

# Arquitectura parlante y Música programática

Afinidades y peculiaridades



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

Grado en Fundamentos de la Arquitectura  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Trabajo final de grado



ESCOLA TÈCNICA  
SUPERIOR  
D'ARQUITECTURA

Alumna: Laia Salort Sánchez  
Tutor: José Luis Baró Zarzo  
Curso 2019-2020

A mi tutor José Luis por creer en mí, por la ayuda y por su infinita paciencia.  
A mi familia, por enseñarme todo lo que sé.  
A Jaime, por acompañarme en cada logro de mi vida.  
A cada una de las personas que han formado parte de este periodo.

Se cierra una etapa.

*“La arquitectura es una música de piedras y la música, una arquitectura de sonidos”  
Ludwing van Beethoven*

## Resumen

Con frecuencia, las manifestaciones artísticas han recurrido a contenidos extra disciplinares para aportar una significación añadida de tipo simbólico o ético, o un enriquecimiento de la fruición estética, entre otras intenciones.

Estos contenidos importados han sido muy diversos, a veces procedentes incluso de otras obras artísticas, desde simples imágenes (paisajes, cuadros...), a narraciones con un argumento o “programa” (poemas, leyendas, mitos...), como también personajes ilustres, adorados o desdeñados.

El trabajo se centra en la música programática (instrumental) y en la arquitectura parlante o narrativa, analizando por separado, primero, sus principales características y realizaciones, para ponerlas, después, en paralelo con el objetivo de encontrar afinidades. El poema sinfónico en compositores como Berlioz o Liszt y la teoría del carácter defendida por arquitectos como Boullée o Ledoux constituyen el eje sobre el que pivota la investigación, si bien se pretende rastrear su prevalencia hasta nuestros días.

La metodología de trabajo se basa en el estudio de casos y en el método comparativo.

Palabras clave: Arquitectura y música, contenido extramusical, Berlioz ,  
Arquitectura narrativa, Poema sinfónico, Ledoux, Berlioz, Liszt

## Resum

Amb freqüència, les manifestacions artístiques han utilitzat continguts extra disciplinaris per a aportar una significació afegida de tipus simbòlic o ètic, o un enriquiment de la fruïció estètica, entre altres intencions.

Aquestos continguts importats han sigut molt diversos, de vegades procedents d'altres obres artístiques, desde imàges (paisatges, cuadros...), a narracions amb un argument o "programa" (poemes, llegendes, mites...), com també personatges ilustres, adorats o menyspreats.

El treball se centra en la música programàtica (instrumental) i en la arquitectura parlante o narrativa, utilitzant per separat, primer les seues principals característiques i relacions, para posar-les, després, en paral·lel amb el objectiu de trobar afinitats. El poema sinfònic en compositors com Berlioz o Liszt i la teoria del caràcter defensada per arquitectes com Boullée o Ledoux constitueixen el eix sobre el que es fa la investigació, es preten rastrear la seua prevalença fins als nostres dies.

La metodologia del treball es basa en el estudi de casos i en el mètode comparatiu.

Paraules clau: Arquitectura i música, contingut extramusical, Berlioz ,  
Arquitectura narrativa, Poema sinfònic, Ledoux, Berlioz, Liszt

## Abstract

Frequently, artistic manifestations have grown on extra-disciplinary content to provide an added meaning of a symbolic or ethical nature, or an enrichment of aesthetic enjoyment, among other intentions.

These imported contents have been very diverse, sometimes even from artistic works. From simple images (landscapes, paintings ...) to narratives with a plot or "program" (poems, legends, myths ...), as well as illustrious characters, loved or despised.

The work focuses on programmatic (instrumental) music and speaking or narrative architecture, analyzing separately, first, their main characteristics and achievements to put them, later, together with the aim of finding similarities. The symphonic poem by composers such as Berlioz or Liszt and the theory of character defended by architects such as Boullée or Ledoux constitute the axis on which the investigation pivots, although it is intended to trace its prevalence to the present day.

The work methodology is based on the case study and the comparative method.

Keywords: Architecture and music, extra musical content, Berlioz ,  
Narrative architecture, Symphonic poem, Ledoux, Berlioz, Liszt

## Índice

<b>Introducción.</b>	13
Presentación	15
Objetivos	17
Metodología	19
<b>Música programática</b>	21
Concepto	23
Análisis de obras	29
“Sinfonía nº 6” Luis Van Beethoven	31
“Sinfonía fantástica” Hector Berlioz	39
“Ce qu'on entend sur la montagne” Franz Liszt	51
“Hunnenschlacht” Franz Liszt	57
“Prélude à l'après-midi d'un faune” Claude Debussy	63
<b>Arquitectura parlante</b>	71
Concepto	73
Definición de carácter y su evolución en el periodo de la ilustración	83
Análisis de obras	89
“Cenotafio cónico” Étienne-Louis Boullée	91
“Casa de los guardas del río” Claude-Nicolas Ledoux	99
“ <i>La porte de sortie du Parc ...</i> ” Jean-Jacques Lequeu	111
<b>Afinidades y Conclusiones</b>	117
<b>Bibliografía y créditos</b>	123

**Introducción**

## **Presentación**

“Arquitectura parlante y música programática” surge del interés hacia el tema musical y de la curiosidad por indagar en las relaciones entre ambas artes.

Dentro del gran ámbito de relación que existe entre la arquitectura y la música se decide estudiar el caso de la música programática y la arquitectura parlante debido a una serie de analogías que se intuyen y a la curiosidad por descubrirlas.

La música programática es aquella de tipo instrumental que utiliza un material externo, llamado programa o guión para enriquecer la significación de la pieza por parte del oyente. Se excluye la música vocal porque el texto de las voces hace explícito el contenido extramusical. A efectos de este trabajo, se considera también la música descriptiva, aunque carezca de programa.

Para ahondar en la idea de música programática se ha realizado un estudio de casos donde se analizan la obra, el contenido musical y el autor. “La Sinfonía n° 6 Pastoral” de Louis van Beethoven, “La sinfonía fantástica” de Hector Berlioz, diferentes poemas sinfónicos de Franz Liszt como “Ce qu'on entend sur la montagne” y “Hun-

nenschlacht” o el “Prélude à l'après-midi d'un faune” de Claude Debussy son las obras seleccionadas para la realización de este análisis.

En cambio, la arquitectura parlante, o también llamada arquitectura narrativa, busca expresar la función, carácter o identidad del edificio mediante diferentes recursos, tales como la forma, materialidad y ornamentación.

El “Cenotafio de Newton” de Étienne-Louis Boullée o la “Casa de los guardas del río” de Claude-Nicolas Ledoux, y “La porte de sortie du Parc des plaisirs, de la chasse et du prince” de Etienne-Louis Lequeu son las obras elegidas para explicar el significado de arquitectura parlante.

Por lo tanto, a simple vista se puede intuir que estos conceptos mantienen ciertas similitudes y diferencias. Pero es necesario constatarlos y concretar el tipo de paralelismos que median entre ellas.

### **Objetivos**

El principal objetivo de este Trabajo Fin de Grado es el estudio y análisis de la música programática y la arquitectura parlante con el fin de buscar semejanzas y diferencias entre ambos planteamientos.

Otro de los objetivos de la investigación consiste en abrir nuevas vías transversales que puedan ayudar a la composición de música programática o a la creación de arquitectura, como puede ser la arquitectura inspirada en música.

Para concluir, con este trabajo se plantea la necesidad de poner en valor la relación que existe entre la música y la arquitectura.

### **Metodología**

Para abordar el trabajo se ha llevado a cabo una búsqueda bibliográfica y de recursos digitales para abarcar el conocimiento sobre los dos temas a tratar.

Primero, se ha realizado un estudio sobre la música en el siglo XIX, sobre las composiciones y compositores que fueron relevantes en la época. Después, se repite el mismo estudio pero dedicado a la arquitectura del siglo XVII y XVIII.

A continuación se procede a la selección de las obras más significativas en el ámbito de la música programática y de la arquitectura parlante. Para ello se ha seguido un criterio propio.

Una vez elaborada esa selección se ha procedido a estudiar cada uno de los casos, analizándolos para recabar los recursos utilizados por cada autor. En el caso de la música, cada una de las piezas se ha escuchado repetidas veces para identificar los recursos empleados por el compositor, conocidos gracias al apoyo de las fuentes bibliográficas. En el caso de la arquitectura, este análisis se ha efectuado mediante la observación de la documentación gráfica de los proyectos y de las explicaciones teóricas si es que los acompañan.

Para cada caso de estudio se ha redactado una introducción del autor, de la obra a tratar y de los contenidos relacionados que el autor ha querido transmitir.

Para facilitar la comprensión al lector se han elaborado códigos QR que redirigen a un enlace de YouTube que permite escuchar la pieza musical de una manera directa y visualizar la partitura para comprender mejor lo que se ha leído sobre ella.

Una vez finalizado el análisis de todas las obras, se ha pasado a elaborar una síntesis de lo tratado, a modo de conclusiones, para encontrar semejanzas y diferencias entre los dos planteamientos.

**Música programática**

A principios del siglo XIX empezó un nuevo capítulo de la historia del pensamiento humano, reconocido como la Época Romántica. El espíritu de esa época incluye todo sobre la vida, la política, el arte y la filosofía. El espíritu no se manifestó como un solo movimiento sino que fue una cadena de acontecimientos que se fueron desarrollando.

Este movimiento apareció primero en Inglaterra, después en Alemania y Francia, y primero apareció la poesía, la pintura y por último la música la cual a pesar de ser la última en aparecer fue la más intensa. No se puede hablar de romanticismo sin mencionar la música romántica.

Weber, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner, Brahms, etc. fueron los grandes compositores del romanticismo.

Como dice Einstein (1986: 14-15), entre estos autores y aunque partían de la misma base, existían muchos contrastes. La música experimentó un giro importante con respecto al clasicismo y odiaba a todo aquello que se asemeja a lo clásico. Un contraste que existe entre los compositores clásicos y románticos es la teatralidad y lo

íntimo. El romanticismo es un movimiento cargado de subjetividad, y de indagación entre las partes más secretas y personales del alma. Este contraste nos lleva a una posición antitécnica como son la subjetividad y la objetividad del lenguaje musical. Un ejemplo de subjetividad es Wagner, ya que utilizaba un lenguaje más refinado, más personal. En cambio, Weber, Schubert o Schumann se sentían unidos con las cosas de su entorno y no querían separarse de ellas, y por ello reelaboraban sus elementos sin cambiar el contenido realizando así una música objetiva. También se debe mencionar el contraste entre la claridad y una cualidad “profunda” o “mística”. En este caso fue Mendelssohn quien destacó en la utilización de la claridad y la simetría formal.

Otro debate del momento y uno de los más importantes es el de la música absoluta y la programática. Un ejemplo muy apropiado es el de Berlioz y Mendelssohn “[...] *Para el primero, la música le resultaba inadmisiblesin la mezcla de elementos adicionales tomados de otras artes. Sus sinfonías surgían de un crisol al rojo vivo, inflamado por sus sentimientos y por su imaginación: si les faltara la fantasía o lo fantástico carecerían de significado, en el más estricto de los sentidos.*

*Necesitaban del estímulo de la poesía, aun cuando seguían las reglas puramente musicales.*

*Mendelssohn; [...] su música instrumental, nunca se basaba en un programa al manera de Liszt o Berlioz. [...]* (Einstein, 1986:16).

Como se observa, Berlioz se inspiraba en cosas extramusicales para realizar sus composiciones al contrario que Mendelssohn. Berlioz utiliza los elementos extramusicales porque sin ellas la música no tenía sentido.

Los compositores empezaron a buscar caminos para la expresión de emociones intensas, como la melancolía, el anhelo, la tristeza o la alegría. Quisieron mantener la forma y la armonía que venía precedida hasta entonces pero su imaginación les hizo ir más allá llevándolos a explorar nuevos ámbitos sonoros.

Fue en ese momento cuando se impulsó la música programática, aunque no fue en esa época en la que se inventó, ya que compositores de los siglos XVII y XVIII ya componían esperando que sus obras transmitieran emociones concretas e incluso describían escenas de la vida cotidiana. Varias representaciones musicales de historias bíblicas o “Las cuatro estaciones” de Vivaldi son

algunos ejemplos de este tipo de piezas. Conviene aclarar que estas composiciones no tenían propiamente un programa, por lo que no pueden considerarse música programática, pero sí expresaban contenido extramusical.

Algunos compositores que se decantan por la música programática consideraban que la música absoluta era algo que estaba amortizado y que, había que superar.

*[...]La música programática[1], como su propio nombre indica, es una música instrumental que sigue un programa, ya sea literario, pictórico, etc., y que, por tanto, utiliza cualquier cosa externa como motivo generador o acompañador. [...]* (Polo, 1999: 188)

*[...]Una obra programática refiere a una narración o secuencia de acontecimientos, a menudo explicados con un texto acompañante llamado programa; una pieza de carácter representa o sugiere un estado de ánimo, una personalidad o una escena, usualmente indicada en el título [...]* (Palisca, 2008: 677).

Como ya se ha anticipado, la música programática se opone a la música absoluta, también conocida como música pura. Esta

[1] La música programática también es conocida como música descriptiva, música con programa o música pictórica.

denominación surge precisamente para diferenciar esta última de aquella que se hace acompañar de otros recursos ajenos a la obra. La música pura busca representar sin mayores ambiciones simbolísticas un tema musical, lo cual no quiere decir que no pueda crear sensaciones en el oyente. Ambas son instrumentales, esto es, no incorporan ningún tipo de texto ni voces. Pero mientras que la música pura se centra en deleitar los oídos del espectador, la música programática va más allá hasta llegar al mismo intelecto a través de varios canales sensoriales.

Pero, ¿qué tipos de programa se pueden encontrar? Normalmente, el programa suele ser un escrito en prosa realizado por el compositor de la obra que ayuda al oyente a comprenderla mejor y visualizar lo que el autor quiere contar. No obstante, el programa puede sustituirse por otros recursos extramusicales si lo entendemos más ampliamente desde el concepto de música descriptiva: una obra pictórica, un poema, una novela o, incluso, una pieza de otro compositor.

Los compositores más representativos de la música programática fueron Liszt, Chai-

kovski, Berlioz, Debussy, Franck, Lohstein, Respighi, Sibelius, Strauss, Smetana, Dukas, Saint-Saëns, Gershwin, etc.

Ligadas a esta nueva manera de entender la composición musical surgieron dos nuevas formas musicales: el poema sinfónico y la sinfonía programática.

La noción de poema sinfónico surgió de Franz Liszt al *“[...] reconocer sinceramente que sería mejor crear una nueva forma-aunque fuera incierta-, aventurarse a un experimento, que conservar algo que se había convertido en un cascarón vacío: la forma tradicional [...]*” (Einstein, 1986: 77) . Se trata de una obra de carácter poético literario, normalmente de un solo movimiento, creada para ser interpretada por una orquesta. Tiene como finalidad remover los sentimientos en el espectador, despertar sensaciones o describir una escena mediante sonidos. Liszt se inspira principalmente en poemas, obras musicales y pinturas. El poema sinfónico puede ser una obra independiente o formar parte de un conjunto. A ese conjunto de poemas se le llama suite.

Por otra parte, el concepto de sinfonía programática fue impulsado por Héctor Ber-

lioz, que junto con Liszt son considerados los padres de este género musical. Se trata de una sinfonía que en lugar de tener una estructura formal tradicional, esta se desarrolla en torno a la descripción de un programa o argumento de carácter literario o pictórico. Normalmente en las sinfonías programáticas se puede encontrar un tema principal que se repite en varias ocasiones interpretado por los mismos instrumentos, y que representa a algún personaje importante. A este tema se le llama *idée fixe* o *leitmotif* [2]. Este último término proviene del alemán *“leiten”*(guiar) y *“motiv”* (motivo), y fue utilizado por primera vez por Carl María von Weber (1786-1826), aunque la técnica se asocia frecuentemente con Richard Wagner (1813-1883) por ser uno de los compositores que más la utilizó. Una sinfonía programática, a diferencia del poema sinfónico, es una obra de larga duración debido a que está compuesta por varios movimientos.

Aunque son muchas las obras programáticas que se realizaron a lo largo de esta época, posiblemente las que más destacaron fueron la “Sinfonía nº 6 Pastoral” de Beethoven, “La sinfonía fantástica” de Héctor Berlioz, y algunos de los poemas sinfóni-

cos de Liszt, como “Tasso”, “Los preludios”, “Mazeppa” y “Orfeo”.

Hoy en día la música programática sigue estando presente en muchos aspectos pero de una manera diferente. Actualmente es frecuente encontrarla en las bandas sonoras de las películas. La técnica del *leitmotif*, por ejemplo, se sigue empleando para hacer referencia a personajes o situaciones determinadas, sin necesidad de que estos aparezcan en pantalla. Ocurre con la Marcha Imperial en Star War: solamente escuchando las 9 primeras notas el espectador consigue relacionarlas con Darth Vader. Ocurre en la película "Tiburón", donde el compositor John Williams solo necesita dos notas para provocar el miedo antes si quiera de que aparezca en pantalla. Y ocurre con el chirrido de violines, violas y violonchelos que aparece en "Psicosis", compuesto por Bernard Herrmann, en la celeberrima escena donde un personaje se encuentra en la ducha y entra otro con un cuchillo a matarlo.

No obstante, el análisis de casos a desarrollar en el presente trabajo se centrará en los autores románticos mencionados anteriormente, pues es este el momento en el que

se conceptualiza y madura como tal la música programática. Las obras elegidas son la “Sinfonía nº 6 Pastoral” de Beethoven, que recoge "Recuerdos de la vida campes- tre"; la "Sinfonía Fantástica" de Berlioz, su obra más importante, inspirada en un poema de Thomas Quiency y en experiencias autobiográficas; los poemas sinfónicos “Ce qu'on entend sur la montagne” y “Hunnenschlacht”, de Franz Liszt, basados en un poema de Victor Hugo y una pintura, respectivamente; y el “Prélude à l'après-midi d'un faune”, de Claude Debussy, inspirado en un poema de Stéphane Mallarmé.

[2]Idée fixe o leitmotif: Melodía o idea fundamental de una composición musical que se va repitiendo y desarrollando de distintas formas a lo largo de toda la composición

**Análisis de obras**

### **Análisis de la “Sinfonía nº 6” De Ludwig van Beethoven**

Ludwig van Beethoven (1770-1827)[Figura 1] es uno de los grandes maestros de la música occidental de todos los tiempos.

Beethoven escribió nueve sinfonías a lo largo de su vida, aunque se piensa que cuando murió estaba escribiendo una décima, pero nunca llegó a ver la luz. Están nombradas de la 1ª a la 9ª sinfonía siguiendo un orden cronológico que comprende desde 1795 hasta 1824. Entre ellas destacan la “Sinfonía nº 3”, la “Sinfonía nº 5” y la “sinfonía nº 9”.

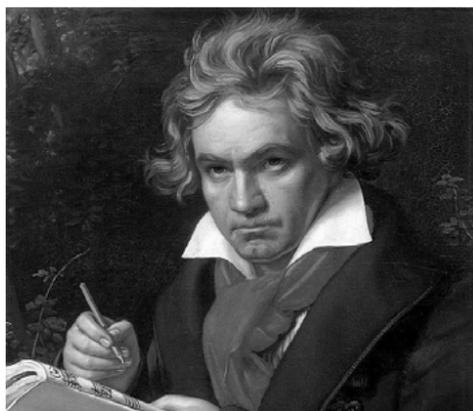
No se puede hablar de la “Sinfonía nº 6” sin hablar también de la “Sinfonía nº 5” ya que fueron escritas de forma paralela entre los años 1807 y 1808. También fueron representadas en el mismo concierto en el teatro An der Wien el 22 de diciembre de 1808. En una representación extremadamente larga. Se trata de dos obras muy distintas. “La sinfonía nº 5” está escrita en Do menor y es una composición con mucha fuerza y violencia mientras que “la sinfonía nº 6” está escrita en Fa mayor y se trata de una composición lírica.

En la “Sinfonía nº 6 Op. 68”, Beethoven rinde tributo a la naturaleza y a la vida en el campo, razón por la cual la denomina con

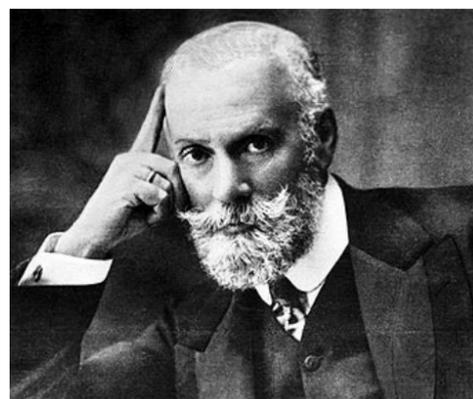
el subtítulo “Sinfonía pastoral: Novela de costumbres campesinas”. Pero más que una descripción del campo y de la vida pastoral, el compositor pretende mostrar las sensaciones que ello le suscita a través de sus vivencias.

Se trata de la obra más diferente del compositor debido a que está compuesta por cinco movimientos, rompiendo así el esquema del clasicismo ya que las sinfonías clásicas estaban compuestas por cuatro. Los cinco movimientos que componen esta sinfonía son: 1er movimiento: Allegro ma non troppo, 2º movimiento: Andante molto mosso, 3er movimiento: Allegro, 4º movimiento: Allegro, 5º movimiento: Allegretto. En total, la obra duraba alrededor de cuarenta minutos.

El primer, segundo y último movimientos son más líricos respecto al tercero y al cuarto. Esto se puede ver reflejado en los instrumentos que el compositor utiliza en cada movimiento. En el primer y segundo utiliza dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagots, dos cornos, y una orquesta de cuerdas consistente en los primeros y segundos violines, violas, celos y contrabajos. Para el tercer y cuarto movimiento, añade dos



[Figura 1] "Retrato de Ludwig van Beethoven (1770-1827)". (1920). Joseph Karl Stieler.



[Figura 2] "Fotografía de Armando Palacio Valdés (1853-1938)". (1911). Manuel company.

trompetas. Para recrear la tormenta que aparece en el cuarto movimiento aumenta los instrumentos: pone más trompetas, dos trombones, timbales y un flautín. Con ello crea un sentimiento imperial y majestuoso.

Beethoven escribió una pequeña descripción de cada uno de los movimientos para explicar de qué trataba, aunque el propio compositor aclaró que no debía tomarse como algo literal sino como una guía.

1er movimiento: *Allegro ma non troppo*. Descrita por el autor como: "Despertar de sentimientos felices al encontrarse en el campo". Compuesto por una melodía alegre que representa la jovialidad del personaje por encontrarse en su casa, en el campo, rodeado de naturaleza. Tiene forma de sonata.

2do movimiento: *Andante molto mosso*. Descrita por el autor como: "Escena junto al arroyo". Volvemos a encontrarnos con una sonata. En ella Beethoven pretende llevar al espectador a un mágico encuentro con la naturaleza. Al principio del movimiento se aprecia cómo las trompas interpretan una melodía que provoca una sensación de movimiento similar al fluir del agua de un

arroyo. Los violoncelos son los encargados de realizar la canción del arroyo. Los pájaros gorjean en las ramas de los árboles y su coro se transforma en una melodía prolongada que se agita a lo lejos en el aire. Al final de este movimiento, en la coda, en forma de *cadenza* [3], aparece el cantar de los pájaros, más concretamente del ruiseñor, el cuco y la codorniz, el primero interpretado por una flauta, el segundo por un clarinete y la última por un oboe. [Figura 3]. El cantar de los pájaros va debilitándose hasta quedarse en total silencio dando por finalizado el movimiento.

3er movimiento: *Allegro*. Descrita por el autor como: "Alegres juegos de los aldeanos". Se trata del movimiento más corto de toda la obra y está enlazado con el cuarto movimiento. En él se recrea una fiesta de pueblo donde se toca música y se baila. Son los propios aldeanos los que tocan los instrumentos, los cuales no acaban de dominar. Esto se intuye porque el fagot, que representa a los aldeanos, tiene un ritmo desacompañado. El ritmo de la pieza es alegre y desenfadado, tanto, que los aldeanos no se dan cuenta de que llega la tormenta.

[3] *Cadenza: Ritmo o repetición de determinados fenómenos, como sonidos o movimientos, que se suceden con cierta regularidad.*

Flauta  
Oboe  
Clarinete

[Figura 3] “El cantar de los pájaros”. Tercer movimiento.”-  
Sinfonía n° 6 Op. 68” de Beethoven. (1808). pág 44. Leipzig:  
Breitkopf un Hartel.

Flauta  
Oboe  
Clarinete

[Figura 3] “El cantar de los pájaros”. Tercer movimiento.”-  
Sinfonía n° 6 Op. 68” de Beethoven. (1808). pág 44. Leipzig:  
Breitkopf un Hartel.

Nachtigall = rruiseñor  
Wachtel = codorniz  
Kukuk = cuco

4to movimiento: *Allegro*. Descrita por el autor como “*La tempestad*”, este movimiento ha servido de inspiración a muchos músicos que han intentado recrear la tormenta en sus composiciones, pero posiblemente ninguno de ellos lo ha logrado con tanta exactitud y majestuosidad como lo hizo Beethoven. Se trata de una música con mucha violencia. El trueno está interpretado por los timbales, metales y cuerdas bajas, mientras que el chasquido del rayo corre a cargo de las cuerdas altas y la madera. Pero lo que de verdad le da potencia a esta tormenta es la modalidad que emplea, los cambios de tonalidad. La tormenta llega a su máximo esplendor cuando aparecen los trombones, a partir de entonces la tormenta se va calmando hasta llegar a un murmullo dejando salir el sol.

Por último, el 5to movimiento: *Allegretto*. Descrita por el autor como “*Himno de los pastores. Alegría y sentimientos de agradecimiento después de la tormenta*”. Se trata de un rondó [4] en el que los pastores dan gracias por la tormenta. El final de este movimiento y el final de la obra es muy característico debido a que una trompa con sordina [5] vuelve a interpretar la melodía del principio del movimiento y el sonido

[4] Rondó: Composición musical, generalmente de carácter airoso y elegante, cuyo tema principal se repite varias veces alternando con otros secundarios.

[5] Sordina: Pieza que sirve para disminuir la intensidad del sonido o para cambiar el timbre de algunos instrumentos musicales, generalmente los de metal.

empieza a desvanecerse, pero, de repente, dos acordes altos interrumpen violentamente la tranquilidad y la nostalgia que había creado la trompa, finalizando así la Sinfonía.

La “Sinfonía nº 6” fue inspiración de varios artistas para crear sus propias obras como en el caso de Armando Palacio Valdés.

Armando Palacio Valdés (1853-1938). [Figura 2], escritor y crítico literario español, escribió una novela inspirada en la “Sinfonía nº 6” de Beethoven y la llamó “Sinfonía pastoral. Novela de costumbres campesinas”. Se trata de su última obra, y fue publicada en 1931.

“[...] el novelista asturiano intenta establecer una relación con la sinfonía de Beethoven; relación que se manifiesta ya en el propio título. La explícita dedicatoria —«A la memoria imperecedera de Luis Beethoven, autor de la página musical más deliciosa que ha sonado hasta ahora en el mundo»—, resulta indicativa no sólo de esta vinculación consciente entre la obra literaria y musical, sino también del gusto y las inquietudes musicales del novelista [...]” (García-Avello, 2009: 101-102)

La novela trata sobre la curación de diferentes enfermedades en contacto con la naturaleza. El autor basa su historia en vivencias debido a que su madre estaba delicada de salud y siempre buscaban la cura en las plantas y en las cosas que la naturaleza podía ofrecer. Es un tema muy recurrido en la literatura española.



[QR1] “Sinfonía nº 6”  
Beethoven

### **Análisis de la “Sinfonía fantástica” De Hector Berlioz.**

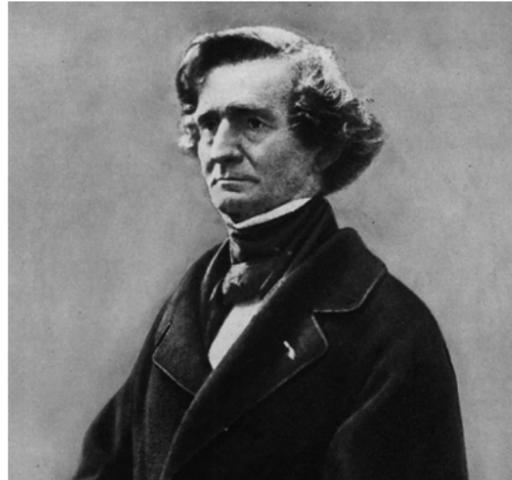
Fueron muchas las obras que escribió Berlioz a lo largo de su vida. Este epígrafe se centrará en el análisis de la Sinfonía Fantástica y de las referencias que influyeron al compositor para la creación de la obra.

Hector Berlioz (1803-1869) [Figura 4] fue un compositor francés del periodo romántico. Como Liszt, fue considerado padre de la música programática. Su padre le obligó a estudiar medicina y por ello en 1821 se trasladó a París, donde descubrió que su verdadera pasión era la música. Allí escribió sus primeras obras. En 1823 trabajó como crítico musical y el 10 de julio de 1825 se estrenó su primera obra “Messe Solennelle” aunque no tuvo demasiado éxito.

Fueron muchos los músicos que influyeron en Berlioz, como por ejemplo, Weber, Mozart, Spontini, pero sin lugar a duda, el que más le influyó fue Beethoven. Berlioz también estuvo muy influenciado por la literatura de la época romántica. Entre sus amistades se podían encontrar escritores como Alejandro Dumas o Victor Hugo. Su personalidad inspiró a muchos artistas tanto en obras teatrales, literarias como musicales, como pueden ser Mahler, Wagner o Strauss.

Berlioz fue un gran director de orquesta e influyó mucho en el nacimiento de “la nueva orquesta”. Transformó la orquesta en la protagonista de la obra con descubrimientos tímbricos e infinidad de fusiones de sonidos diferentes. Aumentó el papel y el número de los ejecutantes de la orquesta para poder crear esa grandiosidad que buscaba en el escenario. También hace especial hincapié en la necesidad de que los instrumentistas maten, fraseen, dosifiquen la sonoridad y den a la música el espíritu deseado. (Bellido, 2010)

En 1844 se publicó el “*Grand Traité de l'instrumentation et de l'orchestration modernes*”, en castellano “gran tratado de instrumentación”. Fue escrito por Berlioz y en 1855 añadió otro capítulo sobre dirección orquestal. Más tarde, en 1904 Richard Strauss (1864-1949) hizo una modificación de este tratado añadiéndole instrumentos modernos. En él se recogen los aspectos técnicos de cada instrumento, como la gama, tesitura, color, etc.; se explica la función de los instrumentos en la orquesta, su correcta colocación en el escenario, y el número de unidades de cada uno. También se pueden encontrar fragmentos orquestales que ayudan a entender mejor lo explicado. Son



[Figura 4 ] "Fotgrabado de Héctor Berlioz (1803-1869)".(1863). Félix Nadar.



[Figura 5] "Retrato de Thomas De Quincey (1785-1859)". (1851). Autor desconocido.

muchos los músicos que posteriormente han estudiado con este tratado.

Además de la "Sinfonía fantástica H.48", sin duda su obra más conseguida, también escribió muchas otras sinfonías, como "La gran sinfonía fúnebre y triunfal" (1840) y "Romeo y Julieta" (1847); óperas, como "Los troyanos" (1969); y oberturas, como "Carnaval romano" (1844), entre otras.

"*La Sinfonía fantástica H.48*" fue escrita entre enero y abril de 1830. Se trata de la primera sinfonía del compositor. Fue estrenada el 5 de diciembre de 1830 en París, con interpretación de la orquesta del conservatorio de París, dirigida por François-Antoine Habeneck. Entre los asistentes a la representación se encontraba Franz Liszt, quien posteriormente transcribió la sinfonía para piano.

"*Se trata de una obra revolucionaria, probablemente la mas revolucionaria desde la muerte de Beethoven*". (Serracanta, 2014).

Es una obra que rompe con todos los esquemas tradicionales de la forma sinfónica. Para su composición Berlioz utilizó referencias autobiográficas, por ejemplo,

describió la pasión que sentía por la actriz inglesa Harriet Smithson, a quien conoció cuando su compañía de teatro fue a París a representar obras de Shakespeare en 1827. Berlioz se quedó verdaderamente prendado de ella, pero su amor no fue correspondido y cuando terminaron las representaciones Harriet se marchó con su compañía teatral. El compositor le dedicó la Sinfonía Fantástica. La obra fue subtitulada como "Episodios de la vida de un artista", debido al carácter autobiográfico que esta poseía.

La instrumentación estaba dispuesta para una amplia gama de percusión, incluyendo campanas, arpas y una amplia sección de metal. "*Se trata de una obra revolucionaria, probablemente la más revolucionaria desde la muerte de Beethoven*" (Serracanta, 2014). Más en concreto, está escrita para dos flautas (la segunda doblando a flautín), dos oboes (el segundo doblado a corno inglés), dos clarinetes (el primero doblando al clarinete en mi bemol), cuatro fagots, cuatro trompas, dos cornetas, tres trombones de varas, dos oficleidos [6], dos pares de timbales, caja, bombo, campanas en do y en sol y dos arpas.

La obra está acompañada por un programa escrito en prosa por el compositor, con el

[6] Oficleidos: Es un instrumento de la familia del viento metal. Se asemeja a una corneta muy alargada con llaves y una gran campana. En la orquesta moderna se le ha sustituido por la tuba.

que pretendía que el oyente entendiera mejor su obra. La presencia de este programa la vincula con el género de música programática.

La sinfonía narra los sueños de un joven que al sufrir un desamor recurre al opio. La mujer adorada se convierte en la *idée fixe* o *leitmotif*.

Al igual que la sexta de Beethoven, consta de cinco movimientos, titulados: Sueños y pasiones; Un baile; Escena en el campo; Marcha al suplicio; y Sueño de una noche de aquelarre. A continuación se comenta cada uno de ellos.

1er movimiento: Sueños y pasiones.

Programa escrito por el autor: *“El autor imagina a un joven y vibrante músico, afectado por una enfermedad del espíritu que un escritor famoso llama la decadencia de las pasiones, que por primera vez una mujer que reúne todos los ideales que soñó en su imaginación y cae perdidamente enamorado de ella. Por una extraña razón, la imagen de su amada nunca se presenta a la mente del artista sin ir ligada a una idea musical, en la que encuentra la cualidad de la pasión, pero con la nobleza y timidez con el que da crédito el objeto de su amor. Esta imagen melódica*

*y su modelo lo persiguen sin cesar como una doble idea fija. Este es el motivo de la aparición constante, en todos los movimientos de la sinfonía, de la melodía con que empieza el primer allegro. El paso de este estado de sueño melancólico, interrumpido por brotes de alegría sin sentido, a una delirante pasión, con arrebatos de furia y celos, sus retornos a la ternura, sus lágrimas, el consuelo religioso -todo esto forma el tema del primer movimiento.”*

Este primer movimiento empieza con una larga y lenta introducción en Do menor con un melancólico tema presentado por los violines, denominado por el propio autor como "el malestar del ánimo". Representa el anhelo y la tristeza por el amor no correspondido. Para recrear esa sensación juega con las melodías vagas e indefinidas. Después de la introducción aparece el *leitmotif*, o también llamado tema de Harriet, que hace referencia a la amada. Este tema aparece en varias ocasiones durante la obra. Está interpretada por las flautas y violines. El *leitmotif* se caracteriza por los síncopas [7] y por el desplazamiento y movimiento de acentos dotándole de mucha inestabilidad. [Figura 6].

Como comenta Paco Gómez (2010), el *leit-*

[7]Síncopa: Contradicción rítmica que consiste en desplazar el acento natural de un compás produciendo una nota en un tiempo débil de ese mismo compás o del anterior y prolongándola hasta un tiempo fuerte.

*motif* consta de varias frases. En la primera (compases 1-9), la melodía está compuesta por notas largas combinadas con notas cortas que le dan frescura. La segunda frase (compases 9-16) consiste en una versión de la primera frase bastante más desarrollada. La tercera (16-24) contiene dos semifrases: una que comienza con un giro cromático [8], el cual crea una sensación de dulzura y recogimiento, y otra que es repetición de la primera pero sin usar ese giro cromático. La cuarta frase (24-33) repite la frase anterior pero un tono más arriba; se crea mucha tensión con el *crescendo* que aparece en el compás 25 hasta el 29, y después disminuye con un *decrescendo*. Por último, en la quinta frase (33-41), Berlioz introduce una pequeña tensión para anunciar que el *leitmotif* se acaba, para lo cual utiliza saltos de séptima y sexta, seguidos de cromatismos, tresillos y cambio de dinámica.

2do movimiento: Un baile

Programa escrito por el autor: *“El artista se encuentra en las más diversas situaciones de la vida, en el tumulto de una fiesta, en la contemplación pacífica de las hermosas vistas de la naturaleza, sin embargo, en todas partes, ya sea en la ciudad o en el campo, la imagen de la amada se presenta sin cesar y*

[8]Giro cromático: Una nota cromática es una nota que no pertenece a la escala de la pieza. Los compositores las usan para dar expresividad, para cambiar de tonalidad, etc.

*mantiene su espíritu en la confusión.”*

En este movimiento el instrumento dominante es el arpa, creando un ritmo de Vals. El arpa realiza un contrapunto con acordes acompañantes y largos arpeggios que crean un aire glamuroso y elegante. Vuelve a aparecer el *leitmotif*, primero interpretado por una flauta y un oboe, y luego por una flauta y un clarinete. Se repite el vals, y al llegar a la coda vuelve a aparecer el *leitmotif*, esta vez interpretado por el clarinete solo.

3er movimiento: Escena en los campos.

Programa escrito por el autor: *“Una noche en el campo, oye dos pastores en la distancia dialogar con su “Ranz des vaches”; este dúo pastoral, el entorno, el suave sonido de los árboles mecidos por el viento, algunos motivos de esperanza que recientemente ha concebido, todo conspira para devolver a su corazón un sentimiento de calma al que está poco acostumbrado y a dar a sus pensamientos un color más alegre. Medita sobre su soledad, y espera que pronto ya no será solo ... Pero ¿y si ella lo traicionase? ... Esta mezcla de esperanza y temor, estas ideas de felicidad, perturbado por las premoniciones oscuras, forman el tema del adagio. Al final uno de los pastores retoma su “Ranz des vaches “,*

1º frase  
mf espressivo con passione.

2da frase  
agitato, sotto voce

3era frase  
sempre dolce e ardamente  
cresc. poco a

4ta frase  
poco

[Figura 6] “Leitmotif, o tema de Harriet”. 1er movimiento. “La Sinfonía fantástica H.48”. Héctor Berlioz. (1830). Arreglista: Franz Liszt.pág 7-9. Vienna Trentsenky & Vieweg.

5ta frase  
sf ritardando a Tempo sf

6ta frase  
ritenuto animato ff impetuoso ben articulado

[Figura 6] Leitmotif, o tema de Harriet. 1er movimiento. “La Sinfonía fantástica H.48”. Héctor Berlioz. (1830). Arreglista: Franz Liszt.pág 7-9. Vienna Trentsenky & Vieweg.

*y el otro pastor ya no contesta. Sonidos lejanos de tormenta ... soledad ... silencio...*

En este tercer movimiento es donde con más claridad se muestra la influencia de la “Sinfonía nº 6” de Beethoven. El diálogo de los pastores está claramente basadas en las aves representadas en aquella. Se trata de un adagio que empieza con un dúo pastoral que está representado por un corno inglés y un oboe como solistas. Los violines y las flautas conducen las melodías principales del movimiento. A medida que va avanzando se suman instrumentos hasta llegar a darle un sentimiento majestuoso. La sección central del movimiento está dominada por el recuerdo de la amada, apareciendo de nuevo el *leitmotif* interpretado por la flauta y el oboe. Este recuerdo provoca en el protagonista distintos sentimientos de duda, sufrimiento y confusión. El tema finaliza con truenos a lo lejos, recreados por timbales, mientras de fondo se vuelve a escuchar el *leitmotif*. En este movimiento el protagonista se encuentra relajado hablando con los pastores hasta que vuelve a acordarse de su amada, y entonces le entran dudas y celos, y el movimiento acaba con el músico pensando en soledad.

4to movimiento: Marcha al suplicio.

Programa escrito por el autor: “*Con la certidumbre de que no solamente aquella a quien ama no corresponde su amor, incapaz de comprenderlo, y de que, además, le es indigna, el artista se envenena a sí mismo con opio. La dosis de narcótico, aunque es demasiado débil como para causar su muerte, le sumerge en un sueño profundo acompañado por la más extraña de las visiones. Sueña que ha matado a su amada, que está condenado, conducido al cadalso y es testigo de su propia ejecución. Quiere esconderse pero no puede y mira, como un espectador, su propia muerte. Los avances en procesión al son de una marcha que es, en ocasiones sombrío y salvaje, y a otras, brillante y solemne, en la que un sonido sordo de pasos pesados le sigue sin transición los más fuertes estallidos. Al final de la marcha, los primeros cuatro compases de la idée fixe reaparecen como un último pensamiento de amor interrumpido por el golpe fatal.*”

Este es el movimiento más corto de toda la obra. En él el músico sueña que mata a su amada y es condenado a la guillotina. Se trata de un *allegretto non troppo* en forma de marcha trágica. Está compuesto por dos temas diferentes interpretados cada

uno por las cuerdas y los vientos. El movimiento empieza con redobles rítmicos de timbales que desembocan en un tema fúnebre, heroico, interpretado por las cuerdas graves y acompañado por los timbales. Una vez finalizada esta sección, se entra en la marcha triunfal con un *crescendo*. Esta parte está interpretada por vientos de todo tipo: flautas, clarinetes, trompas, cornetas, trombones etc. A los vientos se le añade el acompañamiento de los timbales que no dejan de sonar. Se trata de una marcha hacia la muerte, porque el músico es dirigido hacia la guillotina. Antes de que la cuchilla le corte la cabeza el músico tiene como último pensamiento a su amada, y vuelve a aparecer el *leitmotif* interpretado por un clarinete. La coda final está llena de frenesí por el terror del músico a ser ejecutado.

5to movimiento: Sueños de una noche de aquelarre

Programa escrito por el autor: “*El artista se ve a sí mismo en un aquelarre, en el medio de un grupo horrible de sombras, brujos, de monstruos de toda especie, reunidos por sus funerales. Ruidos extraños y gimientes, carcajadas salvajas, gritos lejanos a los que otros gritos parecen responder. La melodía*

*de la amada reaparece entonces, pero ha perdido su carácter de nobleza y timidez; ya no es más que una melodía para bailar, inno- ble, vulgar y grotesca: ella, la amada, viene al aquelarre... Rugidos de alegría ante su llegada... Se une a la orgía diabólica... Tañido fúnebre de campanas, parodia burlesca del Dies Irae, la danza del aquelarre. La danza del aquelarre y el Dies Irae juntos.”*

En el movimiento final, el músico vive su propio entierro rodeado de extraños animales como fantasmas, brujas etc. La introducción del movimiento empieza con unos trémolos [9] en los instrumentos de cuerda, encima de los cuales suena un tema tenebroso. Con todo esto Berlioz tenía intención de representar un aquelarre. El ambiente de aquelarre desaparece cuando vuelve a aparecer el tema de Harriet, pero esta vez se trata de una melodía vulgar para bailar. Se trata de una variación del *leitmotif*, que ahora está escrito en ternario con muchas notas de adorno y varios tritonos entre medias. Es interpretado por un clarinete piccolo en Mi Bemol. Estos cambios sugieren risas y desenfreno. Se trata de una intervención irónica (Bellido, 2010). Tras el aquelarre, las campanas cambian el ambiente y anuncian la entrada del tema del

[9]Trémolo: Repetición rápida y continua de una o varias notas de igual duración.

Dies Irae, interpretado por fagots y oficleidos [10], mientras que las flautas contestan al Dies Irae con una melodía similar a la del aquelarre. En esta sección se encuentran muchos cambios armónicos, turbulencias rítmicas y citas breves pero muy significativas. Entonces todo se calma y el bombo realiza un trino donde las cuerdas tocan un *crescendo* encima. Este *crescendo* nos lleva a la parte final donde se superpone el tema del aquelarre y el Dies Irae. La sección final es una gran *tutti* [11] orquestal en que los vientos llevan el protagonismo mientras que las cuerdas acompañan firmes este frenesí.

Una de las piezas que sirvió de inspiración para el compositor, como ya se ha adelantado, es la “Sinfonía nº 6” de Beethoven, finalizada en 1808, una de las pocas obras de música programática de Beethoven.

También encontró la inspiración en la obra de Thomas de Quincey “Confesiones de un inglés comedor de opio”. Periodista crítico y escritor inglés del romanticismo, Thomas de Quincey (1785-1859) [Figura 5] buscó la experimentación en las drogas pero acabó siendo víctima de ellas. Su relación con el opio se vio reflejada en lo que seguramente

sea su obra más importante, “Confesiones de un opiómano inglés”, escrita en 1820 y publicada un año después en el London Magazine. Se trata de una obra autobiográfica donde describe los sueños y pesadillas producidas por el opio. Esta obra inspira a Berlioz al recurrir al opio para describir sus sentimientos de frustración provocados por el desamor.

El último movimiento de la Sinfonía Fantástica se podría relacionar con diversas pinturas que, a lo largo de la historia, han representado el tema del aquelarre, como pueda ser la elaborada en 1798 [Figura 7] por Francisco de Goya (1746-1828). Representa un ritual de aquelarre presidido por el Gran Cabrón -una de las formas que toma el demonio- y rodeado de brujas y niños. En el cielo se observan animales nocturnos volando.

Este cuadro concuerda con el Quinto movimiento de la Sinfonía Fantástica, en la que el músico vive su propio entierro rodeado por animales y elementos del infierno, hasta el punto de que se ha adoptado como imagen de portada de varias grabaciones de la obra.

[10] Oficleidos: Es un instrumento de la familia del viento metal. Se asemeja a una corneta muy alargada con llaves y una gran campana. En la orquesta moderna se le ha sustituido por la tuba.

[11] Tutti: todos juntos, normalmente utilizado en una partitura orquestal o coral cuando la orquesta o las voces deben intervenir al mismo tiempo.



[Figura 7] “Aquelarre”. (1798). Francisco de Goya (1746-1828).



[QR2] “La Sinfonía Fantástica”  
Héctor Berlioz

### **Análisis del poema sinfónico “Ce qu'on entend sur la montagne” De Franz Liszt**

Franz Liszt (1811-1886) fue un compositor y pianista húngaro. A muy temprana edad inició sus estudios de piano dirigidos por el pianista austriaco Carl Czerny y el compositor italiano Antonio Salieri. Entre 1839 y 1847 centró su carrera como intérprete, llegando a ser un excelente y reconocido pianista. Pero en 1847 decidió dejar de tocar en público y dio su último concierto. En 1848, además de componer sus poemas sinfónicos, desempeñó el puesto de director musical en la corte ducal de Weimar. A lo largo de su vida compuso más de 1000 piezas para piano, la mayoría originales, pero también realizó muchas transcripciones de música instrumental, como por ejemplo, la “Sinfonía fantástica” de Berlioz.

Se le considera el padre del poema sinfónico. Como se ha comentado anteriormente esta nueva forma musical consta de un solo movimiento, por lo tanto se trata de piezas de corta duración, donde Liszt buscaba acercarse al oyente, haciéndole imaginar escenas, paisajes, etc. Para ello, combinó las características de la música con programa con las características de las sinfonías tradicionales. Para conseguir el objetivo de crear sensaciones en el oyente y componer sus poemas sinfónicos utilizó la forma cíclica,

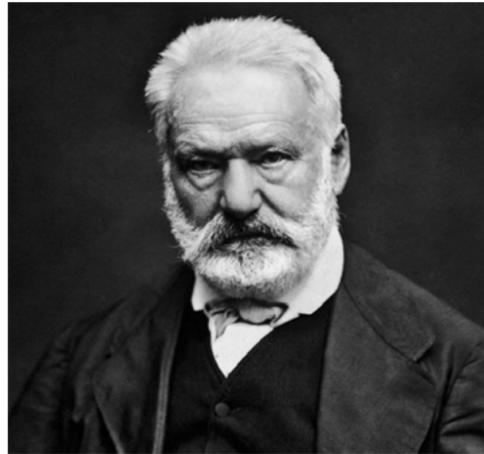
la cual fue utilizada anteriormente por Beethoven consistiendo en la unión de algunos movimientos. En este caso, no obstante, al tratarse de un solo movimiento estas uniones se encuentran todas dentro del mismo. Un buen ejemplo de esta estructura compositiva es el poema sinfónico “Los preludios” S. 97 (1848).

A Liszt se le atribuye la invención del vibrato pianístico “[...] *Le pertenece el descubrimiento del vibrato pianístico, una nueva y vigorizante técnica de octavas, el nuevo estilo de “pasajes de bravura”, brillantes arpeggios, y una precisa técnica de repetición de notas o acordes. Su objetivo fue alcanzar el más alto grado de virtuosismo posible[...]”* (Kradjian, 2001)

Los mayores influyentes en su formación fueron Hector Berlioz, Niccolò Paganini y Frédéric Chopin. La admiración hacia Paganini se muestra en la intención de aplicar al piano los efectos que este conseguía con el violín. Paganini le introdujo la tormenta, lo trágico y lo diabólico de la música. A ello se une la elegancia del romanticismo de Chopin, y el *leitmotif* y sus posibilidades de desarrollo de Berlioz.



[Figura 8] “Fotografía de Franz Liszt (1811-1886)”.(1886). Felix Nadar.



[Figura 9] “Fotografía de Victor Hugo (1802-1885)”.(1876). Etienne Carjat.

Sus primeras obras fueron escritas para piano. Cuando se mudó a Weimar empezó a escribir grandes obras para orquesta, entre las que sobresalen Fausto y Dante, sus poemas sinfónicos Tasso, Los preludios, Mazeppa y Orfeo, así como las versiones definitivas de sus conciertos para piano y orquesta. Escribió un total de trece poemas sinfónicos, los primeros doce fueron entre 1848 y 1859, y el último bastante tiempo después, en 1882. Los trece poemas sinfónicos que completan la obra del compositor son “Ce qu'on entend sur la montagne” (1848-1849), “Tasso, lamento y triunfo” (1849), “Los preludios” (1948), “Orfeo” (1853), “Prometeo” (1850), “Mazeppa” (1851), “Sonidos de fiesta” (1853), “Heroida fúnebre” (1850), “Hungarí” (1854), “Hamlet” (1858), “La batalla de los hunos” (1857), “Los ideales” (1857), “De la cuna a la tumba” (1882). Estos poemas influyeron en artistas como Smetana, Camille Saint-Saëns, Franck y Strauss.

A continuación se realiza un análisis del primer poema sinfónico de Liszt “Ce qu'on entend sur la montagne S.95”.

Para este poema sinfónico, compuesto en 1848, Liszt barajó otros títulos como “Bergsymphonie” (“Sinfonía de la montaña”), “Méditation symphonie d'après Hugo”,

“Symphonic Poem No.1”.

*[...] Liszt no sigue el argumento del poema de forma literal, sino que refleja básicamente dos ideas, por una parte el “ruido amplio, inmenso, confuso” (la agitada figura que abre la obra), y por otra el contraste entre las voces de la Naturaleza y de la Humanidad (cada una con su propio tema).[...] Liszt propone además una tercera posibilidad entre el mundo de lo natural y el mundo del hombre, una especie de reconciliación de opuestos, en forma de majestuoso coral en los instrumentos de metal (trompetas, trombones), que quizá alude al “himno eterno” del poema de Victor Hugo, con dos apariciones en la obra, una hacia la mitad y otra al final.[...]” (Igoa, 2006: 131)*

La primera edición de este poema sinfónico fue publicada en 1875 en Leipzig. Esta edición viene con texto que fue eliminado de las anteriores subsiguientes, pero que explica elementos relevantes sobre el poema.

*[...] “El poeta percibe dos voces: una inmensurable, fastuosa y ordenada, que brama ante el Señor su jubiloso canto de alcanza - la otra sorda, inflamada por sonidos dolorosos, de llanto, blasfemia y maldición. La una*

*dice 'Naturaleza', la otra 'Humanidad'. Ambas voces forcejean entre sí, se entrecruzan y fusionan hasta que finalmente se disuelven y extinguen en una contemplación sagrada. [...]*" (Johns, 1997:46).

La orquesta está compuesta por un flautín, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos clarinetes bajos, dos fagots, 4 trompas, 3 trompetas, tres trombones, una tuba, un timbal, platillos, bombo, una arpa y una sección de cuerdas.

Franz Liszt se inspiró en el poema "Feuilles d'automne" de Victor Hugo para la composición del poema sinfónico.

Victor Hugo (1802-1885) [Figura 9] fue un poeta, dramaturgo y novelista francés considerado el máximo exponente del Romanticismo.

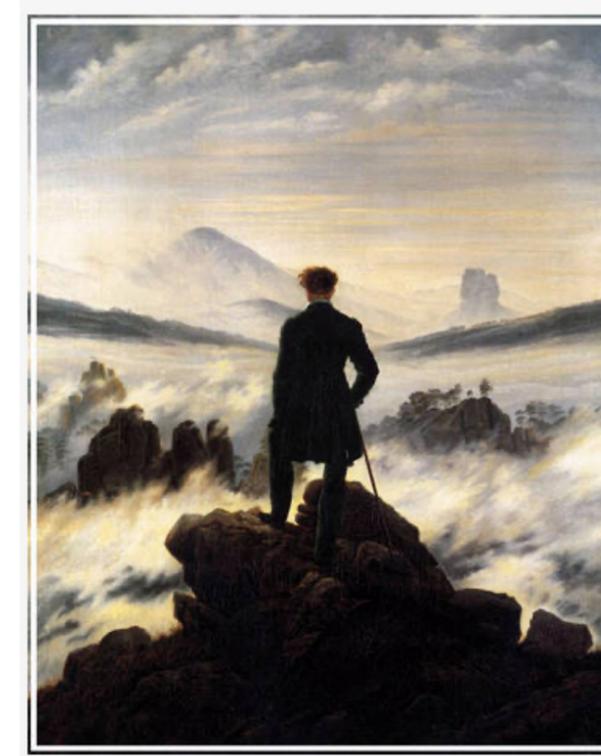
*"En el prefacio de su drama Cromwell (1827) rechazó las reglas del teatro neoclásico, proclamó el principio de la «libertad en el arte» y definió su tiempo a partir del conflicto entre la tendencia espiritual y el apresamiento en lo carnal del hombre; considerado el manifiesto fundacional del teatro romántico, el texto situó a Victor Hugo como cabeza del movimiento, y su casa se convirtió en la sede del cenáculo romántico"*

Fue nombrado jefe de filas del Romanticismo y estuvo respaldado por gente como Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Charles Nodier o Alfred de Vigny.

Al tratarse de uno de los mayores poetas franceses influyó en personas como Baudelaire, Rimbaud, e incluso Mallarmé.

En sus poemas Victor Hugo se inspiraba en diferentes fuentes por ello era llamado < alma de las mil voces > porque en sus poemas se dirige a la mujer, a Dios, a los amigos, a la naturaleza y a los poderosos.

El poema "Feuilles d'automne" fue escrito en 1831 y se trata de una poesía lírica, donde hace referencia a la naturaleza con aire melancólico y tono confidencial en el que se puede observar las inquietudes y las reflexiones del autor. Hugo reflexiona sobre cómo la naturaleza se renueva mientras que los seres humanos mueren. Valora la naturaleza, característica de los autores del Romanticismo, y utiliza con frecuencia el recurso de la personificación.



[Figura 10] "Le Voyageur contemplant une mer de nuages". (1818). Gaspar David Friedrich (1774-1840).



[QR3] "Ce qu'on entend sur la montagne"  
Franz Liszt

### **Análisis del poema sinfónico “Hunnenschlacht” De Franz Liszt**

Franz Liszt (1811-1886) compuso “Hunnenschlacht S.105” (“La batalla de los Hunos”) entre 1856 y 1857. Es el número 11 de los trece poemas sinfónicos que compuso a lo largo de su vida. La obra fue estrenada el 29 de diciembre de 1857, dirigida por el propio compositor.

Liszt recreó en esta obra su visión sobre la guerra. Como comenta Macintyre (2007: 49), hay que tener en cuenta que cuando fue compuesta la pieza se acababa de terminar la guerra de Crimea, había sucedido el atentado contra Napoleon III y existían revueltas por toda Europa.

Sin embargo, Liszt se remite a una batalla histórica legendaria: la de los Campos Cataláunicos, que tuvo lugar en el norte de Francia en el año 451. Como tal guerra, Liszt presenta dos facciones, una que representa a los bárbaros y otra a los romanos. La batalla se recrea mediante la yuxtaposición de sonidos. Conforme la lucha se va tornando más violenta aparece un cántico religioso denominado “Crux fidelis”, representado por un órgano, con el que quería aludir al cristianismo y al imperio romano.

La orquesta está formada por dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagots, cuatro

trompas, tres trompetas, dos trombones, un trombón bajo, una tuba, timbales, címbalos, órgano, violín, viola, cello y un bajo. Cada uno de estos instrumentos tiene un papel destacado en determinados momentos de la obra.

La obra está compuesta con un compás de 4/4 aunque en determinados momentos el autor cambia el compás para suscitar nuevas sensaciones en el espectador. Se divide en seis fragmentos o motivos que se comentan a continuación.

El primer motivo es un *Allegro non troppo* interpretado por los fagots y violonchelos que representa la llamada a la batalla. Acompañando a los fagots también se escucha una triada de timbales que provocan una sensación de inquietud. “*El primer motivo puede ser analizado como un tema corto, armónicamente nervioso e incómodo*” (Macintyre, 2007: 91). A cada momento que pasa, existe más tensión. El propio Liszt dejó anotado en su obra: “directores: todo el color debe ser mantenido muy oscuro, y todos los instrumentos deben sonar como fantasmas.” (Walker, 1989: 311).

El segundo motivo, como el primero, hace un llamamiento a la guerra, pero en este

caso desde un punto de vista militar. Está interpretado por las trompas con un acompañamiento de los violines, violas y violonchelos. “[...] Mientras que el primer motivo fue escrito en una tonalidad menor, pero firmemente basado en el centro tonal, el segundo motivo está escrito en una tonalidad diferente, y aunque está estrechamente relacionado con el do menor, crea tensión a través de la desviación, aunque sea leve, de la tonalidad establecida, señalando temas en la narración como una lenta pérdida de control que lleva al caos identificado principalmente con la fuerza militar.” (Macintyre, 2007: 96). El compositor quería recrear la tensión que precede al inicio de una batalla. Representa a los Romanos con un redoble de timbales y un trémolo de viola en Do menor. Con ese redoble de los timbales pretende hacer referencia a su honor y simplicidad.

El tercer motivo está compuesto en do menor y es interpretado por el fagot y el violonchelo. Se trata de uno de los fragmentos más simples de la obra, con notas sostenidas y rápidas entre las que se encuentran tres figuras rítmicas cada una realizando una triada en acorde de Do menor.

En el cuarto motivo, con el inicio de la ba-

talla se produce un cambio de ritmo constante, 4/4, 3/2, 2/2, 3/2, terminando finalmente en 2/2: “[...] El elemento rítmico del cuarto motivo es especialmente significativo para su significado narrativo porque en muchos sentidos significa la lucha entre las dos fuerzas así como la acción de la batalla [...]” (Macintyre, 2007: 110). Es significativo porque se trata de una variación del ritmo del primer fragmento.

El quinto motivo está interpretado por trompetas sobre las cuerdas en continuación con el fragmento anterior. Cuando la batalla llega a su máximo esplendor se produce un silencio que da paso al “Crux fidelis”. Se trata de una melodía compuesta en el siglo XVI que proviene del canto gregoriano. Liszt la utiliza para hacer referencia a la cruz cristiana. La melodía va creciendo en intensidad a la vez que se va desarrollando, tal como comenta Mcintyre (2007: 116). Se trata de una melodía sin adornos que yuxtapone directamente el estado de ánimo frenético que los otros cuatro motivos habían establecido previamente. Antes del comienzo del “Crux fidelis” Liszt introduce un silencio en la batalla para dar mayor contraste entre las dos secciones. Crea sensación de contraste cambiando la tonalidad

de do menor a Fa mayor. El “Crux fidelis” reaparece en varias ocasiones a lo largo de la pieza, normalmente interpretado por un órgano de iglesia, aunque en un determinado momento es ejecutado por violines y violonchelos. La diferencia que existe entre la primera aparición y esta última es que tiene la misma estructura armónica que el resto de los pasajes.

El sexto motivo está interpretado por los violines y las maderas (flautín, flauta, oboe y el clarinete). En este fragmento también se produce un cambio de tonalidad a Si menor para introducir tensión, aunque en menor grado que cuando se desenvuelve la batalla.

Para su composición Franz Liszt se inspiró en un cuadro con el mismo nombre, “Hunnenschlacht” en castellano “La batalla de los hunos”, pintado por el artista alemán Wilhelm von Kaulbach (1805-1874) [Figura 11] en 1837 [Figura 12]. Se trata de un cuadro de grandes dimensiones (172,5 cm de ancho y 137,5 cm de alto). Kaulbach era conocido por la pintura mural; realizaba pinturas de gran escala cosa que no se había visto desde la muerte de Miguel Ángel y Rafael. La obra describe la noche poste-

rior a la batalla de los Campos Cataláunicos (451 dC), en la que los espíritus de los guerreros caídos, representados en la parte superior de la composición, continúan sus batallas en el cielo. Los romanos, dirigidos por Aecio y bajo el signo de la cruz, derrotan a los hunos dirigidos por Atila. La obra tuvo muy buena acogida en el siglo XIX.



[QR4] “Hunnenschlacht”  
Franz Liszt



[Figura 11] "Retrato de Wilhelm von Kaulbach (1805-1874)". (1864). Friedrich Bruckmann.



[Figura 12] "Hunnenschlacht". (1837). Wilhelm von Kaulbach (1805-1874)

### **Análisis del poema sinfónico “Prélude à l’après-midi d’un faune” De Claude Debussy**

Claude Debussy (1862–1918) [Figura 13] es considerado el máximo representante del impresionismo musical. Partiendo del sentimentalismo propio del XIX, Debussy busco un camino hacia una nueva concepción artística. Y lo encontró gracias a la obra de literatos -especialmente Mallarmé- y a la pintura impresionista. Sus maestros en la formación musical fueron Albert Lavignac, Antoine Françoise Marmontel y Ernest Guiraud, entre muchos otros.

La pieza “Prélude à l’après-midi d’un faune L.86” es posiblemente la obra más conocida del autor y se considera la obra más importante para el desarrollo impresionista. Debussy la escribió en 1894 y ese mismo año fue estrenada en la Société National de París el 22 de Diciembre de 1894 bajo la dirección de Gustave Doret (1866-1943).

La obra inspiró a Serguéi Diaghilev y a Vaslav Nijinsky para realizar uno de los ballets rusos más controvertidos de la época. Esta versión se estrenó en 1912 aunque no tuvo mucho éxito debido a su erotismo explícito.

En un principio, la obra estaba pensada para que estuviera compuesta de tres partes, tratándose por tanto de una suite. Iba

a estar compuesta por un Preludio, un interludio y una paráfrasis final. Al final solo se escribió el Preludio que dura cerca de los 10 minutos.

En origen, el preludio era una pieza que estaba pensada para ser una introducción a la pieza principal. En sus inicios, los preludios consistían en las improvisaciones que realizaban los músicos para comprobar la afinación de sus instrumentos. Los preludios más antiguos aparecieron en el S.XV. En el S.XVII se realizaron preludios improvisados sin ninguna relación con la obra. En el S.XVIII el preludio se une a la fuga. Uno de los grandes compositores que utilizaron la unión entre el preludio y la fuga fue Bach en sus obras para órgano. En el romanticismo es cuando comienzan a proliferar los preludios independientes, normalmente para piano. Chopin fue uno de los músicos que utilizó los preludios independientes en sus “24 Preludios op.28”.

La orquesta está compuesta por tres flautas, dos oboes, un corno inglés, dos clarinetes, dos fagots, cuatro trompas, dos arpas, dos crótalos y cuerda. No hay ni trompetas, ni trombones ni percusión.

El autor busca distintos ambientes con los



[Figura 13] “Fotografía de Claude Debussy (1862–1918)”. (1909). Félix Nadar.



[Figura 14] “Fotografía de Stéphane Mallarmé (1842-1898)”. (1896). Félix Nadar.

diferentes instrumentos. Las maderas tienen un papel protagonista a lo largo de la obra ya que son las encargadas de los solos; con ellas crea motivos ondulantes siempre en *piano* o *piannissimo* creando un estado de relajación como si todo fuera un sueño. Los *fortes* son escasos durante la obra, solo los utiliza cuando existen momentos de éxtasis, como es el caso del encuentro sensual del fauno con las ninfas. También aligera los graves para darle un carácter más vaporoso a la obra, como si se estuviera flotando. En cuanto al ritmo, es muy preciso en cuanto a escritura pero muy libre para el oyente.

La obra está estructurada en tres secciones principales siguiendo un esquema A B A' más una coda.

La sección A (cc. 1-30) es la melodía del fauno y está basada en una misteriosa y sensual melodía de flauta. Esta melodía se repite tres veces con un registro idéntico pero con diferentes contextos tonales y derivaciones melódicas.

Se puede observar cómo la sección B se divide en dos; en la primera parte se elaboran los motivos principales de la melodía del fauno y en la segunda se introduce una segunda melodía que constituye el éxtasis de la obra.

En la sección B1 (cc. 31-54) se cuentan los juegos amorosos del fauno con las ninfas cuando intenta seducirlas.

En la sección B2 (cc. 55-78) se alude al éxtasis frustrado del fauno porque no ha conseguido seducir a la ninfa. Es una parte en la que se utilizan los fortes para contar ese éxtasis.

Por último, en la sección A' (cc. 79-106) Debussy recurre a una reexposición simétrica respecto a la sección A, pero realiza pequeños cambios y nuevas innovaciones.

La coda (cc. 107-110) es la parte en la que el fauno se echa la siesta cansado de los juegos de la ninfa.

Para la composición de su poema sinfónico Claude Debussy se inspiró en un poema con el mismo nombre de Stéphane Mallarmé. Stéphane Mallarmé (1842-1898) [Figura 14] fue uno de los poetas y críticos literarios franceses más importantes del siglo XIX, máximo representante del simbolismo.

El simbolismo fue un movimiento literario importante de finales de siglo que surgió en Francia. Al principio, era una reacción

literario contra el Naturalismo y el Realismo. El simbolismo utilizaba los símbolos para representar emociones y consideraba el mundo como un misterio y al arte como un sueño.

Los autores del simbolismo preferían la poesía basada en la imaginación en vez de estar basada en hechos reales.

Otros escritores importantes en el simbolismo fueron Maeterlinck o Rimbaud.

Para escribir el poema, Mallarmé se inspiró en una obra de teatro llamada “*Diane au bois*” de Théodore de Banville representada en París en 1863. Se trataba de una comedia heroica de dos actos, escrita en verso.

Fue a partir de entonces cuando empezó a escribir el poema, aunque no es hasta 1876 cuando se publica.

Otra obra que inspiró al poeta fue un cuadro de Boucher en el que se puede observar a un fauno escondido, contemplar lujuriosamente a unas ninfas [figura 15].

El poeta completa esa escena recreando a ese mismo fauno soñando con unas ninfas. Consigue crear un ambiente de sensualidad y erotismo con muchos elementos descriptivos.

El poema “*Prélude à l’après-midi d’un faune*” trata de la historia de un fauno y su encuentro sexual con unas ninfas, las cuales desaparecen después del acercamiento. Por ello, el fauno se plantea si el encuentro ha sido real u objeto de su imaginación. Al final, recuerda que todo ha sido real y, resignado por haber sido abandonado, se va a descansar.

Se trata de una égloga de 110 versos alexandrinos. [12]

Se pueden encontrar cuatro temas esenciales: Primero, la sensualidad, representada por el Fauno; segundo, el sueño, representada en la confusión que siente el fauno al no saber si sus pensamientos son reales o producto de su imaginación; tercero, el arte y la música; y, por último, el recuerdo, en el cual el fauno intenta recordar si lo que ha ocurrido es verídico o no. “*El objetivo de Mallarmé es crear un poema que tenga la estructura interna de una obra musical; la imagen verbal sustituye a la frase musical y se le da importancia no a los paralelismos con los sonidos, sino a la estructura de la pieza musical.*” (Moreno, 2019)

El poema fue objeto de inspiración para muchos artistas. Entre los pintores se en-

[12]Versos de catorce sílabas compuestos por dos hemistiquios de siete sílabas con acento en la tercera sílaba y en la decimotercera.



[Figura 15] “*Fauno*”. (1759). François Boucher (1703-1770).

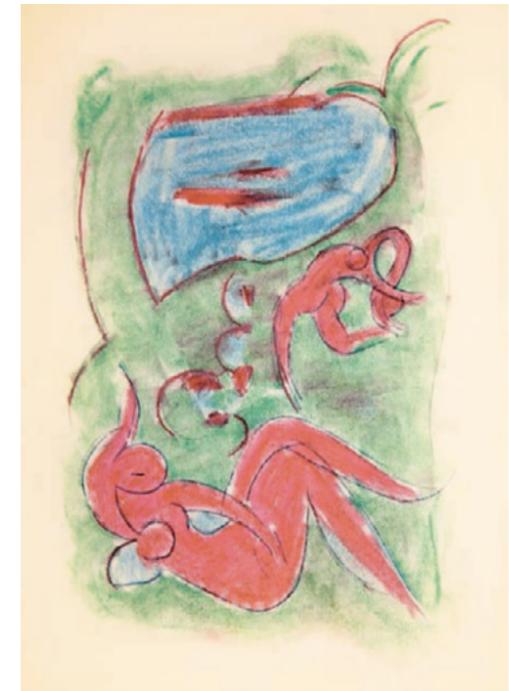


[Figura 16] “*Dibujo del fauno para la edición impresa del poema de Mallarmé*”. (1876). Édouard Manet (1832-1883).

cuentran Édouard Manet y Matisse. Édouard Manet realizó un dibujo sobre el poema para la edición impresa. [Figura 16] También inspiró al pintor español Francisco Bores (1898-1972), el cual era amigo del poeta. Francisco Bores realizó unos dibujos sobre el poema para una nueva publicación de este en 1943. Se trataba de una edición de luxe que habría contenido 84 hojas ilustradas con litografías originales, pero finalmente no se publicó nunca [Figura 17].



[QR5] "Prélude à l'après-midi  
d'un faune"  
Claude Debussy



[Figura 17] "Ilustraciones *L'après-midi d'un faune*". (1943). Francisco Bores (1898-1972)

**Arquitectura parlante**

Entre 1760 y 1830 se produjeron varias circunstancias y acontecimientos que desembocaron en un cambio de mentalidad en casi todos los ámbitos del arte.

Uno de ellos fue la Revolución Industrial, que supuso el descubrimiento de nuevos materiales y técnicas de construcción. También la Ilustración, como movimiento cultural que defendía la razón, el conocimiento y la secularización con el fin de derogar el dogmatismo y fomentar el progreso, forma parte del desarrollo de nuevas teorías.

La Revolución Francesa de 1789 influyó en el cambio de pensamiento, convirtiéndose en uno de los conflictos sociales y políticos más trascendentes de la historia.

El neoclasicismo fue un movimiento artístico y literario que surgió a mediados del siglo XVIII, se originó en Francia y se extendió por Europa y América a la vez que la Ilustración. Surgió tras el Barroco y fue un movimiento opuesto a este debido a que consideraban al arte Barroco excesivo, confuso y recargado. Buscaban en este nuevo movimiento la composición de formas simples, dejando atrás la ornamentación y buscando el ideal de belleza que residía en

la Arquitectura Clásica. Fue denominado como el verdadero estilo, si bien, a mediados del siglo XIX fue acuñado el nombre de Neoclasicismo.

Los hallazgos arqueológicos de Herculano (1738-1765), Pompeya (1748-) y Paestum (1750), las crónicas de los viajeros ilustrados y los primeros trabajos de arqueología de Fischer von Erlach fueron determinantes para encaminar este nuevo movimiento hacia la Antigüedad Clásica. Surgió el interés en la ciudad de Roma como centro de atención y peregrinación artística con la fundación de academias nacionales como "*L'Académie de France à Rome*". Siguiendo a la arquitectura clásica como modelo volvió el interés por el equilibrio, la proporción y la simetría que esta dotaba rechazando todo el exceso decorativo.

Surgieron nuevos planteamientos estéticos como la idea de la belleza ligada al gusto, donde la belleza se convierte en un hecho subjetivo ligado al gusto de la época y de cada artista, la necesidad de educar el gusto y el planteamiento de Hegel donde comenta que la belleza artificial hecha por el hombre es superior a la belleza natural. Se posiciona

en contra del pensamiento Griego tradicional donde definían la belleza natural como algo insuperable por el hombre y lo único que se podía hacer era imitarla. Los artistas querían fundamentar sus proyectos en la razón, la moral y el progreso. Uno de los propósitos de esta nueva cultura era la educación y la moralización de la sociedad. El primer gran monumento del neoclasicismo es el Panteón de París (1758) [Figura 18], por el arquitecto Jacques-Germain Soufflot. Caracterizada por su grande escala y el uso de columnas.

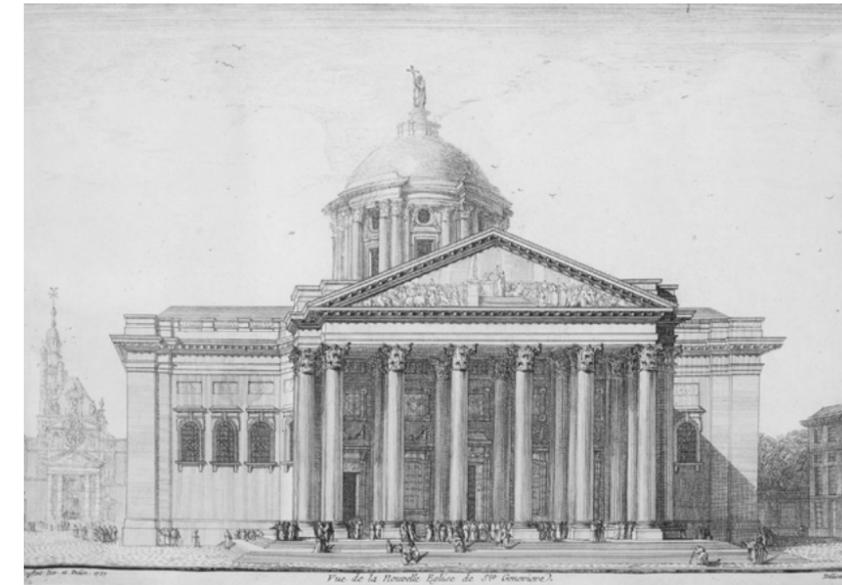
Benevolo (1975) realiza una clasificación en dos grupos entre los principales representantes de la arquitectura de la ilustración. Al primer grupo lo nombra como neoclasicismo ideológico. Lo componen aquellos que procuraron una reformulación de la belleza, arquitectos anteriores a la Revolución francesa como Lodoli, Algarotti, Memmo, Milizia, Laugier y Parinesi. También forman parte de este grupo aquellos que invocaron razones de contenido ético y social. Este otro grupo está compuesto por arquitectos de la generación de la Revolución Francesa como Boullée, Ledoux y Lecqueu, calificados equívocamente por Kaufmann como “revolucionarios” [13].

[13]Es sabido que estos arquitectos en algunos aspectos son innovadores pero no comulgaban con el espíritu revolucionarios, más bien al contrario, trabajaban para la aristocracia. Por ello sería más correcto denominarlos “arquitectos visionarios”.

Al segundo grupo lo llama Neoclasicismo empírico, compuesto por aquellos que buscaron hacer operativas sus ideas. Encontraron en lo clásico las herramientas para desarrollar de modo analítico los problemas constructivos y funcionales. Pertenecen a este grupo arquitectos como Rondelet y Durand.

*“[...] Este movimiento [el neoclasicismo] nació y creció con objetivos como la expresión del carácter, la creación de atmósferas y la división de la composición en unidades completamente independientes, que resumiendo, trataban de buscar la expresividad a través de la forma.[...]”* (López, 2019: 31) Con él, se pretendía romper con todo lo anterior dejando atrás la idea de que la arquitectura era solo el arte de construir y buscaban recrear en la arquitectura imágenes y sensaciones.

La geometría de esta nueva arquitectura se basaba en las formas simples, completas y fáciles de aprehender, por ello usaban elementos rectangulares o volúmenes como la esfera, el cono y el cilindro. Sus formas se repiten, se superponen y se yuxtaponen. También se caracterizaba por ser una arquitectura con muy poca ornamentación,



[Figura 18 ] “Panteón de París”. París. (1758). Jacques-Germain Soufflot. Jérôme Charles Bellicard.

creando así una sensación de elegancia y serenidad.

Como comenta Kaufmann (1952: 434), se trataba de una arquitectura revolucionaria que evitaba todo lo que tenía relación con lo anterior y rechazaban cualquier forma de imitación del pasado.

Los impulsores de esta nueva arquitectura fueron Jacques-François Blondel y Giovanni Battista Piranesi aunque los arquitectos más conocidos de este movimiento fueron Étienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux y Jean-Jacques Lequeu. Son los que Benevolo clasifica como componentes del Neoclasicismo empírico.

Es sabido que cada uno de estos arquitectos se centró en un aspecto diferente para la composición de sus obras:

*[...] De los tres, Boullée representa principalmente la lucha por nuevas formas [...] Principalmente por el uso de las formas simples, como la esfera [...] Ledoux, la búsqueda de un nuevo orden de los constituyentes [...] Es decir, buscó un nuevo orden de los componentes arquitectónicos y consiguió crear una organización sin estratos sociales. [...] Lequeu, la trágica etapa final del movimiento revolucionario: la pareja, la*

*resignación y el regreso al pasado.[...]*” (Kaufmann, 1952: 435).

Ledoux fue reconocido tanto por su obra construida como por su obra dibujada, mientras que a Boullée se le conoce principalmente por sus proyectos teóricos, definidos mediante sorprendentes dibujos de planta, alzado, sección, perspectiva exterior e interior.

El término “arquitectura parlante” apareció citado por primera vez en 1852 en la revista *Magasine pittoresque*, en un artículo escrito por el arquitecto y crítico Léon Vaudoyer sobre la obra de Claude-Nicolas Ledoux (Molok, 1996: 43). Aunque inicialmente el concepto se asoció a la figura de este último, después se extendió entre otros arquitectos de su generación. La arquitectura parlante es aquella que se interesa por evidenciar su propia función, identidad o carácter mediante diferentes recursos formales, compositivos, materiales y ornamentales, ya sea de manera explícita o de una manera más libre de interpretación.

En cierta manera, es una arquitectura que tiene voluntad de mostrar lo que es, una arquitectura que “habla”, que mediante su forma quiere explicar su función.

La obra de estos tres arquitectos puede clasificarse de visionaria, incluso de utópica, teniendo en cuenta que la gran mayoría de proyectos no fueron construidos. Los proyectos de Boullée ni siquiera eran construibles con la tecnología de la época. No sería hasta más de un siglo después cuando sus proyectos fueron reconocidas por la historiografía reciente de la arquitectura.

Hoy en día, la intención de expresar la función y el carácter del edificio sigue vigente en determinados contextos, especialmente en Estados Unidos, auspiciada seguramente por la influencia de la teoría de Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour en “Aprendiendo de Las Vegas” (1972).

Y así, se encuentran referencias contemporáneas: directas en el Salón de Exposiciones de productos Best (Oxford Vallery, 1977) [Figura 19], una construcción funcional anónima diseñada por estos arquitectos que se encuentra revestida con gigantes marcas florales que se asemejan a las cajas de regalos, con la intención de comunicar que allí pueden adquirir los clientes este tipo de objetos. En otros casos, las referencias son más explícitas, como ocurre en las Oficinas centrales de Lonaberger Basket Company (Ohio, 1997) [Figura 20], o en

el establecimiento de reparación de calzado en Bakersville (California) [Figura 21]. Finalmente, hay proyectos con alusiones sutiles, que no ofrecen una imagen *kitsch* [14] sino unas formas sugerente rayando lo metafórico. Como ejemplos recientes de esta última vía se encuentra la Casa para un carpintero en Olot (2005-2007) [Figura 22], de los arquitectos RCR, y el museo del Chocolate en Toluca de Lerdo (México, 2007) [Figura 23], de Rojkind Architects.

No obstante, el análisis de casos a desarrollar en el presente trabajo se centrará en los autores del neoclasicismo ideológico siguiendo la mencionada clasificación de Benevolo. De cada uno de los arquitectos seleccionados se aborda una obra específica, a saber: de Boullée, se realiza el estudio del “Cenotafio de Newton”, una de sus obras más reconocidas. De Ledoux se estudia “La casa del vigilante del río”. Por último, de Lequeu se estudia “La porte de sortie du Parc des plaisirs, de la chasse et du prince” y “L'étable à vache tournée au midi sur la fraîche prairie”, dos de sus obras parlantes más explícitas.

[14]Kitsch: Estética pretenciosa, pasada de moda y considerada de mal justo



[Figura 19] “Salón de Exposiciones de productos Best”. Oxford Valley, Pensilvania. (1977). Robert Venturi.



[Figura 20] “Oficinas centrales de Longaberger Basket Company”. Ohio, USA. (1997). Autor desconocido.



[Figura 21] “Reparadora de calzado”. Bakersville, California. Autor desconocido



[Figura 22] “Casa para un carpintero”. Olot. (2005-2007). RCR. Foto: Hisao Suzuki



[Figura 23] “*Museo del Chocolate*”. Toluca de Lerdo, México. (2007).  
Rojkind Architects. Foto: Paul Rivera.

### Concepto de carácter y su evolución en el periodo de la ilustración

Una de las premisas de las que parte la arquitectura parlante en su intención de mostrar la naturaleza de los edificios se basa en el desarrollo, en Francia a lo largo del siglo XVIII, de la teoría del carácter.

El carácter en la arquitectura es el que permite relacionar su imagen con su contenido. Es cierto que la idea de carácter varía de unos autores a otros. Las más conocidas son las teorías de Boffrand, Blondel y Boullée, las cuales serán comentadas a lo largo de este epígrafe.

En relación con este concepto, aplicado en general a las obras de arte, García (1991: 10) realiza una triple acepción: La primera de ellas se usa para ensalzar una obra. La segunda, aunque se asemeja a la primera, se utiliza para distinguir una cualidad especial, consiguiendo originalidad en la obra, cosa que era muy frecuente en las copias a objetos. Por último, la tercera de las acepciones hace referencia a una cualidad propiamente distintiva. Esta propiedad es la del poder que tiene la obra para mostrar cuál es su naturaleza particular y cuál su destino. Esta última acepción es la más utilizada en el ámbito arquitectónico.

Una de las preocupaciones de los arquitectos de la Ilustración en base al *“esprit de raison”* se enfoca en proporcionar una buena “presentación” de los caracteres propios. Para llevarlo a cabo, debía existir una teoría como soporte ideológico de la práctica. El mismo Boullée así lo concibe cuando expresa que *“Il faut concevoir pour effectuer”*[15].

Quatremère de Quincy examina qué cualidades debe tener la arquitectura para tener el dominio de la imitación. Divide las artes en dos, aquellas en las que el modelo de la imitación es la naturaleza física y las artes cuyo modelo abarca la naturaleza moral. Para Quincy la arquitectura pertenece a este segundo grupo. Algunos arquitectos del siglo XVII reclaman la idea de la “imitación original” visto en el arte Romano y Griego, debido a que apreciaban los caracteres de simplicidad y naturalidad en las obras de los antiguos.

Quincy en su *Dictionnaire* realiza una aproximación al significado de “carácter” donde describe los principales recursos para expresarlo en las obras de arquitectura: la forma, la ornamentación y la materialidad. El primero es la forma de la planta y el al-

[15] Hace falta concebir para efectuar.

zado, los cuales deben estar relacionados. Una planta en forma de cruz sugiere un edificio religioso, una planta en forma redonda sugiere un edificio para la congregación, como puede ser un estadio. Solo por utilizar una forma ya está sugiriendo determinados usos, comenta Boullée. El segundo es la elección del ornamento, considerado como código particular siempre que su utilización no produzca confusión. La simbología jugará en este sentido un papel fundamental. Y por último, el tipo de construcción y género de materiales empleados. Quincy se plantea el hecho de que la arquitectura no es solo el arte de construir sino que las decisiones tectónicas deben también volcarse al servicio del carácter. Un buen sistema constructivo es capaz de dotar a la construcción de carácter. También manifiesta la idea de utilizar los materiales que la naturaleza dota y que representen lo que de verdad son.

Fueron varios los arquitectos que desarrollaron una teoría propia sobre el carácter. Germain Boffrand [16][Figura 24] era defensor de la arquitectura de formas simples, de una arquitectura que poseyera un orden general pero a su vez que tuviera orden de manera individual. También defendía el

hecho de que el edificio debía expresar su función y por ello había que prescindir lo máximo posible de la ornamentación.

*“[...]La arquitectura, aunque parezca que su objeto no es sino el empleo de lo que es material, es susceptible de diferentes géneros que hacen sus partes, por así decirlo, animadas por los diferentes caracteres que hace sentir. Un edificio expresa por su composición, como sobre un teatro, que la escena es pastoral o trágica, que es un templo o un palacio, un edificio destinado a un cierto uso, o una casa particular. Estos diferentes edificios, por su disposición, por su estructura, por la manera en que están decorados, deben anunciar al espectador su destino; y si no lo hacen pecan contra la expresión y no son lo que deben ser[...].”* (Boffrand, 1745: 16).

En la misma línea de pensamiento se encuentra Jacques-François Blondel[17][Figura 25]. En el apartado “Del carácter que convendría dar a cada género de edificios” de su “Cours d’Architecture” desarrolla la teoría del carácter de Boffrand.

*“[...]Puesto que todas las diferentes especies de producciones que dependen de la arquitectura deben llevar la impronta del desti-*

[16]Germain Boffrand (1667-1754) arquitecto decorador e ingeniero francés, es uno de los arquitectos de la primera mitad del siglo XVIII en Francia. En 1709 fue admitido en la Real Academia de Arquitectura, y fue miembro hasta el día de su muerte.

[17]Jacques-François Blondel (1705-1774) arquitecto y urbanista francés, uno de los más importantes teóricos de la arquitectura del siglo XVIII a través de su “cours d’architecture”. (1771-1777)



[Figura 24] “Retrato de Germain Boffrand (1667-1754)”. Jean-Charles François.



[Figura 25] “Retrato de Jacques-François Blondel (1705-1774)”. Autor desconocido.

no particular de cada edificio, todos deben tener un carácter que determine su forma general y que anuncie el edificio por lo que es. No basta con que este carácter distintivo sea meramente diseñado por los atributos de la escultura... Es la bella disposición de las masas generales, la elección de las formas y un estilo sostenido lo que da a cada edificio una manera de ser que no le conviene más que a él o a los que son de su especie: sólo la arquitectura tiene derecho a fijar las leyes de la conveniencia; sin ésta, el arquitecto no puede guiar su genio, ni determinar el juicio que se debe emitir sobre la belleza o la mediocridad de su obra[...]. (Blondel, 1777: II, 229-230).

[...] El carácter se expresa, por tanto, no solo en el simbolismo de los ornamentos, sino también en la concepción de conjunto, incluida la masa. Según Blondel, el genio del arquitecto es el que decide sobre ello.[...]. (Szambien, 1993: 240).

Al contrario que Boffrand y Blondel, Etienne-Louis Boullée [18] tenía una definición de carácter muy diferente. Su teoría no refiere únicamente a la manifestación de las funciones del edificio, sino al efecto producido en el observador, a la primera impre-

sión que le produce su contemplación.

[...]Dirijamos nuestras miradas sobre un objeto. El sentimiento que experimentamos se deduce, evidentemente, de la manera en que el objeto nos afecta. Llamo carácter al efecto que resulta de este objeto y que causa en nosotros una determinada impresión. Introducir carácter en una obra es emplear con equidad todos los medios propios, de manera que no nos hagan experimentar otras sensaciones más que aquellas que deben resultar del tema. Para comprender mejor lo que entiendo por carácter o efecto repentino de los diferentes objetos, consideremos los grandes marcos de la naturaleza y veamos cómo nos vemos forzados a expresarlos de acuerdo con su acción sobre nuestros sentidos.[...]. (Boullée, 1985: 67).

[...] A imitación de la naturaleza, el arte de realizar grandes imágenes en arquitectura consiste en disponer los cuerpos que forman el conjunto general, de manera que tengan mucho juego, que en sus masas tengan un movimiento noble, majestuoso, y que sean susceptibles del mayor desarrollo. En el conjunto, el orden de las cosas debe estar combinado de manera que podamos, en un solo golpe de vista, abrazar la multiplicidad de los objetos que lo componen. Hace falta que

[18] Etienne-Louis Boullée (1728-1799), arquitecto francés del neoclasicismo, uno de los arquitectos más importantes del neoclasicismo.

la luz, al esparcirse sobre el conjunto de los cuerpos, produzca los efectos más generales, los más sorprendentes, los más variados y los más multiplicados. En su totalidad, las partes accesorias, combinadas con arte, deben dar al conjunto la mayor riqueza posible, y esa riqueza alegremente repartida, la que da lugar a la pompa y la magnificencia. (...). (Boullée, 1985: 69-70).

Una vez conocidas las tres teorías se puede afirmar que la gran diferencia entre la teoría de Boffrand y Blondel y la de Boullée es el tipo de comunicación que utilizan. La teoría de Boffrand y Blondel se basa en la comunicación indirecta y racional donde se busca una lectura clave y simbólica. Para ello, utilizan elementos compositivos reconocibles, la utilización de significados simbólicos y la expresión de la función mediante arquetipos.[19] En cambio, Boullée busca además la comunicación directa e irracional a través de las emociones. Por un lado, remite a la fuerza e inmediatez de la emoción sin una especificidad concreta, mediante la regularidad de los cuerpos simples. Por otro lado, le interesa asociar las emociones a las peculiaridades del tipo de edificio, para lo cual emplea la distribución de las masas sin en-

trar en detalle, los efectos luminosos y la dimensión, a lo que contribuye la parquedad ornamental.

[19] Arquetipo: Modelo original que sirve como pauta para imitarlo, reproducirlo o copiarlo, o prototipo ideal que sirve como ejemplo de perfección de algo.

**Análisis de obras**

### Análisis del “Cenotafio de Newton” de Etienne-Louis Boullée

Etienne-Louis Boullée (1728-1799) fue un arquitecto francés del neoclasicismo que junto a Ledoux y Lecqueu formaron unos de los arquitectos más importantes de este movimiento.

Boullée fue hijo del arquitecto Luis-Claude quien le inició en el mundo de la arquitectura. Boullée quería dedicarse a las artes, pero después de la desaprobación de su padre decidió continuar con la arquitectura. Fue discípulo de Jacques-François Blondel y Jean-Laurent Legay. El primero fue quien le enseñó las normas del clasicismo francés mientras que el segundo le introdujo en el mundo de las fantasías.

A los 19 años, en 1747, empezó su carrera como docente en la Escuela de *Ponts et Chaussées* de París.

Fueron muchos los encargos que tuvo Boullée a lo largo de su vida. Sus proyectos se caracterizan por la articulación de las masas, el énfasis de la forma y la investigación sobre los efectos del claroscuro. La mayor parte de su obra fue dibujada, pensada para no ser construida. Aunque de su obra hoy en día solo quedan un centenar de dibujos y un texto titulado *Architecture: Essai sur l'art*, que se encuentran en la biblioteca Na-

cional de Francia. La obra de Boullée destaca principalmente por las secciones que realizaba para todos y cada uno de sus proyectos, para él la sección era un elemento muy importante para comprender el proyecto.

En todas las obras de Boullée se puede encontrar elementos en común. A continuación se comentarán los aspectos más representativos de la obra de Boullée que hicieron que su obra fuera revolucionaria.

Con sus proyectos, Boullée deseaba provocar en el espectador emociones y para ello, realizaba sus proyectos a una escala mucho mayor que los edificios para que resalten sobre el resto de la ciudad. Este aspecto Boullée lo describía como “[...] Existe una voluntad de mostrar, mediante un cambio de escala, que se debe sustituir la vieja ciudad por un único espacio, colectivo, donde cualquier actividad pueda realizarse.[...]” (Boullée, 1985: 20).

Para poder entenderlo un poco mejor, en muchos de estos proyectos en la escala de estos proyectos, en muchos de ellos se ven dibujadas figuras humanas. Lo que lleva a observar como la obra es inmensamen-

te grande en comparación a estas figuras. Como decía Boullée, “[...] *el hombre se mide bastante comúnmente en el espacio en que se encuentra.* [...]” (Madec, 1997: 93).

Boullée le da mucha importancia al interior de sus proyectos. Según Boullée el espacio interior “[...] *no es ni carcelario ni totalitario: no es otra cosa que una totalidad que se busca.* [...] *Su espacio está abierto al infinito en todos los bordes del plano: el suelo del exterior pasa sin interrupción al plano interior del edificio por unas inmensas escaleras con una inclinación suave. El espacio interno es liberado.* [...]” (Madec, 1997: 94).

Los macizos permiten conocer el espesor y la magnitud de cada parte con el que cuenta el proyecto y los elementos decorativos que este posee, normalmente colocados en los muros. Por otro lado, los huecos nos permiten ver la parte constructiva del edificio y la composición del edificio.

A Boullée le gustaba realizar el proyecto desde la sección.

[...] *la arquitectura de Boullée se define desde los supuestos de forma, luz y proporción.* [...]” (Boullée, 1985: 17).

Boullée utiliza en sus proyectos formas

simples, como pueden ser: los cubos, esferas, pirámides o conos, ya que son formas que reflejan sobre ellas mismas los efectos de luz y sombra.

La arquitectura de las sombras que utiliza Boullée hace que tomen protagonismo los tonos oscuros.

[...] *para producir imágenes tristes y oscuras hace falta [...] conformar, en fin, por medio de materiales que absorban la luz, la imagen oscura de una arquitectura definida por el efecto de la sombra.* [...]” (Boullée, 1985: 71).

Sus obras se dividen en obras construidas y obras proyectadas o dibujadas debido a la cantidad de proyectos que no fueron construidos. Las obras construidas, normalmente eran encargos de nobles y de personas con alto cargo, mientras que los proyectos de obra pública solo fueron dibujados.

Su obra construida se centra entre los años 1752 y 1791. Su primera obra fue en 1752 cuando proyectó una capilla para la iglesia de Saint-Roch. Desde 1759 a 1778 realizó proyectos para la nobleza parisina.

Tras su muerte, su obra se ve eclipsada por nuevos arquitectos como Claude-Nicolas Ledoux.

Una de sus obras no construidas más importantes es el “Cenotafio de Newton” [Figura 26] proyectado en 1784.

Lo que le llevó a realizar este tipo de arquitectura era su interés por la arquitectura tenebrosa y sombría. Así pues, desde su punto de vista, la arquitectura enterrada sería con la que lograría erigir edificios que hablasen por sí mismos y provocasen una serie de sentimientos en el espectador. “[...] *La arquitectura enterrada se caracteriza por el empleo de proporciones bajas y deprimidas, muros desnudos y desprovistos de cualquier tipo de decoración y una construcción parcialmente enterrada en el terreno, es decir, una arquitectura más simple que la llevada a cabo hasta entonces en la época. De esta forma, identifica este tipo de arquitectura con aquella que es utilizada para la construcción de cementerios, tumbas y cenotafios.* [...]” (López, 2019: 69).

También buscaba crear una sensación de tristeza con estos edificios, para ello, utilizó la arquitectura de sombras. “[...] *Tras varias observaciones, descubrió el arte de oponer los cuerpos a la luz, los cuales crean grandes sombras que ponen de manifiesto la magnificencia y perfección de las formas empleadas*

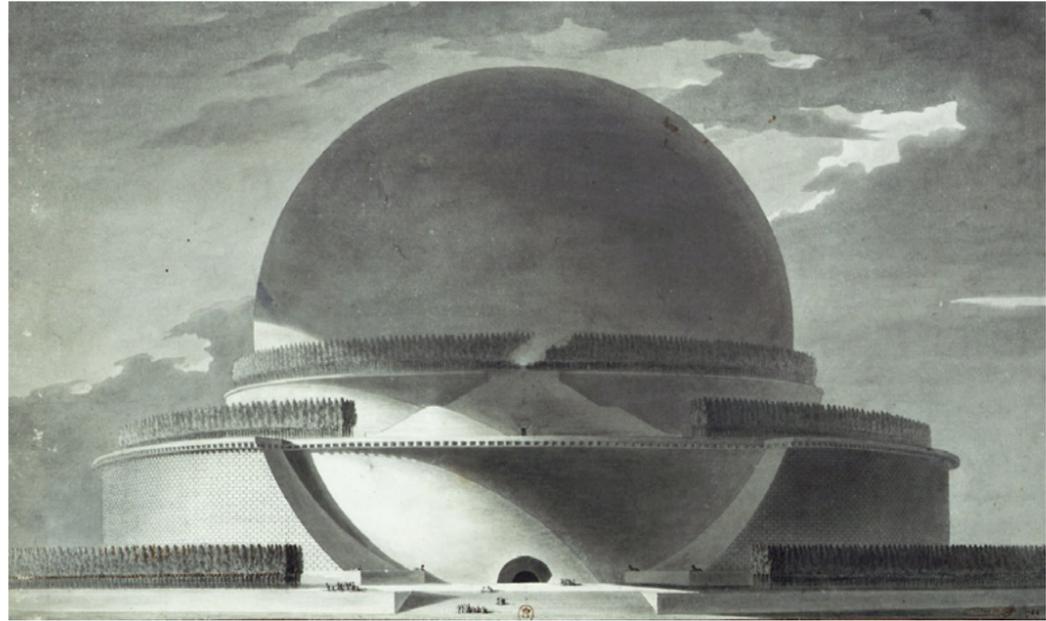
*por Boullée.* [...]” (López, 2019: 69).

Por último, con este proyecto Boullée deseaba crear un lugar donde honrar la memoria de Isaac Newton.

Como se puede observar en la imagen [Figura 26] el cenotafio está compuesto por un cuerpo principal esférico de ciento cincuenta metros de alto que apoya sobre una base que lo eleva del suelo. Unas escaleras de gran tamaño conducen al visitante a la entrada del cenotafio. En el muro de dicha entrada, el cual está totalmente despojado de decoración, se puede encontrar una oración escrita por Boullée “[...] *¡Oh, Newton! Si por la extensión de tus luces y la sublimidad de tu talento, determinaste la figura de la tierra, yo he concebido el proyecto de envolverte en tu descubrimiento. ¡Ah! ¡Cómo encontrar, fuera de ti, nada que pueda ser digno de ti!* [...]” (Boullée, 1985: 127).

Este muro se encuentra retranqueado dándole importancia a la entrada. También se logra ver la totalidad de la esfera gracias a las sombras y al efecto óptico que estas generan.

La vegetación tiene un papel muy importante en la obra ya que es el único elemento decorativo que posee. Cada una de las tres



[Figura 26] "Cenotafio de Newton". Alzado. (1784). Etienne-Louis Boullée (1728-1799)

cotas del monumento contiene filas de cipreses que rodean el perímetro de la obra. En el primer y segundo piso, se observan filas de cuatro cipreses, separados lo suficiente del monumento para permitir el paso de las personas, en el caso de la tercera altura, debido al estrechamiento de la superficie, solo hay dos filas de cipreses, pero también se permite el paso. La vegetación crea así una barrera para que el visitante no se precipite al vacío.

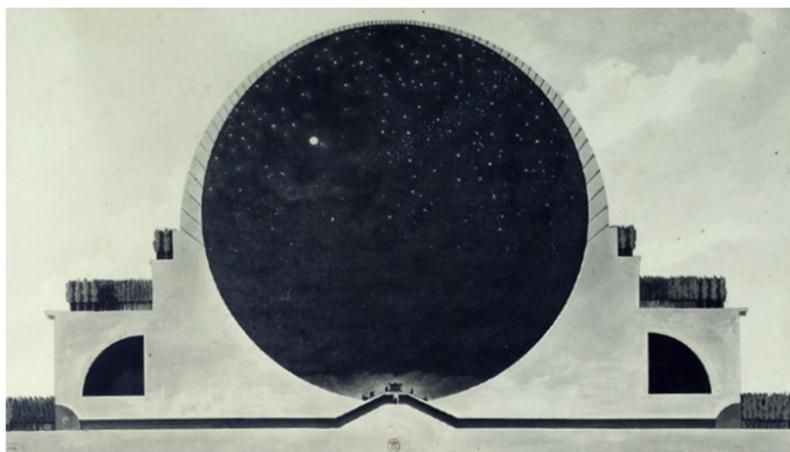
Boullée propone dos formas de iluminación del cenotafio, una que recrea el día y otra la noche. Para la iluminación diurna y según describe el propio Boullée, en el interior del cenotafio se encontraría una gran lámpara. [Figura 27] *"Al servirme, Newton, de tu divino sistema para dar forma a la lámpara sepulcral que ilumina tu tumba, se me antoja haberme convertido en un ser sublime. Es la única decoración que he creído un deber usar."* (Boullée, 1985: 127). Esta lámpara estaría colocada en el centro de la esfera y sería la encargada de iluminar todo el espacio interior, dando alusión al sistema solar. En cambio, la iluminación nocturna está compuesta por *"pequeñas aberturas en forma de embudo, practicadas en el exterior de la bóveda"* (Boullée, 1985:

128) por lo tanto y como comenta Boullée la iluminación del interior está producida por los astros que decoran el cielo [Figura 28]

En cuanto a los espacios interiores se pueden diferenciar dos tipos que dependen principalmente de su utilidad. El primero, está compuesto por espacios de poca altura y estrechos, en forma de pasillo. Son elementos de paso, con los que Boullée buscaba que el visitante no se detuviera hasta que no llegara al elemento principal. El segundo tipo, el elemento principal, está compuesto por una esfera vacía, haciendo referencia a la tierra debido a la intención de Boullée en albergar en su interior un lugar de culto de Isaac Newton. Esta esfera tiene una escala monumental que provoca en el espectador una sensación de sobrecogimiento. Como dice el propio Boullée *"debido a su curvatura el espectador no puede acercarse a lo que ve, está obligado como por cien fuerzas mayores a mantener el puesto que se le asigna. [...] Aislado por todas partes, sus miradas no pueden dirigirse más que hacia la inmensidad del cielo."* (Boullée, 1985: 128). Todo esto se conoce gracias a que Boullée utilizaba la sección para explicar todos sus proyectos.



[Figura 27] “Cenotafio de Newton”. Sección. (1784). Etienne-Louis Boullée (1728-1799)



[Figura 28] “Cenotafio de Newton”. Sección. (1784). Etienne-Louis Boullée (1728-1799)

Fue tan famosa la obra de Boullée que en la película de Peter Greenaway “*The Belly of an Architect*” que fue estrenada en 1987 tiene claras referencias a la obra de Etienne-Louis Boullée.



[QR6] “*The Belly of an Architect*”. Peter Greenaway.

### Análisis de la “Casa de los guardas del río” de Claude Nicolas Ledoux

Claude Nicolas Ledoux (1736-1806) [Figura 29] fue un arquitecto urbanista francés, uno de los principales representantes de la arquitectura neoclásica. Considerado uno de los máximos representantes de la arquitectura utópica y revolucionaria francesa.

Estuvo influenciado por el Racionalismo, concretamente por Rousseau y el filósofo Condorcet.

Como Boullée, Ledoux también fue discípulo de Jacques-François Blondel.

Como arquitecto visionario que fue pretendía romper con todo lo anterior. Ledoux propuso una visión de la arquitectura sin barreras sociales, una arquitectura basada en la actividad. Con ello, Ledoux aspiraba a que las obras arquitectónicas dejaran de reflejar la condición social de sus habitantes y reflejaran las actividades artesanales o profesionales que desempeñaban cada uno de ellos.

La arquitectura de Ledoux se caracteriza por la monumentalidad y por la poca ornamentación de los edificios. Ledoux evita los ordenes arquitectónicos y utiliza solo los ordenes primitivos, nacidos prácticamente de la naturaleza, como el capitel dórico.

La obra de Ledoux fue altamente criticada debido a la avanzada idea que este tenía de la arquitectura. Tanto es el avance en la arquitectura que Kaufmann (1952: 136) afirma que las consideraciones de Ledoux podrían servir de introducción a un libro de texto sobre la arquitectura de nuestro tiempo.

Fue condenado a la guillotina por los revolucionarios debido a que Ledoux trabajó para personas de la nobleza y defendía a la realeza.

En 1804 escribió el texto de su tratado durante su estancia en la cárcel llamado “*L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*” una arquitectura considerada desde el punto de vista del arte, la moral y la legislación. En este tratado se encontraban proyectos realizados entre 1768 y 1789. Sin embargo “[...] la reedición de este tratado a mediados del siglo XIX, en plena gloria del “Renacimiento Gótico”, fue a su vez el principal evento de la recepción romántica de la arquitectura según Ledoux. Esta reedición fue realizada por Daniel Ramée (1806-1887) [...]” (Molok 1996: 44).

En 1846 fue publicado en Londres y en



[Figura 29] : “Retrato de Claude Nicolas Ledoux (1736-1806)”. (1785). Martin Drolling .

1847 en París. Ledoux realizó muchas obra construida a lo largo de su vida y aunque mucha fue destruida aún se conservan gran parte de sus proyectos.

Un ejemplo de la arquitectura parlante de Ledoux es el proyecto de la ciudad de Chaux [Figura 30]. Se trataba de una ciudad ideal, una ciudad utópica, donde buscaba a través del urbanismo y la arquitectura una sociedad mejor, lejos de los estatus sociales. Debido al poco acogimiento que tuvo la obra, Ledoux realizó una segunda propuesta cambiando la forma del conjunto y añadiendo a los apartamentos y a los talleres unos edificios con un uso común.

Como se observa en la [figura 30] en la parte superior se encuentra la casa del director junto a la puerta de entrada, los edificios de administración y los talleres de extracción de sal. El portón de la entrada estaba decorado por un pórtico de columnas dóricas con una escala monumental dotándole de importancia. Kaufmann (1952: 196) lo denomina “el nuevo cubismo”. A lo largo de toda la circunferencia se encontraban las casas de los trabajadores.

Para la realización este proyecto Ledoux recogió las ideas higienistas del siglo XVIII y principios del XIX que pretendían elevar el

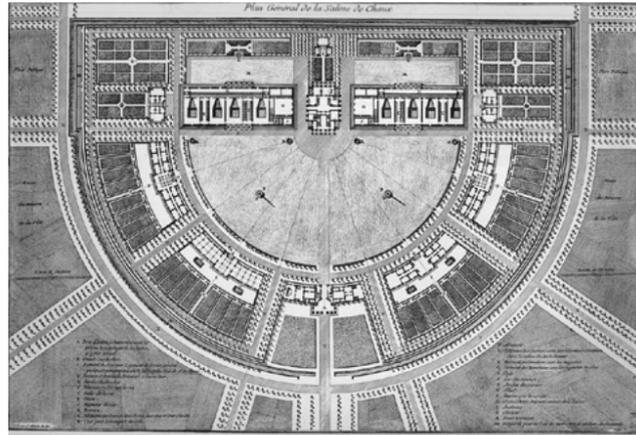
nivel de vida de la clase obrera.

También formaban parte del proyecto la casa del jardinero [Figura 31] y la Casa del Vigilante del Río [Figura 32], del cual se comentará a continuación, aunque se encontraban un poco alejadas de la ciudad de Chaux.

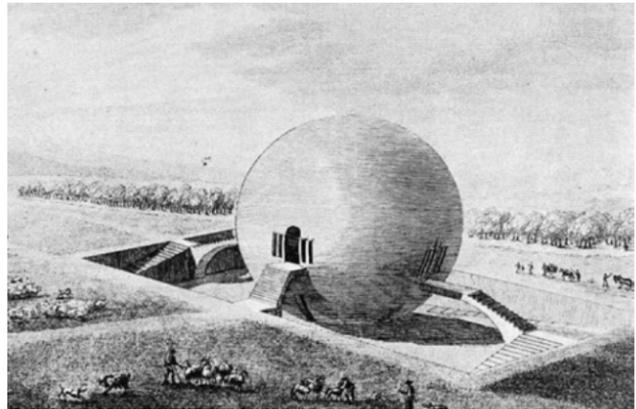
La casa del vigilantes del río también conocida como “*Maison des directeurs de la Loue*” se trata de uno de los proyectos no construidos de Ledoux.

Como se observa en la imagen [Figura 32] la casa del vigilante del río está compuesta por dos elementos rectangulares superpuestos que forman la base y un semicírculo en la parte superior recordando una bóveda de cañón, en los elementos rectangulares se observan unas escaleras enfrentadas entre sí que permiten el acceso a la casa. “[...] Ledoux hace pasar el río por el edificio de manera que la poderosa bóveda se coloca a horcajadas sobre las aguas corrientes. La composición puede, por supuesto, ser interpretada como arquitectura parlante, como el símbolo del dominio humano sobre la naturaleza.[...]” (Kaufmann, 1952: 535).

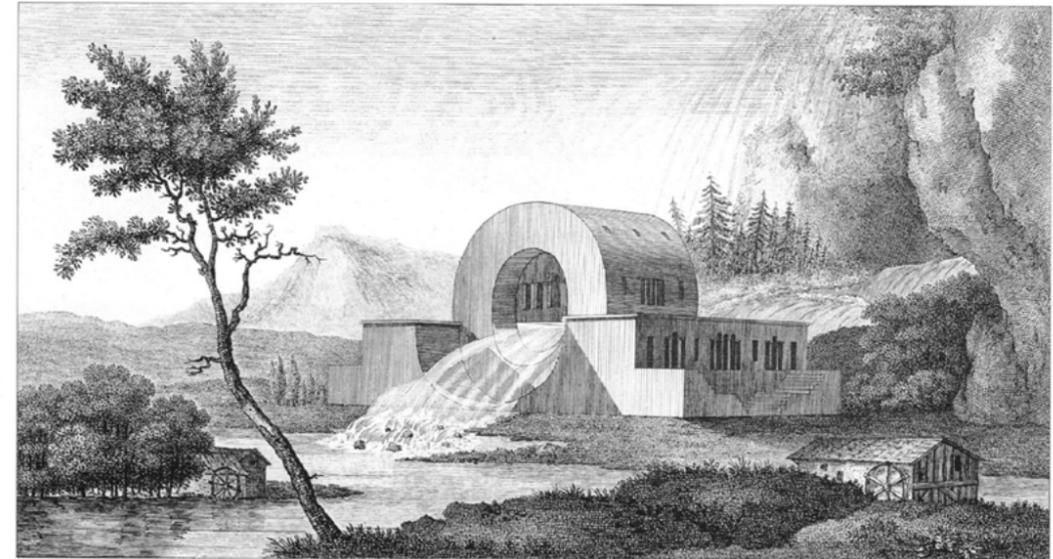
En la parte exterior, para la creación de los huecos utiliza el elemento Serliano. Se trata



[Figura 30] "Ciudad de Chaux". Planta. (1774-1779).  
Claude Nicolas Ledoux (1738-1806)



[Figura 31] "Casa del jardinero". Perspectiva. (Publicado  
en 1804). Claude Nicolas Ledoux (1738-1806)



[Figura 32] "Casa de los vigilantes del río". Perspectiva. (Publi-  
cado en 1804). Claude Nicolas Ledoux (1738-1806)

de un recurso arquitectónico que consiste en combinar arcos de medio punto con huecos adintelados. [Figura 34]. Este recurso se puede observar en toda la obra en los huecos para ventanas.

Al observar las plantas [Figura 35] se observa que Ledoux realizó dos viviendas buscando la simetría y composición de los elementos simples.

Pero si se indaga un poco más en la composición de la obra se observa como una de las viviendas no tiene continuación, la vivienda situada a la derecha del plano está compuesta por planta baja más tres alturas mientras que la vivienda situada a la izquierda solo comprende planta baja más una altura. Esto hace pensar que Ledoux no estaba interesado en estudiar la distribución de la vivienda sino en centrarse en el aspecto del exterior.

En cuanto al paisaje que rodea la edificación se puede observar que se trata de un paisaje redundante rodeado de vegetación y del río. Como decía Rousseau el hombre debía estar en armonía con la naturaleza.

Otro aspecto que llama la atención es el acceso al edificio debido a la poca dimensión que este posee en comparación con la altura

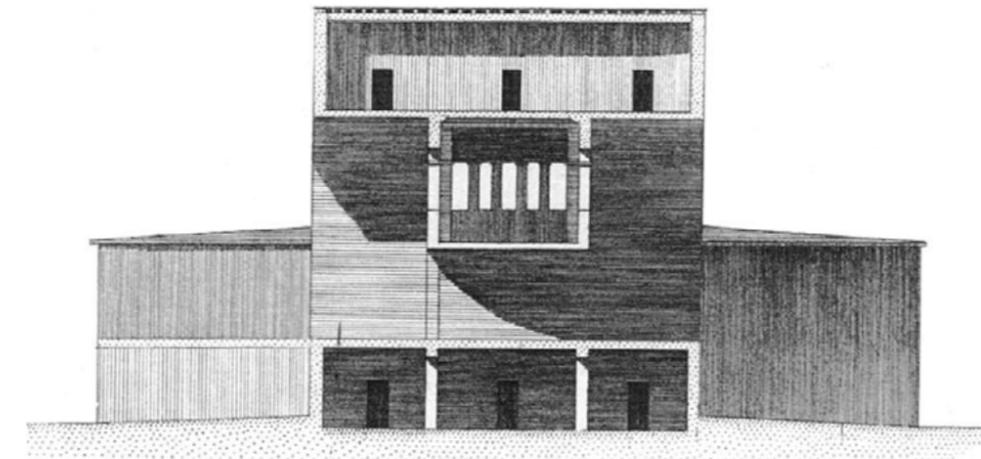
del edificio. Se entiende que el proyecto cuenta con tres entradas la primera realizada por la puerta central y la segunda y la tercera se realizan a través de las escaleras enfrentadas.

Como comenta Kaufmann (1952: 353), en la casa se pueden encontrar varios contrastes entre los elementos que la componen, por ejemplo, se identifica un contraste entre la bóveda y la zona escalonada debido a la diferencia que existe entre sus superficies, otro de los grandes contrastes en el proyecto es el vacío del semicírculo por donde pasa el agua y el elemento macizo rectangular que forma la base, por último otro de los contrastes que se puede observar es el compuesto por bordes rígidos que forman las esquinas de la base de la forma rectangular y el agua que pasa por mitad de la casa.

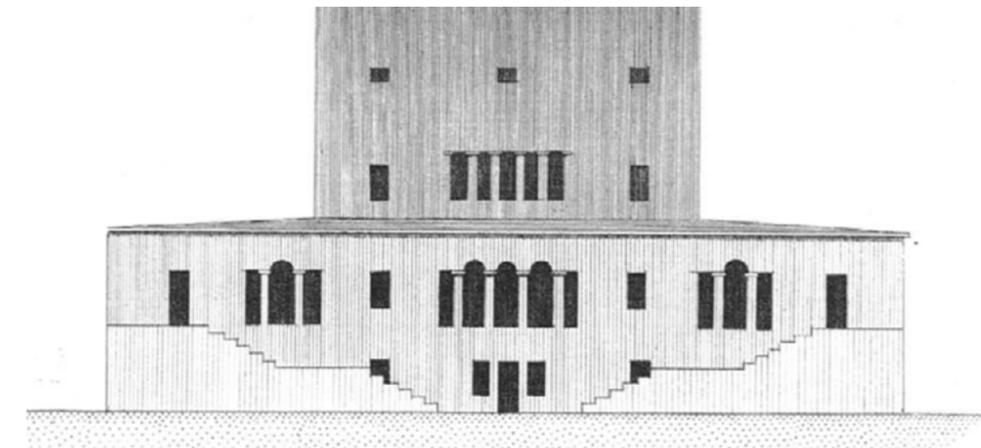
El agua crea una sensación de fluidez y de serenidad que rompe con la creación de los bordes rectos y estrictos de la parte maciza y rectangular.

También existe reverberación del doble contorno del semicilindro y las curvas sobre las que cae la catarata.

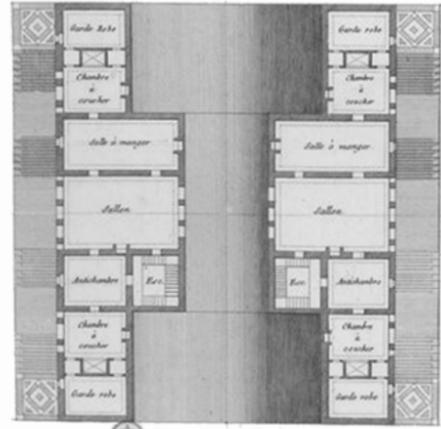
*[...] Habla del deseo de innovación y de un*



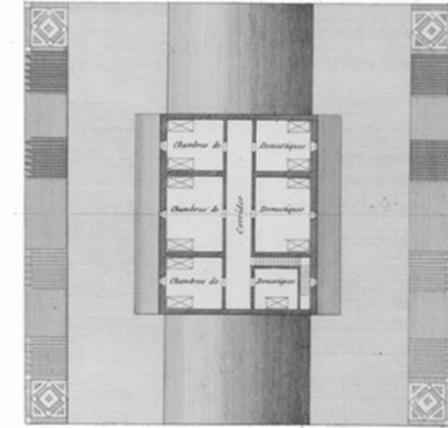
[Figura 33] "Casa de los vigilantes del río". Sección. (Publicado en 1804). Claude Nicolas Ledoux (1738-1806)



[Figura 34] "Casa de los vigilantes del río". Alzado. (Publicado en 1804). Claude Nicolas Ledoux (1738-1806)



[Figura 35] "Casa de los vigilantes del río". Alzado. (Publicado en 1804). Claude Nicolas Ledoux (1738-1806)



[Figura 35] "Casa de los vigilantes del río". Alzado. (Publicado en 1804). Claude Nicolas Ledoux (1738-1806)

*nuevo orden de los elementos; de la lucha tras la forma por la forma, y de la grandeza por la grandeza. Puede enseñarnos que la arquitectura puede y debe ser más que el dominio del fontanero.[...]*” (Kaufmann, 1952: 535).

Con esta obra, deseaba destacar el empleo de la persona que vivía en esa casa, como se trata del vigilante del río proyecta la casa como una tubería donde pasa el agua por medio. Con ello, destaca el dominio del hombre sobre la naturaleza. Ledoux desvió el río de su trayectoria para conseguir ese paso de agua por medio de la edificación y el salto del agua necesario que aumenta el carácter del control del agua.

Aunque se trata de un proyecto utópico fue de inspiración para arquitectos como Frank Lloyd Wright (1867-1959).

“La casa de la cascada” de Frank Lloyd Wright [Figura 36] fue construida entre los años 1936 y 1939 y tiene varias analogías con la casa de los vigilantes del río.

Una de ellas y la más visible de todas es la presencia del río por debajo de la casa, otra semejanza también muy visible es la relación entre la edificación y el entorno, en los dos proyectos el entorno se encuentra

mimetizado con le proyecto. También se puede relacionar con la casa de los vigilantes por la utilización de elementos simples, como es el rectángulo macizo y por la superposición de elementos.



[Figura 36] “La casa de la cascada”. Mil Run, Pensilvania. (1939). Frank Lloyd Wright. Foto: Simón García.

### **Análisis de la “La porte de sortie du Parc des plaisirs, de la chasse et du prince” de Jean-Jacques Lequeu**

Jean-Jacques Lequeu (1757-1826) [Figura 37] fue un arquitecto y diseñador francés. Empezó su andadura como arquitecto en el taller familiar debido a la influencia de su padre albanista. En 1779 se trasladó a París para continuar con sus estudios gracias al director de la escuela de Rouen Jean-Baptiste Descamps quien le ayudó a conseguir una beca para poder marcharse. Lequeu admiraba a Jacques Germain Soufflot y lo primero que hizo cuando llegó a París fue ir a visitarlo, este le aceptó en su estudio en el que trabajó con su nieto. Julien-David Le Roy aceptó a Lequeu como estudiante en la *Royal Academy* gracias a las recomendaciones de Soufflot.

Debido a la revolución francesa de 1789 Lequeu se vio obligado a abandonar su trabajo como arquitecto y se convirtió en funcionario.

Como comenta Kaufmann (1952: 540) debió de haber levantado sospechas sobre su ideología y para poder acallar esas voces y mostrar sus sentimientos republicanos, realizó un extraño dibujo titulado “*Porte du Parisis*” y lo publicó en el comité de seguridad pública. Más tarde, escribió en el reverso “Diseño para librarme de la guillotina”[20] donde se entiende que realizó esa

ilustración solo para no ser juzgado ni perseguido por los revolucionarios.

Toda su obra arquitectónica se puede resumir en unos 800 dibujos que están recogidos en un libro llamado “*l’architecture civil*” En él se pueden encontrar la gran mayoría de sus proyectos imaginarios y fantásticos que diseñó a lo largo de su vida, acompañados de textos explicativos.

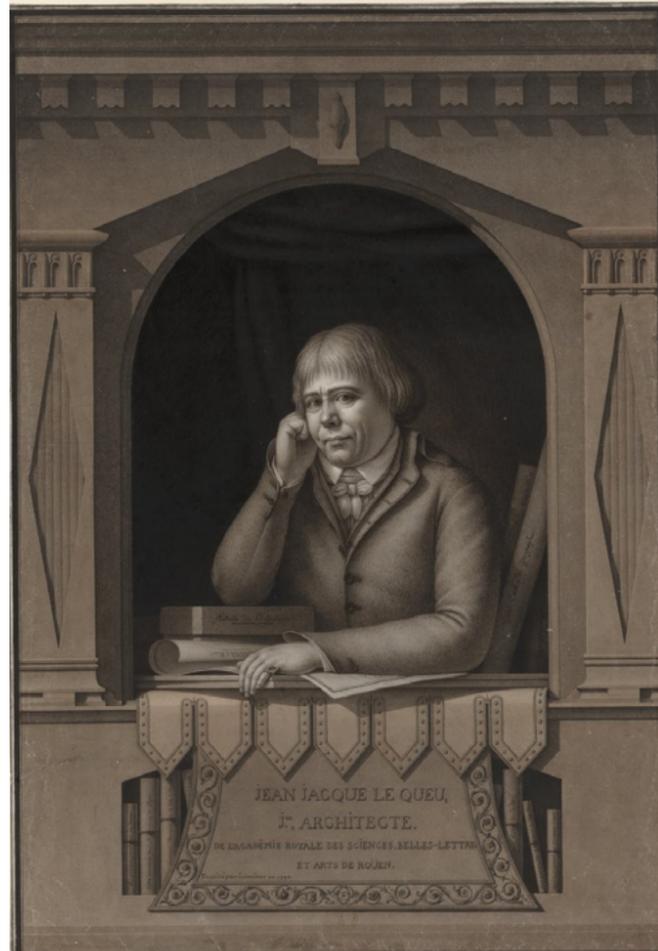
A pesar de tener una extensión de proyectos dibujados ninguno de ellos llegó a ser construido.

Kaufmann describe a Lequeu como un arquitecto “fantástico” entendido como que realiza una arquitectura que no tiene realidad y existe solo en la imaginación, también describe su arquitectura como “[...] *absurdidad de mezcla indiscriminada de estilos[...]*” (Kaufmann 1952: 551)

“[...] *tal vez por primera vez en la historia, en forma tan extensa, constituyó sus edificios con elementos no arquitectónicos[...]*” (Vilder 1987: 122).

En muchas de sus obras se puede apreciar cómo utilizaba elementos que no tienen ninguna relación con la arquitectura para la ornamentación del proyecto. Los anima-

[20] “Dessin pour me sauver de la guillotine”



[Figura 37] "Autorretrato Jean-Jacques Lequeu (1757-1826)". (1792). Jean-Jacques Lequeu

les, los elementos naturales u objetos cotidianos son los ejemplos más utilizados por el autor. La composición de las obras de Lequeu pueden llegar a recordar a un montaje o un *collage*, debido a la utilización de elementos superpuestos y dispares entre ellos.

Una obra en la que destaca esta ornamentación es "La porte de sortie du Parc des plaisirs, de la chasse et du prince" [Figura 38] donde se puede ver que se trata de una puerta a dos escalas, la escala general del conjunto hace alusión a unos cuernos. En la escala más cercana, se encuentran cabezas moldeadas de un ciervo, en el centro de la entrada, jabalíes y sabuesos coronando cada uno de esos cuernos.

En la parte superior dibuja una especie de bosque para explicar lo que se encuentra al otro lado de esa puerta.

Como su propio nombre indica es la entrada a un recinto de caza.

Otra obra de Lequeu que se entiende que va relacionada con la anterior debido a que se encuentran dibujadas en la misma lámina es "L'étable à vache tournée au midi sur la fraîche prairie" [Figura 39].

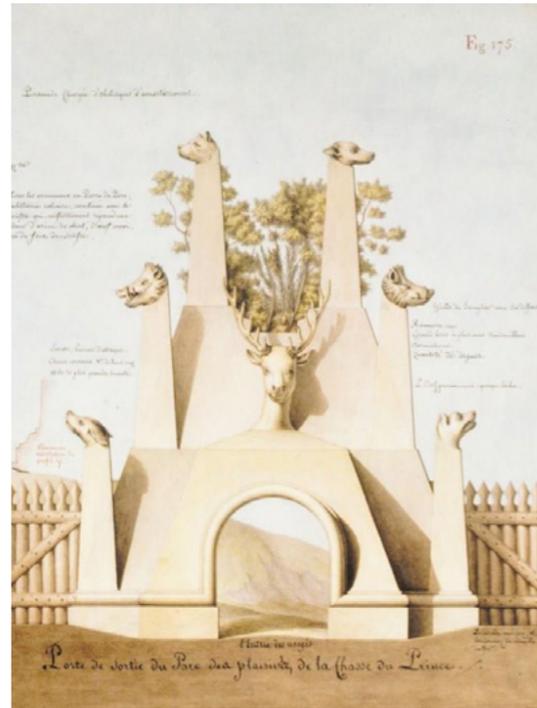
Como se puede observar en la imagen es un edificio con formaliza como una vaca

con un jarrón en la cabeza. Se trata de un establo y por ello el autor lo relaciona con una vaca.

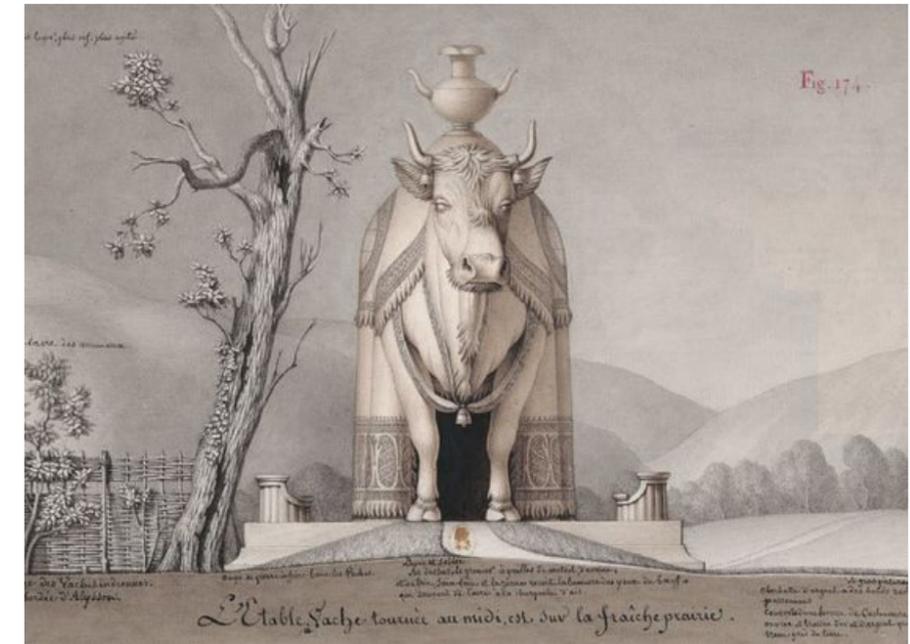
*"[...]El Establo vacuno no sólo desafía las convenciones del vocabulario clásico, sino que también propone una noción alternativa del precedente tipológico. La idea de esculpir un edificio de forma zoológica resulta tan excéntrica que se impone como una monumental ironía, o, como un filoso intento de reemplazar las arraigadas convenciones de la arquitectura con nuevos e inexplorados conceptos como la alegoría y la metonimia. El Establo Vacuno en definitiva, puede ser interpretado como un readymade [21] de colosales proporciones [...]"* (Meninato, 2015: 110).

Este proyecto se puede relacionar con la arquitectura explícita comentada anteriormente, que de manera descarada cuenta lo que se va a hacer.

[21]Readymade: arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos.



[Figura 38] “La porte de sortie du Parc des plaisirs, de la chasse et du prince”. Alzado. Jean-Jacques Lequeu (1757-1826)



[Figura 39] “L’étable à vache tournée au midi sur la fraîche prairie”. Alzado. Jean-Jacques Lequeu (1757-1826)

**Afinidades y conclusiones**

Tras finalizar el análisis de los casos de estudio y para concluir con el trabajo, se puede afirmar que existen ciertas similitudes entre la música programática y la arquitectura parlante como inicialmente se intuía.

Una de las similitudes y quizá la más reconocible viene de la propia definición de cada una de ellas: la música programática se crea con la intención de contar algo, ya sea una historia, una situación, un evento..., y la arquitectura parlante “habla”, expresa por ella misma su función o a qué tipo de habitante pertenece. Por ello, ambas pretenden transmitir al receptor -oyente u observador- algún tipo de contenido. En el caso de la música, se trataría de contenidos extramusicales, tales como una imagen, un poema, otra pieza musical, etc. asociados a la pieza, mientras que respecto a la arquitectura serían las diferentes pistas visuales que el edificio transmite para expresar principalmente su función.

Sea como sea, es el receptor el que tiene que interpretar esa información, que ni en uno ni otro caso resulta plenamente explícita. En arquitectura se utiliza mucho la simbología, mientras que en música los títulos de las piezas dejan entrever la temática tratada.

Aunque las dos corrientes se asemejan pues en la intención de comunicar, se diferencian en el vínculo de la información que transmiten con respecto a la obra. En el caso de la arquitectura, la información es inherente al propio destino del edificio; de esta manera, si se trata de un edificio funerario, el contenido aportado estará relacionado con la muerte. En cambio, en el caso de la música el contenido es colateral, no proviene normalmente del autor sino que se apoya en un referente externo: un poema, un texto, una imagen u otra pieza musical. Por tanto, y siguiendo con el ejemplo, una pieza musical puede tratar el tema de la muerte, pero para ello recurrirá posiblemente a un guión o una imagen que le dé soporte.

Cada disciplina se sirve de sus propios recursos para transmitir estos contenidos. La música programática lo hace con cambios de dinámica, de ritmo, velocidad, tonalidad y timbre para suscitar aquellas sensaciones que el receptor ha de recrear en base a las intenciones del compositor. Y así, el autor utiliza los *fortes*, cambios bruscos de ritmo, timbres estridentes, melodías atropelladas para suscitar tensión, y la sordina, notas largas y timbres agradables para recrear justo lo contrario. En el caso de la archi-

tectura parlante, los arquitectos apelan a la forma, la proporción, la luz, la materialidad y textura, y la ornamentación para conseguir generar diferentes impresiones en el espectador.

El periodo de desarrollo y madurez de ambos géneros no es estrictamente coetáneo. Al hablar de arquitectura parlante se remitiría a finales del XVIII o principios del XIX, mientras que en el caso de la música sería ligeramente posterior: en torno a mediados del XIX. Si la primera hunde sus raíces en el movimiento ilustrado, la segunda está conectada plenamente con el romanticismo. En cualquier caso, ambos planteamientos siguen vigentes hoy en día. En cuanto a la arquitectura, se siguen componiendo edificios con connotaciones alusivas a su función, utilizando a menudo la metáfora. Lo vemos en la Casa para un carpintero en Olot (2005-2007), de los arquitectos RCR. En el caso de la música programática es frecuente la connotación extramusical en las bandas sonoras de películas, como se ha venido comentando.

Una afinidad interesante es la que atendería al paralelismo entre el *leitmotif* o melodía escrita por los compositores para la iden-

tificación de un personaje determinado, y la arquitectura personalizada de Ledoux cuando hace referencia al habitante a quien va destinada. Pensemos por un momento en la Casa del fabricante de toneles. En ambos casos se busca representar el carácter de esta persona.

En cuanto a la intención de los arquitectos y músicos al componer este tipo de obras se perciben algunas diferencias. En la música, el objetivo principal consiste en ensanchar el ámbito de intelección del oyente para conseguir una más intensa, completa y amena fruición estética. En el terreno de la arquitectura, por su parte, el propósito es quizás más pragmático y racional, y se dirige principalmente a sugerir la función del edificio a través del carácter con que se expresa. Con todo, difiere mucho la manera de enfocarlos entre unos arquitectos y otros. Mientras que Ledoux aboga por un objetivo educativo y moralizante, Boullée se propone comunicar desde la estimulación de las emociones; Blondel parece limitarse a una simple comunicación de información sin más connotaciones; y Lequeu se inclina más hacia lo explícito.

Como se ha comentado anteriormente, el

carácter de la arquitectura es el que permite relacionar su imagen con su contenido. Es decir, la imagen del edificio nos evoca una idea o una aproximación de la función del mismo. En cambio, en la música primero se percibe la idea mediante las composiciones musicales y luego la imagen, en base a las intenciones del compositor. Por lo tanto, si la imagen de la arquitectura parlante lleva a la idea, la idea musical lleva a la imagen.

**Bibliografía y créditos**

## Bibliografía y cibergrafía

BELLIDO, J. A. (2010). *Historia de la orquesta sinfónica (III). La orquesta de Berlioz*. <<https://joseantoniobellido.com/la-orquesta-de-berlioz/>> [Consulta: 29 de Julio 2020]

BENEVOLO, L. (1988). *Historia de la arquitectura del renacimiento: la arquitectura clásica del siglo XV al siglo XVIII*. Barcelona .Ed. Gustavo Gili.

BOFFRAND, G. (1745). *Livre d'Architecture*. París. Chez Guillaume Cavier pere,rue Saint Jacques, ay Lys d'Or. < [https://archive.org/details/gri\\_33125010919435/page/n27/mode/2up](https://archive.org/details/gri_33125010919435/page/n27/mode/2up)> [Consulta: 25 de Agosto del 2020]

BOULLÉE, É-L; SAMBRICIO, C. (1985). *Ensayo sobre el Arte*. Madrid. Gustavo Gili. Carlos Manuel (tr.)

BORES, F. (2012). *La siesta del fauno*. Madrid. Circulo de Bellas artes. < [https://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2016/04/Catalogo\\_\\_BoresMallar-](https://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2016/04/Catalogo__BoresMallar-)

[me\\_9294.pdf](#)> [Consulta: 26 de Abril del 2020]

BLANCO, C. (2017). *Leitmotivs de cine* < <http://www.revistadon.com/25983/leitmotivs-de-cine-bandas-sonoras-para-recordar-williams-zimmer-morricone-baladamenti-rota>> [Consulta: 5 de Agosto del 2020]

BLONDEL, J. F. (1771-1777). *Cours d'Architecture*. Tomo II. Book on Demand Ltd.

CALATRAVA, J. (1988). «Jacques-François Blondel y la teoría de la Arquitectura en la Enciclopedia», , en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, segundo semestre de 1988, número 67, pp. [291]-[314]*.

CASINI, C. (1978). *Historia de la música, 9.El siglo XIX, segunda parte*. Madrid. Turner.

DI BENEDETTO, R. (1982). *Historia de la música, 8.El siglo XIX, primera parte*. Madrid. Turner.

EINSTEIN, A. (2000). *La música en la época romántica*. Madrid. Alianza Música.

GARCÍA-AVELLO, R.(2009). *La Sinfonía pastoral de Beethoven como fuente de inspiración literaria*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz89s5>> [Consulta: 2 de Agosto del 2020]

GARCÍA, E. (2012). *La estética musical de Héctor Berlioz a través de sus textos*. Tesis doctoral. Burgos. Universidad de Burgos

GÓMEZ, P. (2010). *Sinfonía fantástica*. < <http://www.webpgomez.com/artes/mis-conciertos/386-sinfonia-fantastica>> [Consulta: 28 de Julio del 2020]

HEREU, I; ROSELL, J. (2000). *Teoria de l'arquitectura: l'ordre i l'ornament*. Barcelona. UPC.

IGOA, E. (2006). “Análisis musical del poema sinfónico Ce qu'on entend sur la montagne (versiones musicales de Cesar Franck y de Franz Liszt a partir del texto de Victor Hugo)”. *Palabra y música*. Anne-Marie Reboul.

IMAGINARIO, A. (s.f). *Neoclasicismo: características de la literatura y el arte neoclásicos*. <<https://www.culturagenial.com/es/neoclasicismo/>> [Consulta: 1 se Septiembre del 2020]

JOHNS, K.T. (1997). *The symphonic poems of franz Liszt*. Pendragon press stuyvesant. New York

KAUFMANN, E. (1952). *Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*. Philadelphia. The American Philosophical Society.

KRADJIAN, S. (2001). *Franz Liszt: Fenómeno Pianístico*. < <https://www.mundoclasico.com/articulo/372/Franz-Liszt-Fenomeno-Pian%C3%ADstico> > [Consulta: 2 de Septiembre del 2020]

KRUFT, H. W. (1990). *Historia de la teoría de la arquitectura* (vol I). Madrid. Alianza.

MACINTYRE, S. (2007). *Musical narrative: The foundation of a demonstrative paradigm through an analysis of Franz Liszt Die Hunnenschlach*. Tesis. California. California State University.

MADEC, P. (1997). *Boullée*. Madrid. Akal Ediciones.

MOLOK, N. (1996). « *L'architecture parlante* », ou *Ledoux vu par les romantiques*. In *Romantisme*, 1996, nº2. *Romantisme vu de Russie*. p.43-53 < <https://doi.org/10.3406/roman.1996.4264>> [Consulta: 20 Agosto del 2020]

MORENO, A. (2019). El Fauno de Mallarmé, Debussy y Nijinsky. < <https://academiaplay.es/el-fauno-de-mallarme-debussy-y-nijinsky/>> [Consulta: 23 de Julio del 2020]

POLO PUJADES, M (1999). *La música programática, una nova música per a la societat del segle XIX* p.187-201 <<https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000024/00000007.pdf>> [Consulta: 2 de Agosto del 2020]

SECARRANTA, F. (2014). *Historia de una sinfonía* <<http://www.historiadelasinfonia.es/audios-sinfonias-2/audios-sinfonias/beethoven-6/>> [Consulta: 2 de Agosto del 2020]

SUMMERSON, J. (1984). *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Madrid. Gustavo Gili.

SZAMBIEN, W. (1993). *Simetría, gusto y carácter*. Madrid. Akal Ediciones.

VIDLER, A. (1987). *The Writing of the Walls*. Butterworth Architecture.

WALKER, A (1989). *Franz Liszt: The Weimar Years 1848- 1861*. Nueva York: Alfred A Knopf.

### Créditos de imagen

[Figura 1] STIELER, J.K. (1820). “*Retrato de Beethoven (1770-1827)*”. [Ilustración]. Recuperado de: <<https://wsimag.com/es/espectaculos/51817-conversaciones-con-beethoven>>

[Figura 2] COMPANY, M. (1911). “*Fotografía de Armando Palacio Valdés (1853-1938)*”. [Fotografía]. Recuperado de: < <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002071136&page=3> >

[Figura 3] BEETHOVEN, L. V. (1808). “*Nº6 Sechste Symphonie.(Pastorale).Op. 68*” [Partitura]. Recuperado de: <[https://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.6%2C\\_Op.68\\_\(Beethoven%2C\\_Ludwig\\_van\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.6%2C_Op.68_(Beethoven%2C_Ludwig_van))>

[Figura 4] NADAR, F. (1863). “*Fotografía de Héctor Berlioz (1803-1869)*”. [Fotografía]. Recuperado de: <[https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Nadar/218598/Hector-Berlioz,-1863-\(fotografado\).html](https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Nadar/218598/Hector-Berlioz,-1863-(fotografado).html)>

[Figura 5] AUTOR DESCONOCIDO. (1851). “*Retrato de Thomas De Quincey (1785-1859)*”. [Ilustración]. Recuperado de: <<https://hudsonreview.com/2017/05/the-lineage-of-thomas-de-quincey/#.X0wa-Gi2b5TY>>

[Figura 6] LISZT, F. (1836). “*Arreglo para piano de la Sinfonía Fantástica de Héctor Berlioz*”. [Partitura]. Recuperado de: < [https://imslp.org/wiki/Symphonie\\_fantastique,\\_H\\_48\\_\(Berlioz,\\_Hector\)](https://imslp.org/wiki/Symphonie_fantastique,_H_48_(Berlioz,_Hector))>

[Figura 7] GOYA, F. (1798). “*Aquelarre*”. [Cuadro]. Recuperado de: <<https://historia-arte.com/obras/el-aquelarre>>

[Figura 8] NADAR, F. (1886). “*Fotografía de Franz Liszt (1811-1886)*” [Fotografía]. Recuperado de: < <http://www.getty.edu/art/collection/objects/39130/nadar-gaspard-felix-tournachon-paul-nadar-franz-liszt-french-1886/?dz=0.5806,0.6464,1.19>>

[Figura 9] CARJAT, E. (1876). *Fotografía de Victor Hugo (1802-1885)*. [Fotografía]. Recuperado de: < <https://oscarenfotos.com/2012/04/22/galeria-ettiene-carjat/> >

[Figura 10] FRIEDRICH, G. D. (1818). “*Le Voyageur contemplant une mer de nuages*”. [Cuadro]. Recuperado de: < <https://www.franceinter.fr/emissions/l-art-des-vacances/l-art-des-vacances-04-aout-2018> >

[Figura 11] BRUCKMANN, F. (1864). “*Retrato de Wilhelm von Kaulbach (1805-1874)*”. [Ilustración]. Recuperado de: < <https://www.wikiart.org/es/wilhelm-von-kaulbach> >

[Figura 12] VON KAULBACH, W. 1837. Hunnenschlacht.[Cuadro]. Recuperado de: <<https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/D7F64AD74DBA-DE65661944A0DC47E6D1.html>>

[Figura 13] NADAR, F. (1909). “*Fotografía de Claude Debussy (1862–1918)*”. [Fotografía]. Recuperado de: < <https://historia-delamusica.net/fuentes-debussy> >

[Figura 14] NADAR, F. (1896). “*Fotografía de Stéphane Mallarmé (1842-1898)*”. [Fotografía]. Recuperado de: < <https://archive.org/stream/frenchportraitsb00thomials/page/10/mode/2up> >

[Figura 15] BOUCHER, F. (1759). “*Fauno*”. [Cuadro]. Recuperado de: <<https://academiaplay.es/el-fauno-de-mallarme-de-bussy-y-nijinsky/>>

[Figura 16] MANET, E. (1876). “*Dibujo del fauno para la edición impresa del poema de Mallarmé*”. [Ilustración]. Recuperado de: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625643g/f10.image%20via%20ocaml>>

[Figura 17] BORES, F. (1943). “*Ilustraciones de Laprès-midi d'un faune*”. [Ilustración]. Recuperado de: <[https://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2016/04/Catalogo\\_\\_BoresMallarme\\_9294.pdf](https://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2016/04/Catalogo__BoresMallarme_9294.pdf)>

[Figura 18] BELLICARD, J. C. (1758). “El Panteón de París”. SOUFFLOT. [Grabado]. Recuperado de: < <https://www.cca.qc.ca/fr/articles/issues/9/architecture-de-linvo-cation/32749/la-vie-politique-dun-batiment>>

[Figura 19] BERNARD, T. (1977). “*Salón de Exposiciones de productos Best*”. VENTURI. [Fotografía]. Recuperado de:<[http://oa.upm.es/53575/1/INVE\\_MEM\\_2018\\_289590.pdf](http://oa.upm.es/53575/1/INVE_MEM_2018_289590.pdf)>

[Figura 20] AUTOR DESCONOCIDO. “*Oficinas centrales de Longaberger Basket Company*”. [Fotografía]. Recuperado de:<<https://ciudadpedestre.wordpress.com/2014/06/02/recordando-a-los-edificios-pato/#prettyPhoto>>

[Figura 21] AUTOR DESCONOCIDO. “*Reparadora de calzado*”. [Fotografía]. Recuperado de:<<https://ciudadpedestre.wordpress.com/2014/06/02/recordando-a-los-edificios-pato/#prettyPhoto>>

[Figura 22] SUZUKI, H. (2005-2007). “*Casa para un carpintero*”. RCR. [Fotografía]. Recuperado de: < [https://afasiaarchzine.com/2015/05/rcr-arquitectes\\_30/](https://afasiaarchzine.com/2015/05/rcr-arquitectes_30/) >

[Figura 23] RIVERA, P. (2007). “*Museo del Chocolate*”. Rojkind Architects. [Fo-

tografía]. Recuperado de: < <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-22803/museo-del-chocolate-nestle-rojkind-arquitectos> >

[Figura 24] FRANÇOIS, J.C. “*Retrato de Germain Boffrand (1667-1754)*” [Fotografía]. Recuperado de: < <http://www.chateauluneville.meurthe-et-moselle.fr/fr/un-peu-dhistoire/les-personnes-illustrees-a-la-cour/germain-boffrand> >

[Figura 25] AUTOR DESCONOCIDO. “*Retrato de Jacques-François Blondel (1705-1774)*”. [Dibujo]. Recuperado de: BRAHAM, A. (1980). *The Architecture of the French Enlightenment*, p. 37. Berkeley. University of California Press.

[Figura 26] BOULLÉE, E.L. (1784). “*Cenotafio de Newton*”. Alzado. [Dibujo]. Recuperado de: KAUFMANN, E. (1952). *Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*. Philadelphia. The American Philosophical Society.

[Figura 27]] BOULLÉE, E.L. (1784). “*Cenotafio de Newton*”. Sección. [Dibujo]. Recuperado de: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7701015b/f5.item.r=boullée%20cénotaphe%20de%20newton> >

[Figura 28] BOULLÉE, E.L. (1784). “*Cenotafio de Newton*”. Sección. [Dibujo]. Recuperado de: KAUFMANN, E. (1952). *Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*. Philadelphia. The American Philosophical Society.

[Figura 29] DROLLING, M. (1785). “*Retrato de Claude Nicolas Ledoux (1736-1806)*” [Cuadro]. Recuperado de: < <https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/151615#infos-principales> >

[Figura 30] LEDOUX, C, N. (1774-1779). “*Ciudad de Chaux*”. Planta. [Dibujo]. Recuperado de: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5401411f/f280.image>>

[Figura 31] LEDOUX, C, N. (Publicado en 1804). “*Casa del jardinero*”. Perspectiva. [Dibujo]. Recuperado de: KAUFMANN, E.

(1952). *Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*. Philadelphia. The American Philosophical Society.

[Figura 32] LEDOUX, C, N. (Publicado en 1804). “*Casa de los vigilantes del río*”. [Perspectiva]. Recuperado de: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1047050b/f261.image> >

[Figura 33] LEDOUX, C, N. (Publicado en 1804). “*Casa de los vigilantes del río*”. [Sección]. Recuperado de: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1047050b/f261.image> >

[Figura 34] LEDOUX, C, N. (Publicado en 1804). “*Casa de los vigilantes del río*”. [Alzado]. Recuperado de: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1047050b/f261.image> >

[Figura 35] LEDOUX, C, N. (Publicado en 1804). “*Casa de los vigilantes del río*”. [Plantas]. Recuperado de: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1047050b/f261.image> >

[Figura 36] SIMON, G. (1939). “La casa de la cascada”. Frank Lloyd Wright. [Fotografía]. Recuperado de: < <https://www.arqfoto.com/fallingwater-casa-de-la-cascada-frank-lloyd-wright/> >

[Figura 37]LEQUEU, J. J. (1792). “*Autorretrato Jean-Jacques Lequeu (1757-1826)*”. [ilustración]. Recuperado de: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531640462> >

[Figura 38] LEQUEU, E.L. “*La porte de sortie du Parc des plaisirs, de la chasse et du prince*”. Alzado. [Dibujo]. Recuperado de: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531659243.item> >

[Figura 39] LEQUEU, E.L. “*L'étable à vache tournée au midi sur la fraîche prairie*”. Alzado. [Dibujo]. Recuperado de: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531659243.item> >

### Referencias QR

[QR1] “*Sinfonía nº 6, Op. 68*”. Ludwig van Beethoven (1770-1827). Berlin Philharmonic . (1977). Herbert von Karajan. < <https://www.youtube.com/watch?v=p4C-CU2-AFZE>>

[QR2] “*La Sinfonía Fantástica H.48*” Hector Berlioz (1803-1869). New Philharmonia Orchestra.(1968). Leopold Stokowski. < <https://www.youtube.com/watch?v=ewoAW-Zyuj8&t=36s> >

[QR3] “*Ce qu'on entend sur la montagne S.95*”. Franz Liszt (1811-1886). London Philharmonic Orchestra. Bernard Haitink <<https://www.youtube.com/watch?v=-B4OUvkXqMDo>>

[QR4] “*Hunnenschlacht S.105*”. Franz Liszt (1811-1886). BBC Philharmonic. Ginandrea Nosedá. < <https://www.youtube.com/watch?v=6v2Zxq9wVM0> >

[QR5] “*Prélude à l'après-midi d'un faune L.86*”. Claude Debussy (1862–1918). “Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. < <https://www.youtube.com/watch?v=-uolYjeP8dM&t=253s> >

[QR6] “*The Belly of an Architect*”. Peter Greenaway. (1987).

Valencia, Septiembre 2020

## **Arquitectura parlante y Música programática**

Afinidades y peculiaridades

**Laia Salort Sánchez**



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA  
SUPERIOR  
D'ARQUITECTURA