

Escobar, Francisco J. (2020): Valente en clave musical de Sotelo: Fragmentos inéditos para la ópera *Bruno o el Teatro de la Memoria* (con ecos de Morente). *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXIV, 25–34
ISSN 1697-7750 · e-ISSN 2340-4981
DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/clr.2020.24.2>

Valente en clave musical de Sotelo: Fragmentos inéditos para la ópera *Bruno o el Teatro de la Memoria* (con ecos de Morente)

Valente in Sotelo's Musical Key: Unpublished Fragments for the *Bruno o el Teatro de la Memoria* (with Echoes from Morente)

FRANCISCO J. ESCOBAR
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Artículo recibido el / *Article received*: 2020-03-28
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2020-05-26

RESUM: El presente artículo ofrece un estudio circunscrito a la ópera *Bruno o el Teatro de la Memoria* en un trabajo conjunto, aunque inconcluso, realizado por el compositor madrileño Mauricio Sotelo y el poeta orensano José Ángel Valente. Para ello, se implementa una pluralidad metodológica con planteamientos epistemológicos procedentes del comparatismo, los estudios culturales y el análisis histórico-filológico. Además, se aplican conocimientos y categorías conceptuales adscritos a la crítica textual, así como de la *filología d'autore* o *génétique des textes* a la hora de editar los estadios redaccionales de los *fragmentos* de la ópera y varias cartas con documentos que contextualizan el proceso de composición. En lo que atañe a los resultados, destaca principalmente el estudio analítico y edición de tales textos con noticias desconocidas. Entre estos datos, a modo de conclusión, cabe poner de relieve la pervivencia y notoriedad del pensamiento humanístico de Giordano Bruno en la génesis de la ópera y sus implicaciones creativas tanto en Sotelo como en Valente. Por último, mención especial merece, a efectos de performatividad y práctica escénica, la figura de Enrique Morente, sobre todo por la identificación simbólica entre el cantaor granadino y la figura del humanista napolitano en calidad de personaje de la ópera.

Paraules clau: Giordano Bruno; Mauricio Sotelo; José Ángel Valente; Enrique Morente; *Bruno o el Teatro de la Memoria*; *Fragmentos de un libro futuro*; ópera; flamenco.

ABSTRACT: This article offers a study dedicated to the opera *Bruno o el Teatro de la Memoria* in a joint, although not finished, work carried out by the composer from Madrid Mauricio Sotelo and the orensian poet José Ángel Valente. For this purpose, a methodological plurality is implemented with epistemological approaches from Comparatism, Cultural Studies and Historical-philological Analysis. In addition, knowledge and conceptual categories attached to textual criticism, as well as the *filología d'autore* or *génétique des textes* are applied when editing the editorial stages of the *fragments* of the opera and various letters

with documents that contextualize the process of composition. Among the results, it is worth highlighting especially the analytical study and editing of such texts with unknown news. Among these data, by way of conclusion, we must underline the survival and notoriety of Giordano Bruno's humanistic thought in the genesis of the opera and its creative implications in both Sotelo and Valente. Finally, for the purposes of performance and stage practice, the figure of Enrique Morente deserves special mention, especially for the symbolic identification between the Grenadian cantautor and the figure of the Neapolitan humanist as an opera character.

Key words: Giordano Bruno; Mauricio Sotelo; José Ángel Valente; Enrique Morente; *Bruno o el Teatro de la Memoria*; *Fragmentos de un libro futuro*; Opera; Flamenco Music.

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

Oscuro es como la noche el canto.
(Valente)

El interés de José Ángel Valente (1929–2000) por la música contemporánea constituyó un estímulo que le llevó a trabajar, desde la década de los noventa hasta el año de su fallecimiento, con el compositor madrileño Mauricio Sotelo (1961–)¹. En este sentido, a diferencia de su lectura interpretativa de Schönberg y Berg², el poeta orensano no tuvo en cuenta un libreto como fuente principal, sino que él mismo participó en la responsabilidad textual de la ópera *Bruno o el Teatro de la Memoria* (1994–), inédita hasta la fecha. En cambio, al igual que sucede con los otros compositores, Valente sí tuvo como referente la música de Sotelo a la hora de componer los textos que vamos a analizar en las páginas siguientes.

Pues bien, dos son los proyectos esenciales en los que colaboraron al unísono Valente y Sotelo, experimentando ambos artífices una influencia recíproca desde sus respectivos campos de trabajo. La primera empresa conjunta se habrá de materializar en la mencionada ópera *Bruno o el Teatro de la Memoria*, tomando como eje vertebrador al humanista Giordano Bruno y su arte de la memoria³, e incluso otros conceptos destacados

¹ Sobre el estado de la cuestión circunscrito a este compositor: Pérez Castillo (1999–2001), Pérez Frutos (2007–2008), el monográfico *El canon* (VV. AA., 2011) dedicado a Sotelo y con calas a propósito de Morente, así como Ordóñez Eslava (2011: 103–266; 2019a); respecto a la página web del compositor, con datos de interés para el presente objeto de estudio: <http://www.mauriciosotelo.com/Home.html>. Quisiera agradecer, en fin, tanto a Sotelo como a Morente la ejemplar dedicación de ambos a la intersección de códigos entre música contemporánea y flamenco. Tal gratitud incluye el aporte de claves analíticas para esta investigación, con énfasis en mis conversaciones con el maestro granadino sobre las fronteras entre el discurso musical y el literario, con el compositor madrileño y Valente al fondo. Junto a ellos, agradezco igualmente, en lo que se refiere no solo a directrices y labor de campo en calidad de informantes sino también al acceso a los *fragmentos* que edito, a los músicos Arcángel, Esperanza Fernández, Carmen Linares, Marina Heredia, Soleá Morente, Rosario la Tremendita, Rafael de Utrera, Paco Cruzado, Tomatito, Juan M. Jiménez y Antonio Moreno, y, claro está, a los reconocidos expertos en la obra de Valente y amigos personales suyos: Ramón de Torres, Fernando García Lara, Andrés Sánchez Robayna y Nuria Fernández Quesada; por último, conste siempre mi agradecimiento a Coral Valente.

² Escobar (2012c, 2017).

³ Baste recordar *De Imaginum signorum et idearum compositione* (Saiber, 2005), con huellas en la obra homónima I y II de Sotelo. Este compositor, quien para una renovada versión de la ópera está contando en

como la «asinidad positiva», al hilo de la «escucha» receptiva frente a la negativa, con metamorfosis apuleyana del ser humano en asno de fondo. Valente recuerda, además, del insigne humanista el intrínseco vínculo entre las artes, que toma como estandarte tanto en su obra ensayística como en la poética, en la medida en que una misma «materia» se erige como el movimiento matriz que unifica las distintas disciplinas estéticas. Desde este complejo prisma compositivo, Valente, en su conocida conversación con Tàpies⁴, alude a una colaboración en el plano textual en la ópera planteada con Sotelo, sin especificar en qué va a consistir su aportación.

Con el tiempo, ambos artistas habrán de colaborar en un segundo proyecto interdisciplinar que Valente no llegaría a ver concluido y que el músico le acabaría dedicando al trasluz de un título sugerido por una obra suya homónima, *Si después de morir ...* (1999–2000), en diálogo con «Elegía: Fragmento» (1994) del poeta orensano y que fue merecedora del Premio Reina Sofía de Composición Musical del año 2000⁵. Me refiero a *Si después de morir ... In memoriam José Ángel Valente*, con edición impresa para Universal Edition en 2003, que atesora la música de dicho compositor en armonía con la lectura grabada antes de su fallecimiento por parte de Valente de varios poemas que conforman un ciclo unitario adscrito a *Fragmentos de un libro futuro*.

Figura 1. *Si después de morir...: inicio de la obra* (Sotelo, 2003c: 1)

Por último, dejando el análisis de *Si después de morir ...* para otra ocasión, centremos la atención en *Bruno o el Teatro de la Memoria*, obra de la que realizó un texto preliminar Ignacio Gómez de Liaño⁶, facilitado, por cierto, por Sotelo a Valente en un formato mecanografiado. Pese a su extensión, lo transcribo de manera integral en el Apéndice textual (6.3) por ser de difícil acceso como por el contenido que ofrece respecto al diseño global de la ópera.

la actualidad con Massimo Cacciari a efectos del libreto en italiano, se ha inspirado, además, en el preclaro humanista en prácticas escénicas como *La cena de las cenizas*, con la Orquesta Sinfónica de Galicia bajo la dirección de José Ramón Encinar. De otro lado, Valente se refiere explícitamente a Bruno al hilo de un viaje por pagos italianos entre el 8 y el 26 de abril de 1996 (Valente, 2011: 354). Por lo demás, su sensibilidad orientada hacia el pensamiento del humanista se remonta al 11 de mayo de 1961, según refleja en su diario a propósito de una reflexión sobre la «tradición del utopismo materialista» (Valente, 2011: 63).

⁴ Valente (2008: 536).

⁵ SGAE 5.199.674 y ISWC T-042.667.506-0. Su estreno tuvo lugar en Madrid el 18 de octubre de 2001, con la Orquesta Sinfónica de RTVE, bajo la dirección de Antoni Ros, y la voz de Arcángel.

⁶ De interés es al respecto su estudio consagrado a *Expulsión de la bestia triunfante* (Bruno, 1987).

Por tanto, la colaboración de Valente en dicha ópera dio como fruto, de entrada, dos poemas medulares¹², además de otros fragmentos inéditos¹³, en diálogo intertextual con Sotelo, según se colige de una primera carta, inédita hasta la fecha, que le escribe el compositor al poeta en 1995 como fruto de este proceso de composición *in fieri* o *work in progress*. Se trataba, en síntesis, de una fase avanzada del proyecto iniciado en 1993, a raíz de una conversación telefónica, y que contaría con una primigenia versión del libreto el 26 de agosto de 1996 con el arranque «Oscuro es como la noche el canto». Sin embargo, este tempo ágil tendría una suspensión por razones de trabajo de Sotelo durante dos años, con motivo de una obra encargada por Peter Ruzicka para la Bienal de Teatro Musical de Munich, si bien se retomaría a finales de 1999, ya con deterioro de la salud de Valente, a quien tuvieron el propósito de visitar, aunque sin que se llevara a término, el compositor acompañado de Morente¹⁴. En cualquier caso, dice así la carta:

Collado Mediano, 31.5.1995

Querido José Ángel, no puedes imaginar la alegría que me produjo recibir tu primera «entrega» de nuestro *Teatro de la Memoria*.

El texto es maravilloso y creo que va a funcionar muy bien con la música. Ya estoy trabajando en la obertura pero, antes de seguir avanzando, quisiera consultarte algunos puntos que, sin más, paso a comentarte.

1/. La «Primera Voz» es hermosísima. Va construyendo desde el abismo un palpitante *crescendo*, que un ritmo interno, cada vez más perceptible, conduce a lo que yo ya denomino «Acorde solar», una de las columnas estructurales de la obra.

¹² En una entrevista concedida a Fernández Quesada (2000: 145), Valente no se refiere a estos poemas de manera específica sino tan solo a un texto sin concretar que había preparado para esta ópera.

¹³ Que edito en el presente artículo. Otros, en cambio, han sido recogidos en Valente (2006: 562–563). Es el caso de «Fábula», incluido en *Fragmentos de un libro futuro*, a partir del lamento de Asclepios en *Spaccio de la bestia trionfante* de Bruno (véase más abajo):

SÓLO queda la fábula.

Lo que se narra y al narrarse crea
la sola narración para ninguno.

Tiempo.
No podemos morir.

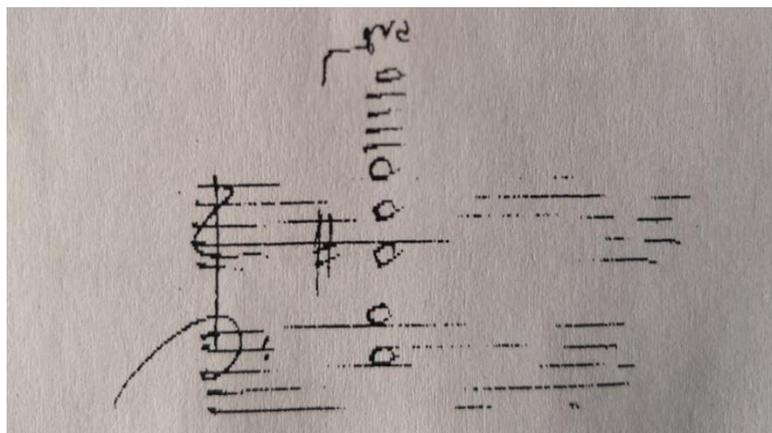
Quedan tiempo y escucha
para oír lo celeste.

Ahora
ven a mí, cubre
mi cuerpo con tu espeso velo, sueño,
despierto sueño de los dioses.

Y yo
me acordaré de ti y de otro canto.

¹⁴ Véase más adelante y también el Apéndice textual. En cuanto a la vida y obra del cantautor, interesado en músicos como Nono o Lachenmann: Gutiérrez Quesada (1996).

Figura 3. Representación autógrafa del «Acorde solar» por Sotelo a la estela de Bruno



Temo, sin embargo, que esta «ascensión» y paulatina iluminación pueda resultar excesivamente larga, por lo que sugiero, si es posible, «condensar» algunos versos (Con una doble línea // te señalo aquellas partes que, desde mi punto de vista, serían susceptibles de ligera modificación. Ver Anexo 1).

Dime, por favor, qué piensas. Si crees que algún recorte perjudique [*sic*] el texto, podría yo intentar una solución musical.

2/ No sé si, en un primer momento, la elección del soneto de Bruno sobre el «Pájaro solitario» ha sido la más acertada para la primera intervención de su «Voz». Pienso que esta debería tener un cierto tono desafiante pero sereno...; no sé cómo expresarlo, pero definir el carácter de esta «Voz de Bruno» me resulta ahora tarea fundamental, no solo para este momento sino para toda la ópera.

Te envío copia del 3er Soneto que introduce el *De l'infinito* que creo contiene los elementos que necesitamos (ver Anexo 2).

La extensión ideal sería de 6 versos (Sello Solar).

3/ Por otra parte, he pensado en la necesidad de cerrar el círculo que se abre con la obertura, componiendo esta y el epílogo (Cuadro 30 «Erato») como un gran «canto» en 2 «tiempos». Se me ocurre, para el epílogo, combinar algunos de los elementos temáticos que aparecen en tus poemas «Oscuro es como la noche el canto» y «Venida de lejos». De cualquier modo, concebir principio y fin como una unidad: poema cantado al que las imágenes acompañan como sombra o Luz.

Te envío copia de un fragmento del ensayo de M. Á. Granada que acompaña su traducción de *Spaccio [de la bestia trionfante]*. Aquí hay algunas claves interesantes sobre la «reforma» en esta obra bruniana: «*Natura est deus in rebus*» [Anexo 3].

4/ La Universal en Viena me pide si pudiésemos enviarles una breve sinopsis argumental y comentario, que pudiesen utilizar ya para «Promotion». Tres óperas americanas estarían también interesadas en la ópera y necesitan pronto algún material sobre nuestro *Teatro*.

Le pediré a Ignacio [Gómez de Liaño] que te llame para ver si disponéis de tiempo para hacer algo así. Yo, por mi parte, escribiré un breve texto sobre el material sonoro.

Recibe un fuerte abrazo,

Mauricio

Esta primera carta de Sotelo a Valente ofrece además un contenido complementario referido a la ópera, que se inicia con el «Anexo 1» circunscrito al Cuadro I. Varios versos, efectivamente, presentan marcas suyas (//) al hilo de reajustes del texto poético en *clave* musical, contexto en el que la omnipresencia de Mnemosine y su espacio

arquitectónico o Teatro de la Memoria¹⁵, con huellas del *De Imaginum signorum et idearum compositione* bruniano, podría llegar a justificar que la ópera pudiera haberse titulado *Mnemosine o el Teatro de la Memoria*¹⁶. Es más, la escenografía debía estar preparada para el 2005 gracias a Jaume Plensa, a petición de Valente antes de su fallecimiento, y con puesta en escena de Carlos Padrissa y Àlex Ollé, de La Fura dels Baus. En cualquier caso, el arranque del Cuadro I es el siguiente:

CUADRO I

Las tinieblas y la luz (Orco; Apolo)

(El escenario estará en sombra, cruzada sólo por ráfagas de luz tenue, como naciente. La primera –y más importante– voz debe oírse, pero no ha de verse al barítono. Estará en la zona de sombra.)

Primera voz:

Oscuro es como la noche el canto.
// En el Orco no existe la memoria.
Ya no o todavía.
No pueden los muertos recordarnos.
Porque han bebido el agua de la fuente Leteo
// y no podrían recordar lo viviente.

Resucitar es beber en las aguas
de Mnemosine,
la fuente de la luz que puede
bajar segura a los dioses del fondo
hasta incendiar la sombra.
El Orco.
// Musgo, humedad, arcillas, limo,
fenómenos del fondo,
de los barros oscuros
donde las figuras de los sueños se forman.
// Sordas insignias de la sombra.

Animal que palpita.
Lo que palpita tiene
un ritmo y por el ritmo adviene,
recibe y da la vida.
En lo oscuro
el centro es húmedo y de fuego.
Madre, matriz, materia,
stabat matrix.

Rompe desde un sombrío abismo el sol.

¹⁵ Como en el caso de Sotelo, se detectan implicaciones conceptuales procedentes de la arquitectura en otros compositores estésicos que implementan el palimpsesto interdisciplinar como José María Sánchez-Verdú, con influencia de artistas plásticos del calado geométrico-musical de Palazuelo; baste recordar sus *Arquitecturas de la ausencia*, con movimientos como *Arquitectura de espejos y ecos* o *Arquitectura del silencio*.

¹⁶ Como se lee en una entrevista de Sotelo concedida a García Calero para *ABC* el 18 de julio de 2001, por tanto, un año después del fallecimiento de Valente.

Apolo,
el parto ardiente de la noche vino.

Si bien la versión redaccional prístina la edito en el Apéndice textual, en cambio, traigo a colación el «Anexo 2» que el compositor compartió con Valente. Me refiero a un soneto al frente de *De l'infinito* (1584)¹⁷, con puntos de encuentro respecto al cap. I, 1 del también bruniano *De immenso et innumerabilibus seu De universo et mundis* (1584). Sobre este particular, procede Sotelo conforme a la indicación de que dicho soneto podía servir para la «Obertura» en la «Voz de Bruno»:

Hay quien me empluma y quien me inflama el pecho,
quien me hace no temer fortuna o muerte,
quien rompió las cadenas y aquellas puertas
de donde pocos se ven sueltos y salen fuera.

Las edades, los años, los meses, días y horas,
hijas y armas del tiempo, y toda esa corte
ante quien ni hierro ni diamante es fuerte
de su furor me han puesto a salvo.

Por eso las alas al aire seguras abro
y no temo chocar con cristal o vidrio,
mas surco los cielos y al infinito me alzo.

Y mientras de mi globo a otros surjo
y por el etéreo campo más allá penetro,
lo que otros ven lejano, yo, a mis espaldas dejo.

Asimismo, en dicha misiva, Sotelo facilitó a Valente un tercer documento para la génesis evolutiva de la ópera; en concreto, corresponde a los siguientes párrafos de Miguel Ángel Granada, extraídos de su estudio introductorio a la traducción de *Spaccio de la bestia trionfante*¹⁸, que ceñimos, en aras de la economía discursiva, a los marcados por Sotelo con el objeto de orientar y dirigir la lectura del poeta:

VII. La recuperación del perdido coloquio con los dioses: «*Natura est deus in rebus*»

En el *De rerum natura* decía Lucrecio: «*hunc igitur terrorem animi tenebrasque necessest / non radii solis neque lucida tela diei / discutiant, sed naturae species ratioque*» (I, 146-148); la liberación moral es fruto del conocimiento racional de la naturaleza. Similarmente en Bruno la recuperación de la correcta noción del universo, expuesta en los tres diálogos cosmológicos, comporta una reforma moral, política e incluso religiosa, porque con el acceso a la verdadera cosmología tiene lugar inevitablemente la adquisición de una verdadera noción de Dios y del hombre y sobre todo el restablecimiento de una correcta relación y comunicación entre ambos a través de la mediación de la naturaleza. [*naturaleza* con subrayado autógrafo]

[...] *Natura est deus in rebus* [*Natura est deus in rebus* con subrayado autógrafo] reza la fórmula del *Spaccio* [*de la bestia trionfante*] (p. 257) que sintetiza el pensamiento bruniano. A través de la naturaleza tiene lugar el acceso y comunicación del hombre con la divinidad: por un lado a través de la *religio-lex* (hecho natural y cuya función, como veremos, es inmanente al mundo); por otro a través de lo que Bruno denomina «voces vivas» (en oposición a una voz «muerta», que sería el lenguaje verbal), esto es, los efectos

¹⁷ Bruno (1993).

¹⁸ Bruno (1989: 58–64), con reed. rev. en 1995.

naturales, las cosas naturales, en tanto que expresión, contracción y ofrecimiento de la divinidad [...].

Y es que, realizados los reajustes necesarios en *clave* musical, Sotelo volvió a remitir a Valente, ya enfermo, su versión del texto, circunscrita al Acto I de la ópera¹⁹, acompañada de esta nota: «Caro maestro, aquí la posible versión “ligera” del primer Acto para que la “visualices”. Espero con ansiedad tu veredicto. Un abrazo y que te mejores. Mauricio».

Ahora bien, una vez planteado el proceso de colaboración *in fieri* entre Sotelo y Valente, pasemos al análisis circunscrito a la primera de las composiciones más destacadas del poeta orensano, «*Tamquam centrum circuli*», que nacieron de esta obra operística, como se deduce del último fragmento de esta segunda notificación de Sotelo, en la que, según se puede ver en el Apéndice textual, se menciona de manera explícita el nombre de Morente, en calidad de intérprete del poema para coro y orquesta: «(9.) *Tamquam centrum circuli* / (Morente, Cori, Orch.)». Tanto es así que Morente será un referente esencial en la escritura musical de Sotelo, principalmente en la década de los noventa en la que trabajaron al alimón. Se concreta, de hecho, en obras del calado de *Su un oceano di scampanelli per piano forte solo* (1994-1995), con resonancias de Ungaretti e indicación «lento, intenso, “Morente”»:

Figura 4. *Su un oceano di scampanelli per piano forte* (Sotelo, 1995: 6)

The musical score for Figure 4 consists of two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The score is marked with various dynamics: *sf* (sforzando), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). There are also markings for *(loco)* and *(sospeso)*. A specific section is marked *(lento, intenso, "Morente")*. The score includes a repeat sign and a *Da Capo* instruction.

Figura 5. *Su un oceano di scampanelli per piano forte* (Sotelo, 1995: 14)

The musical score for Figure 5 is similar to Figure 4, with two staves (voice and piano). It features the same key signature and time signature. The dynamics and markings are consistent with Figure 4, including *sf*, *pp*, *p*, *(loco)*, and *(sospeso)*. A section is marked *(lento, intenso, "Morente")*. The score includes a repeat sign and a *Da Capo* instruction.

Figura 6. *Su un oceano di scampanelli per piano forte* (Sotelo, 1995: 17)

The musical score for Figure 6 consists of two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The score is marked with various dynamics: *dim.*, *e poco a poco più calmo*, *molto rall...*, *pppp - pp*, *pp*, and *fff*. There are also markings for *(presto poss.)*, *(loco)*, and *(sospeso)*. A section is marked *"Morente" lento, intenso*. The score includes a repeat sign and a *DA CAPO al FINE !!* instruction.

¹⁹ Véase el Apéndice textual.

Pasemos a profundizar en esta cuestión.

3. «*TAMQUAM CENTRUM CIRCULI*» (CON ECOS DE LA VITA NUOVA) O «VOZ DE DOLOR Y CANTO DE GEMIDO» AL TRASLUZ DE BRUNO-MORENTE

Uno de los poemas clave que compuso Valente para *Bruno ...* lo tituló, en efecto, «*Tamquam centrum circuli*», incluyéndolo, con posterioridad, en *Fragmentos de un libro futuro*. Lleva como fecha el 6 de enero de 1996, década en la que Sotelo estaba trabajando con Morente; de ahí la mención de su nombre en el estadio redaccional que compartieron el compositor y el poeta. Por lo demás, su versión definitiva no presenta variantes significativas:

LA MEMORIA nos abre luminosos
corredores de la sombra.

Bajamos lentos por su lenta luz
hasta la entraña de la noche.

El rayo de tiniebla.

Descendí hasta su centro,
puse mi planta en un lugar en donde
penetrar no se puede
si se quiere el retorno.

Se oye tan sólo una infinita escucha.

Bajé desde mí mismo
hasta tu centro, dios, hasta tu rostro
que nadie puede ver y sólo
en esta cegadora, en esta oscura
explosión de la luz se manifiesta²⁰.

En estos versos, Valente ofrece una armonización de motivos que relaciona con la música: el arte de la memoria, por influencia de Bruno, el claroscuro poético como fusión y equilibrio de contrarios, el tempo lento del descenso y la escucha detenida y sin fin a modo de *perpetuum mobile*, así como la revelación-epifanía concretada en «Bajamos lentos por su lenta luz», «El rayo de tiniebla» y «[...] en esta oscura / explosión de la luz se manifiesta». En este contexto de revelación mística en el que la divinidad pura o *Ungrund* en Boehme mora en el interior del hombre, como *deus absconditus*²¹, se inscriben, además, imágenes como la noche-tiniebla en consonancia con la memoria, agente que facilita dicho descenso, mientras que la del «rayo oscuro», equiparado al Lógos-Espíritu, está vinculada al fulgor en «los bordes extremos de la luz», como una oscuridad luminosa plasmada mediante el oxímoron característico de la mística²².

En esta poética del límite y del *dios del lugar* se ubica no solo el rayo de tiniebla, cantado por Morente, en calidad de símbolo de lo numinoso y la trascendencia divina, sino también la imagen de la «entraña» de la noche. Ello remite, de un lado, al concepto místico presente en el *Cántico espiritual*, como recoge Valente en su poema «La nada»,

²⁰ Valente (2006: 562).

²¹ Lo manifiesta el poeta en su interpretación del arranque del *Cántico espiritual* (Valente, 1997: 37).

²² Valente (2008: 460; 2011: 228).

y, de otro, a la noción mística de *lo entrañal* en *Un descenso a los infiernos* (1995) de María Zambrano, que la filósofa suele asociar al descenso *ad Inferos* o catábasis²³, según habían compartido el poeta y Sotelo.

Sea como fuere, esta deuda respecto a la filósofa malagueña explica, a su vez, la importancia del símbolo del centro asociado a la divinidad, en un nuevo recuerdo a Zambrano, que Valente hermana con el de la piedra, como se comprueba en sus ensayos; es el caso de «La piedra y el centro», «El sentido de la copla flamenca» y otros relacionados con el flamenco, la tradición oral y su estancia vital en Almería²⁴, en la que forja su última obra, *Fragmentos de un libro futuro*, a la que pertenece este poema, aunque con origen en la ópera que estoy analizando.

Destacan, igualmente, como referentes del poema la «escucha infinita» como símbolo de perfección y, sobre todo, el retorno, que está asociado a la vuelta, el regreso al origen (*arché*) o punto cero en el que comienza el arte trascendente. Sobre este particular, en sus ensayos y otros textos críticos, Valente venía dedicando visible espacio al retorno, que relaciona con principios musicales y directrices identificables en otras artes. De hecho, en el texto titulado «Retorno», el poeta muestra su interés no solo por la música antigua y contemporánea, lo que justifica esta labor de cooperación interdisciplinar con Sotelo, sino también por el discurso musical asociado a los distintos pueblos; así, le interesó la música de su tierra, el tango argentino o los sonos afrocubanos²⁵.

Por otra parte, el origen en «*Tamquam centrum circuli*» remite a la búsqueda e indagación del centro mediante el tempo lento, es decir, conforme a la escucha y lectura detenida planteada por Bruno, como le transmite Sotelo a Valente en la correspondencia referida. Como resultado, se llega, en fin, a la epifanía y a la luz como revelación, de ahí que Valente, en *Fragmentos de un libro futuro*, dedique a esta cuestión el poema titulado «Centro», en el que se alude al tempo lento en dos imágenes: «por lentos corredores» y «de lenta sombra [...]»²⁶.

Pues bien, relacionado con el origen se distingue otro de los conceptos filosóficos que adquiere especial calado en «*Tamquam centrum circuli*»: la «nada». En este sentido, como sucede con su lectura estética de la poesía y la música en este poema, Valente reconoce en la pintura de Tàpies el principio místico de la «nada» como inicio del proceso compositivo, según pone de relieve en «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies»²⁷. Por ello, goza de relevancia en «*Tamquam centrum circuli*» el hecho de que el artista parta del «espacio vacío» o «en blanco», no adulterado por tanto por cromatismos artificiales del hombre, y el «punto cero» a fin de «vaciar a sí mismo» y poder adentrarse en su interior. Actúa de esta suerte, en suma, con el objeto de crear un nuevo lenguaje en virtud de un ejercicio de poetogénesis.

Finalmente, relevancia le concede Valente a la bajada o catábasis a la interioridad, al igual que sucede en la poética de lo jondo, descenso que, en realidad, se trata de una subida espiritual hacia el conocimiento, a la manera del poema «Elogio», dedicado a Chillida, de Andrés Sánchez Robayna, con puntos de encuentro respecto al imaginario de Valente y Sotelo²⁸.

²³ Martínez González (2008).

²⁴ Con La Chanca, El Taranto y Tomatito en el recitado de poemas: Escobar (2012a, 2013).

²⁵ Valente (2008: 1535) y Escobar (2019).

²⁶ Valente (2006: 580).

²⁷ Aguirre (2016).

²⁸ Sotelo (2003b).

En efecto, en virtud de una cadena de relaciones intertextuales, nuestro autor vincula el descenso *ad Inferos* de Bruno a *La vita nuova* de Dante («*Ego tamquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentiae partes; tu autem non sic*», XII, 4), por lo que el poeta toma para el título de su composición la *iunctura* «*[Ego tamquam] centrum circuli*» («[Yo soy] como el centro de un círculo»). Estamos, en cualquier caso, ante un contexto filosófico-musical en el que Sotelo equipara, en virtud de una correspondencia simbólica y salvando las distancias, claro está, la figura de Morente al personaje literario de Bruno debido a la aportación transgresora de ambos artífices en sus respectivas épocas y campos disciplinares²⁹.

Sea como fuere, por una anotación concreta del diario de Valente sabemos que el poeta estaba trabajando ya, de modo embrionario, el 30 de agosto de 1980 en este *leitmotiv* recreado por Dante como estadio prístino de su poema. Además, llega a establecer un paralelismo analógico entre *centrum mundi* y *a punctum mundi* a partir de otro pasaje perteneciente al «Paradiso» (XXVIII) con motivo de la luz simbólica que viene a evocar la epifanía, revelación o «fulgor». Concluye, en fin, su nota Valente con la relación que propone entre esta simbología y el pensamiento filosófico de Zambrano por la tradición órfica y el descenso *ad Inferos*³⁰, esencial en el pensamiento y poética musical de Sotelo.

Es más, en consonancia con esta influencia de la *Vita Nuova* en «*Tamquam centrum circuli*» y con el propósito de enfatizar la armonía que preside dicho descenso como principio fundamental en la tradición órfica, Valente se vale de la analogía pitagórica cada cinco versos en calidad de símbolo de la perfección conforme al círculo de quintas en la teoría musical de occidente³¹. Al mismo tiempo, conforme a este *modus operandi*, Valente conectaba, a su vez, tanto con la concepción numérica contemplada por compositores como Webern o Schönberg, modelos para Sotelo desde la estética dodecafónica y la poética del silencio³², como con las implicaciones simbólicas propuestas por Zambrano en sincretismo, además para Valente, con la espiritualidad zen-taoísta; de ahí que el poeta relacionase, en la anotación del diario, su pensamiento de aliento órfico-pitagórico con el de la filósofa malagueña, quien había escuchado flamenco desde su niñez, especialmente los ecos de Juan Breva.

Asimismo, estas correspondencias numéricas vienen a entroncar con las nociones mágico-cabalísticas defendidas por Bruno, con calado en Sotelo y Valente, como hemos visto a la luz de las misivas mencionadas. Quedan destacados, en este sentido, los versos esenciales del poema de Valente en los que se recogen sus claves principales, a saber: «El rayo de tiniebla», que influyó en José Moreno y su acuarela *Rayo de tiniebla*, «Se oye tan sólo una infinita escucha»³³ y «explosión de la luz se manifiesta», como revelación o epifanía. Este último motivo lo toma precisamente Valente de su traducción del prólogo al *Evangelio según San Juan* («*Kata Ioanem*»), en concreto, de los versos «Y la luz brillaba en las tinieblas / y las tinieblas no la han hecho suya.»³⁴.

²⁹ Lo que justifica, en efecto, que le pusiera voz el cantaor granadino.

³⁰ Valente (2011: 200).

³¹ Díaz Gamboa (2009).

³² El primero con puntos de encuentro para con el espectralismo (Lai, 2008; Ramos, 2012; Dufourt, 2014; Campos, 2017; Besada y Ordóñez Eslava, 2019). De hecho, en consonancia con la línea *silente* y electroacústica de Cage y Stockhausen y el IRCAM a la luz de Saariaho, Lindberg o Benjamin, esta corriente constituye la base para el *flamenco espectral* de Sotelo (Gan, 2008) a partir de herramientas en el proceso de grabación y de análisis de la onda sonora como ProTools o Melodyne.

³³ Según Sotelo (2003a: 10), este verso resume su lema estético compartido con Valente.

³⁴ Valente (2006: 619).

Es más, continuando con esta serie de equivalencias simbólico-filosóficas en torno al cinco en «*Tamquam centrum circuli*», Valente tiene en cuenta, a nivel de poética, los cinco capítulos del *Génesis*, de suerte que el «origen» o punto en que se regeneran de manera perpetua las «formas» lo asocia, de un lado, al arranque prologal del referido *Evangelio de San Juan* y, de otro, a *Tres lecciones de tinieblas*, con la explicación metapoética en lo que hace a la letra hebrea *Bet*³⁵. Como resultado, tiene lugar la «palabra matriz», «palabra inicial o antepalabra» como lógos espermático o palabra seminal, lo que recuerda el vocablo «matrix», en diálogo con «matriz» y «mater» de *Tres lecciones de tinieblas* por la raíz indoeuropea *matr-* asociada al principio de lo femenino³⁶ y muy presente en *Bruno ...*, junto a otros ecos en composiciones de Sotelo como *Intermezzo II (Matriz-Materia)* en *De oscura llama*. A su vez, el oxímoron del poeta referido a la imagen lumínica y de la tiniebla en «*Tamquam centrum circuli*» se conjuga, pues, con el descenso-ascenso, que se realiza mediante el tempo lento («Bajamos lentos por su lenta luz / hasta la entraña de la noche.») y que lleva al centro («Descendí hasta su centro» y «Bajé desde mí mismo / hasta tu centro, dios, hasta tu rostro»).

Ahora bien, el trabajo interdisciplinar de ambos artistas a propósito de «*Tamquam centrum circuli*» acusó un proceso de retroalimentación o *feed-back*, ya que, aunque, al decir de Sotelo, en este poema influyó *Bruno...*, esta labor compartida permitió al compositor ofrecer obras, con diferentes variaciones a nivel de textura tímbrica. De hecho, partían de la lectura estético-filosófica de nuestro autor en correspondencia intertextual con Bruno y hasta con Fernando de Herrera al hilo de sus versos «Voz de dolor y canto de gemido, / espíritu de miedo envuelto en ira». Así lo deja ver la ficha técnica de una obra suya en su página web, inspirada en la imagen «El rayo de tiniebla», que Valente insertó en «*Tamquam centrum circuli*».

Resulta visible, en consecuencia, cómo «El rayo de tiniebla» de «*Tamquam centrum circuli*» sugirió a Sotelo el título homónimo de esta composición para voz y orquesta, en la que, siguiendo las huellas morentianas, ha venido cantando Arcángel. Sus claves compositivas axiales fueron trazadas, en efecto, por Álvaro Guibert en el texto de presentación del concierto, celebrado en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional el 4 de junio de 2008, partiendo de la poética de Valente. Por lo demás, viene a recordar cómo la imagen elegida se remonta al Pseudo-Dionisio (V y VI d. C.), en su *Mystica theologica*, en virtud de «*caliginis radium*» ('rayo de tiniebla'), y pasa, mediante un proceso de reescritura, por la recreación de San Juan de la Cruz en la *Subida al monte Carmelo* para concebir el rayo como «la sabiduría del Dios secreta», en la medida que el alma del ser humano se encuentra entre «tinieblas» en aras de poder vislumbrar el «rayo» (iluminación divina) secreto y oscuro en su proceso de conocimiento hermético.

Guibert cita, de otro lado, el arranque del texto de Valente con cierre en «Descendí hasta su centro»³⁷, al tiempo que pone de relieve reminiscencias de géneros del flamenco que vienen presidiendo la obra de Sotelo en la actualidad. Lo comprobamos a tenor de la seguriya, según sucede en la modalidad de Curro Dulce grata a Sotelo en *Si después de morir ...*, con pervivencia al hilo de estructuras armónico-métricas en *Wall of light black*, *Night* y sobre todo a propósito de *Rompe desde un abismo el sol (Seguriya I)* y *Del amor oscuro (Seguriya II)* en *De oscura llama*. No faltan tampoco la granaína como *Intermezzo I (Granaína)* en *De oscura llama* y la soleá por bulerías, al modo de *De la espiral secreta (Soleá por bulerías)* en *De oscura llama*. Junto a estas formas, se identifican el martinete

³⁵ Con *loci communes* respecto al discurso de Valente con motivo de la concesión del VII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, que he consultado en su estadio mecanografiado primigenio.

³⁶ Escobar (2012b).

³⁷ Sánchez Robayna, por su parte (Valente, 2006: 562), ofrece una versión extensa de la composición, coincidente con el estadio redaccional que edito en el Apéndice textual.

y la toná, como tienen lugar en *Martinete de medianoche – Impromptu II (à la Neoperc)* y *Toná de mediodía* en *De oscura llama*, así como la soleá, en la línea de *Soleá de la sombra* en *De oscura llama* y soleá espectral *Alpha Centuri* bajo los espacios sonoros de Do (C) y La b (A b) para el Ensemble Espai Sonor a la luz de la constelación de Centauro. Finalmente cabe destacar la bulería, como *Bulería encendida* en *De oscura llama* y con presencia en *Sonetos del amor oscuro...* o *Wall of light black*, con «*cadenza segue sempre a tempo di bulería*». De hecho, puede llegar a formularse «*alla mente*», en calidad de arte de tradición oral y debido a la influencia morentiana; por ejemplo en *Su un oceano di scampanelli* o *De magia*, en este caso con el intertexto machadiano «Caminante no hay camino» de *Proverbios y cantares* en *El paseante (l'homme qui marche)* por mediación conceptual de Nono. Veamos varios pasajes significativos:

Figura 7. Si después de morir...: seguiriya de Curro Dulce (Sotelo, 2003c: 41)

Figura 8. Si después de morir...: soleá (Sotelo, 2003c: 43)

Figura 9. Sotelo, *Su un oceano di scampanelli per piano forte*: bulería alla mente (Sotelo, 1995: 5)

Figura 10. *De magia per saxofono, percussione e piano forte: bulería alla mente* (Sotelo, 2002: 7).

Y es que, en partituras como la de *Chalan, Wall of light Red* o *Wall of light black*, se acaba leyendo «*come cante hondo*» o «*cantando, come cante hondo*», incluso en esta última composición con «*Hammer / martello*» y «*yunque*», por su filiación con la toná y los estilos denominados de fragua, hoy en revisión crítica. Asimismo, en las figuras siguientes podemos hallar, en fin, otros ejemplos representativos a partir de *scordatura*, bien en virtud de la correlación armónica $6^a = \text{Do (C)} - 5^a = \text{Sol (G)} - 4^a = \text{Re (D)} - 3^a = \text{Sol \# (G \#)} - 2^a = \text{Si (B)}$, $1^a = \text{Re \# (D \#)}$, como refleja la maestra versión de Cañizares³⁸, con resonancias lorquianas procedentes de *La guitarra* (1921):

Figura 11. *Como llora el agua ... para guitarra: ritmo sordo por bulería, con scordatura* (Sotelo, 2008: 11)

Figura 12. *Como llora el viento ... per chitarra ed orchestra: scordatura* (Sotelo, 2007: 4).

³⁸ Intérprete virtuoso que, junto a Arcángel, ha colaborado con Sotelo en un concierto-homenaje brindado a Valente en la Residencia de Estudiantes y más recientemente en la ópera, de sabor lorquiano, *El público*, con Heras-Casado, Rubén Olmo, el propio Arcángel, Jesús Méndez y Diassera (Carreira, 2016; Ordoñez Eslava, 2019b).

O bien desde esta otra *scordatura*, 6^a = Si (B) – 5^a = La (A) – 4^a = Re (D) 3^a = Sol (G) – 2^a = Si (B), 1^a = Re #-Mi b (D #-E b), más habitual en el toque por seguiriya de concierto, como refleja Cañizares no solo en *Como llora el viento ...*, sino con anterioridad en su acompañamiento a la seguiriya de Morente en *Flamenco* (1995) de Saura:

Figura 13. Sotelo, *Como llora el viento ... per chitarra ed orchestra: scordatura para seguiriya* (Sotelo, 2007: 64)

De otra parte, refería Guibert que, junto a la influencia del poema de Valente, se encuentran en Sotelo visibles huellas de fragmentos del flamenco, con las que el compositor estaba familiarizado desde su escucha atenta en la interpretación de Morente. Esta composición musical la había estado fraguando, por lo demás, años atrás, Sotelo con variaciones tímbricas en cuanto a texturas y en otros formatos, con el título *Tamquam centrum circuli*.

Pero pasemos, en fin, a analizar, en el apartado siguiente, la segunda composición poética valentiana de mayor calado morentiano que tuvo como génesis el diálogo interdisciplinar de Sotelo y el poeta orensano a propósito de *Bruno o el Teatro de la Memoria*.

4. «EN LA INFINITUD DEL UNIVERSO Y SUS INNUMERABLES MUNDOS»: «CAMPO DEI FIORI, 1600» O BRUNO-MORENTE EN LA «HOGUERA»

Como he venido apuntando, el segundo poema de Valente fruto de su labor cómplice con Sotelo, «Campo dei Fiori, 1600», tuvo también como protagonista a Bruno en tanto que no estuvo tampoco exenta de implicaciones morentianas. Pues bien, fechado el 17 de noviembre de 2000³⁹ e incluido por el escritor, como «*Tamquam centrum circuli*», en *Fragmentos de un libro futuro*, el poema está dedicado al sacrificio público de Bruno en la hoguera preparada en la plaza romana Campo dei Fiori:

Y TÚ ardías incendiado,
 sólo en la infinitud del universo
 y sus innumerables mundos,
 víctima de jueces
 tributarios de sombra
 y sombra
 y sombra
 hasta nosotros.
 Sombra.
 Pero tú aún ardes luminoso.
 (Valente, 2006: 581)

³⁹ Si bien Sotelo lo recibió el 24 de febrero de ese mismo año.

En estos versos, al igual que en «*Tamquam centrum circuli*», Valente realiza la conjugación de contrarios ligados a la sombra y la llama luminosa, visibles en la poética musical de Sotelo, pero, en esta ocasión, con el objeto de denunciar, en mayor medida, la injusticia inquisitorial padecida por Bruno. De hecho, venía a servir al compositor para proponer, una vez más, la identificación simbólica entre Bruno y Morente a efectos de transgresión y renovación estética frente a ortodoxias y fanatismos no justificados. Se trata este, en cualquier caso, de un motivo temático que entronca con los primeros poemarios de Valente en los que deja ver ya su sensibilidad orientada a la crítica social contra los jueces injustos y el poder dictatorial, que atentan contra la libertad de expresión y la cultura⁴⁰. Sin embargo, a modo de ascenso místico-iniciático, Bruno llega a trascender de manera alegórica en la llama purificadora, como le sucede a Morente en la encarnación performativa del humanista a la luz de *Spaccio de la bestia trionfante* hasta el punto de alcanzar «[...] la infinitud del universo / y sus innumerables mundos», como recuerda, en paralelo, Zambrano en su ensayo «La memoria del fuego», comprendido en *De la aurora*.

Incluso en el poema, al tiempo que se produce el ascenso de Bruno-Morente, los jueces se desvanecen en la sombra, o sea, en el descenso al infierno. Así lo pone de relieve la progresión, tanto a nivel semántico como visual, en el «espacio sonoro» del poema gracias a los espacios en blanco o silencios musicales en torno a la «sombra» que marca el *descensus*. Esta progresión la materializa, además, el poeta mediante recursos retórico-estilísticos, según refleja un tricolon con la conjunción copulativa que culmina, en fin, en un cuarto elemento como *ostinato* («sombra / y sombra y sombra [...]. Sombra.»).

Sea como fuere, al margen de la influencia de la música operística de Sotelo, esta *disposición* estructural entronca, a la par, con las simetrías compositivas de Busoni, Webern y Schönberg, en la música, o Kandinsky y Tàpies, en la pintura, en lo que hace al concepto de la diagonalidad y otras propiedades geométricas. Precisamente, en virtud de esta diagonalidad del poema-partitura, grata a Sotelo, Valente consigue un efecto de movimiento y dinamismo en el descenso, en tanto que establece una estructura circular en forma de *ritornello*, como eterno retorno y símbolo de la perfección; la construye, de hecho, entre el incipit («Y tú ardías incendiado») y el éxplícit («Pero tú aún ardes luminoso.»)⁴¹. La parte central del poema está presidida, en contraste, por la sombra, por lo que, en virtud del canon musical de cangrejo, Bruno-Morente, al igual que el ave fénix, Narciso o Lázaro valentianos, está destinado a la resurrección «en la infinitud del universo y sus innumerables mundos».

5. «LA MÚSICA SE LEE EN EL AGUA»: CODA FINAL, CON UNAS ÚLTIMAS NOTAS MORENTIANAS

A la vista del diseño conceptual de *Bruno ...* en el que Valente, en diálogo interdisciplinar con Sotelo, marida las artes, convirtiendo así sus poemas en auténticas composiciones sonoro-visuales, podemos decir, en suma, que su aportación, aunque inconclusa, enlaza con la tradición artística, de un lado, del llamado poema visual, con casos como los de Brossa, y, de otro, del grafismo o écfrasis musical, con Tàpies, Chillida, Oteiza o Palazuelo. Ello explica la sutil conjunción de sensaciones que Valente transmite al lector mediante un efecto de sinestesia multidireccional, con paralelos respecto al pensamiento musical de Zambrano, según se lee en «Entre el ver y el escuchar» (1970).

⁴⁰ Escobar (2012d, 2019).

⁴¹ Con explicación por parte del poeta (Valente, 2008: 712) en un virgiliano guiño a *La rama dorada* (1890) de Frazer.

Se trata este de un procedimiento expresivo, reconocible en Sotelo, que tiene sus paralelos en el influjo mutuo experimentado por creadores tales como Schönberg, en calidad de músico aunque con extraordinarias dotes para la pintura, o Kandinsky, maestro de la pintura pero interesado, a la par, en la aportación de la música en las artes plásticas. Seguramente, Valente abogó por este recurso técnico en la redacción de sus poemas habida cuenta del sabor contemporáneo que él y Sotelo querían otorgarle a la ópera conforme al pensamiento humanístico de Bruno. A su vez, el planteamiento de armonizar sensaciones estéticas procedentes de diferentes disciplinas, tan del gusto de Morente, estaba en consonancia con el concepto de ópera como arte total o programático (*Gesamtkunstwerk*), desde las aportaciones de Wagner hasta la escuela de Viena.

Ahora bien, para que el lector pueda paladear, por fin, de primera mano cómo se fue gestando este proyecto de colaboración entre Sotelo y Valente al trasluz de Bruno ofrezco, como cierre del presente artículo y a modo de Apéndice textual, *fragmentos* inéditos. Tanto es así que estamos ante variantes redaccionales *in fieri* que dieron carta de naturaleza a lo que pudo haber culminado en una ópera cerrada aunque, con el fallecimiento de Valente, no pudo llegar a buen puerto.

En cualquier caso, este interés interdisciplinar y de intersección de códigos llevó al compositor a tomar como referentes *fragmentos* de Valente para llevarlos a su universo compositivo, a la luz de su adaptación musical de las *lecciones de tinieblas*, con voz de Morente⁴², correlato simbólico-vocal de Bruno, siguiendo las huellas de Tomás Luis de Victoria, pero también al calor de *Tres lecciones de tinieblas*, con impronta en el martinete de *Morente sueña la Alhambra*⁴³, o *Como el oscuro pez del fondo*, incipit de un poema de *Cántigas de Alén*; sin olvidar tampoco, claro está, *Memoriae. Escritura interna sobre un espacio poético de José Ángel Valente* y hasta su homenaje, con sabor valentino, a Morente en *Muerte sin fin* para la Biennale de Ámsterdam a partir del poema homónimo de Gorostiza, con Ed Spanjaard y el Nieuw Ensemble, la voz de Arcángel y la performatividad coreográfica de La Moneta.

Por último, en lo que atañe a la colaboración de Morente con Sotelo, en los años de conversación con Valente a propósito de Bruno, hay que destacar especialmente *Expulsión de la Bestia Triunfante* (1995)⁴⁴, con huellas de *Spaccio de la bestia trionfante*, que tuvo su estreno en el Festival de las Artes Sibila de Sevilla el 12 de marzo de 1996 en el Teatro Central de Sevilla con Arditti Quartet y el contrabajo de Scodanibbio. Esta fusión simbólico-ontológica entre Bruno y Morente, con jueces y cánones al margen, viene a explicar, en definitiva, que en el borrador del libreto de *Bruno ...* se mencione al cantaor como intérprete. Pero también este *modus operandi* da sentido a las microestructuras o microcalidades del sonido vocal morentiano conforme al flamenco espectral en *El diálogo del amargo* de Sotelo en *Federico García Lorca. De Granada a la Luna* (1998)⁴⁵; por tanto también en la década de los noventa, en la que habían entablado un trabajo interdisciplinar Valente y Sotelo, y este con el cantaor granadino, cabal lector e intérprete sensible de los versos del poeta orensano.

En suma, en aras de la acribia investigadora y siguiendo el ideal virgiliano «*Felix, qui potuit rerum cognoscere causas*», hemos asistido a la *escucha* acusmática y receptiva, en términos compartidos por Valente y Sotelo, de visibles *ecos* transgresores de Morente. Para ello he partido de su diálogo sincrético-experimental con el músico madrileño hasta

⁴² Acompañado de la Orquesta del Klangforum de Viena y el Concentus Vocalis vienés, bajo la dirección de Sotelo en marzo de 1993.

⁴³ Según se colige del arranque de las *Tenebrae responsoriae* a modo de polivocalidad.

⁴⁴ SGAE 2.952.758 y ISWC: T-042.653.562-7; preparo un estudio analítico al respecto.

⁴⁵ En coherencia teórica con conferencias, así «*Memoriae. Escucha y micro-calidades del sonido en la voz de Enrique Morente*», y seminarios de composición que Sotelo suele impartir hasta la fecha.

el punto de recordar con frecuencia una «verdad muy añeja», con puntos de encuentro respecto a la «asinidad positiva» de Bruno a nivel de acuidad; esto es, resulta más difícil aprender a escuchar que a cantar, según refirió antaño el cantautor, en su exilio o desierto interior de entonces, con motivo de la obtención del Premio Nacional de Música de 1994.

Sea como fuere, esta hermandad sinérgica o unidad estética cocreadora fue posible en una fructífera etapa del compositor en la que, al hilo de unos *fragmentos* para la ópera *Bruno ...*, *tradujo*, entre la cooperación concertada de cabales y el vuelo libre de un «pájaro solitario», la escritura poética, acuidad estética o música liminar de Valente en *clave* musical; eso sí, lo hizo bajo un luminoso y «ascendente» «Acorde» o «Sello solar», a modo de «columna estructural» del *Teatro de la Memoria*. Y es que procedió al calor del *De Imaginum signorum et idearum compositione*, *Spaccio de la bestia trionfante* y *De l'infinito*, conforme al ideal bruniano de «*Natura est deus in rebus*», porque «Oscuro es como la noche el canto», verso con el que arrancaba la ópera. Y el propio Morente, por su parte, acaso transitando de manera trascendente esta esfera mística que maridaba el pensamiento heterodoxo de Bruno y Valente, acabaría poniendo su voz magistral a ritmo de tangos, en calidad de «deseo abisal», a unos conocidos versos del *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe* de San Juan de la Cruz, poeta predilecto en el imaginario tanto del poeta orensano como de Sotelo. Sirvan, pues, tales versos, con *resonancias* morentianas por añadidura y aprendiendo a «caminar soñando», al decir de Nono, como cadencia final para la intersección propuesta entre música y literatura a propósito de Valente en *clave* musical de Sotelo; porque como dijo el maestro granadino, estando en calidad de narrador-testigo el compositor, «La música se lee en el agua», al igual que «Oscuro es como la noche el canto»:

¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre,
aunque es de noche!

6. APÉNDICE TEXTUAL

6.1. CUADROS INICIALES DE *BRUNO O EL TEATRO DE LA MEMORIA*: VARIANTE REDACCIONAL PRIMIGENIA

CUADRO I

Las tinieblas y la luz (Orco; Apolo)

(El escenario estará en sombra, cruzada sólo por ráfagas de luz tenue, como naciente. La primera –y más importante– voz debe oírse, pero no ha de verse al barítono. Estará en la zona de sombra.)

Primera voz:

Oscuro es como la noche el canto.
En el Orco no existe la memoria.
Ya no o todavía.
No pueden los muertos recordarnos.
Porque han bebido el agua de la fuente Leteo
y no podrían recordar lo viviente.

Resucitar es beber en las aguas
de Mnemosine,
la fuente de la luz que puede

bajar segura a los dioses del fondo
 hasta incendiar la sombra.
 El Orco. [*sic*]
 Musgo, humedad, arcillas, limo,
 fenómenos del fondo,
 de los barros oscuros
 donde las figuras de los sueños se forman.

Sordas insignias de la sombra.

Animal que palpita.
 Lo que palpita tiene
 un ritmo y por el ritmo adviene,
 recibe y da la vida.
 En lo oscuro
 el centro es húmedo y de fuego.
 Madre, matriz, materia,
 stabat matrix.

Rompe desde un sombrío abismo el sol.

Apolo,
 el parto ardiente de la noche vino.

(Una iluminación lenta –o el levantamiento de un telón segundo– deja ver suavemente iluminado el cuerpo de Bruno maniatado al mástil de la hoguera).

Sigue la voz primera:

El cuerpo con su máscara
 se irguió en la cima de la madrugada
 y coronó la noche.
 Ardí solo en el aire.

(Iluminación total, solar, de la hoguera).

Voz de Bruno:

Vuela, pájaro solitario
 en el abierto espacio venturoso,
 renace en él, ya nada impide el vuelo,
 el vuelo alto y ligero,
 el amor con que ardes,
 la simplicidad con que vas.
 Ahora vuela y vuela y nunca tornes
 a mí, porque ya no eres mío.

Primera voz:

El ojo,
 como un extraño globo,
 sube hacia lo infinito.

(Queda un momento la cabeza de Bruno alzada, contra el madero, hacia los cielos del pájaro y se extingue despacio la luz).

CUADRO III
(Jove)

(Jove tiene un ademán majestuoso, pero desorientado y perplejo).

Jove:

La palabra que viene de lo oscuro
ha empezado a jugarnos sus múltiples propuestas.
Estamos aquí y no sabemos dónde estamos.
El hombre ha robado el fuego de los dioses,
un buitre devora eterno sus entrañas,
pero dolor y luz podrían a su vez aniquilarnos.
Un espasmo recorre la bóveda celeste.
Los dioses no nos fueron propicios.
Pero yo soy el dios, qué digo, el dios, los dioses.
Volvamos al comienzo.
Oigamos
las cóncavas palabras
del autor de esta obra.

(Interviene sin ser invitada Momos, la diosa del sarcasmo, hija de la noche. Podría llevar un gorro con cascabeles, como un bufón, pero ha de ser una mujer).

Momos:

Va a hablar mi maestro.
Cuánto sabe.
Mas ¿de qué le ha servido,
a no ser para huir acorralado
de París, de Ginebra,
de Oxford, de Alemania?

Ay, este fuego que tanto le devora.
Al final lo veo todo muy oscuro,
aunque sea para otros muy brillante.
(Mutis).

CUADRO IV
(Marte)

Bruno (a Jove):

Señor, este es el mapa.
No creáis
en el rigor del laberinto.

Jove:

Hace trescientos años que diseñaste el plan.
Hora es de ejecutarlo.
Aquí, en el centro
del Universo,

vamos a efectuar la gran reforma.
 Haz el viaje
 y cuando llegues a su término
 propiciarán la musa Erato y la Memoria,
 la que a todas las musas ha engendrado,
 el encuentro de Apolo con Diana.
 Yo soy Jove, tu luz, tu entendimiento.

Bruno:

De nada sirve el entendimiento,
 Señor, de nada sirve,
 si no hay fortaleza.
 Que venga Marte.

(Entra Marte, sólo reconocible por su casco, pero enteramente desarmado).

Bruno:

Dime, oh rey, ¿por qué apareces desarmado?

[Espacio en blanco amplio]

Marte:

No necesito portar armas.
 Todo es cálculo y burocracia.
 La guerra se prepara en los despachos,
 en las fábricas y en la Bolsa.

Puedes contar conmigo en tu viaje.

Bruno:

Gracias te doy, rey Marte, mas necesito a Venus.
 Pues ¿quién querría
 habitar nuestro mundo sin su magia?

Jove:

Buscad a Venus.

6.2. ACTO I DE *BRUNO O EL TEATRO DE LA MEMORIA*: VARIANTE REDACCIONAL REVISADA

ACTO I

(1.) Las Tinieblas y la Luz (Cori I, II e Orch.)

CORO (cantato):

Oscuro es como la noche el canto.

*Porque han bebido el agua de la fuente Leteo,
 ya no o todavía
 podrían los muertos recordarnos.
 En el Orco no existe la memoria.*

*Resucitar es beber en las aguas
 de Mnemosine,*

*la fuente de la luz que puede
bajar segura a los dioses del fondo
hasta incendiar la sombra.*

El Orco.

*Musgo, humedad, arcillas, limo,
fenómenos del fondo,
de los barros oscuros
donde las figuras de los sueños se forman.*

Sordas insignias de la sombra⁴⁶.

*Animal que palpita.
Lo que palpita tiene
un ritmo y por el ritmo adviene,
recibe y da la vida.
En lo oscuro
el centro es húmedo y de fuego.
Madre, matriz, materia,
stabat matrix.*

Rompe desde un sombrío abismo el sol.

*Apolo,
el parto ardiente de la noche vino.*

(2.) Fulgor

CORO (cont.)⁴⁷.

*El cuerpo con su máscara
se irguió en la cima de la madrugada
y coronó la noche.*

Ardió solo en el aire.

(3.) De L'infinito

CORO (cantato).

Ahora tenía ante sí lo posible abierto a lo posible y lo posible.

Pimandro, *Corpus hermeticum*, I.
(Cori e Orch.)

(4.) Génesis

⁴⁶ En una revisión ulterior por Sotelo puede leerse en el momento narrativo en el que Bruno se dirige a la hoguera: «Bruno es conducido a la hoguera. Tensión creciente. Iluminación lentísima».

⁴⁷ Con retoques posteriores por parte del compositor: «CORO DE LUZ (Coro femenino)».

Génesis.
Los vastos campos de la luz.
La abierta luz a lo infinito encuentra
el filo oscuro de la sombra.
Nace de ambos el fuego.
Sonoro el fuego
como un gemido ardiente.
Fulgor: el Verbo, la Palabra.

(5.) *Venus* [*Diana* tachado y escrito de nuevo]
 (Sop., Coro femm., piano, perc., electr.)

VENUS (cantato). [*DIANA* tachado]

Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre: lo que es raíz y
no ha advenido al aire: el flujo de lo oscuro que sube en oleadas:
el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto: donde a su
vez será disuelto en la última forma de las formas: invertida raíz:
la llama.

(6.) *Fulgor* [*Fulgor* tachado y escrito de nuevo]
 (Cori e Orch.)

CORO (cantato).

Y todo lo que existe en esta hora
de absoluto fulgor
se abrasa, arde
contigo, cuerpo,
en la incendiada boca de la noche.

(7.) *Diana* [*Diana* tachado y escrito de nuevo]
 (Sop., Coro femm., piano, perc., electr.)

DIANA (cantato).

Tocaste las aguas, la quietud de las aguas, y engendraste la
vibración: creciste en círculos: descendiste a los limos: penetraste en la
noche y en la viscosidad creció lo múltiple: raíz de engendramiento: tú
eres y no eres inmortal.

(8.) *Mem* [*Mem* tachado y escrito de nuevo]
 (Basso, Cori) [*Sop. I, II, Coro femm., Orch.* tachado]

... el que espera entrar en el nombre ha de velar nocturno a las orillas de la sola quietud: las aguas.

(9.) *Tamquam centrum circuli*
(Morente, Cori, Orch.)

VOZ INTERIOR (cantato).
(Cori e Orch.)

*La Memoria nos abre luminosos
corredores de sombra.*

*Bajamos lentos por su lenta luz
hasta la entraña de la noche.*

*El rayo de tiniebla.
Descendí, hasta su centro,
puse mi planta en un lugar en donde
penetrar no se puede
si se quiere el retorno.*

Se oye tan sólo una infinita escucha.

*Bajé desde mí mismo
hasta tu centro, dios, hasta tu rostro
que nadie puede ver y sólo
en esta cegadora, en esta oscura
explosión de la luz se manifiesta.*

6.3. IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO: *EL TEATRO DE LA MEMORIA*

Sus andanzas por Europa y su muerte en Roma, condenado por la Inquisición a la hoguera, hicieron de Giordano Bruno (1548–1600) un símbolo. En los siglos XVII y XVIII se vieron reflejados en él los que aspiraban a superar las guerras de religión y a abrir al pensamiento horizontes cada vez más libres y amplios. En el XIX Bruno fue reconocido como representante del progreso. Y ya en nuestro siglo, el idealismo y el materialismo lo reivindicaron como precursor. El carácter universalista del pensamiento bruniano facilitaba el juego de las identificaciones. Pero al transformarse en símbolo, Bruno sufrió un inevitable proceso de reducción. Al final, se le hizo decir lo que se quería que dijese. Y se olvidó, mientras tanto, algo que había sido capital en su vida y en su obra: el *arte de la memoria* o, para ser exactos, la transformación que Bruno llevó a ese arte hasta hacer de él un método simbólico de autorreforma psico-ética. Se trataba de servirse de la construcción mental de *lugares e imágenes*, en que se basa el *ars memoriae*, para llevar a cabo un proyecto «mágico» de «cultura del alma» que estuviese a la altura de los tiempos. El *Teatro de la Memoria* de Giulio Camillo tuvo así en Giordano Bruno su desarrollo más cabal. El interés de [que tachado] este por los simbolismos como constituyentes del ser del hombre hizo de Bruno, aún más que un filósofo *moderno*, nuestro *contemporáneo*. La filosofía *moderna*, atareada como estaba en la investigación de la Naturaleza, se desentendió de esa vía central y, por eso, sólo pudo comprender a medias al filósofo italiano. Es en esa vía central de la cultura donde hemos querido volver a situar a Bruno.

Del *Teatro de la Memoria* hemos hecho Ópera, esto es, obra de arte total, acordándonos de lo que Bruno proclamó en uno de sus principales tratados mnemónicos (*De Imaginum signorum et idearum compositione*): «Hay un admirable parentesco entre los verdaderos poetas –

a los que se asimilan los músicos–, los verdaderos pintores y los verdaderos filósofos; pues la verdadera filosofía es tanto música o poesía como pintura; la verdadera pintura es tanto música como filosofía; la verdadera poesía –o música– es tanto pintura como cierta divina sabiduría».

El *Teatro de la Memoria* describe un itinerario mágico en tres actos. Bruno, acompañado de Momo, es el peregrino.

Primer Acto.– La obertura muestra al nocturno Caos que, al fin, es igual cosa que el solar Apolo. Bruno, al que vemos en la hoguera de su transformación, aparece como el filósofo de la armonía de los contrarios, de la coincidencia de los opuestos. Luego, en Saturno (primer peldaño de su *descensus ad Inferos*), el filósofo enseña a un grupo de discípulos el Mapa del viaje que se dispone a efectuar por los orbes celestes, lugares mágicos de su Memoria. Un artificio escenográfico situará en cada momento al espectador en un *locus* preciso dentro del Mapa-Diagrama: este se basa en el Siete (*Primer Acto*), el Doce (*Segundo Acto*) y el Diez-Cinco-Uno (*Tercer Acto*). Al llegar Bruno a la esfera de Júpiter, el viaje aparece en clave de «reforma de los cielos» (cf. *Spaccio de la bestia trionfante*); las constelaciones reflejan la condición moral del hombre. Descendiendo un peldaño más por la Hebdómada, Bruno llega a Marte, símbolo de la Fortaleza, y luego a Venus. La belleza de la diosa le deja sin habla. Pero ahí está Mercurio, el dios de la Palabra, que precede a la palabra suprema de Apolo y Diana. En ese momento se descubre el dramático amor del «furioso heroico»; el humorístico Momo lo declara sin recato, Diana y Apolo someten al visionario peregrino a una dura prueba, antes de descender a la Tierra, lo que es igual cosa que ascender a lo más alto del Cielo. El Peregrino ha de lidiar con los monstruos del Zodíaco.

Segundo Acto.– Acompañado de su inseparable Momo, Bruno se enfrenta a extrañas aventuras. La primera (Aries) se inspira en la del Vello de Oro, la segunda (Tauro) en el Laberinto de Creta, la tercera (Géminis) en el banquete legendario en el que Simónides descubrió las reglas del arte de la memoria. Cada Signo representa un valor simbólico dramatizado. El conjunto es la Odisea en el espacio del filósofo. El Acto termina en un banquete cuyo plato principal es el Pez de Piscis (penúltima constelación del Zodíaco). Con Acuario como acólito el Centauro Quirón oficia de sacerdote en el festín.

Tercer Acto.– Bruno aparece dormido en una playa, igual que Odiseo al llegar a Ítaca. Sale el Coro de las Musas. La Madre de estas, Mnemosine (asimilada a Diana y Erato, Musa de la poesía amorosa), anuncia los premios que se le tienen reservados. Cada Musa da a Bruno su don. Estamos en el círculo central del Mapa-Diagrama. Bruno se halla en lo más alto del Cielo, que es también el fondo de la Tierra. Presenciamos momentos de su vida en Italia, en Francia, en [enm. ope ingenii: el] Inglaterra, en Alemania. Los Símbolos se hacen Vida. Al fin, cuando el Mapa-Diagrama queda completado, aparecen, para coronar al poeta-filósofo, la doble pareja de Júpiter-Mnemosine y de Apolo-Diana. Momo ha hecho su última proeza. Sale a escena con Caos, al que trae atado. Todos se rien de la cómica situación, pero le ordenan que suelte a su cautivo para que también Caos, junto a Momo, comparta la fiesta de la apoteosis. Bruno, en medio de la intensa luz, consigue, al colmar el Mapa de la Memoria, la anhelada Plenitud de la Vida.

Ignacio Gómez de Liaño

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, Guillermo. 2014. «Fundamentos estéticos en el poema de José Ángel Valente, “El arte pobre”». *Ogigia*, 16: 17–31.
- . 2016. «Forma y abstracción en la poesía de José Ángel Valente». *Rilce*, 32.1: 5–31.
- Besada, José Luis y Ordóñez Eslava, Pedro. 2019. «¿Una historia de la música espectral española? Transferencias culturales transnacionales en el último cambio de siglo». *Acta Musicologica*, 91.2: 168–189.
- Bruno, Giordano. 1987. *Expulsión de la bestia triunfante*, trad. e intr. Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Alfaguara.
- . 1989; reed.: 1995. *Expulsión de la bestia triunfante*, trad. e intr. Miguel Á. Granada. Madrid: Alianza Editorial.

- . 1993. *Del infinito: el universo y los mundos*. trad. e intr. Miguel Á. Granada. Madrid: Alianza.
- Campos, Jorge. 2017. «Gerard Grisey y la música espectral». *Colloquia. Revista de pensamiento y cultura*, 4: 66–101.
- Carreira, Xoán Manuel. 2016. «El público. Ópera bajo la arena de Mauricio Sotelo». En *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, coords. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Raquel García Pascual. Madrid: Verbum, pp. 404–418.
- Díaz Gamboa, Sandra Lucía. 2009. *La experiencia de los límites en la obra de José Ángel Valente y sus implicaciones lógico-matemáticas*. Tesis doctoral. Madrid: UNED.
- Escobar, Francisco. J. 2012a. «Sobre Valente y lo jondo: notas de poética». *Studi Ispanici*, 37: 293–315.
- . 2012b. «Tres lecciones de tinieblas, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas». *Enthymema*, 6: 118–191.
- . 2012c. «Pervivencia de *Wozzeck*, de Alban Berg en “Invención sobre un *perpetuum mobile*”, de Valente (con Celaya y Leopoldo M.^a Panero como telón de fondo)», *Il Confronto letterario*. 57.1: 101–134.
- . 2012d. «Nueve cartas inéditas de José Ángel Valente a Concha Lagos (con Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso al fondo)». *Revista de Filología*, 30: 185–200.
- . 2013. «Poesía y canción: El río sumergido de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes». *Demófilo*, 45: 11–40.
- . 2017. «Valente interpreta a Schönberg: metamorfosis y avatares de un mito para una ópera de personaje». *Degrés*, 169–170.
- . 2019. «Y llevarte dormida a un jardín de coral: Representación de lo femenino, violencia y compromiso social en Valente (con redoble ritual de tambor afrocubano)». *Revista de Estudios de género La Ventana*, 49: 45–75.
- Dufourt, Hugues. 2014. *La musique spectrale. Une révolution épistémologique*. París: Éditions Delatour.
- Fernández Quesada, Nuria. 2000. «José Ángel Valente: “Siempre he sido absolutamente sensible al mundo circundante”». En *Anatomía de la palabra*, ed. Nuria Fernández Quesada. Valencia: Pre-textos, pp. 131–149.
- Gan Quesada, Germán. 2008. *Mauricio Sotelo. Música extremada, XXIV Festival de Música de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Festival de Música de Canarias, pp. 308–347.
- García Calero, Jesús (18-07-2001). «Mauricio Sotelo: “La poesía de Valente se me reveló como un espacio absolutamente musical”». Entrevista en *ABC*.
- Gutiérrez Quesada, Balbino. 1996. *Enrique Morente. La voz libre*. Madrid: SGAE.
- Lai, Antonio. 2008. «La imagen del sonido y la escritura espectral». *Escritura e imagen*, 4: 125–146.
- Martínez González, Francisco J. 2008. *El pensamiento musical de María Zambrano*. Granada: Editorial de la Universidad.
- Ordóñez Eslava, Pedro. 2011. *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinaria a comienzos del siglo XXI*. Tesis doctoral. Granada: Editorial de la Universidad.
- Ordóñez Eslava, Pedro. 2019a. «Elogio de la apropiación. Prácticas impuras, flamenco y creación contemporánea». *Cuadernos de música iberoamericana*, 32: 95–114.
- Ordóñez Eslava, Pedro. 2019b. «Lorca Unchained. Mauricio Sotelo’s *El Público* and the (new) Spanish Contemporary Opera», *Contemporary Music Review*, 38.1-2: 76–93.

- Pérez Castillo, Belén. 1999–2001. «Sotelo Cancino, Mauricio». En Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana VII*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 36–39.
- Pérez Frutos, Iluminada. 2007-2008. «Tratamiento de la voz. Tradición oral en la obra de Mauricio Sotelo». *Papeles del festival de música española de Cádiz*, 3: 139–160.
- Ramos, Diego. 2012. «Partiels, de G. Grisey. Percepción y estructura en la música espectral. Tratamiento específico de la escritura para cuerda». *Espacio sonoro*, 27: 1–94.
- Raposo Martín, Juan J. 2009. *Luigi Nono: Epitafios Lorquianos. Estudio musicológico y analítico*. Huelva: Hergué.
- Saiber, Arielle. 2005. *Giordano Bruno and the Geometry of Language*. Aldershot: Ashgate.
- Sotelo, Mauricio. 1995. *Su un oceano di scampanellii per piano forte solo (1994/1995)*. Viena / Londres / Nueva York: Universal Edition.
- . 1997. «Luigi Nono o ‘El dominio de los infiniti possibili’». *Quodlibet*, 7: 22–31.
- . 2001. «Memoriae». *Cuadernos de la Huerta de San Vicente*, 1: 53–63.
- . 2002. *De magia per saxofono, percussione e piano forte (1995)*. Viena / Londres / Nueva York: Universal Edition.
- . 2003a. *Si después de morir ... In memoriam José Ángel Valente*. Madrid: Círculo de Lectores.
- . 2003b. «La dimensión musical en la obra de Eduardo Chillida». En Marisa Oropesa (ed.). *Chillida. Música Callada*. Madrid: Katalog zur Ausstellung des Hermitage Museums St. Petersburg, pp. 24–33.
- . 2003c. *Si después de morir... für Stimme (Cantaor oder Alt), Flöte, Tonträger und Orchester (1999-2000) nach dem Gedicht Elegía: Fragmento (1994) von José Ángel Valente*. Viena / Londres / Nueva York: Universal Edition.
- . 2007. *Como llora el viento ... per chitarra ed orchestra (2007)*. Viena / Londres / Nueva York: Universal Edition.
- . 2008. *Como llora el agua ... para guitarra (2007)*. Viena / Londres / Nueva York: Universal Edition.
- Valente, José Ángel. 1997. *Notas de un simulador*. Madrid: Ediciones La Palma.
- . 2006. *Obra completa. I. Poesía y prosa*, ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- . 2008. *Obras completas II. Ensayos*. Ed. Andrés Sánchez Robayna; introd. y recop. Claudio Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- . 2011. *Diario anónimo (1959-2000)*, ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VV. AA. 2011. *El canon. Revista de arte flamenco*, 3.
- Zambrano, María. «Entre el ver y el escuchar». *Educación*, 30 (1970): 112–113.
- . 1995. *Un descenso a los infiernos*. Toledo: Instituto de Bachillerato «La Sisla».