

LA PINTURA DE LA MÚSICA. EL NOCTURNO EN LA PINTURA, LA LITERATURA Y LA MÚSICA, 1870-1915

Lily Litvak

The University of Texas at Austin

RESUMEN

Desde mediados del siglo XIX, la sinestesia inspiró la correspondencia de las artes. La pintura, que siempre había buscado inspiración en la música, encontró nuevas formas de expresión. El pintor James Mc Neil Whistler, empezó desde la década de 1860 a afinar su pintura con ciertos colores, bautizando sus cuadros con títulos musicales. Inventó así una composición que bautizó con el nombre de "nocturno", palabra que antes se había usado para la música. Así inició una novedosa manera de interpretar la noche como una visión atmosférica, fantástica y delicada de la ciudad moderna. El pintor ponderaba tanto la cualidad poética para evocar un estado ánimo en la oscuridad de la noche, como la reticencia de esa composición al contenido narrativo. Planteaba este género como un fenómeno específicamente urbano en el que intervenían las novedosas formas industriales y metropolitanas, así como el nuevo alumbrado de gas o eléctrico.

El nocturno fue desarrollado en España por pintores como Meifrén y Darío de Regoyos. El género se desarrolló también en la literatura, produciendo obras como los nocturnos de Darío, Juan Ramón Jiménez y José Asunción Silva. Estas ideas sinestésicas volvieron a la música, y se revisan en la obra de Debussy y Manuel de Falla.

Palabras clave: Nocturno, sinestesia, pintura, poesía, música

ABSTRACT

In the mid-nineteenth century synesthesia promoted some experiments dealing with the merging of the senses. Painting, always inspired by music, discovered new forms of expression. In the 1860s the artist James McNeill Whistler, started to use certain colours in a bid to refine his work, giving musical titles to his paintings. He created a composition he called the "nocturne", a word previously applied to music, thereby presenting a new interpretation of night as an atmospheric, fantastical and delicate vision of the modern city. Whistler gave consideration to both poetic quality as a means of evoking a state of mind in the darkness of the night and the reluctance of the composition to conform to narrative content. He saw the genre as a specifically urban phenomenon in which new the forms of industry and the metropolis came into play along with modern gas and electrical lighting.

The concept of the nocturne was developed in Spain by several artists including Meifren and Darío de Regoyos, and modernist writers such as Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez and José Asunción Silva also produced literary nocturnes. The synesthesia-inspired ideas found their way back to music and were reworked by Debussy and Manuel de Falla.

Keywords: Nocturne, synesthesia, painting, poetry, music

La competencia entre la pintura y la poesía podría parecer ilógica, pues propondría comparar un arte que existe en el tiempo con otro que se desarrolla en el espacio. Sin embargo, los pintores siempre admiraron la música y trataron de emular su incorporeidad, su independencia de

lo visible y tangible, y su rechazo de la obligación de imitar a la naturaleza.

La discusión sobre las artes hermanas existió desde hace largo tiempo. En el Renacimiento, con Alberti, Leonardo y Dürer, la pintura era considerada como la piedra angular. Durante la

Ilustración se acordó la igualdad a cada una de las artes y una clara distinción entre ellas, como puede verse en el estudio de Lessing, *Laocoonte*, o *Sobre los límites de la pintura y la poesía*. (1776). En cambio, los románticos que tenían el propósito de romper las barreras, otorgaron el papel principal a la música: el arte más puro, sublime, “cercano a la religión”. Runge la consideraba fuente primordial, y medio siglo más tarde, los dramas de Wagner, que funden diálogo, mímica, música y escenografía abrían, a través de la vía escénica, el camino del arte total. Baudelaire, defendiendo la representación de *Tannhauser*, había declarado en abril de 1861, que el tono musical podía provocar colores, y éstos, a su vez, evocar motivos melódicos. Insistía en que las notas y los colores habían sido expresados por analogías mutuas desde tiempos inmemoriales; desde el día en que Dios creó el mundo “como una compleja e indivisible totalidad”, e invocando la unidad primordial del universo, citaba unos versos de su soneto “Correspondances,” aparecido anteriormente en *Les Fleurs du mal* (1857):

*Como largos ecos que de lejos se confunden
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y como la claridad,
los perfumes, los colores y los sonidos se
[responden]¹.*

Todo contribuía a corroborar las hipótesis sinestésicas y la consecuente unificación de las artes. Los descubrimientos en la física y la química parecían confirmar esas ideas, pues demostraban que bajo los fenómenos visibles existía un misterioso mundo microscópico y un universo macrocósmico de extensión ilimitada. Desde mediados de siglo ciertos experimentos reportaban la simultaneidad de sensaciones en diversas personas, y no es una simple casualidad el hecho de que el interés científico en la sinestesia coincidiese con el movimiento simbolista europeo, que otorgaba gran atención a la metáfora, la alusión y el misterio. La sinestesia era tanto metafórica como misteriosa y atrajo a aquellos artistas que en su búsqueda de una unidad fundadora, alentaban una interpenetración de los conceptos de tiempo y espacio. Esto se manifestó en obras como la poesía de Rim-

baud y Verlaine y en el arte de Van Gogh, quien opinaba que “la pintura, tal como está ahora, promete volverse más sutil, —más música y menos escultura— es decir, promete el color”². Estos presupuestos alentaron la búsqueda científica de fenómenos sinestésicos como el sonido de los colores, y ciertos programas artísticos de tendencia multisensorial como el *Théâtre de l’Oeuvre* de Lugne Poe y el *Teatre Intím* de Adrià Gual y *La Fada* (Fig. 1), obra de Enric Morera basada en un texto de J. Massó i Torrents, prototipo de ópera catalana basada en los ideales de arte total, que fue considerada la síntesis perfecta entre Poesía, Música y Pintura³. Los cuadros de Gauguin que en 1899 hablaba sobre el aspecto musical del color en la pintura moderna están cercanos a las teorías de Kandinsky, quien en *De lo espiritual en el arte* (1911), rendía un significativo homenaje a Goethe. Y de hecho, la música está en la base de los experimentos pictóricos de Kandinsky, en cuya autobiográfica *Rückblicke, (Retrospección)* de 1913, comentaba que uno de los mayores obstáculos en el camino a la abstracción, había sido derribado por acontecimientos científicos como la desintegración del átomo, que le hizo comprender que el dominio de las artes se extendía más allá del reino de la naturaleza, y que ambos eran autónomos⁴.

El nocturno en la pintura. Un arte sinestésico

La inspiración musical a menudo se expresaba en la pintura de manera tradicional por medio del simbolismo alegórico. Esas obras variaban en complejidad; las más comunes eran las representaciones iconográficas modernistas, con la Música como la figura de una mujer, musa o hada, sosteniendo algún instrumento musical, arpa, lira, flauta, tal como Alexandre de Riquer concibió a *La Fada*, la protagonista de la ópera de Morera. Esta iconografía podía llegar a un grado mayor de complejidad, como puede verse en la enigmática *La Música* (1895), de Klimt con una esfinge que representa la inefable naturaleza de ese arte (Fig. 2).

Sin embargo, muchos artistas emprendieron otros caminos, y buscaron lograr un estado de ánimo o atmósfera por medios pictóricos. El caso más pertinente fue el de James McNeil Whistler, que desde la década de 1860 empezó



Fig. 1. Alexandre de Riquer, portada, *La Fada* de Enric Morera. Portada *La Ilustración Artística*, 14 Febrero, 1897.



Fig. 2. Klimt, *La Música*, 1895.



Fig. 3. James Mc Neil Whistler, *Nocturno azul y oro*. Valparaiso, 1866 (Smithsonian Institute, Washington).



Fig. 4. Whistler, *Nocturno en gris y oro*; *Nieve en Chelsea*, (1878), Fogg Art Institute.

a afinar su pintura figurativa con ciertos colores, y a dar a sus cuadros títulos musicales, convirtiéndose en el inventor de un tipo de composición que bautizó con el nombre de "nocturno." Su *Nocturno, azul y oro. Valparaíso* (1866), realizado a base de suaves matices y contornos difuminados, escandalizó a un público acostumbrado a los colores brillantes y las formas precisas (Fig. 3). El artista había iniciado una novedosa manera de interpretar la noche como una visión atmosférica, fantástica y delicada de la ciudad moderna.

Originalmente, la palabra se había utilizado para designar una pieza musical, aunque con títulos más convencionales. Todavía en 1801 Beethoven había bautizado más tradicionalmente su *Sonata al claro de luna*. No fue sino hasta 1814 cuando se estrenó en Moscú el primer nocturno, obra del compositor irlandés John Field, pronto seguido por los 21 nocturnos para piano de Frederic Chopin, compuestos entre 1827 y 1846. Whistler se instaló en París en 1859, y desde allí propagó su creencia en la correspondencia de las artes. Unos años después empezó a llamar "Nocturnos" a sus escenas. En una carta de 1872 agradecía a Frederick Leyland por haberle sugerido el término:

No puedo dejar de agradecerle por el nombre "Nocturno" como título de mis claros de luna. Expresa de manera poética todo lo que yo hubiera querido decir y deja aún mucho más a la imaginación⁵.

El pintor ponderaba tanto la cualidad poética como la reticencia de esa composición, que le permitían evocar un estado de ánimo en la oscuridad de la noche, otorgando un interés tan solo secundario al contenido narrativo⁶. Despreciaba tanto la anécdota como el detallismo, porque "el tema no tiene nada que ver con la armonía del sonido y el color"⁷, y explicaba la presencia de un personaje en su *Nocturno en gris y oro; Nieve en Chelsea*, (1878), diciendo que no le importaba "el pasado, presente o futuro de esa figura, que estaba allí tan solo porque se necesitaba un toque de color negro (Fig. 4)⁸.

La pintura nocturna tiene siglos de existencia, y ha aparecido a menudo como manifiesto

de pericia pictórica. Planteaba el difícil problema de cómo revelar los objetos y seres escondidos por la oscuridad. Se contaba solo con las fuentes de luz del cielo; la luna y las estrellas, que aparecen desde las más tempranas escenas nocturnas de la pintura occidental; temas bíblicos como la huida de Egipto, la Natividad, o la Anunciación. Muestran la luz que viene de los astros en el firmamento, y muchas veces, reflejándola en el primer plano, aparecería una extensión de agua que llegaría a ser uno de los complementos principales y más universales en esta ambientación. Este elemento es constante en los paisajes del siglo XVIII, como en el clásico *Un puerto a la luz de la luna* de Vernet (1772), que puede admirarse en el Louvre. A fines del siglo Turner empezó su carrera como especialista en este género. Fue autor de una serie de escenas en el Támesis que serían precursoras del nocturno urbano que sería tan importante en el siglo XIX. Se pueden citar otros antecedentes, Jongkind, inspirado en el campo holandés, y Caspar David Friedrich, con sus paisajes recorridos por caminantes ensimismados.

Correspondió a Whistler el traer la imaginaria nocturna al centro del debate sobre la modernidad en el arte. Planteaba este género como un fenómeno específicamente urbano en el que intervenían las novedosas formas industriales y metropolitanas. La tecnología corroboraba este énfasis. El nuevo alumbrado de gas producía gran parte del efecto luminoso y el borroso resplandor de las sombras era debido a la refracción y difusión de la luz en la atmósfera, cargada de pequeñas partículas producidas por la cocción del carbón en las plantas de gas. La nueva teoría sobre las ondas de luz, aceptada y popularizada desde 1830, también influyó en los artistas. Consideraba a la luz como movimiento ondulatorio en el éter, suponiéndose que éste era una sustancia invisible e impalpable⁹ que actuaba como medio, al igual que el aire, con las ondas sonoras. Esa teoría echaba por tierra el concepto newtoniano sobre el comportamiento geométrico de la luz, con lo cual se asestó un golpe de muerte a los sistemas de perspectiva clásica. Los científicos enfatizaban las analogías entre las ondas de luz que producen sensaciones de color y las ondas de sonido que producen sensaciones musicales. De ahí la



Fig. 5. James Mc Neil Whistler, *Nocturno en azul y oro: Viejo Puente de Battersea* (1872-77), Tate Gallery, Londres.

conclusión de que así como las armonías musicales resultan de formatos complementarios de ondas de sonido, las armonías visuales resultan de pautas complementarias de ondas de luz; es decir, de color. Esto también justificaba la preponderancia del estado de ánimo sobre el tema narrativo en las artes visuales. Si las ondas de luz actuaban directamente en los sentidos, y por ello en las emociones, (tal como las ondas de sonido), el contenido narrativo interfería con la comunicación directa del sentimiento de una obra de arte en el espectador.

Desde la segunda mitad del siglo XIX aparece una fecunda producción de pintura nocturna, promovida, en la era industrial, por la novedosa iluminación de gas y la electricidad. La forma de abordar la noche había cambiado. Ya no era tan solo una problemática estética, sino uno de los más importantes temas modernos. Era la frontera del nuevo mundo urbano lleno de luces, que debía ser conquistado y coloniza-

do para el arte y para el comercio. Para los amantes del claro de luna, la vieja noche estaba agonizando.

La vertiginosa industrialización en las márgenes del Támesis había inspirado a Whistler. Desde los años cuarenta la instalación del drenaje había iniciado la reforma de esa área, infestada por las aguas del desagüe y rodeada de barriadas miserables. El *Nocturno en azul y oro: Viejo puente Battersea* (1872-75), da cuenta de esa modernidad, y presenta el paisaje del río envuelto en la niebla, pero sin disfrazar las atrevidas formas industriales del puente (Fig. 5). Paradójicamente, la oscuridad actuaba como un velo que no ocultaba sino que revelaba una belleza invisible en la brillante luz del día. Los fenómenos atmosféricos no tenían fines impresionistas, y eran utilizados porque possibilitaban arreglos de forma y color muy alejados del naturalismo y casi abstractos. En vez de tener un fin narrativo y mimético, proponía una delicada mezcla de misterio romántico y forma abstracta. Un crítico comentó que el famoso cuadro: "muestra con exquisitas gradaciones y perfecta verdad, uno de esos adorables efectos de la niebla en el Támesis que la naturaleza evidentemente quería que Mister Whistler pintara"¹⁰. Desde 1870, el pintor se había dado cuenta de esas posibilidades, y en una conferencia de 1885 definía el papel de la noche:

Cuando la bruma del anochecer se viste de poesía, como con un velo, la orilla del río, y los pobres edificios se pierden en el cielo oscurecido, y las altas chimeneas se convierten en campaniles, y los almacenes y depósitos en palacios, y toda la ciudad queda como suspendida en el cielo, se abre ante nosotros un país de cuentos de hadas, entonces el caminante se apresura a llegar a casa... y la naturaleza entona su exquisita canción sólo para el artista¹¹.

Otros pintores buscaron en el Támesis la libertad que confería la música; entre ellos Henri le Sidanier, Joseph Pennell, Thomas Way, Georges Lemmen, Childe Asma (Fig. 6), Winslow Hommer, y sobre todo Monet que visitó Londres por primera vez en 1870-71. En lienzos como *El Támesis*

junto a Westminster (1871) presenta una ciudad moderna, casi recién construida con los edificios del Parlamento, terminados en 1860, el nuevo Puente de Westminster, y en la distancia, el aún inconcluso Hospital de St Thomas. Aparece la estructura del dique sin sus lámparas decorativas y al lado de una superficie aún en construcción. Monet conocía la obra de Whistler, y como él, veía en el *smog* un maravilloso efecto escénico moderno¹².

El nocturno en la pintura española

Es larga la nómina de artistas españoles que cultivaron el nocturno. Algunos no buscaron específicamente el entorno industrial o urbano, pero exploraron la cualidad musical del género¹³. Por ejemplo, Eliseo Meifrén, atraído desde 1891 por Cadaqués indagó las infinitas formas de la noche; el reflejo de las masas oscuras de los edificios en el agua quieta de las ensenadas, los destellos de las luces en el mar, las tonalidades grises y plateadas de las sombras, y la luna en el cielo. Sus experimentos se traducen en los títulos de sus cuadros; *Claro de luna, Nocturno, Claro de luna, Cadaqués, Nocturno Cadaqués, Cadaqués de noche, Paisaje nocturno*, que llevan a los espectadores lejos de temas explícitos, hacia la sugerencia y el estado de ánimo. Le interesó también el perfil de Barcelona, combinando las farolas iluminadas, y el oscuro mar como elemento vivo y dinámico. En el bellísimo *Reflejos* (1899), se ve el perfil de la ciudad que emerge del fondo brumoso, y el contorno de las embarcaciones bajo la tenue luz plateada de la luna (Fig. 7).

Siguiendo el ejemplo de los pintores del Támesis, otros artistas buscaron en las rías y puertos del norte de España sitios idóneos por su clima neblinoso e industrialización. Graner en *Escena portuaria* se interesa por los efectos de luz del mar, el cielo iluminado y los mástiles oscuros. En la *Ría de Bilbao* de Martínez Abades destacan las grandes formas planas y borrosas de los barcos bajo el delicado resplandor plateado. La *Ría de Bilbao* de Jaume Morera, está construida con un esquema geométrico a base de fuertes horizontales; dividiéndose en la oscuridad la costa lejana, la gabarra y el muelle al que está atada (Fig. 8). En una vertical imaginaria ligerísimamente desplazada del centro, apa-

rece la luna envuelta en tornasolados celajes, cuyos rayos se dirigen hacia dos diagonales en ángulo diferente, y unidas en un esbelto y agudo arco.

Merecen una mención aparte los experimentos de Picasso. El pastel *Azoteas de Barcelona* (1902) con una vista urbana (Fig. 9). El óleo del mismo título (1903), calificada por Cirlot de "un hermoso himno a la noche"¹⁴, donde se suavizan las formas con una nostálgica atmósfera conseguida por medio de tonalidades azules. En otra obra igualmente llamada *Azoteas de Barcelona* (1902), la contemplación desde lo alto, en una noche de profundo silencio, deja ver la ciudad como un encabalgamiento de tejados. El pintor crea una geometría casi imaginaria y obtiene la atmósfera por el color, extendido en inagotable profusión de azules. Hay que recordar que ese color dará su nombre a la producción realizada entre 1901 y 1904, momento en el que, según testimonio de Sabartés, Picasso pensaba "que el arte emana de la tristeza y del dolor... que la tristeza se presta a la meditación y que el dolor está en el fondo de la vida"¹⁵. El mismo uso exquisito del color también está en el óleo *Barcelona de noche* (1903) donde el artista muestra el estrecho callejón visto desde arriba.

El pintor más aficionado al nocturno fue Darío de Regoyos. Tuvo gran admiración y amistad con Whistler, a quien conoció en 1884, en el salón de los XX. Explica Juan San Nicolás, que al año siguiente, salió con Verhaeren y Willy Schlobach hacia Londres, donde realizó algunas obras con el estilo y técnica de Whistler, entre ellos *La dama ante el espejo*¹⁶, y visitó el estudio del maestro, quien realizó un retrato del pintor asturiano.

Desde temprano Regoyos se interesó por los efectos de la noche en puertos y playas. Data de 1885 una *Vista de Dordrecht* de alto horizonte, con un muelle lanzado en diagonal hacia la lejana y oscura masa del puerto, ya con algunas luces encendidas. *Nocturno, marina* (1902) es un canto al progreso del hombre (Fig. 10). Está dividido en tres bandas horizontales, tierra, mar y cielo. Al frente, el muelle oscuro, arriba el cielo, y en medio el mar plateado, surcado por algunas embarcaciones. El barco de vapor es el único que parece moverse, y deja atrás a las



Fig. 6. Childe Hassam, *Anochecer*, 1898. Colección privada.



Fig. 7. Meifrén, *Reflejos*, 1899. Colección Thyssen.



Fig. 8. Jaume Morera y Galicia, *Ría de Bilbao*, ca. 1906. Colección privada.

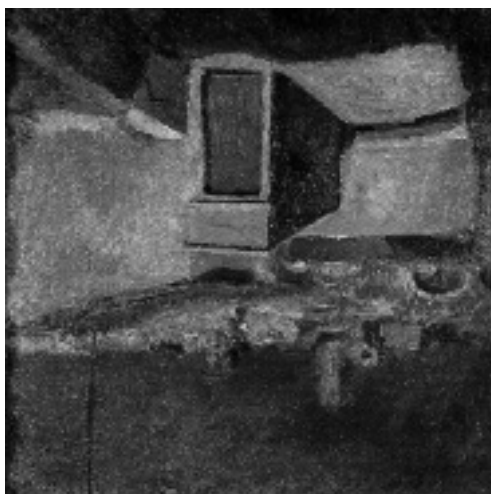


Fig. 9. Picasso, *Azoteas de Barcelona*, 1902. Museo Picasso, Barcelona.

embarcaciones de vela, y el humo que despiden por la chimenea se eleva triunfantemente, envolviendo con una aureola tornasolada a la luna llena.

Como Whistler, Regoyos incluye algún elemento revelador de la tecnología moderna en medio de un lírico paisaje. *Humo de fábrica* presenta, en el recodo apacible de una ría, un enorme edificio industrial formidablemente iluminado (Fig. 11). La fábrica no viola el paisaje ancestral sino que se inscribe en él con derecho propio. También utiliza los temas de la industria en *La ría del Nervión* (1898), donde adapta la idea de lo sublime a un rutilante crepúsculo

(Fig. 12). Atrás quedan los tejados de lo que resta de la apacible villa del pasado, y extendiéndose hacia el frente, el moderno Bilbao industrial, con detalles de chimeneas, rieles, fábricas, trenes y vapores humeantes, panorama atravesado por un deslumbrante río de oro fundido.

La ciudad con su nuevo alumbrado revelaba los logros tecnológicos del capitalismo triunfante: puentes, vías férreas, estaciones, nuevos edificios, paseos, pasajes, avenidas... *Efectos de luz* (1881) deja ver unos carros tirados por caballos ante las fachadas iluminadas de los edificios, en el medio plano una caseta, el tranvía y las

siluetas de algunos transeúntes que esperan o se suben al transporte (Fig. 13). Al frente, el pavimento cortado por los rieles y surcado por las sombras. Un toque de perspectiva atmosférica tan solo alude a la tridimensionalidad. Dentro de la reducida gama de color y tono, y en este esquema casi estrictamente lineal, cualquier desviación de la geometría llama la atención, y así sucede con la fina red que forman las ramas de los árboles alineados que parecen desderezarse bajo el magnífico efecto de luz producido por el fulgor de las linternas de los coches, la iluminación de los edificios, y la incandescencia del alumbrado público.

El *Paisaje nocturno nevado (Haarlem)* de 1886 debe mucho a Whistler y más precisamente, en cuanto a geografía y composición, al *Nocturno: Gran canal, Amsterdam* (ca.1884). Regoyos adopta un esquema limitado de colores y todo está controlado por la simple composición geométrica que divide el cuadro en bandas paralelas y casi horizontales. Esta pintura, como los nocturnos de Whistler, es muy japonesista; todo queda unido por el vector vertical del árbol en el primer plano y casi flotando en la oscuridad los pequeños cuadrados de luz dorada del alumbrado público, cuidadosamente colocados a intervalos, y su correspondiente reflejo exactamente abajo, en el canal helado, convierten a la noche en un drama abstracto de luz y espacio.

El repertorio de los nocturnos de Regoyos es tan abundante como sus pinturas a plena luz. Captó el *Puente de Santa Catalina*, con la luz del alumbrado público tamizada por neblinas dulcemente frías, las humildes lámparas en *La calle de las tiendas* y un horizonte arbolado en *la Isla de Santa Clara en noche de verano*. Siempre hay temas de los que extrae algo novedoso y moderno; Córdoba iluminada por luz de gas, El paseo de Gracia de noche, con la farola del alumbrado público (Fig. 14). *Luz eléctrica en Castilla*, que indica la rapidez con que se extendió en España la luz eléctrica en los primeros años del siglo. Se deleita a veces con la imagen de la gente que va o viene, damas de sombrero que se sientan a gozar del fresco al anochecer en la terraza de un hotel, canónigos que se detienen a charlar un momento, viejos que disfrutaban del último pitillo, personajillos que recuerdan los

“primores de lo vulgar” de Azorín, con figuras rápidamente esbozadas y singularmente expresivas, logradas con manchas de color que tan solo añaden algún breve detalle anecdótico. Hay que mencionar sus nocturnos en los cementerios donde hace gala de un color casi irreal, fantasmagórico, infinitamente armonioso en su monocromía, pues el amarillo que reviste el pavimento, las lápidas, el cielo y los innumerables cirios encendidos se fracciona en infinitas tonalidades y matices.

El Nocturno en la literatura

El nocturno se extendió también a la literatura como forma ideal para lograr la correspondencia entre las artes. Desde mediados del siglo XIX, París se convirtió en el centro literario del género. Los poemas en prosa de Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, fueron primero titulados *Poèmes nocturnes*, y ciertos escritores como Théophile Gautier, Tristan Corbière y Paul Verlaine, crearon un “nocturno parisino,” que evocaba el efecto de la niebla sobre el Sena. Puede decirse que desde 1870 aquellos que bautizaron a sus trabajos como “Nocturnos”, podían imaginarse que participaban en una tradición literaria, musical o artística, o seguramente en las tres a la vez. La flexibilidad del tema sugería la fluidez de los límites artísticos que todos buscaban derribar.

En España cultivaron ese género Villaespesa, Salvador Rueda, Manuel Machado, admirador de Verlaine, y traductor de su “Nocturne parisien.” El nocturno nace del ideal de la correspondencia de las artes. A partir de 1870, quienes utilizaban ese título para sus obras, estaban proponiendo conscientemente la ruptura de los límites entre la poesía, la música y la representación visual. En particular, la referencia musical es patente en todos ellos. Juan Ramón Jiménez da el título a toda una serie de poemas en *Arias tristes*, y coloca, precediendo a los textos, un trozo de la partitura de Schubert *Serenata al claro de luna*. La serie fue comentada elogiosamente por Martínez Sierra, Antonio Machado, Rubén Darío y Azorín, entre otros. El “Nocturno” de Manuel Machado pertenece a la poesía decadente de la época, en donde el escritor, como se decía por entonces “presenta su pobre alma enferma”, su alma de neurótico.



Fig. 10. Darío de Regoyos, *Nocturno. Marina*, 1902. Colección particular.



Fig. 12. Darío de Regoyos, *Ría del Nervión*, 1898. Colección particular.



Fig. 13. Darío de Regoyos, *Efectos de luz. La Estación del Norte, Bruselas*, 1881. Colección particular.



Fig. 11. Darío de Regoyos, *Humo de fábrica*, 1902. Colección particular.



Fig. 14. Darío de Regoyos, *Paseo de Gracia. Noche*, 1912. Colección particular.

Es verdad que por ello entra en lo místico, y los terrores de la sensibilidad lastimada le dan una fraternidad con el dolor en el desvelo de la pena de todos los tiempos. Leopoldo Lugones, fue autor del influyente libro *Lunario sentimental*, que introduciría innovaciones vanguardistas y gran importancia a la metáfora.

Este tema nocturno, de pura raigambre romántica, pasa a través del modernismo para encontrarse como constante en movimientos de vanguardia. Los pintores intuyeron que la descripción mimética de lo visible ya no era adecuada para ese esquema. Ese nuevo espíritu puede verse en la "Visita nocturna a la colina," de Juan Ramón Jiménez, con complicados efectos de las luces en la ciudad, incluyendo las más modernas:

*Están fijamente confundidas, noche de primer abril, en su meseta, las luces de arriba y las de abajo, las descolgadas, grandes estrellas blancas y encandiladoras y las farolas verdes del agudo gas, las redomas malas eléctricas y la enorme media luna amarilla; como si salieran unidos al campo raso vecino, en plebeya y aristocrática confusión, arrabales del cielo y de la tierra*¹⁷.

Para muchos poetas esa temática emergió como la expresión intangible de un estado de ánimo subjetivo, propiciado por la oscuridad. La imprecisión de la forma, central al tema, era uno de sus mayores atractivos, y en gran parte debido a ello adquiriría postulados sinestésicos. El poeta colombiano José Asunción Silva se inspiró en la música y en la vaguedad de la imaginística para sus tres nocturnos. El primero, basado en el claroscuro romántico, evoca la negra sombra de la noche, cruzada por los rayos de la luna. En el segundo poema, maneja con insistencia las sombras y el sonido musical de la composición desarrollada en tres estrofas, cada una portadora del recuerdo de la mujer amada, que se revela muerta en la última.

El "Nocturno 3" (1894) ha sido llamado un "concierto vocálico", cuyos versos suenan como si la mano recorriera el teclado de un piano, alternando notas altas, resonancias profundas, prolongaciones... Por ejemplo, en el verso:

Por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca

se pasa desde el predominio del oscuro sonido de la o y la u: "por los cielos azulosos", sigue la cumbre aguda de la i "infinitos", abriéndose en la apertura clara de la a con "luz blanca".

La música del poema se consigue a base de abundantes aliteraciones y la colocación de los acentos, con los que también logra efectos visuales especiales en imágenes como:

En que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas

el acento en "ardían" parece el rápido titular de los insectos seguido por las tres esdrújulas que son como su prolongación en forma de estelas luminosas al final del verso.

Pudiera decirse que hay en el poema una tensión entre repetición y variación, entre vocales iguales y diferentes. En versos como:

*Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas*¹⁸

la aliteración es abundante con la repetición de la u y la prolongación al final por la doble a de la asonancia.

Con la adecuada lectura del poema se revelan sus efectos rítmicos; la voz calla después de la última palabra de cada renglón, pero al final de cada verso parece que la idea queda en suspenso como una estela melódica que se prolonga impidiendo la lectura rápida. Los versos están llenos de incisos, de paréntesis, que hacen que la línea sintáctica no avance, sino que dé vueltas sobre sí misma. El primer verso "Una noche," vuelve a repetirse al comienzo del segundo y el tercero. En el primero se inicia una frase que no continúa en las inmediatamente siguientes, sino que se estaciona en remansos, en frases parentéticas y aposiciones circunstanciales. Además, la puntuación consta solamente de comas, sin puntos, todo lo cual hace que después de cada verso se espere la continuación y no termine en sí mismo. Todo ello concurre al fino simbolismo que recorre el poema. En un ambiente de excepcional amplitud, poblado de

sonidos misteriosos y perfumes, iluminado por la intermitencia de las luciérnagas y por la lívida claridad de la luna, dos figuras; la una ceñida estrechamente a la otra, caminan tan lentamente que parecen quietas, y sus sombras proyectadas se juntan y se hacen una sola.

Son ejemplares varios experimentos de Rubén Darío. El primer "Nocturno" del *Cantos de vida y esperanza* (1905), comienza con la expresión de un estado de ánimo: "Quiero expresar mi angustia," y tiene un incomparable simbolismo musical:

Y el viaje a un vago Oriente por entrevistos
[barcos,

[...]

lejano clavicordio que en silencio y olvido
*no diste nunca al sueño la sublime sonata*¹⁹,

El poema está formado por estrofas tenebrosas, recuerda la hora de los hechizos nocturnos de Hamlet, la "Oda al sueño" de Quevedo, la hora de los muertos de Víctor Hugo, el *Libro de Job* y los *Salmos* con sus versos indecisos y misteriosos que se refieren a un mundo adivinado.

El tema de la noche permite percibir la interiorización que se llevó a cabo en la poesía de Rubén Darío desde *Prosas profanas* (1896) a *Cantos de vida y esperanza*, visible en la diferente manera de concebir la musicalización. Primeramente ésta significaba la influencia de Verlaine, con énfasis en la armonía y en el valor fónico de las palabras, aunque Rubén matizaba en el prólogo su reserva: "como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una armonía ideal"²⁰.

Darío había recurrido a la música en poemas como "Sonatina," un delicado juguete musical, y en "Era un aire suave..." un verdadero nocturno, donde entreteje sensaciones plásticas, líricas y musicales. Es ésta una "fiesta galante," ambientada en el escenario amable, cínico y voluptuoso del Versalles del siglo XVIII. Rubén hace sonar la música que en Watteau no se oye, y hace visibles los colores y formas que no se ven en Verlaine, con versos que expresan las veladuras de la pintura y las notas de la forma musical. Las dos estrofas iniciales tienen como personaje al aire, que en sus vuelos trae el sonido de frases vagas, suspiros tenues y los sollo-

zos de los violoncelos. Sólo después aparecen en escena los personajes de la galantería, la marquesa Eulalia, el vizconde y el abate, que se adelantan al proscenio bajo la mirada de los dioses mitológicos escondidos entre el bosque. Entonces para cerrar el cuadro devuelve su arte a la audición, completando el estímulo sensual del ambiente:

La orquesta perlabo sus mágicas notas;
un coro de sonos alados se oía
galantes pavanas, fugaces gavotas
*cantaban los dulces violines de Hungría*²¹.

El poema se apega al oído a base del encanto del ritmo, de la unidad tonal, y de la armonía conseguida a base de repeticiones, alteraciones, paralelismos, insistencias sonoras y pictóricas, por ejemplo; "El teclado hamónico de su risa fina/ Á la alegre música de un pájaro iguala," "Bajo el ala aleve del leve abanico!" "La divina Eulalia, ríe, ríe, ríe". Pero es distinta la música del segundo "Nocturno" de *Cantos de vida y esperanza*. No es una anécdota sino una visión de gran interioridad. Pertenece al ámbito de "el corazón de la noche" y a un tiempo "en los instantes del silencio misterioso". El poeta habla para sí, y sus angustias y miedo son ecos de ciertos ruidos que hablan de acontecimientos triviales y son convergentes al poema, pero crean la sensación de misterio:

Los que auscultasteis el corazón de la noche,
los que por el insomnio tenaz habéis oído
el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
*lejano, un eco vago, un ligero ruido...*²²

En "Era un aire suave..." la música nacía de las palabras, en el "Nocturno" el lenguaje captura el silencio atravesado de sonidos vagos. La armonía brota sólo en parte de la rima, de la delicada y nada insistente aliteración. El poema carece de narratividad o figuración; todo está dicho en sordina, con el tono apagado que conviene al tema y a la concentrada imaginación. La atmósfera no es de vaguedad sino de intensidad, los adjetivos "vago", "ligero", "lejano", sirven para expresar la atenuación de los ruidos de la noche. Hasta la tercera estrofa no se mencionan las causas de la amargura y aún entonces

se exponen en forma vaga: dolores de lejanos recuerdos y desgracias funestas. En la quinta estrofa el dolor se remansa y la calma inmensa del mundo impregna las palabras llegando a pensar que el hombre, nacido para morir se consuela en participar en el “silencio profundo”. El nocturno es un estado de ánimo; el hablante se sumerge en la penumbra interior, para captar el latido del “Corazón de la noche”; el más allá, imaginado como sombra.

El nocturno vuelve a la música

La música de la época fue también, a su vez, influida por la pintura y la literatura. Es indicativo que la poesía de Verlaine, que revive toda la magia de los cuadros de Watteau, inspiró a Debussy, cuyo primer nocturno se llamó, *Clair de lune, Suite Bergamasque para piano No. 3* (1890), y el ejemplo más pertinente son sus tres *Nocturnos* (1897-1899)²³, que no describen objetos, sino impresiones o fantasías elusivas y fugaces. En estas obras, el principio del desarrollo musical en el tiempo se suprime, favoreciendo en cambio campos yuxtapuestos de color y tono contrastante que parecen desprenderse del flujo musical. *Nubes (Nuages)* con las notas lánguidas de los cornos ingleses alude a un amor de verano. *Festivales (Fêtes)* es una gozosa celebración, *Sirenas (Sirènes)* recuerda el encanto de esos seres peligrosos y fascinantes. La obra fue en gran parte inspirada por Whistler. Como el pintor, Debussy prefería lo sutil a lo descriptivo, las suaves armonías a las expresiones rotundas, y una textura que ayudara al oyente a incorporarse en la experiencia artística. En 1892 había casi terminado sus *Tres escenas en el crepúsculo (Trois Scènes au crépuscule)* un tríptico inspirado en poemas de Henri de Régnier. Esta versión se perdió, pero las ideas que la inspiraron renacieron en los *Nocturnos*, y cuando así los bautizó no pensaba ni en la música ni en la literatura, sino en el arte de Whistler. Mientras trabajaba en el solo del violín, Debussy había comentado que era un “estudio en gris”.

Años después, la técnica de los compositores impresionistas seguiría inspirándose en las horas nocturnas; están en la base de la intensa efusión nostálgica de *Noches en los jardines de España* (1915) de Manuel de Falla (Fig. 15)²⁴. Esta obra,

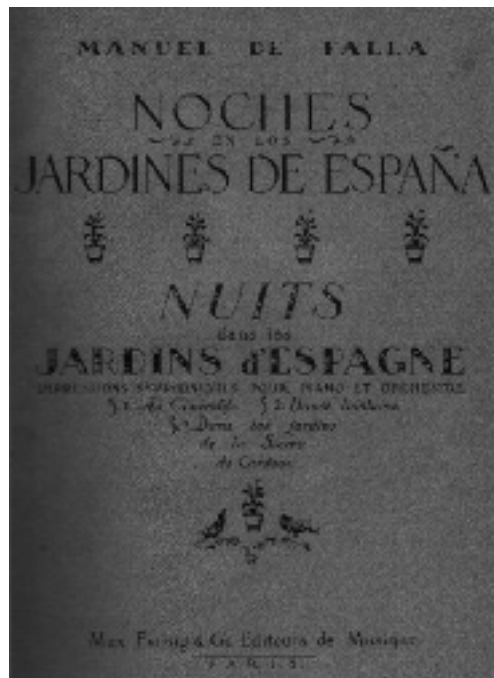


Fig. 15. Partitura de *Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla.

según Michel Fleury, puede considerarse un manual de referencia para los procedimientos de escritura y composición impresionistas²⁵, aunque tiene grandes diferencias con las obras francesas. La forma libre, de esencia rapsódica, muy alejada de las estructuras tradicionales del concierto y de la sinfonía, hace pensar más en un poema sinfónico con instrumento principal. Según Hoffelé, el aspecto pianístico, está lleno de ornamentaciones y figuras rítmicas obsesivas omnipresentes en diversas obras de Debussy, aunque las *Noches* con sus peculiares “ámbitos nocturnos de perfumes y canículas,” está teñido de colores sombríos, y hasta los agudos “parecen de un bronce envejecido”²⁶.

La “impresión sinfónica” de los lugares impregna esta obra. Falla, acompañado de Ángel Barrios, José Mora Guarnido, Fernando Vilches y Miguel Cerón conoció las noches granadinas llenas de lejanos rumores, de cantos y rasgueos de guitarras, y del sonido de los surtidores en los jardines de la Alhambra. No falta

tampoco el factor literario en esa concepción, Orozco señala que la literatura de poetas y viajeros estaba entre las preferencias del músico y en sus cuadernos tiene anotados poemas alhambriosos con intención musical, que van desde el *Alcázar de las perlas* de Villaespesa, a las décimas de Dronot²⁷.

La obra se compone de tres "Impresiones sinfónicas para piano y orquesta", que se prefiere calificar de "momentos": "En el Generalife," "Danza lejana," "En los jardines de la Sierra de Córdoba". Cada uno de ellos con una estructura cerrada y a la vez unitaria. Falla abre su partitura con una indicación ambigua, *allegro tranquillo e misterioso*, que produce un clima de inquieta espera. La organización en un mosaico de motivos muestra el propósito del autor de hacer una transposición musical de las refinadas sensaciones experimentadas por el visitante de los jardines cuyo ambiente se evoca por medio de una suavísima sonoridad orquestal sobre gratos acordes y un simple tema melódico de corto ámbito.

En el segundo movimiento "Danza lejana" la complejidad rítmica aumenta la inmaterialidad de la composición. Es la contemplación del paisaje desde el Albaicín, a donde llegan los ritmos y cantos del Sacromonte. La danza, lejana y lánguida al principio, se anima y crece un momento para ligarse sin interrupción a la tercera parte, más rítmica y fuerte, pero que antes de terminar, se exhibe en un deje de melancolía.

La música elude el desarrollo melódico, Roland Manuel ha deducido que la melodía se repite y transforma como un arabesco. Es un homenaje a Granada y a la Alhambra en el que, según el musicólogo, el piano destaca sobre el fondo orquestal, como en el Generalife, el agua en surtidores, fuentes, estanques, y cascadas se eleva sobre la fronda y los jardines. Concluye Orozco que

*En las Noches, como en la Alhambra toda, el rumor del agua pesa sobre el fondo y el espejo del estanque que estremece los carámbanos de luna, entre los cipreses y las columnas de los patios se exalta en el conjunto, igual que el piano de las Noches sobre el espacio sonoro*²⁸.

En su poético análisis de las *Noches* Michel Fleury considera que por la exuberancia de colores y ritmos vivos de la danza ciertos trozos de esta obra podrían ser calificados de fauve, pero que la admirable coda "*Con ampiezza ma non troppo* es una de las más bellas y románticas *abendstimmungen* de la música impresionista". Concluye que esos jardines de Falla son un perfecto marco para las "danzas inmóviles", la sublime cadencia de los reflejos de las cascadas bajo el cielo nocturno, o bien la experiencia de un momento suspendido en el tiempo, en ese paraíso situado entre el cielo y la tierra.

Cerca, coronado por hojas de viña,
reía en su máscara Término barbudo,
y como un efebo que fuese una niña
mostraba una Diana su mármol desnudo.
Y bajo un bosque del amor palestra,
sobre un rico zócalo al modo de Jonia,
con un candelabro prendido en la diestra
volaba el Mercurio de Juan de Bolonia.

La orquesta perlaba sus mágicas notas;
un coro de sonos alados se oía;
galantes pavanas, fugaces gavotas,
cantaban los dulces violines de Hungría.
Al oír las quejas de sus caballeros,
ríe, ríe, ríe la divina Eulalia,
pues son su tesoro las flechas de Eros,
el cinto de Cipria, la rueca de Onfalía.

¡Ay de quien sus mieles y frases recoja!
¡Ay de quien del canto de su amor se fie!
Con sus ojos lindos y su boca roja,
la divina Eulalia, ríe, ríe, ríe.

Tiene azules ojos, es maligna y bella;
cuando mira, vierte viva luz extraña;
se asoma a sus húmedas pupilas de estrella
el alma del rubio cristal de Champaña.

Es noche de fiesta y el baile de trajes
ostenta su gloria de triunfos mundanos.
La divina Eulalia, vestida de encaje,
una flor destroza con sus blancas manos.

El teclado armónico de su risa fina
a la alegre música de un pájaro iguala,
con los staccati de una bailarina
v las locas fugas de una colegiala.

¡Amoroso pájaro que trinos exhala
bajo el ala a veces ocultando el pico;
que desdenes rudos lanza bajo el ala,
bajo el ala aleve del leve abanico!

Cuando a media noche sus notas arranque
y en arpegios áureos gima Filomela,
y el ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque,
como blanca góndola imprima su estela,

La marquesa alegre llegará al bosque,
bosque que cubre la amable glorieta

donde han de estrecharla los brazos de un paje
que siendo su paje será su poeta.
Al compás de un canto de artista de Italia
que en la brisa errante la orquesta deslíe,
junto a los rivales, la divina Eulalia,
la divina Eulalia, ríe, ríe, ríe.

¿Fué acaso en el tiempo del rey Luis de Francia,
sol con corte de astros en campos de azur,
cuando los alcázares llenó de fragancia
la regia y pomposa rosa Pompadour?

¿Fué cuando la bella su falda cogía,
con dedos de ninfa, bailando el minué,
y de los los compases el ritmo seguía,
sobre el tacón rojo lindo y leve el pie?

¿O cuando pastoras de floridos valles
ornaban con cintas sus albos corderos
y oían, divinas Tirsis de Versailles,
las declaraciones de sus caballeros?

¿Fue en ese buen tiempo de duques pastores,
de amantes princesas y tiernos galanes,
cuando entre sonrisas y perlas y flores
iban las casacas de los chambelanes?

¿Fué acaso en el Norte o en el Mediodía?
Yo el tiempo y el día y el país ignoro;
pero sé que Eulalia ríe todavía
¡y es cruel y eterna su risa de oro!

Rubén Darío, *Prosas profanas*, 1896, cit de Cit. Rubén Darío,
Obras Completas, Buenos Aires, Ed. Antonio Zamora, 1967,
473-4.

Rubén Darío, XXXII, Nocturno

A Mariano de Cavia

Los que auscultasteis el corazón de la noche,
los que por el insomnio tenaz habéis oído
el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un ligero ruido...

En los instantes del silencio misterioso,
cuando surgen de su prisión los olvidados,
en la hora de los muertos, en la hora del reposo,

¡sabréis leer estos versos de amargor
[impregnados!...

Como en un vaso vierto en ellos mis dolores
de lejanos recuerdos y desgracias funestas,
y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de
[flores,
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
la pérdida del reino que estaba para mí,

el pensar que un instante pude no haber
[nacido,
¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón.

Cantos de vida y esperanza, 1905. Cit. Rubén Darío, *Obras Completas*, Buenos Aires, Ed. Antonio Zamora, 1967, 572.

NOTAS

¹ Baudelaire, *Curiosités esthétiques / L'Art romantique et autres oeuvres critiques*, París, ed. Henri Lemaître, 1962, 696.

² Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques, Interactions au XXe siècle*, París, Minerve, 1998 11. Véase el catálogo de la reciente exposición, eds. Joachim Pissarro y Sjaar von Heugten, Chros Stolwijk, *Van Gogh and the Colors of the Night*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2008.

³ Véase la conferencia que con motivo de su estreno pronunció S. Rusiñol, publicada en *La Veu de Sitges*. Año IV. Sitges, 21 de febrero de 1897. Xavier Fàbregas explica que "muchos textos modernistas son difíciles de explicar si los leemos prescindiendo de la música de Morera, Granados, Pahissa..." *Teatre Modernista*. Barcelona, Ed. 62-La Caixa, 1982, 10. También Avinda, X., *La Música i el Modernisme*, Barcelona, Ed. Curial, 1985. Sobre Wagner en Cataluña; Janés Nadal, A., *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Vives i Casajoana, 1983, *Wagner a Catalunya. Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*, Barce-

lona, Edicions del Cotal, S. A., 1983, Trenc, E., "El wagnerisme a les arts plàstiques catalanes (1880-1910)", *Miscel.lània Joan Gili*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 559-584.

⁴ Karin v. Maur, *The Sound of Painting. Musique in Modern Art*, New York, Prestel, 1998, 11.

⁵ Hillary Taylor, *James Mc Neil Whistler*, Londres, 1987, 65.

⁶ Linda Merrill, *A Pot of Paint. Aesthetics on Trial in Whistler vs Ruskin*, Washington, 1992, 31.

⁷ Taylor, *Op. cit.*, 127.

⁸ James Mc Neil Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, Londres, 1892, 126.

⁹ Eds. Andreas Blühm, Luise Lippincott, *Light! The Industrial Age 1750-1900. Art and Science, Technology & Society*, Nueva York, Thames and Hudson, 2001. 174.

¹⁰ David Piper, *Artist's London*, Londres, 1982, 12, 93.

¹¹ Whistler, s "Ten o'Clock" 1892, Taylor, *Op. cit.*, 144.

¹² Holland Cotter, "That Exotic, Deceptive London Smog," *The New York Times*, Mayo 27, 2005, 27, 31.

¹³ Lily Litvak y Pablo Jiménez Burillo, *Luz de gas. La noche y sus fantas-*

mas en la pintura española. 1880-1930, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005.

¹⁴ Claustre Rafart, "Epoca azul," *Picasso. Paisajes 1890-1912, De la academia a la vanguardia*, Barcelona, Lunberg editors, 1994, 223.

¹⁵ *Ibid.*, 219.

¹⁶ Juan San Nicolás, "Regoyos (1857-1913) en Europa", en *Dario de Regoyos*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, 46-7.

¹⁷ Juan Ramón Jiménez, "Visita nocturna a la colina," *La colina de los chopos*, (1913-1928), *Libros de prosa*: I, Madrid, Aguilar, 1969, 878.

¹⁸ José Asunción Silva, "Nocturno III," (publicado originalmente en 1894 en la revista *La Lectura*, y por primera vez en el libro *Poesías* de 1908. Cit. Ed. Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*, Nueva York, Appleton Century Crofts, 1968, 67-68.

¹⁹ Rubén Darío, "Nocturno", *Cantos de vida y esperanza*, ed. Luis Alberto Ruiz, *Poesías Completas*, Buenos Aires, Ediciones Zamora, 1967, 554.

²⁰ Rubén Darío, "Palabras liminares," *Prosas profanas*, *Ibid.*, 472.

²¹ "Era un aire suave..." *Ibid.*, 473.

²² 572, Rubén Darío, "Nocturno," *Cantos de vida y esperanza*, *Ibid.*, 572.

²³ Completada el 15 de diciembre de 1899 a las 3 A.M., de acuerdo con una inscripción en el manuscrito. Representada por primera vez el 27 de octubre de 1901 en París.

²⁴ Se cree que la obra fue planeada previamente en Madrid, y compuesta en Barcelona, donde Falla llegó

invitado por María y Gregorio Martínez Sierra, cuya compañía dramática actuaba entonces en el Teatro Noveidades. Falla conocía el libro de Gregorio Martínez Sierra *Granada, Guía emocional*, suntuosamente editado por Garnier, con magníficas fotografías de la ciudad que le ayudaron a precisar la visión de sus *Nocturnos*, primer esbozo de las futuras *Noches*. Véase *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Valencia, Pre-Textos, 2000, 195, cit. en *Universo Manuel de Falla*,

Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, 19-20. También Josep Pla, *Santiago Rusiñol y su época*, Barcelona, Destino, 1989, 158.

²⁵ Michel Fleury, *L'Impressionisme et la musique*, París, Fayard, 1996, 436.

²⁶ Jean-Charles Hoffelé, *Manuel de Falla*, París, Fayard, 1992, 177.

²⁷ Manuel Orozco, *Manuel de Falla*, Barcelona, Destino, 1985, 77-81.

²⁸ *Ibid.*, 82.