

REVISTA de MUSICOLOGÍA

Vol. XLI N° 1 2018

Madrid
ISSN: 0210-1459

ReM

se&m
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE MUSICOLOGIA

REVISTA DE MUSICOLOGÍA

Volumen XLI, nº 1

Enero-Junio 2018

ÍNDICE

Javier MARÍN LÓPEZ: Editorial: Intertextualidad y musicología	11
---	----

ARTÍCULOS

Joseph SARGENT: Miguel Navarro and the Spanish Renaissance Magnificat ...	17
Daniel MARTÍN SÁEZ: La leyenda de Farinelli en España: historiografía, mitología y política.....	41
José Ignacio PALACIOS SANZ: Dos siglos de un linaje organero: los artesanos segovianos Ortega-De Inés-Garmartín (ss. XVII-XIX).....	79
María José de la TORRE MOLINA: <i>En virtud de lo que previenen las constituciones</i> : normativa y organización de la capilla de música de la catedral de Málaga en las «fiestas» (1800-1836).....	111
Carmen RAMÍREZ RODRÍGUEZ: Alicia O'Connor (ca. 1828-1871) y sus aportaciones a la canción lírica con piano	147
José Ignacio SUÁREZ GARCÍA: Temas wagnerianos usados por el humor gráfico para la sátira política en torno al Desastre del 98.....	167
Celsa ALONSO GONZÁLEZ: Daniel Montorio y Eduardo G. Maroto: <i>Los cuatro robinsones</i> (1939), del juguete astracanesco al cine musical.....	199
Valentín BENAVIDES GARCÍA: <i>Paisajes del placer y de la culpa</i> . La huella de Mahler en la obra de José María Sánchez-Verdú	235



PAISAJES DEL PLACER Y DE LA CULPA. LA HUELLA DE MAHLER EN LA OBRA DE JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ

Author(s): Valentín Benavides García

Source: *Revista de Musicología*, Vol. 41, No. 1 (Enero-Junio 2018), pp. 235-260

Published by: Sociedad Española de Musicología (SEDEM)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/26452318>

Accessed: 14-07-2018 10:23 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Sociedad Española de Musicología (SEDEM) is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Musicología*

PAISAJES DEL PLACER Y DE LA CULPA. LA HUELLA DE MAHLER EN LA OBRA DE JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ*

Valentín BENAVIDES GARCÍA
Universidad de Valladolid

Resumen: Una de las características más destacables del compositor español José María Sánchez-Verdú (Algeciras, 1968) es la riqueza de referencias culturales que plasma en sus obras. Música, literatura, arquitectura, artes plásticas, pasado y presente confluyen en un único objeto artístico, tejido como un palimpsesto sonoro en el que se superponen diversas capas de significación. Dentro de esta concepción intertextual, el diálogo que se establece con la música del pasado es una de sus facetas más interesantes. Un ejemplo que ilustra esa praxis creativa es su obra para orquesta sinfónica Paisajes del placer y de la culpa (2003). Esta pieza está basada en un episodio de Hypnerotomachia Poliphili (Venecia, 1499) donde se narra un viaje a través de unos peculiares jardines en los que la naturaleza es artificial y geométrica. Para traducir musicalmente estos extraños paisajes —tanto en su lado material como simbólico—, Sánchez-Verdú recurre a la música de Gustav Mahler, en concreto su primera sinfonía. Mediante la aplicación de una metodología analítica elaborada a partir de elementos de la tripartición semiológica de Nattiez y del modelo de Burkholder sobre el campo del borrowing musical, el presente artículo desvela cómo se materializa esa huella de Mahler en la partitura y qué clase de significados aporta a la narración musical.

* La realización del presente trabajo ha sido posible gracias a una ayuda del programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU) concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Su redacción se ha realizado en el marco de una estancia en el College-Conservatory of Music de la Universidad de Cincinnati (Estados Unidos). Una versión preliminar fue presentada en el IX Congreso Nacional de la Sociedad Española de Musicología (Madrid, 16-19 de noviembre de 2016).

Palabras clave: Sánchez-Verdú, Mahler, música contemporánea española, intertextualidad, análisis musical, *borrowing*.

PAISAJES DEL PLACER Y DE LA CULPA: TRACES OF MAHLER IN THE WORK OF JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ

Abstract: One of the most remarkable characteristics of the Spanish composer José María Sánchez-Verdú (Algeciras, 1968) is the richness of cultural references that he reflects in his works. Music, literature, architecture, plastic arts, past, and present converge in a single artistic object, woven like a palimpsest of sound in which several layers of meaning are superimposed. Within this intertextual conception, the dialogue established with the music of the past is one of its most interesting aspects. An example that illustrates that creative praxis is his work *Paisajes del placer y de la culpa* (2003) for symphony orchestra. This piece is based on one episode of *Hypnerotomachia Poliphili* (Venice, 1499), which narrates a journey through certain peculiar gardens in which nature is artificial and geometric. In order to musically translate these strange landscapes, both on their material and symbolic sides, Sánchez-Verdú resorts to Gustav Mahler's music, specifically his first symphony. Through the application of an analytical methodology developed from elements of Nattiez's tripartite semiology and Burkholder's approach to the field of musical borrowing, this article reveals how that trace of Mahler is materialized in the score and what kind of meanings it brings to the musical narrative.

Keywords: Sánchez-Verdú, Mahler, Spanish contemporary music, intertextuality, musical analysis, borrowing.

La tradición se hace presente y convive con los lenguajes de hoy, como la sangre bajo una nueva piel (José María Sánchez-Verdú)¹

Uno de los aspectos más atractivos de la música contemporánea es el diálogo que establece con el pasado. Y uno de los compositores españoles que ha abrazado ese diálogo con mayor convicción y con unos resultados más interesantes es José María Sánchez-Verdú (Algeciras, 1968). El propio autor lo expresa así: «Negar el pasado es ingenuo: usarlo y transformarlo junto a otros medios es más inteligente»². Sánchez-Verdú se ha consolidado como una de las figuras más reconocidas del panorama musical español

¹ SÁNCHEZ-VERDÚ, José María. «Arquitecturas del eco (Reflexiones fragmentarias sobre música y tradición)». *Sibila*, 18 (2005), pp. 39-41, p. 41.

² ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel. «Pasaje de jardines abiertos: entrevista con José María Sánchez-Verdú». *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 17 (2011), pp. 63-66. Disponible en <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=479>> [consulta 30-11-2017].

y europeo, y dentro de su amplio catálogo³ hay numerosos ejemplos en los que el compositor acude a fuentes musicales del pasado —occidentales o de otras culturas—, y también a la literatura, la arquitectura y las artes plásticas⁴. Así, las obras de Sánchez-Verdú podrían describirse como auténticos palimpsestos sonoros fruto de un proceso creativo en el que confluyen elementos culturales y estéticos de muy diversa procedencia⁵.

³ El propio autor mantiene en su página web personal un listado actualizado de su producción musical y sus futuros proyectos: <<http://www.sanchez-verdu.com>>.

⁴ Varios son los estudios que han abordado todas esas relaciones intertextuales en la obra de Sánchez-Verdú. Entre ellos cabe destacar los trabajos de Germán Gan Quesada y Pedro Ordóñez Eslava. El primero es autor de un extenso artículo en el que busca «determinar los elementos que definen el “rincón creativo” personal desde el que el compositor José María Sánchez-Verdú contempla la realidad artística y sonora», para lo cual hace un rápido y sugerente recorrido por buena parte de su catálogo, incluido *Paisajes del placer y de la culpa*. GAN QUESADA, Germán. *José María Sánchez-Verdú. Músicas del límite. Veintidós Festival de Música de Canarias*. Las Palmas, Festival de Música de Canarias, 2006. Disponible en <http://www.sanchez-verdu.com/pdf/musicas_del_limite.pdf> [consulta 6-12-2017]. El segundo realiza un trabajo más exhaustivo sobre Sánchez-Verdú en su tesis doctoral, donde analiza los numerosos aspectos intertextuales que jalonan la obra del compositor: su relación con la cultura islámica, la literatura, la pintura de Paul Klee y Pablo Palazuelo, la arquitectura, la música renacentista, etc. ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro. *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2011. Disponible en <<http://digibug.ugr.es/handle/10481/22545>> [consulta 21-2-2018].

Otra fuente indispensable para entender el proceso creativo de Sánchez-Verdú y los diversos elementos que lo inspiran son las reflexiones del autor acerca de su obra, expresadas por medio de escritos propios o entrevistas. Afortunadamente Sánchez-Verdú posee una notable vena didáctica y poética, plasmada en varios artículos en los que se detiene sobre aspectos de su propia música. De entre todos ellos, probablemente el más interesante, en relación con nuestro objeto de análisis, sea un artículo en el que el compositor revela su manera de contemplar y aproximarse a la naturaleza y de qué modo esa naturaleza ha inspirado buena parte de sus obras, entre las que se encuentra *Paisajes...* SÁNCHEZ-VERDÚ, José María. «El jardín silencioso». *Música y naturaleza. Libro programa de la Orquesta y Coro Nacionales de España*, Colección OCNE 12. Madrid, OCNE, 2009, pp. 181-207. Otro trabajo esencial de Sánchez-Verdú es su reciente tesis doctoral, en la que aborda la creación artística fruto de la interacción entre diferentes territorios artísticos y que se manifiesta en el teatro musical, la ópera, el arte sonoro, las instalaciones, etc. El autor hace un repaso histórico por distintos referentes, presupuestos y proyectos artísticos que han propiciado el desarrollo de campos interdisciplinares de gran importancia, y analiza objetos tan diversos como la danza, el teatro posdramático, la arquitectura, el jardín, la caligrafía árabe o la visión de otras culturas. Sánchez-Verdú toma ejemplos de su propio catálogo compositivo para ilustrar experiencias artísticas interdisciplinares concretas que incluyen muchos de esos elementos. SÁNCHEZ-VERDÚ, José María. *Cartografías del espacio, el tiempo y la memoria como morfología de una creación musical interdisciplinar*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017. Disponible en <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/680006>> [consulta 21-2-2018].

⁵ Ordóñez Eslava precisa: «se entiende el palimpsesto como una forma de afirmación de un imaginario sonoro en el que pueden rastrearse tanto referencias estrictamente musicales como artísticas y culturales; todas ellas quedan incorporadas al lenguaje de un compositor y determinan de manera decisiva el resultado final de su creación. En el caso específico de Sánchez-Verdú

El presente artículo se centra en el estudio de *Paisajes del placer y de la culpa*, una de las obras más difundidas⁶ y mejor valoradas del autor⁷. Compuesta en 2003 —año en que Sánchez-Verdú obtuvo el Premio Nacional de Música—, esta obra para orquesta sinfónica ejemplifica a la perfección esa concepción intertextual tan propia del compositor. Como en un palimpsesto, detrás de una escritura netamente contemporánea subyacen trazas de una escritura anterior. Particularmente, en *Paisajes del placer y de la culpa* se pueden reconocer diferentes huellas del pasado musical, desde técnicas propias de los madrigales renacentistas hasta rasgos típicos de la música tradicional árabe; pero es su relación con la música de Gustav Mahler el objeto central del análisis expuesto en este trabajo.

Cómo rastrear las huellas del pasado

La tarea de rastrear huellas del pasado musical en una determinada obra queda a veces asociada a una mera búsqueda de citas. Sin embargo,

puede aplicarse el concepto de palimpsesto entendido como la confluencia de distintas capas de significación estética». 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, p. 199.

⁶ Hasta la fecha, se trata de la pieza de Sánchez-Verdú más grabada. Cuenta con tres versiones diferentes en disco; sin duda, algo excepcional en el panorama contemporáneo español. La primera aparece en el CD *Arquitecturas de la ausencia* (Columna Música, ICM0142, 2006), interpretada por la hr-Sinfonieorchester bajo la dirección de Peter Rundel. Esta misma interpretación aparece en otro recopilatorio de la obra de Sánchez-Verdú, el CD *Orchestral Works* (Kairos, 0012782KAI, 2008). En 2007 apareció una segunda versión de la obra en el CD *Libro del destierro* (Harmonia Mundi, HMI 987068, 2007), a cargo de la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya dirigida por Ernest Martínez Izquierdo. Por último, encontramos una tercera interpretación en el CD *Alqibla* (Almaviva, DS-0147, 2007), a cargo de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla dirigida por Juan Luis Pérez.

⁷ Gan Quesada la considera «una de las obras más bellas [...] del catálogo orquestal del compositor». GAN QUESADA, G. *José María Sánchez-Verdú...*, p. 16. En la misma línea, María de Arcos asegura que es «una de sus más hermosas partituras orquestales». ARCOS, María de. «Nosferatu. Paisajes del rumor y de la sombra». *Sibila*, 18 (2005), pp. 51-52, p. 52. Francisco Ramos la describe como «una de sus piezas mayores y más elaboradas, cargada de misterio». RAMOS, Francisco. *La música del siglo XX. Una guía completa*. Madrid, Turner Música, 2013, p. 284. En su crítica al CD *Alqibla*, Paco Yáñez reconoce que lo mejor del disco es el repertorio elegido, una «selección de obras [...] muy apetitosa y significativa». Y de entre todas ellas, considera *Paisajes...* como «la obra más importante». YÁÑEZ, Paco. «Tendiendo puentes». *Mundoclasico.com*, publicado el 16-2-2009. Disponible en <<https://www.mundoclasico.com/articulo/12276/Tendiendo-puentes>> [consulta 9-12-2017].

esto no sirve para entender la música de Sánchez-Verdú. El propio compositor ha reflexionado sobre esta cuestión en relación a su obra:

No me gusta citar por citar, ni hacer fácilmente referencias a otras músicas. Tampoco me atrae nada un lenguaje ecléctico. Prefiero hablar de relaciones intertextuales, de diálogos constructivos entre el hoy y el ayer [...]. Donde encuentro más inspiración es en el perfume de la poesía árabe, en el refinamiento de las texturas de ciertas polifonías del pasado o de otras culturas, en estructuras y procesos de la naturaleza, etc. Más que citar es tomar la esencia de esas formas de emoción ante materiales musicales⁸.

Así, para Sánchez-Verdú, una parte fundamental de esa intertextualidad reside en la convivencia con el legado cultural del pasado, pero no de cualquier manera:

Los grandes compositores son aquellos que no han dejado de articular en sus obras ese pasado común, la tradición, con el presente, abriéndolo a nuevas propuestas de futuro. [...] Los compositores que renuncian a los logros más avanzados obtenidos en sus obras anteriores y claman por una vuelta al pasado pecan de una falta tremenda de sinceridad en esas obras anteriores o bien de una total cobardía o vacío de contenido en sus nuevas propuestas⁹.

En definitiva, lo que Sánchez-Verdú defiende es que el diálogo con el pasado solo es posible desde un compromiso estético con la contemporaneidad. Y así, en esa relación intertextual entre pasado y presente, Sánchez-Verdú se sitúa pues en la vertiente más complicada para el analista. La cita, sin duda, sería más fácil de rastrear, puesto que se presentaría de manera más clara. Pero sospecho que para Sánchez-Verdú resulta un procedimiento casi grosero, y él prefiere lo sutil. Como resultado, las huellas del pasado presentes en su música son menos visibles, pero también mucho más sólidas. Son trazas adheridas a la propia obra, no elementos que simplemente la decoren, ni un cúmulo de retazos superficialmente entremezclados, como en un *collage*.

Ya en su reivindicación del uso de música del pasado como un campo de estudio musical con entidad propia, J. Peter Burkholder observó que en todas las épocas los compositores habían recurrido a la música de sus predecesores, y cómo «a veces estos [préstamos musicales] suponían una cita o referencia manifiesta, pero en la mayoría de los casos había

⁸ IRIZO, Camilo. «Entrevista a José María Sánchez-Verdú». *Espacio Sonoro*, 2 (2004). Disponible en <<http://www.tallersonoro.com/antioresES/02/Entrevista.htm>> [consulta 8-12-2017].

⁹ SÁNCHEZ-VERDÚ, J. M. «Arquitecturas del eco...», p. 40.

una relación más profunda, a veces oculta, entre una obra nueva y su modelo»¹⁰. Por lo tanto, ese nuevo campo del préstamo musical (*borrowing*) que reclama Burkholder ha de ser lo suficientemente amplio como para contemplar todas las posibilidades. En conclusión, el autor propone una serie de preguntas cuya respuesta resulta imprescindible para entender plenamente la conexión entre una determinada obra y sus referentes del pasado:

1. ¿Cuál es la relación entre la nueva obra y la pieza preexistente de la que toma prestado? [...]
2. ¿Qué elemento(s) de la pieza preexistente son incorporados o aludidos por la nueva obra? [...]
3. ¿Cómo se relaciona el material prestado con la forma de la nueva obra? [...]
4. ¿Cuán alterado se presenta el material prestado en la nueva obra? [...]
5. ¿Cuál es la función del material prestado dentro de la nueva obra, en términos musicales? [...]
6. ¿Cuál es la función o el significado del material prestado dentro de la nueva obra en términos asociativos o extramusicales, si los hay?¹¹

Rastrear y localizar las huellas del pasado en la obra de Sánchez-Verdú exige un esfuerzo analítico importante que permita dar respuesta a todas esas preguntas. Para dicha tarea es imprescindible indagar en el universo de referencias interdisciplinarias propias del autor, pero sobre todo averiguar de qué modo plasma esas referencias en la partitura. Siguiendo la célebre tripartición semiológica de Molino y Nattiez, la mayoría de los estudios previos sobre la obra de Sánchez-Verdú se centran en el nivel poético, esto es, en todo aquello que determina el hecho creativo del compositor¹². El presente trabajo, sin embargo, pretende ahondar un poco más

¹⁰ «Sometimes these [musical borrowings] involved overt quotation or reference, but in most cases there was a deeper, sometimes hidden relationship between a new work and its model». BURKHOLDER, J. Peter. «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field». *Notes*, 50, 3 (1994), pp. 851-870, p. 853. Todas las traducciones presentes en este artículo son del autor.

¹¹ «1. What is the relationship of the existing piece to the new work that borrows from it? [...] 2. What element or elements of the existing piece are incorporated into or alluded to by the new work, in whole or part? [...] 3. How does the borrowed material relate to the shape of the new work? [...] 4. How is the borrowed material altered in the new work? [...] 5. What is the function of the borrowed material within the new work, in musical terms? [...] 6. What is the function or meaning of the borrowed material within the new work in associative or extramusical terms, if any?». *Ibid.*, pp. 867-869.

¹² Las dos tesis doctorales existentes que analizan la música de Sánchez-Verdú lo hacen con un enfoque fundamentalmente poético. Ordóñez Eslava se sirve de la metodología analítica de Molino y Nattiez, pero reconoce que, de los tres niveles que propone (poético, neutro y estésico), el que más le interesa es el primero. ORDÓÑEZ ESLAVA, P. *La creación musical de Mauricio Sotelo...*,

en el nivel neutro para establecer los mecanismos que permiten traducir el universo poético a un universo sonoro plasmado en la partitura musical.

Según Nattiez, la forma simbólica (*symbolic form*), refiriéndose a la materia prima de la que surge una creación artística, se hace corpórea en forma de huella (*trace*) que permite ser accesible a los sentidos¹³. Es lo que Molino denomina el nivel neutro o nivel material. Puede que el adjetivo «neutro» no sugiera nada particularmente interesante, pero sí la denominación «nivel material». Resulta muy clara para describir esa dimensión en que la obra artística ha de plasmarse de manera física, en nuestro caso sobre la partitura. Pero especialmente sugerente es la denominación *trace* que propone Nattiez. Todo el universo poético que está en el origen del acto de creación artística se hace reconocible en el mundo de los sentidos, deja una huella que permite ser observada. Sin esa huella, el acto creador se perdería en la mente del artista. La palabra «huella» —o si se prefiere, «traza»— aporta en sí misma unos matices semiológicos muy interesantes, puesto que inmediatamente la asociamos al acto de rastrear su origen. Nos invita a realizar un ejercicio de «trazabilidad» que es, en definitiva, el objetivo esencial del análisis.

En relación con *Paisajes del placer y de la culpa* —aunque podría ser igualmente aplicable a otras obras de Sánchez-Verdú—, disponemos de tanta información sobre el nivel poético (intenciones del autor, influencias, fuentes de inspiración, etc.) que resulta obvio pronosticar las ventajas que puede proporcionar el denominado análisis poético externo¹⁴. Entre toda esa información, contamos con la afirmación del propio compositor de que su pieza está estrechamente relacionada con Mahler. A partir de aquí, la tarea fundamental consiste en aplicar el análisis preciso para comprobar si esa huella de Mahler está efectivamente presente en la obra, de qué manera se materializa en la partitura y qué significados y funciones aporta.

pp. 26-27. Asimismo, Sánchez-Verdú adopta en su tesis doctoral una perspectiva eminentemente poética; su trabajo se centra en «la búsqueda y determinación de aquellos elementos que constituyen la esencia de procesos de génesis, articulación y desarrollo de obras escénico musicales que nazcan de una visión interdisciplinar». SÁNCHEZ-VERDÚ, J. M. *Cartografías del espacio...*, p. 18.

¹³ «*The trace: the symbolic form is embodied physically and materially in the form of a trace accessible to the five senses. We employ the word trace because the poietic process cannot immediately be read within its lineaments, since the esthetic process (if it is in part determined by the trace) is heavily dependent upon the lived experience of the "receiver"*». NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*. Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 12.

¹⁴ Esta es una de las seis situaciones analíticas posibles que propone Nattiez. Vid. SOBRINO, Ramón. «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías». *Revista de Musicología*, 28, 1 (2005), pp. 667-696, pp. 673-674.

Un viaje por los *Paisajes del placer y de la culpa*

La obra de Sánchez-Verdú toma su título del libro homónimo del escritor y filósofo Ignacio Gómez de Liaño (Madrid, 1946) en el que explora esos paisajes fascinantes y enigmáticos —principalmente jardines— que han poblado la literatura occidental, desde el *Génesis* hasta Tasso o Cervantes, pasando por la poesía homérica. Para el autor, esos jardines «constituyen [...] el paisaje más antiguo, persistente y lleno de sugerencias de la civilización occidental. Son [...] paisajes del placer y de la culpa; paisajes, también, de la vida y el saber»¹⁵.

¿Por qué «paisajes del placer»? Dentro de la cultura judeocristiana, el primer jardín de la historia fue el Edén, palabra hebrea que precisamente significa «placer». A partir de este jardín primigenio, la imaginación humana ha concebido todo tipo de paisajes para el deleite de los sentidos, lejos del mundanal ruido. Sin embargo, es precisamente dentro de las ciudades —representación de ese «mundanal ruido» del que se pretende huir— donde esos paraísos imaginados se han construido físicamente. Por eso, el jardín simboliza el encuentro entre lo natural y lo artificial, ya sea sometiendo lo primero a lo segundo, como en el caso occidental, o viceversa, como en el oriental. En cualquier caso, «ciudad y naturaleza saldan sus diferencias en el espacio abierto del jardín. Es el *locus amoenus* en el que temores y agobios de la vida ciudadana se disipan, sin que se desvanezcan sus placeres»¹⁶.

Y donde hay placer, hay pecado. Y el pecado lleva consigo la «culpa». El mismo Edén, representación del Paraíso Terrenal, alberga en su seno la tentación, lo sensual, lo pecaminoso. Es la cuna del pecado original, momento en que verdaderamente comienza el periplo del hombre. Sin la expulsión del Paraíso, este habría sucumbido a un estado de delectación permanente, sin espacio para la reflexión y la autoconciencia. Por tanto,

la culpa constituye un sentimiento terrible, pero humanizador, asociado —por su oposición polar— a la sexualidad, que precedió a aquélla, como la naturaleza a la civilización. La culpa es el factor psicológico que hará posible que el cuerpo, inicialmente sometido a la ley natural de la sexualidad, se adapte, conforme y someta a los diseños de la racionalidad naciente. Sin este sentimiento no pudo haber conocimiento, tampoco autorreflexión ni la consideración del estado actual de las cosas en relación con otros posibles¹⁷.

¹⁵ GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *Paisajes del placer y de la culpa*. Madrid, Tecnos, 1990, p. 9.

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

Vemos que la culpa es una manera de someter los instintos naturales a la razón, del mismo modo que los jardines occidentales someten la naturaleza a lo geométrico. Es una vía hacia el conocimiento y la conciencia. Por eso, estos paisajes también lo son de la vida y el saber. Simbolizan un viaje místico en busca de la sabiduría.

Sánchez-Verdú centra su atención en uno de esos paisajes que aparece descrito en un libro del Renacimiento, *Hypnerotomachia Poliphili* (traducido al español como *El sueño de Polifilo*), editado en Venecia en 1499 y atribuido a Francesco Colonna. El protagonista, Polifilo, es la figura del aventurero peregrino en busca de su amada (Polia), para lo cual debe recorrer numerosos y desconocidos lugares y superar diversas pruebas por el camino. En uno de los episodios, Polifilo se adentra en una isla con tres extraños jardines, uno de vidrio, otro de seda y el último de oro. En el viaje le acompañan dos doncellas, llamadas Logística (la Razón) y Telemia (la Voluntad). «Una le enseñará las reglas y leyes del pensamiento; la otra, a ejercer sobre sí mismo un poder soberano»¹⁸. La amada Polia es, en realidad, una representación alegórica de la Sabiduría. El peregrinaje de Polifilo es, por tanto, un viaje iniciático en busca del conocimiento, pero también alegoría de un itinerario espiritual.

Hypnerotomachia Poliphili es uno de los libros más enigmáticos y bellos de la historia¹⁹. Es, además, «uno de los documentos inexcusables para el desarrollo del misticismo renacentista [...] e inspirador del programa alegórico visible en numerosas construcciones y jardines italianos y franceses del período»²⁰. Los tres jardines de vidrio, seda y oro descritos en *El sueño de Polifilo* son ejemplos singularísimos de un Humanismo italiano donde lo artificial se impone a la naturaleza de manera especialmente notable²¹. Cada diseño geométrico, cada objeto, cada material con que están confeccionados encierra, además, una carga alegórica importante.

Sánchez-Verdú articula sus *Paisajes del placer y de la culpa* en tres movimientos sin solución de continuidad: I. «Jardín de vidrio» - II. «Jardín de seda» - III. «Jardín de oro». En palabras del compositor,

¹⁸ KRETZULESCO-QUARANTA, Emanuela. *Los jardines del sueño: Polifilo y la mística del Renacimiento*. Miguel Mingarro (trad.). Madrid, Siruela, 2005, p. 161.

¹⁹ «Este libro, casi desconocido por el público en general, está considerado por los bibliófilos como “el más hermoso libro impreso en el Renacimiento” y quizás en todos los tiempos». *Ibid.*, p. 33.

²⁰ GAN QUESADA, G. *José María Sánchez-Verdú...*, p. 16.

²¹ En un escrito del propio Sánchez-Verdú, este afirma: «El jardín occidental busca la estilización de la naturaleza a través de la geometría, de la regularidad, de la estructuración y del laberinto racional. Esta *constructio*, desde Roma y especialmente en los jardines del Humanismo italiano, ha sometido y doblegado a la naturaleza». SÁNCHEZ-VERDÚ, J. M. «El jardín silencioso»..., p. 194.

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, visuales, acústicas y hasta olorosas a [cada] uno de [los] sonidos²².

Y en efecto, el compositor usa con gran eficacia todas sus habilidades técnicas para plasmar sobre la partitura dichos materiales. Precisamente una de las características más notables y reconocibles de Sánchez-Verdú es su capacidad para otorgar fisicidad a su música²³.

El jardín de vidrio está descrito en el libro como un lugar en el que las plantas están hechas de cristal puro, excediendo la imaginación de cualquier hombre. Se trata de una naturaleza geométrica, fría, frágil, brillante y transparente²⁴. Sánchez-Verdú llena este primer movimiento de notas agudísimas y estridentes, como si fueran sonidos emitidos por objetos de cristal. «Las sonoridades cristalinas del arpa y el piano y elementos musicales de factura geométrica y repetitivos nos permiten intuir el espacio de este jardín tan singular»²⁵. También encontramos ostensibles momentos de silencio, puesto que no hay nada más transparente que el silencio. El Ejemplo 1 es una perfecta muestra de todo ello.

Ej. 1. José María Sánchez-Verdú, *Paisajes del placer y de la culpa* (2003), I. «Jardín de vidrio», cc. 12-17, arpa y piano (© Copyright 2006 EMEC – SEEMSA).

²² SÁNCHEZ-VERDÚ, J. M. *Cartografías del espacio...*, p. 222.

²³ Tomás Marco sitúa a Sánchez-Verdú entre los autores que realizan un trabajo matérico del sonido, junto a otros como Helmut Lachenmann o Carlos Galán. Vid. MARCO, Tomás. *La creación musical en el siglo XXI*. Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2007, pp. 56-57.

²⁴ Para una descripción más detallada de este jardín, véase KRETZULESCO-QUARANTA, E. *Los jardines del sueño...*, p. 161.

²⁵ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. «Arquitecturas de la ausencia de José M.^a Sánchez-Verdú». *Sibila*, 18 (2005), pp. 47-49, p. 49.

Polifilo cuenta que cuando llegó al segundo jardín se quedó maravillado por todos los increíbles objetos que lo poblaban. El nuevo jardín era equivalente al de vidrio en la disposición de sus elementos naturales, pero en este caso todos ellos estaban hechos de seda. Por tanto, ahora el material predominante ya no es frío ni geométrico, sino cálido, suave y ligero. Sánchez-Verdú revela que para componer este movimiento imaginó una «superposición de diversos tejidos de seda, con sus diferentes texturas y colores, transparentándose y agitándose de manera independiente ante una breve pero continua brisa»²⁶. Así, en este movimiento, la orquestación es más sensual —con protagonismo del viento madera— y las líneas melódicas son más sinuosas y cromáticas; todas ellas parecen moverse con gran libertad (Ejemplo 2). Además, en este jardín no hay lugar para el silencio. La seda lo invade todo.

Ej. 2. José María Sánchez-Verdú, *Paisajes del placer y de la culpa* (2003), II. «Jardín de seda», cc. 9-11, flautas, clarinete, violín I, viola y violonchelo (© Copyright 2006 EMEC – SEEMSA).

El último jardín presenta un único, aunque impresionante, objeto: un grandioso obelisco dorado con varios elementos simbólicos (Ilustración 1)²⁷.

²⁶ *Idem.*

²⁷ Podemos encontrar una descripción minuciosa de todos los símbolos en KRETZULESCO-QUARANTA, E. *Los jardines del sueño...*, pp. 163-167.

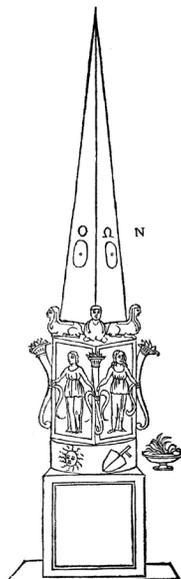


Ilustración 1. Grabado original del obelisco de oro, *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499), p. h5²⁸.

La clave para entender el principal significado de este extraño objeto reside en las tres caras de la pirámide triangular con la que está rematado. Cada una de ellas tiene grabada una letra griega: O (omicron), Ω (omega) y N (nu). Las tres juntas «forman la palabra “O Ω N”, que literalmente significa: “El que es”»²⁹, que es como Dios se reveló a sí mismo ante Moisés. Por tanto, este obelisco de oro es una alegoría de la Trinidad de Dios y un símbolo de perfección.

El «Jardín de oro» «presenta un material más pesado, robusto, impregnado con incrustaciones y brillos que recorren toda la masa orquestal»³⁰. Sánchez-Verdú emplea unas texturas orquestales de gran densidad, otorgando una relevancia especial a la sección de metales. El resultado sonoro es tan imponente como el obelisco. Llama la atención un sencillo motivo rítmico que cobra un gran protagonismo en este movimiento: un tresillo irregular (Ejemplo 3).

²⁸ La digitalización de la edición original de *Hypnerotomachia Poliphili* está disponible en línea en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000024346_1>. En particular, el grabado xilográfico del obelisco de oro aparece en <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000024346&page=137>> [consulta 17-12-2017].

²⁹ KRETZULESCO-QUARANTA, E. *Los jardines del sueño...*, p. 166.

³⁰ GARCÍA DEL BUSTO, J. L. «Arquitecturas de la ausencia...», p. 49.



Ej. 3. José María Sánchez-Verdú, *Paisajes del placer y de la culpa* (2003), III. «Jardín de oro», c. 10, contrabajos (© Copyright 2006 EMEC – SEEMSA).

Su característica esencial es que, aunque es un tresillo, solo presenta dos figuras. Resulta una solución sencilla y efectiva para representar una condición inherente al obelisco: aunque tiene tres caras, solo dos de ellas son visibles, mientras la tercera permanece oculta. La alegoría es clara; el obelisco representa la Divina Trinidad, pero también lo inasequible de su misterio. Por tanto, Polifilo aprende al final de su viaje que la perfección es inalcanzable.

«Naturaleza» y «viaje» son los dos conceptos básicos de esta aventura, y para materializarlos en sus *Paisajes...*, Sánchez-Verdú acude a la música de Gustav Mahler, tomando de ella estrategias narrativas y descriptivas, elementos musicales y significados que ayuden a construir sus propios jardines.

Tras la huella de Mahler

En un texto del propio Sánchez-Verdú, el compositor nos revela lo siguiente: «La primera sinfonía de Mahler, con la que se hermana estrechamente en varias cosas estos *Paisajes...*, se inspira también en la naturaleza»³¹. Pero más allá de esta relación tan vaga (¿cuántos millones de piezas habrá que se inspiran en la naturaleza?), Sánchez-Verdú solo concreta una similitud entre las dos obras: «su plantilla orquestal es igual a la de la Sinfonía núm. 1 de Mahler con un piano añadido»³². Obviamente, ni la naturaleza como fuente de inspiración, ni la semejanza en el dispositivo instrumental son razones suficientes para justificar una afirmación tan rotunda como es que las dos obras «se hermanan estrechamente».

Mahler decidió presentar su primera sinfonía como un «Poema sinfónico en dos partes» para su estreno en Budapest el 20 de noviembre de

³¹ SÁNCHEZ-VERDÚ, J. M. «El jardín silencioso»..., p. 198.

³² *Idem.*

1889; sin embargo, no proporcionó ningún tipo de explicación programática. Tras el fracaso cosechado, Mahler decidió revisar la partitura, y la nueva versión se presentó en Hamburgo en 1893, con gran éxito. Entre otros cambios, Mahler decidió incluir un programa explicativo y añadirle a la sinfonía el sobrenombre «Titán», a partir de la novela homónima del escritor alemán romántico Jean Paul. Mucho se ha especulado sobre las diferentes conexiones entre la sinfonía y la novela³³. Sin embargo, en sus memorias sobre Mahler, Natalie Bauer-Lechner revela que el compositor rechazó cualquier asociación entre su obra y la de Jean Paul y que «él simplemente tenía en mente a una persona vigorosa y heroica, su vida y sufrimiento, luchando y sucumbiendo al destino»³⁴. Y es esta idea programática esencial la primera conexión relevante entre la obra de Mahler y la de Sánchez-Verdú; ambas representan las vicisitudes de un héroe (Titán/Polifilo) que emprende un viaje lleno de dificultades. Es un viaje que se presenta de inicio como un paseo por la naturaleza pero que finalmente se revela como un verdadero recorrido vital y espiritual.

Al principio de su sinfonía, Mahler escribió la indicación «*Wie ein Naturlaut*», esto es, «Como un sonido de la naturaleza». Más adelante, el propio compositor describiría programáticamente este comienzo como «el despertar de la naturaleza de un largo sueño de invierno»³⁵. La obra arranca con la nota La en *pianissimo* en varias octavas del espectro orquestal. El resultado, extraño pero fascinante, crea una atmósfera frágil y misteriosa que funciona como un fondo armónico estático que se extiende a lo largo de 61 compases. Ese omnipresente La es, de alguna manera, una representación del silencio; la naturaleza está dormida y, poco a poco, despierta revelando diferentes sonidos que se presentan de uno en uno: un cuco, sonidos de trompas de caza, el canto de los pájaros. Precisamente gracias a esa armonía estática, toda nuestra atención como oyentes se centra en cada nuevo sonido que aparece.

Una estrategia similar utiliza Sánchez-Verdú para comenzar su obra. Al igual que en la sinfonía de Mahler, la orquesta crea una atmósfera inicial misteriosa y estática. En efecto, nos encontramos en los primeros compases siempre el mismo sonido, intercalado por considerables intervalos de silencio (Ejemplo 4). Y sobre este fondo sonoro van emergiendo de

³³ Vid. FLOROS, Constantin. *Gustav Mahler. The Symphonies*. Pompton Plains, NJ, Amadeus Press, 1997, pp. 26 y ss.

³⁴ «Er hatte aber einfach einen kraftvoll-heldenhaften Menschen im Sinne, sein Leben und Leiden, Ringen und Unterliegen gegen das Geschick». *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. Herbert Killian (ed.). Hamburgo, Karl Dieter Wagner, 1984, p. 173.

³⁵ Vid. FLOROS, C. *Gustav Mahler...*, pp. 29 y ss.

Auftragwerk von young.euro.classic und dem Festival junger Künstler Bayreuth
PAISAJES DEL PLACER Y DE LA CULPA
 I. Jardín de vidrio

José M. Sánchez-Verdú
 2003

Ej. 4. José María Sánchez-Verdú, *Paisajes del placer y de la culpa* (2003), I. «Jardín de vidrio», cc. 1-9 (© Copyright 2006 EMEC – SEEMSA).

uno en uno los diferentes motivos musicales que representan las extrañas plantas y objetos que pueblan los jardines³⁶.

El primer motivo que surge del clima sonoro inicial en la obra de Mahler es un sencillo intervalo descendente de 4ª justa (La-Mi) en las maderas (c. 3) que establece el marco armónico sobre el que empezarán a surgir los demás motivos. Y precisamente esas dos notas, La y Mi, son los dos centros tonales principales del «Jardín de vidrio». Toda la larga introducción mahleriana es de una pretendida ambigüedad armónica, pero finalmente desemboca en un claro Re Mayor (c. 64), que se revela como la verdadera tonalidad de la sinfonía. Y es justamente Re otro centro tonal importante en *Paisajes...*, solamente esbozado en el «Jardín de vidrio», pero con mayor presencia en el «Jardín de seda» y con un evidente protagonismo en un episodio crucial del «Jardín de oro», que será comentado más adelante. Cabe sospechar, por tanto, que Sánchez-Verdú pudo haber elegido esos centros tonales a partir de la sinfonía de Mahler.

De vuelta a la obra de Mahler, el primer elemento musical que verdaderamente choca con el sereno y plácido inicio es el motivo de los clarinetes en el compás 9. Sus impetuosos arpeggios contrastan no solo melódica y rítmicamente, sino armónicamente, puesto que se presentan en Si_♭ Mayor. Así pues, tenemos un Si_♭ contra el La del inicio, esto es, una 2ª menor. Y es este mismo intervalo con el que está construido el primer gesto sonoro que rompe el estatismo inicial del «Jardín de vidrio». En este caso, Mi (o Fa_♭) contra Re # (o Mi_♭), como se puede ver en el Ejemplo 5.

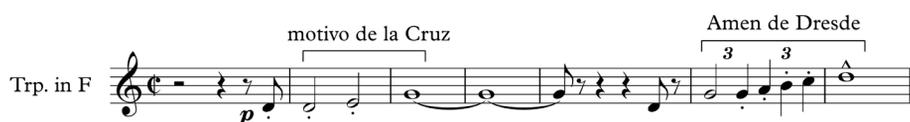


Ej. 5. José María Sánchez-Verdú, *Paisajes del placer y de la culpa* (2003), I. «Jardín de vidrio», c. 5, arpa (© Copyright 2006 EMEC – SEEMSA).

³⁶ En realidad, esto sucede no solo al comienzo de la obra, en «Jardín de vidrio», sino también al inicio de los otros dos movimientos, donde el modo en que se van exponiendo los materiales musicales es muy similar.

Como ya se ha señalado anteriormente, la naturaleza de los jardines es una naturaleza sometida a las leyes de la geometría. Pues bien, la manera en la que Sánchez-Verdú toma prestado el modelo de Mahler para describir la naturaleza es claramente un intento de geometrización de la misma, de someterla y ordenarla para crear los distintos espacios artificiales que conforman los jardines de *Paisajes...* Podríamos concluir, por tanto, que la obra de Sánchez-Verdú es una versión geometrizada de la naturaleza mahleriana.

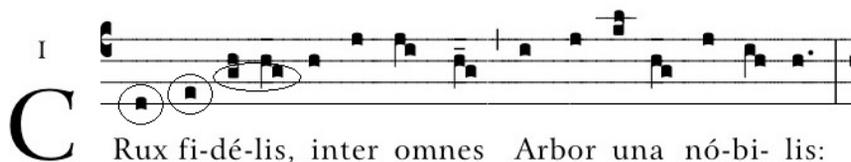
Pero la huella de Mahler no se manifiesta únicamente en esa vía de representación de la naturaleza, sino también en algunos de los elementos alegóricos que dotan al viaje de Polifilo de un significado verdaderamente trascendente. Veamos cómo. Mahler denominó al último movimiento de su primera sinfonía «Dall' Inferno al Paradiso». Ese «paraíso» final es una auténtica apoteosis; es el símbolo de la victoria sobre la adversidad. Y para representar ese triunfo, Mahler crea un tema (Ejemplo 6) a partir de dos motivos preexistentes, el llamado «motivo de la Cruz» y el denominado «Amén de Dresde». Así, Mahler acude al pasado para encontrar fuente de inspiración y para reinterpretarlo bajo su prisma personal. Este préstamo de materiales musicales por parte de Mahler nos lleva a una primera conclusión obvia: Mahler, como Sánchez-Verdú, también establece un diálogo con el pasado musical para adquirir algunos de sus significados³⁷.



Ej. 6. Tema triunfal, Gustav Mahler, *Sinfonía n.º 1* (1888), IV. «Dall' Inferno al Paradiso», cc. 296-302, trompeta.

El primer motivo aludido es el llamado «motivo de la Cruz», formado por las tres primeras notas del himno gregoriano *Crux fidelis* (Ejemplo 7).

³⁷ Es interesante comprobar cómo el propio Mahler concibe la tarea de componer «como un juego con bloques de construcción, en el que a partir de las mismas piezas siempre se construyen nuevos edificios» («Das Komponieren ist wie ein Spielen mit Bausteinen, wobei aus denselben Steinen immer ein neues Gebäude entsteht»). *Gustav Mahler in den Erinnerungen...*, p. 138.



Ej. 7. Inicio del himno gregoriano *Crux fidelis*, *Liber Usualis*. Tournai, Desclée Company, 1961, p. 742³⁸.

A partir de este himno, Liszt extrae el motivo para varias de sus obras, entre ellas la *Sonata para piano en si menor* y la *Sinfonía «Dante»*. Wagner lo toma prestado de Liszt para crear su motivo del grial en *Parsifal*³⁹. De Liszt y Wagner lo toma Mahler para componer su tema triunfal⁴⁰. Y de Mahler lo toma Sánchez-Verdú para elaborar algunos de los momentos fundamentales del «Jardín de oro», último movimiento de *Paisajes... Pero, aquí, ese préstamo se manifiesta de una manera velada.*

Ej. 8. «Motivo de la Cruz», José María Sánchez-Verdú, *Paisajes del placer y de la culpa* (2003), III. «Jardín de oro», cc. 29-30, trompas, trompetas y trombones (© Copyright 2006 EMEC – SEEMSA).

³⁸ Disponible en línea en <<https://archive.org/details/TheLiberUsualis1961>> [consulta 10-04-2018].

³⁹ Vid. MERRICK, Paul. *Revolution and religion in the music of Liszt*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 283-287.

⁴⁰ Vid. FLOROS, C. *Gustav Mahler...*, p. 47.

Si nos fijamos detenidamente en el Ejemplo 8, nos daremos cuenta de que el modo en que Sánchez-Verdú utiliza el motivo de la Cruz —una suerte de *Klangfarbenmelodie* schönbergiana— sacrifica completamente su linealidad melódica original, no tanto porque cada una de las tres notas que lo forman están asignadas a un instrumento distinto, sino porque aparecen disgregadas en el espacio sonoro total: auditivamente escuchamos un Sol3 (trompas), seguido de un La4 (trompetas), para acabar en un Do3 (trombones). Por tanto, aquí no percibimos este motivo como un ascenso melódico; esa información se pierde (y en buena medida, esa es la razón por la que es difícil de identificar en una primera escucha de la obra).

Pero no siempre es así. En otros momentos, Sánchez-Verdú quiere dar prioridad precisamente a dicha información melódica, puesto que una de las características más evidentes del tema triunfal mahleriano es su marcado dibujo ascendente; una verdadera *anabasis* musical que, desde los retóricos clásicos, ha estado generalmente ligada a la expresión de imágenes o pensamientos elevados. El motivo de la Cruz inicia con sus tres notas el ascenso, pero es el motivo conocido como «Amén de Dresde» el que lo potencia definitivamente.

El «Amén de Dresde» (Ejemplo 9) es un pequeño fragmento coral compuesto por Johann G. Naumann (1741-1801) para la Capilla Real de Dresde⁴¹, y fue utilizado posteriormente por autores como Mendelssohn (*Sinfonía n.º 5 «Reforma»*) o Wagner (*Parsifal*).

Ej. 9. Johann G. Naumann, «Amén de Dresde», *Glory to God: the Presbyterian Hymnal*. Westminster, John Knox Press, 2013, p. 754⁴².

⁴¹ WHITTALL, Arnold. «Dresden Amen». *The Oxford Companion to Music*. Alison Latman (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2011. Disponible en <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037>> [consulta 05-12-2017].

⁴² Disponible en línea: <https://hymnary.org/tune/dresden_amen> [consulta 10-04-2018].

Lo cierto es que en ningún momento de *Paisajes...* aparece citado —ni literal ni veladamente— el «Amén de Dresde». En lugar de eso, Sánchez-Verdú extrae su esencia melódica y, de forma esquemática, lo resume en un único gesto sonoro ascendente (Ejemplo 10).

The musical score is for a 3/4 time signature. It features a melodic line that starts on the note LA (circled in red) and ascends to DO (circled in red). The dynamics range from *p* (piano) to *fff* (fortississimo). The score includes parts for Trombones (Trombón, Trombón bajo, Tuba), Violins (Violin 1, Violin 2), Viola, Violonchelo, Contrabajo solo, and Contrabajo. The Viola and Violonchelo parts are marked 'ponticello / vibratissimo'. The score also includes a 'gliss.' (glissandi) marking and a 'V' (vibrato) marking.

Ej. 10. José María Sánchez-Verdú, *Paisajes del placer y de la culpa* (2003), III. «Jardín de oro», cc. 10-12, trombones, tuba y cuerda (© Copyright 2006 EMEC – SEEMSA).

Como se puede observar, en realidad Sánchez-Verdú integra, mediante el uso de *glissandi*, el «motivo de la Cruz» y el «Amén de Dresde». Dicho de otra manera, el compositor algecireño logra sintetizar en un solo gesto musical todo el tema del triunfo mahleriano. Esta gran *anabasis* tiene una primera función descriptiva: representar en su magnificencia el gran obelisco de oro. Así, ese gesto musical ascendente se corresponde tanto con el aspecto físico del objeto, que desde su firme base se eleva al cielo, como con el propio gesto de Polifilo de alzar la mirada para verlo enteramente. Pero también aporta una función alegórica, puesto que el obelisco es símbolo de Dios. Tal vez el mejor resumen de todo el peregrinaje de Polifilo sea este:

El recorrido del visionario Polifilo le conduce, por *la vía* del Conocimiento reencontrado gracias a la Fortuna (el Destino), hacia la toma de conciencia de un cierto número de *verdades* referentes al destino del Hombre. El término de su búsqueda es la fuente de *Vida*. Se trata, pues, de un clásico itinerario místico: la «Vía», la «Verdad», la «Vida»⁴³.

Precisamente con esas palabras Jesucristo se refirió a sí mismo: «Yo soy el camino, la verdad y la vida» (Juan 14:6). Y aquí cobra todo el sentido que Sánchez-Verdú se sirva de unos motivos con unos significados religiosos tan evidentes, especialmente el «motivo de la Cruz» y su obvia conexión con Jesucristo.

Pero hay algo más. En el último movimiento de la sinfonía de Mahler, la segunda vez que aparece el tema triunfal, este desemboca sorprendentemente en Re Mayor (c. 375). No hay nada previo que anuncie tal modulación. La pretensión última es potenciar aún más el carácter victorioso del pasaje⁴⁴. En efecto, esta «modulación bastante forzada simboliza que ahora, con el paso a Re Mayor, se ha alcanzado la esfera del paraíso»⁴⁵. Pues bien, Sánchez-Verdú toma ese momento crucial y lo lleva a su obra siguiendo la misma estrategia que Mahler. Y además lo hace, como Mahler, en el último movimiento, anunciando ya el final de la pieza. Veamos de qué manera.

Aunque el «Jardín de oro» presenta bastante ambigüedad y fluctuación en sus centros tonales, el centro tonal Do es especialmente relevante, puesto que en él se presenta buena parte del material musical (por ejemplo, el «motivo de la Cruz»). A partir del compás 28, la centralidad tonal se hace muy difusa, pero los trombones logran disipar esa confusión aferrándose al Do (cc. 30-33). Inmediatamente, se repite la situación, y cuando esperamos de nuevo que se recupere el Do, los trombones cam-

⁴³ KRETZULESCO-QUARANTA, E. *Los jardines del sueño...*, pp. 36-37.

⁴⁴ Esta modulación fue un verdadero quebradero de cabeza para Mahler, que no acababa de encontrar una solución completamente satisfactoria. Estaba convencido de que el mejor modo de describir musicalmente la victoria final era subir tonalmente de Do Mayor a Re Mayor, pero la manera convencional de hacerlo, ascendiendo por semitonos —primero de Do a Do # y luego a Re—, resultaba demasiado obvia. Él quería que su acorde de Re Mayor sonara «como si hubiera caído del cielo, como si hubiera llegado de otro mundo» («Mein D-Akkord aber mußte klingen, als wäre er vom Himmel gefallen, als käme er aus einer anderen Welt»). Finalmente, aún con muchas dudas, Mahler optó por la solución menos convencional y más atrevida, una modulación súbita, sin preparación previa. Con el tiempo, Mahler se mostraría especialmente orgulloso de su decisión: «si hay algo grande en toda la sinfonía, es este pasaje, que —bien puedo decirlo— es inigualable» («wenn etwas gross ist an der ganzen Symphonie, so ist es diese Stelle, die –ich kann es wohl sagen– ihresgleichen sucht»). *Gustav Mahler in den Erinnerungen...*, p. 27.

⁴⁵ «The rather forced modulation symbolizes that now, with the move to D major, the sphere of the paradiso has been reached». FLOROS, C. *Gustav Mahler...*, p. 47.

bian súbitamente la centralidad a Re (cc. 36-42). Así, el efecto que logró Mahler con su sorpresiva modulación se reproduce análogamente en este instante de *Paisajes...*

Toda la primera sinfonía de Mahler está concebida como un viaje iniciático, al igual que el peregrinaje de Polifilo por los tres jardines. Es fácil entender la fascinación de Sánchez-Verdú por esta obra, puesto que representa conceptos que le son muy queridos: «naturaleza» y «viaje». Pero también «memoria». El cuarto movimiento de la sinfonía mahleriana recapitula los principales temas del primero, pero transformados. Por ejemplo, el sencillo motivo inicial de las cuartas descendentes (mov. I, cc. 7-9), que se presenta en Re menor, aparece en el último movimiento expuesto en Re Mayor (mov. IV, cc. 388-391). Es como si la experiencia del viaje hubiera transfigurado su memoria. De igual modo, al final de los *Paisajes...* de Sánchez-Verdú encontramos numerosos materiales del inicio, aunque transformados⁴⁶. Así pues, el viaje está planteado como tránsito y memoria.

Resulta fascinante comprobar cómo el plan programático de Mahler y el relato poético y alegórico del viaje de Polifilo por los tres jardines se complementan a la perfección. Tanto el héroe mahleriano como Polifilo recorren un largo y difícil camino. La meta es ambiciosa: el Paraíso y Dios. Polifilo aprende que la sabiduría, la perfección, como símbolos de Dios mismo, son finalmente inalcanzables. Y esta idea de lo inalcanzable está muy presente también en el programa mahleriano. En una carta dirigida a Richard Strauss, Mahler escribió acerca del movimiento final de su sinfonía:

Mi intención era simplemente representar una batalla en la que la victoria está siempre más lejos en el preciso momento en que el guerrero cree tenerla más cerca. Este es el carácter de toda batalla espiritual, puesto que no es tan fácil convertirse o ser un héroe⁴⁷.

⁴⁶ En efecto, todo el «Jardín de oro» recapitula buena parte de los materiales musicales presentes en los jardines anteriores. Precisamente Gan Quesada señala que *Paisajes...* es «un tríptico cohesionado por el carácter parcialmente recapitulatorio de su pieza final». GAN QUESADA, G. *José María Sánchez-Verdú...*, p. 16.

⁴⁷ «My intention was simply to represent a battle in which victory is always farthest away at the exact moment when the warrior believes himself to be closest to it. This is the character of every spiritual battle, since it is not so easy to become or to be a hero». FLOROS, C. *Gustav Mahler...*, p. 43. Cita traducida del original de Mahler: «Ich beabsichtigte eben einen Kampf darzustellen, in welchem der Sieg dem Kämpfer gerade immer dann am weitesten ist, wenn er ihn am nächsten glaubt. Dieß ist das Wesen jeden seelischen Kampfes. Denn so einfach ist das da nicht, ein Held zu werden oder zu sein». *Gustav Mahler-Richard Strauss. Briefwechsel 1888-1911*. Herta Blaukopf (ed.). München, R. Piper & Co., 1980, p. 40.

Lo cierto es que, cuando uno escucha los instantes finales de la sinfonía de Mahler, difícilmente percibe la idea de una victoria frustrada. Bien al contrario, la obra acaba de una manera absolutamente apoteósica. Sin embargo, Mahler no la considera una victoria completa: el propio compositor confiesa que, para su Titán, «la verdadera y más alta resolución solo llega en la Segunda [sinfonía]»⁴⁸.

En el caso de los *Paisajes...* de Sánchez-Verdú, la idea de una meta próxima que finalmente no es posible alcanzar está plasmada de una manera más evidente. Dentro del plan tonal general de la obra, el centro tonal Do se va perfilando a lo largo de la pieza como la auténtica meta del viaje. Especialmente en el «Jardín de oro», cuando el final está ya cerca, el Do se hace más presente que nunca. Pero, así como Polifilo aprende que esa meta es en realidad inalcanzable, la perfección del Do nunca se materializa del todo; siempre hay alguna nota Si que lo trunca. Por tres veces, los grandes bloques sonoros que surgen del motivo del obelisco (Ejemplo 3) y de la gran *anabasis* que sintetiza el «motivo de la Cruz» y el «Amén de Dresde» (Ejemplo 10) se alzan imponentes; y por tres veces, se desmoronan («Jardín de oro», cc. 10-13, 16-18 y 22-27). La tercera ocasión parece la definitiva; su punto culminante (Do) se mantiene durante más tiempo que en los intentos precedentes; sin embargo, acaba por frustrarse igualmente. Sánchez-Verdú nunca nos concede la escucha de un Do puro, aunque en todo momento parece estar a punto de hacerlo. Es la representación de Polifilo, que por tres veces se acerca al obelisco, una por cada cara, y en cada una de ellas está a punto de adquirir el conocimiento, de alcanzar la perfección, pero en todas esa ilusión desaparece. Por fin, en los últimos compases (Ejemplo 11) escuchamos única y exclusivamente la nota Do. Esta circunstancia excepcional se ve reafirmada, además, por los mayores valores dinámicos de toda la obra (*ffff*). Polifilo, como todo aquel que sueña, quiere retener fuertemente entre sus manos el objeto de deseo. Una sensación de felicidad plena que se desvanece al despertar: en el último compás de la obra vuelve a aparecer la nota Si, truncando ya cualquier posibilidad de éxito. Es el final del viaje, pero también del sueño de Polifilo.

⁴⁸ «die wahre, höhere Auflösung erst die Zweite bringt». *Gustav Mahler in den Erinnerungen...*, p. 173.

The musical score is arranged in a system of ten staves. The first four staves are for Fagot, Contrafagot, Marimba, and Piano. The next three staves are for Arpa, Violin 1, Violin 2, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The time signatures are 2/4, 3/8, 7/4, and 1/8. Dynamics include *fff*, *mf*, *p*, and *f*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and articulation marks.

Ej. 11. José María Sánchez-Verdú, *Paisajes del placer y de la culpa* (2003), III. «Jardín de oro», cc. 81-85, fagot, contrafagot, marimba, piano, arpa y cuerda (© Copyright 2006 EMEC – SEEMSA).

Conclusiones

Paisajes del placer y de la culpa (2003) de José María Sánchez-Verdú es una obra que ejemplifica el proceso creativo intertextual del autor. Es una pieza concebida como un palimpsesto estético en el que conviven referencias muy diversas, entre ellas, la narración alegórica de *Hipnerotomachia Poliphili* y la música y el contenido programático de la *Sinfonía n.º 1* de Gustav Mahler. El trabajo analítico ha desvelado que estas referencias poéticas se encuentran efectivamente materializadas en la partitura. To-

das ellas quedan adheridas a la obra, por lo que se convierten en huellas de un palimpsesto —ya no solo estético, sino también sonoro— sobre el que es perfectamente posible realizar un ejercicio de trazabilidad para determinar su origen y los significados que aportan.

La afirmación por parte de Sánchez-Verdú de que su pieza está «estrechamente» hermanada con la sinfonía de Mahler —más allá de las similitudes en el dispositivo orquestal y en su relación con la naturaleza señaladas por el compositor— adquiere un mayor sentido tras el estudio analítico presentado en este artículo. *Paisajes del placer y de la culpa* contiene determinadas huellas mahlerianas, que se sustancian en el préstamo de elementos motivicos (aun de manera encubierta), la asunción de estrategias musicales narrativas y formales análogas, y una notable conexión programática. Todas ellas ayudan a construir el verdadero significado del viaje de Polifilo a través de los tres jardines: en apariencia, un paseo por unos paisajes extraños y el descubrimiento de la naturaleza que los rodea pero, en realidad, un viaje iniciático y espiritual en busca de lo inalcanzable.

Recibido: 19 diciembre 2017

Aceptado: 19 febrero 2018