo 12. Parte de la Amada, cc. 202-203. Escena 13, «La rosa y el ruiseñor». *El viaje a Simorgh*. Sánchez-Verdú. © Breitkopf & Härtel.

Ejemplo 13. Dúo del Amado y Amada (cc. 214-222). Escena 13, «La rosa y el ruiseñor». *El viaje a Simorgh*. Sánchez-Verdú. © Breitkopf & Härtel.

La inserción del motete marca tanto la proximidad entre los dos amantes —un metro aproximadamente, según la partitura— como el inicio del acelerando de toda la orquesta que culminará en el éxtasis. Las líneas melódicas de los protagonistas se van desdibujando hasta quedar prácticamente reducidas a inspiraciones y expiraciones y articulaciones con el diafragma. La llegada a la unión místico-erótica detiene el tempo de los solistas frente a la orquesta, reducida a un violonchelo a solo y la sección de contrabajos y percusión.

En la transición orquestal entre las escenas 13, «La rosa y el ruiseñor», y 14, «Elogio del espejo», la sonoridad se condensa hasta alcanzar en fortísimo un unísono sobre la —nota que Sánchez-Verdú asocia con el color blanco—, que dominará toda la escena final para generar, desde el abrazo de los amantes, una percepción envolvente del sonido desde diferentes focos de la sala. Para ello, siete instrumentistas —cuatro trompetas y tres trombones— conforman un círculo desde diversos puntos de la platea del Teatro Real para repetir libremente en acelerando un la⁴. A su vez, el sonido del saxofón bajo se

transforma electrónicamente y se proyecta en forma de círculos. La escena se completa con la aparición de deriches danzantes alrededor de los amantes, los cuales giran lentamente en el sentido de las agujas del reloj. Cada danzante lleva en su espalda un espejo, elemento que potencia la idea de la resonancia e intensifica el reflejo de la luz blanca proyectada hacia el Amado y la Amada, quienes continúan enlazados e inmóviles hasta el final de la ópera. Localizamos en la dominación del color blanco un nexo con la cuarta de las cinco propiedades del pájaro solitario descritas por san Juan de la Cruz: «Que no tiene determinado color». ⁶⁹ El Amado canta estas condiciones desde su celda al inicio de la escena 9, «Kitab al-Isra», de manera que el blanco, la ausencia de color, el «no-color» al que se refería el poeta José Ángel Valente, ⁷⁰ no es más que el silencio interior, el alma en blanco.

⁶⁹ Sánchez-Verdú, «Libreto», p. 35.

⁷⁰ José Ángel Valente, *Ensayos*, Obras completas, 2 (Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008), p. 1285:



Figura 1. Amada y Amado abrazados en el centro y derviches giróvagos. Escena 14, «Elogio del espejo». *El viaje a Simorgh*. Sánchez-Verdú. Fotografía de Javier del Real (2007).

La figura de los derviches se menciona en la novela de Goytisolo en tres ocasiones. El autor refiere alucinaciones verbales a partir de poemas místicos que transparentan imágenes eróticas en la transmisión del trance amoroso. Las siguientes frases interrogativas del texto original sugieren vínculos con los rituales que, a través de la danza, se recrean en la escena 5, «Sulamith», y la escena final:

[E]ra cierto que los novicios descalzos recitaban los versos de *La noche oscura* y solían corearlos, acompañándose de palmadas rítmicas, durante las quietas, ¿les había iniciado también en el arrobamiento de los estados místicos, el giro ritual de los bailes suspensivos y extáticos?, sabía que Mawlana y sus derviches aspiraban a arrancar asimismo a las almas de su letargo mediante la danza, prendían en la sama la llama suavísima de su incendio, predicaban la fusión íntima del conocimiento y amor?⁷¹

«el blanco —color de fondo, y no se olvide que el blanco es un no-color (blanco-gris-negro: azul-amarillo-rojo)— aísla lo representado reduciéndolo a su soledad esencial. Las figuras [...] existen sobre lo blanco, es decir, sobre el vacío esencial. El silencio cumple en lo poético igual función». José Ángel Valente, *Cerámica con figuras sobre fondo blanco*, en *Obras completas, I: Poesía y prosa* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2006), p. 341: «Cómo no hallar / alrededor de la palabra única / lo blanco».

⁷¹ Goytisolo, *Las virtudes del pájaro solitario*, p. 92.

En los días posteriores al estreno, José María Sánchez-Verdú afirmaba en una entrevista que con *El viaje a Simorgh* se habían planteado «en el Teatro Real cosas que nunca antes se habían hecho allí hasta el momento». ⁷² Si la reflexión sobre el sonido en la ópera había llevado la palabra al límite de su emisión, los propios límites de la palabra imponían una atención interdisciplinaria dirigida al predominio del movimiento y la danza, al elemento visual y al uso creativo del espacio arquitectónico de la sala principal del Teatro Real. La apuesta por este proyecto escénico-musical desde la institución operística suponía una apertura artística indiscutible a creaciones que conseguían aportar una renovación en los planteamientos y formas de pensar la ópera contemporánea española, tanto en las dimensiones de los espacios y la escucha como en la colaboración con artistas que ampliaban sus posibilidades de representación. La desnudez de la palabra se sucedía en paralelo a la abstracción de la escenografía, la cual se iniciaba con referencias figurativas a espacios saturados, como en la plasmación del balneario, hasta buscar la sencillez, la depuración de la escena. El protagonismo se destina así al concepto de repetición (y su aceleración continua) que trasciende a todas las dramaturgias de la ópera: en la articulación de inspiraciones y expiraciones hasta diluir el lenguaje y alcanzar el trance, en la estructura que proyecta estratos de sonido para conformar un gran unísono orquestal, en la iluminación que se amplifica en los espejos y la multiplicación escénica y acústica de la figura del círculo y, por último, en la corporalidad de los intérpretes a través de los giros místicos que enfatizan la revelación extática final de los amantes. Pero, como expresara san Juan de la Cruz en el prólogo al *Cántico espiritual*: «¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear?». ⁷³ *El viaje a Simorgh* consiguió, en su anulación de la palabra, unir escénicamente a los amantes y, en su tránsito, encontrar en la confluencia creativa interdisciplinaria, transcultural e intemporal de la figura mística del círculo y su infinita repetición una posible respuesta.

⁷² González Cabral, «Entrevista a José María Sánchez-Verdú».

⁷³ Ruano de la Iglesia, ed., *Vida y obra de san Juan de la Cruz*, p. 736.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Álvarez Cañibano, Antonio, ed. *25 años de ópera en España. Autores españoles. 1986-2010. Ópera contemporánea española. Memoria informativa e ilustrativa* [DVD]. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2011.
- Amat, Frederic. «Notas de vuelo a Simorgh». En *El viaje a Simorgh. Libro-programa*. Madrid: Teatro Real, 2007, pp. 93-95.
- Bauer, Amy. «Contemporary opera and the failure of language». En *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, editado por Björn Heile y Charles Wilson. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2019, pp. 427-453.
- Cisneros, Fernando, ed. *El libro del viaje nocturno y la ascensión del profeta: Kitáb al-isrá' wa-l-mi'râj li-l-Imâm Ibn 'Abbâs*. Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 1998.
- Conte Imbert, David. «José Ángel Valente y Martin Heidegger, desde las divergencias entre poesía y filosofía». En *Referentes europeos en la obra de Valente*, coordinado por Manuel Fernández Rodríguez. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela - Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, 2007, pp. 79-126.
- Cornago Bernal, Óscar. «La escritura erótica de la posmodernidad: de la representación a la transgresión performativa en la obra de Juan Goytisolo». *Bulletin of Hispanic Studies*, 78/5 (2001), pp. 597-618.
- Fernández García, Rosa. «La ópera *El viaje a Simorgh* de José María Sánchez-Verdú». *Revista de Musicología*, 31/1 (2008), pp. 199-237.
- Fernández Guerra, Jorge, ed. «Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias / L'opéra contemporaine: mutations et interférences». *Doce notas Preliminares*, 14, 2004-2005.
- _____. *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*, Colección Preliminares Ensayo, 2. Madrid: Doce notas. 2009.
- _____. «La ópera española de vanguardia. Ensayos de teatro musical español». *Revista de la Fundación Juan March*, 438 (2015), pp. 2-8.
- Gan Quesada, Germán. «José María Sánchez-Verdú. Músicas del límite». En libreto del 22 Festival de Música de Canarias. Las Palmas: Gobierno de Canarias, 2006, pp. 5-10.
- _____. «Viaje al fondo del sonido. Un itinerario musical para *El viaje a Simorgh*». En *El viaje a Simorgh. Libro-programa*. Madrid: Teatro Real, 2007, pp. 60-69.
- Garrido Moreno, Laura. «La sinestesia como estímulo de la renovación. Vinculaciones sinestésicas y cruce de fronteras en la obra de José María Sánchez-Verdú». Trabajo de final de máster, Universidad Internacional de Andalucía, 2014.
- González Cabral, Ismael. «Entrevista a José María Sánchez-Verdú. Estrena *El viaje a Simorgh*». *Filomúsica*, 83 (2007) <<http://www.filomusica.com/filo83/verdu.html>> [consulta: 20/02/2022].
- Goytisolo, Juan. *Las virtudes del pájaro solitario*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A, 1988.
- _____. *Novelas (1988-2003)*, Obras completas, 4. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2005.
- _____. *Las virtudes del pájaro solitario*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2007.
- Guibert, Álvaro. «El viaje a Simorgh. Argumento». *Intermezzo*, 5 (2006), pp.112-113.
- _____. «Simorgh: de la novela a la ópera». En *El viaje a Simorgh. Libro-programa*. Madrid: Teatro Real (2007), pp. 72-89.
- León, Luis de, ed. *Cantar de los cantares. Interpretaciones: literal, espiritual, profética*. Salamanca: Ediciones Escorialenses, Real Monasterio de El Escorial, Imprenta Kadmos, 1580; 1992.
- López-Baralt, Luce. «San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético». *Bulletin of Hispanic Studies*, 55/1 (1978), pp. 19-31.
- Marañón, Gregorio; Ignacio García-Belenguer; Rubén Amón; Joan Matabosch y Mario Vargas Llosa. *El libro del Teatro Real*. Madrid: La Fábrica Editorial, 2018.
- Medina Álvarez, Ángel. «Itinerarios de la ópera española desde la Guerra Civil». En *La ópera en España e Hispanoamérica*, editado por Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Colección Música Hispana Textos, Estudios, 2001, pp. 373-392.
- Noheda Tirado, Carmen. «Teatro Real y ópera contemporánea española: políticas y estéticas de una renovación escénica desde las ruinas (1997-2017)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2021.
- Ordóñez Eslava, Pedro. «La creación musical como palimpsesto estético: poética y proceso compositivo en la obra de José María Sánchez-Verdú». *Revista de Musicología*, 33/1-2 (2010), pp. 195-208.
- _____. «La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2011.

- _____. «En estado de ignorancia: *work in progress*». En *Sin etiquetas, sin límites: creación contemporánea*, coordinado por María Isabel Cabrera y Pedro Ordóñez Eslava. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2016, pp. 33-50.
- Pöllmann, Rainer. «Jardines y arquitecturas. La música de José M. Sánchez-Verdú». En libreto del CD *José María Sánchez-Verdú. Orchestral Works*. Viena: KAIRÓS 0012782 KAI, 2008, pp. 3-6.
- Ruano de la Iglesia, Lucinio, ed. *Vida y obras de san Juan de la Cruz*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946, 4ª ed. 1960.
- Sánchez-Verdú, José María. «Anmerkungen über Mystik, Erotik und Ekstase im Zusammenhang mit *Qasid 7 (Buch der Lieder)*». En *Le Sacre*, editado por Heinrich Bergmeier. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2001, pp. 101-108.
- _____. *El viaje a Simorgh. Oper in zwei Akten*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 2002-2006.
- _____. «Arquitecturas del eco. Reflexiones fragmentarias sobre música y tradición». *Sibila: Revista de arte, música y literatura*, 18 (2005), pp. 39-41.
- _____. «En el viaje a Simorgh. Apuntes sobre misticismo, erotismo y éxtasis en relación a mis obras *Qasid 7 (Libro de las canciones)* y *La rosa y el ruiseñor*». *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, 1 (2005), pp. 21-29.
- _____. «El jardín silencioso». En *Música y naturaleza. Orquesta y Coro Nacional de España. Temporada 2009/10*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), 2009, p. 10.
- _____. «Componiendo en nuevos espacios sinestésicos e interdisciplinarios. *Libro de las estancias* como proyecto musical, arquitectónico, visual e instalativo». *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 4 (2011), pp. 353-372.
- _____. «La “mirada árabe” en la creación musical. Acercamiento a mi obra *Libro de las estancias*». En *El mundo árabe como inspiración*, editado por Fátima Roldán Castro. Sevilla-Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y de Huelva, 2012, pp. 115-151.
- _____. «Composing in New Synaesthetic and Interdisciplinary Spaces: *Libro de las estancias (Book of Abodes)* as a Musical, Architectural and Visual Installation Proposal». En *Opera and Video. Technology and Spectatorship*, editado por Héctor J. Pérez. Berna: Peter Lang AG, 2012, pp. 149-173.
- _____. «Cartografías del espacio, el tiempo y la memoria como morfología de una creación musical interdisciplinaria». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.
- _____. «Un itinerario por el tiempo y el espacio a través de cinco proyectos escénico-musicales, en *Il giardino della vita*». *Libro-programa*. Cuenca: 56 Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2017, p. 33.
- _____. «Escrituras del espacio y la memoria: el cuarteto de cuerda como *locus amoenus*». *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 6 (2020), pp. 374-393.
- _____. «Cuaderno de viaje. Apuntes y reflexiones sobre *El viaje a Simorgh*». En *El viaje a Simorgh. Libro-programa*. Madrid: Teatro Real, 2007, pp. 42-57.
- Touma, Habib Hassan. *The Music of the Arabs*. Portland: Amadeus Press, 1996.
- Ud-Din Attar, Farid. *El lenguaje de los pájaros*, editado por Clara Janés. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- Valente, José Ángel. *Poesía y prosa*, Obras completas, 1. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2006.
- _____. *Ensayos*, Obras completas, 2. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008.
- Zauner, Ruth, ed. *Encuentros con la ópera. Teatro Real. 10 años*. Madrid: Teatro Real, 2008.

Recibido: 14.04.2022

Aceptado: 06.07.2022

