

Reflejos del jardín en la música europea del siglo XX

Del impresionismo a los jardines sevillanos de Joaquín Turina

Reflections of the garden in 20th century European music

From Impressionism to the Sevillian gardens of Joaquín Turina

Laura SANZ GARCÍA

Resumen

El jardín como tema de inspiración para las artes y la literatura es un tópico recurrente a lo largo de la historia de la cultura, que surge con las primeras evocaciones del paraíso en las civilizaciones antiguas. La música no ha sido una excepción en este imaginario, donde los sonidos propios del jardín aportan, además, una interesante materia prima para el trabajo de los compositores. Partiendo de los conceptos de parestesia y sinestesia, este artículo presenta algunas de las expresiones y significados de la música inspirada en jardines durante el siglo XIX y, especialmente, a partir de 1900. Tras abordar los ejemplos más importantes del repertorio europeo, en sus distintos géneros, el texto se cierra con un breve recorrido por las imágenes del jardín en la música española hasta mediados del siglo XX.

Abstract

The garden as a theme of inspiration for the arts and literature is a recurring theme throughout the history of culture, arising with the first evocations of paradise in ancient civilisations. Music has been no exception to this imaginary, where the sounds of the garden also provide an interesting raw material for the work of composers. Starting from the concepts of paresthesia and synaesthesia, this article presents some of the expressions and meanings of garden-inspired music during the 19th century and especially from 1900 onwards. After dealing with the most important examples of the European repertoire, in its different genres, the text closes with a brief overview of the images of the garden in Spanish music up to the middle of the 20th century.

Palabras clave

Jardines, Romanticismo musical, música del s. XX, Impresionismo, música española

Keywords

Gardens, Musical Romanticism, 20th century music, Impressionism, Spanish music



Si existe un concepto central en el estudio de las interrelaciones estéticas entre distintas disciplinas artísticas, ese es, sin duda, el concepto de sinestesia. Dicho término inunda desde hace años los títulos y resúmenes de publicaciones que, desde la historia del arte, la estética o la musicología, tratan de conectar de diversos modos cuadros, composiciones musicales o incluso obras literarias.

Dentro de estas formas de arte, se encuentra la jardinería o, en términos actuales, la arquitectura del paisaje. *Landscape architecture* es el término acuñado en 1858 por el norteamericano Frederick Law Olmsted para denominar cualquier actividad de intervención en el paisaje, desde un pequeño jardín privado hasta la escala territorial, pasando, por supuesto, por la jardinería urbana. En la actualidad, el oficio del jardinero parece muy separado del trabajo del paisajista, el “arquitecto” del jardín, pero esta diferenciación semántica es reciente; ambas denominaciones siguieron confundándose hasta bien entrado el s. XX.

Para quienes conocemos el enorme valor artístico de la jardinería, sorprende saber que los tratados clásicos la han excluido sistemáticamente del conjunto de “Bellas Artes”. Así, la clasificación del abate Charles Batteaux (1746)¹ define como *Beaux-Arts*, en primer lugar, aquellas destinadas únicamente al disfrute estético (música, poesía, pintura, escultura y danza) y, en segundo, las artes que combinan utilidad y placer (elocuencia y arquitectura). No hay ninguna referencia en toda la obra a la jardinería, el

¹ BATTEAUX, Charles. *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. París, Durand, 1746.

paisajismo o la horticultura, y ello a pesar de que el criterio fundamental que maneja Batteaux para su definición de arte es, precisamente, la imitación de la naturaleza.

Sin embargo, el jardín esconde una peculiaridad única, de especial relevancia para la sensibilidad contemporánea: la reunión, en una sola obra de arte, de todo estímulo sensorial imaginable. Vista, oído, gusto, olfato, tacto... los cinco sentidos se encuentran en la vivencia del jardín para producir el disfrute contemplativo de quien lo recorre. Es lo que me gusta denominar “panestesia” del jardín, por extensión del término médico que designa el “conjunto de sensaciones experimentadas por un individuo en un momento determinado”. En relación con el jardín, la idea de *panestesia* se impregna de connotaciones muy interesantes. El jardín es la máxima expresión de una experiencia estética “total”, aquel ideal anhelado tanto por los artistas románticos como por las vanguardias históricas.

Otro concepto muy relacionado con el jardín, más utilizado en estética y teoría del arte, es el de *sinestesia*. La psicología de la percepción define la sinestesia como “imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente”.² Son muy conocidas las investigaciones de los poetas simbolistas; Arthur Rimbaud, por ejemplo, proponía en sus *Correspondances* ciertas equivalencias entre vocales y colores, consonantes con sonidos...³ Por su parte, Charles Baudelaire condensa en su soneto *Correspondances* (1857) toda la teoría sinestésica del momento y transmite el ambiente sensualista y multisensorial que caracterizaría el decadentismo *fin-de-siècle*. El poema de Baudelaire parte de la Naturaleza como fuente de esa sinestesia:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

La Naturaleza es templo en que vivos pilares
De tarde en tarde profieren imprecisos nombres;
Por bosques de símbolos pasa a través el hombre
Y todos lo observan con miradas familiares.

² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: “Sinestesia”, en *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. Consultado el 12 de febrero de 2024: <https://dle.rae.es/sinestesia>

³ SABATIER, François. *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. XIXe-XXe siècles, Tome II*. Paris, Fayard, 1995, p. 366.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs
d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les
prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des
sens".⁴

Como largos ecos que de lejos se confunden
En una recóndita y tenebrosa unidad,
Vasta como la noche y como la claridad,
Perfumes, colores y sonidos se responden.

Hay perfumes frescos como carnes iniciales,
Dulces como oboes, verdes como las praderas,
—Y otros hay, que son corruptos, ricos y triunfales,

Y tienen la expansión de las cosas duraderas,
Como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
Que de espíritu y sentidos cantan el embeleso"

Francisco García Gómez habla, en efecto, del jardín como "lugar del placer" y "territorio de la sinestesia". Destaca este concepto estético por su importancia para entender el arte del jardín "en todas sus variantes temporales y espaciales":

La sinestesia es la combinación de dos y más sentidos en la percepción de algo. Cuantos más sentidos participen en esta asociación, mayor será la excitación sensorial del espectador y, por consiguiente, mayor será su gozo estético. De ahí que el jardín constituya el *summum* de lo sinestésico: en su disfrute se dan la mano la vista, el olfato y el oído como los tres sentidos principales, pero también el tacto y, cuando así lo desea (y puede) el espectador, el gusto. Es el jardín como *obra de arte total*, muchos siglos antes de que el XIX sistematizara este concepto estético (entendido como fusión de todas las artes) que obsesionó a románticos, simbolistas y modernistas, y que Wagner llevó a su culminación operística.⁵

Así las cosas, no debe extrañarnos que las relaciones estéticas entre música y jardinería a lo largo de la historia hayan sido muchas y muy diversas. Como ocurre con otras disciplinas artísticas, dichas correspondencias se manifiestan especialmente desde las últimas décadas del siglo XIX, y seguirán desarrollándose de manera creciente desde 1900. Este texto se propone presentar la presencia del jardín como tema de inspiración

⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. S. l., Collections Litteratura.com, p. 16 [primera edición: París, Ed. Poulet-Malassis, 1857]. Consultado el 12 de febrero de 2024: <https://www.calameo.com/read/001862131b103f1588b99>

⁵ GARCÍA GÓMEZ, Francisco: *La Concepción. Testigo del tiempo*. Málaga, Arguval, 2004, p. 10.

en la música de este periodo, con el objetivo de definir algunas de sus expresiones y significados más importantes.

Las implicaciones musicales del jardín pueden ser, no obstante, de diversa índole. José Luis García del Busto distingue al menos tres niveles en dicha correspondencia: “música *del* jardín”, en la que la composición imita los sonidos naturales (pájaros, fuentes, hojas...); “música *para* el jardín”, compuesta para ser interpretada al aire libre, a menudo en recintos palaciegos; y “música *sobre* el jardín”, inspirada en la jardinería como arte, en abstracto o sobre un enclave concreto.⁶ En las páginas que siguen nos centraremos en esta última perspectiva, si bien esas evocaciones musicales del jardín incluyen a menudo los procedimientos descriptivos propios del primer nivel (la música *del* jardín).

El jardín ya había sido el escenario predilecto para algunas de las más conocidas óperas del siglo XIX. El compositor francés Charles Gounod sitúa en un jardín con parterres de rosas y lirios el momento en el que *Fausto* (1859) corteja a Marguerite con la famosa aria “Salut! demeure chaste et pure” (acto III: Jardín de Marguerite). En esta cavatina, la amada es idealizada según uno de los arquetipos femeninos del romanticismo, el de la criatura inocente y pura de la naturaleza; en este contexto, el jardín es el marco perfecto que además explica, según Fausto, la belleza serena, clásica, de Marguerite:

Salut! demeure chaste et pure
Où se devine la présence
D'une âme innocente de divine
Que de richesse en cette pauvreté!
En ce réduit, que de félicité!
O Nature,
C'est là que tu la fis si belle!
C'est là que cette enfant
a dormi sous ton aile,
A grandi sous tes yeux.
Là que ton haleine
Enveloppant son âme?

¡Salud! Morada casta y pura
Donde se adivina la presencia
De un alma inocente y divina
Cuánta riqueza en esta pobreza
Cuánto felicidad en este reducto
Oh, naturaleza,
aquí la hiciste tan hermosa!
Aquí esta niña
ha dormido bajo tus alas,
ha crecido bajo tus ojos!
¡Aquí donde, envolviendo,
con tu aliento su alma,

⁶ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: “Músicas de, para y sobre el jardín”, en AÑÓN, Carmen; LUENGO, Mónica (coords.): *Jardín y romanticismo*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2004, p. 30.

Tu fis avec amour
Epanouir la femme
En cet ange des cieux!⁷

has convertido con tu amor
a la mujer
en este ángel del cielo!

En *Romeo y Julieta* (1867), basada en la famosa obra de Shakespeare, Gounod volvió a incluir una escena de jardín en un contexto muy similar. El famoso dúo de amor entre Romeo y Julieta tiene lugar en el jardín del palacio de Capuletos, en el Acto II, donde Romeo canta su serenata (“Ah! Lève-toi soleil!”) a Julieta, asomada al balcón, y ambos deciden casarse lo más pronto posible (“O nuit divine je t’implore”).

Otro autor que utiliza repetidamente el jardín para situar el encuentro amoroso es Piotr Ilich Chaikovski. El libreto de *Eugene Onegin* (1879), sigue muy fielmente el original de Pushkin y se abre con una escena en *El jardín de la finca en el campo de los Larin*, donde Tatiana se enamora a primera vista del protagonista de la obra. En el caso del ballet *La bella durmiente* (1890), el primer acto transcurre en los jardines del palacio real donde se celebra la fiesta de cumpleaños en honor de Aurora. Aquí el jardín no solo se asocia con la belleza de la joven y el cortejo de sus cuatro pretendientes, sino que permite articular un gran número del cuerpo de baile, en los que los campesinos honran a la princesa con guirnaldas de flores.

Imágenes del jardín en la música instrumental y en la escena

El jardín como pretexto estuvo presente en toda clase de géneros instrumentales y vocales a lo largo de todo el siglo XIX. Sin embargo, es en las últimas décadas cuando se vincula de manera más clara con una estética común que proviene, en realidad, del ámbito literario y, concretamente, de la poesía simbolista francesa. De ahí que el enfoque predilecto desde el *fin-de-siècle* sea el de la “música sobre el jardín”, ofreciendo múltiples matices e interpretaciones a estas otras evocaciones jardineras.

⁷ BARBIER, Jules; CARRÉ, Michel (libreto); GOUNOD, Charles (música): *Faust. Opéra en cinq actes* [libreto]. Consultado el 13 de enero de 2024: http://www.operalib.eu/zpdf/faust_bn.pdf [primera edición: Paris, 1869], p. 21.

El máximo representante de esta tendencia es Claude Debussy, cuya afinidad estética y personal al simbolismo se refleja en las alusiones jardineras de sus primeras obras. La aproximación de Debussy es mucho más abstracta que la de los autores antes citados, por cuanto los valores y elementos atribuidos al jardín —belleza, sensualidad, serenidad, misterio, noche, agua...— aparecen generalmente en obras instrumentales, sin apoyo alguno en metáforas poéticas.

Más allá de la probable evocación de un jardín como el escenario del *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), algunas de esas obras tempranas fueron directamente inspiradas por jardines. Es el caso de *Lindaraja* (1901), para dos pianos, cuyo título remite al patio de mismo nombre situado dentro de la Alhambra, y que constituyó su primer acercamiento a la música española, tan importante en el resto de su producción. En 1902 (compuesta en 1898), su controvertida adaptación del *Péleas et Mélisande* de Maeterlinck se serviría del tópico del jardín nocturno para subrayar el misterio y ambigüedad de este triángulo amoroso.

No obstante, es en su obra de piano donde Debussy explora las posibilidades descriptivas y evocadoras de la música, que merecerían su clasificación (rechazada por el autor) dentro del impresionismo. Algunas de ellas parecen sugerir la idea de un jardín, ya sea a través de títulos evocadores o de la atmósfera musical misma; así, el “Clair de lune”, tercer número de su *Suite Bergamasque* (1890, publicada en 1905) se relaciona a menudo con la calma del jardín nocturno iluminado únicamente por la luna.

En otras piezas, Debussy (como otros coetáneos) se apoya ocasionalmente en efectos onomatopéyicos que imitan la música natural del jardín y, particularmente, la recreación del sonido de las fuentes o incluso la lluvia. Tales evocaciones musicales habían alcanzado cumbres notables durante el romanticismo. Una de ellas es *Jeux d'eau à la Villa d'Este*, de Franz Liszt (1877) que, en línea con los postulados de Liszt en aquel momento, reviste a su descripción musical de otros significados más complejos. Según García del Busto, “transmite el encanto de los juegos de agua que también sirven para

evocar el concepto de jardín como símbolo del bienestar y poder de la aristocracia o la burguesía adinerada⁸. El piano virtuosístico de Liszt es el medio idóneo para imitar el sonido de los surtidores, a través de distintos tipos de arpeggios, figuraciones rápidas en el registro más agudo, articulaciones en *staccato* y otros recursos similares.

Este fenómeno llega a su máximo desarrollo dentro del impresionismo francés, y de nuevo gracias a Debussy. Es el caso de “Jardins sous la pluie” (*Estampes*, 1903) o “Reflets dans l’eau” (*Images I*, 1905), obras que vuelven a incluir distintos efectos del agua en el jardín.

“Jardins sous la pluie”, segunda pieza de *Estampes*, describe un jardín que algunos autores sitúan en la ciudad normanda de Orbec, durante una tormenta. Captura la imagen de los jardines regados por la lluvia, con gotas cayendo sobre las hojas y las flores, creando un ambiente fresco y rejuvenecedor. Pero también alude a los habitantes de ese jardín, en este caso las niñeras que corren con los carritos de bebé para resguardarse de la lluvia: la cita de dos melodías infantiles francesas (“Dodo, l’enfant do” y “Nous n’irons plus au bois [parce qu’il fait un temps insupportable]”) ayuda a crear esta imagen en el oyente francés. Entre los recursos musicales que emplea Debussy, podemos citar el uso del bajo en *staccato* al comienzo de la pieza, bajo una figuración muy rápida de semicorcheas (el momento en el que el viento anuncia la tormenta, mientras caen las primeras gotas); el uso de trémolos, trinos y todo tipo de escalas (mayores, menores, de tonos enteros o cromáticas) refuerzan la sensación de inestabilidad y movimiento de objetos, ramas, etc. en este jardín bajo la lluvia.

En “Reflets dans l’eau”, al juego de agua se añade la idea del espejo (*miroir*), también muy presente en el impresionismo. La tercera de las tres piezas de piano de su primer volumen de *Images* (1905) guarda así cierto parecido con los *Jeux d’eau* de Ravel, compuestos en 1901 (estreno en 1902). Su secuencia de acordes aparentemente sueltos aparece como destellos o reflejos sobre el piano, sin un desarrollo de ideas melódicas,

⁸ *Ibid.*, p. 32.

con el único objetivo de representar esos reflejos mediante sonidos. El uso de armonías modales contribuye a la percepción de esa falta de progresión armónica. En la parte central, los rápidos arpeggios desde el registro grave al agudo refuerzan la idea de liquidez y movimiento del agua.

Otros autores impresionistas que trabajan en esta línea son Maurice Ravel (*Jeux d'eau*) y Ottorino Respighi (*Fontane di Roma*). Los *Jeux d'eau* (est. 1902) de Ravel, dedicados a su maestro Gabriel Fauré, anticipan el juego de reflejos que acabamos de ver en Debussy y evocan igualmente el sonido del agua brotando de las fuentes. Según el mismo Ravel, “esta pieza, inspirada en el sonido del agua y en los sonidos musicales que producen las fuentes, las cascadas y los arroyos, se basa en dos temas, como el primer movimiento de una sonata, sin someterse por ello al esquema tonal clásico”⁹. El antecedente más claro de *Jeux d'eau* es la obra de Liszt anteriormente citada, si bien Ravel prioriza el trabajo sobre las texturas y las resonancias frente a la idea romántica de melodía que aparece en los *Jeux d'eau à la Villa d'Este*. Según Gerard Larner, el acercamiento de Ravel enfatiza el aspecto pagano de su inspiración y lo distingue del lirismo de Liszt.¹⁰ En cualquier caso, el uso de la forma sonata como base estructural de *Jeux d'Eau* es coherente con el rigor compositivo que exhibe Ravel a lo largo de toda su producción, y lo aleja en este sentido de la espontaneidad y libertad formal que suele atribuirse al impresionismo.¹¹

Respighi, por su parte, evoca las fuentes de Roma en el primero de los tres poemas sinfónicos que dedica a Roma (junto a *Pinos de Roma* y *Fiestas romanas*). *Fontane di Roma* se desarrolla en cuatro movimientos, cada uno de los cuales describe musicalmente una fuente romana, en distintos momentos del día: “I. La fontana di Valle

⁹ “This piece, inspired by the sound of water and the musical sounds made by fountains, cascades, and streams, is based on two themes, like the first movement of a sonata, without however submitting to the classical tonal scheme”. Cit. ORENSTEIN, Arbie [ed.]. *A Ravel Reader: correspondence, articles, interviews*. Columbia University Press, New York-Oxford, 1990, p. 30.

¹⁰ LARNER, Gerard: *Maurice Ravel*. Phaidon Press Limited, London, 1996, p. 69.

¹¹ FODOR, Attila. “In dialogue with impressionism: *Jeux d'eau* by Maurice Ravel”, *Studia Ubb Musica*, LXVII, 1 (2022), p. 280.

Giulia all'alba", "II. La fontana del Tritone al mattino", "III. La fontana di Trevi al meriggio" y "IV. La fontana di Villa Medici al tramonto". De todas ellas, solo la última está realmente situada en un jardín, puesto que las demás fuentes son urbanas, y quizá por eso (y por la hora del atardecer) sea la pieza más melancólica de las cuatro. Según las notas escritas por el mismo Respighi en la partitura, a modo de programa: "La cuarta parte se anuncia con un tema triste que se eleva hasta un tenue murmullo. Es la hora nostálgica del ocaso. El aire está lleno del tañido de las campanas, el susurro de los pájaros, el crujido de las hojas. Después todo se calma suavemente en el silencio de la noche".¹²

Ese "tenue murmullo" de la fuente es evocado aquí por el sonido del arpa y la celesta, mientras que los dos temas de dicha parte son enunciados por el viento madera (flautas y corno inglés), y por la cuerda frotada (violín solista, violines segundos y violoncelos), respectivamente. Los pájaros susurran en forma de trinos, de nuevo en la cuerda, y de otros motivos breves a cargo de la sección de viento, combinándose así los juegos de agua con distintos ecos procedentes del jardín.

La inspiración que los jardines ofrecen a los compositores incluye, por tanto, otros muchos sonidos más allá de los surtidores en los estanques. El viento mueve campanas, el crujido de las hojas secas acompaña los paseos otoñales y el silencio de la noche adquiere connotaciones más poéticas cuando se trata de un jardín a la luz de la luna. El catálogo para piano de Debussy vuelve una y otra vez sobre estas evocaciones: "Cloches à travers les feuilles" (*Images II*, 1907-8), "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir" (*Préludes I*, 1909-10), "Feuilles mortes" y "La Terrasse des audiences du clair de lune" (*Préludes II*, 1910-13) ilustran bien esos otros elementos del jardín en la música impresionista.

¹² "La quarta parte si annunzia con un tema triste che si leva su di un sommesso chiocciolo. È l'ora nostalgica del tramonto. L'aria è piena di rintocchi di campane, di bisbigli di uccelli, di brusii di foglie. Poi tutto si quietta dolcemente nel silenzio della notte". Cit. LODISPOTO, Terenzio Sacchi. "Ottorino Respighi - Fontane di Roma", *L'Orchestra Virtuale del Flaminio* [página web]. Consultado el 13 de febrero de 2024: <https://www.flaminioonline.it/Guide/Respighi/Respighi-Fontane.html>

Este interés por parte de Debussy se extiende a su música orquestal, mediante alusiones generales a la primavera, que el oyente asocia casi automáticamente con paisajes reverdecientes, en el campo o en la ciudad: así, ocurre, por ejemplo, en *Printemps* (1887-1908) o en "Rondes de Printemps" (*Images* para orquesta, 1906-11).

En las primeras décadas del siglo XX, el jardín es un estímulo para muchos compositores de muy distintas tendencias, así como un escenario frecuente dentro del ballet. En este ámbito, puede ser el pretexto para crear un mundo mágico, habitado por seres fantásticos como el jardín del gigante Kaschei (*L'oiseau de feu*, Igor Stravinsky, 1910) o "Le jardin féérique" (*Ma mère l'oye*, Maurice Ravel, 1911, est. del ballet en 1912).

"Le Jardin Féérique" ("El jardín encantado") es el último movimiento *Ma mère l'oye*, ballet en un acto compuesto por Ravel a partir de una suite para piano a cuatro manos, titulada *Cinco piezas infantiles*. El ballet se basa en varios cuentos franceses, entre los que se encuentran *La Bella Durmiente* de Charles Perrault y *La Bella y la Bestia*, de Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont. En el caso de "Le jardin féérique", la versión para ballet narra el momento en que la Bella Durmiente es despertada, en dicho jardín, por el príncipe. Ravel utiliza la música para retratar la magia y la fantasía de un jardín encantado, poniendo a disposición de la historia todos los recursos de su brillante estilo como orquestador, "su torbellino de arpegios que conduce a un final de apoteosis sonora tan grandioso como presidido por esa idea de exaltada fantasía, de encantamiento, de magia"¹³.

Una visión fantástica pero totalmente distinta a la anterior es la que presenta el mismo Maurice Ravel en su breve ópera *L'enfant et les sortilèges* (1925), con libreto de la escritora francesa Sidonie-Gabrielle Colette. La segunda parte de esta obra transcurre en el jardín, durante el sueño del niño protagonista, en el que una *melée* de insectos y animales se abalanzan sobre él, en castigo por su mal comportamiento. El jardín

¹³ "Músicas de, para y sobre el jardín...", p. 30.

representa esta pesadilla infantil, que refuerza una partitura vanguardista estrechamente ligada a la acción dramática.

En el otro extremo, se encuentra “Make our garden grow”, el final de la opereta cómica *Candide* (Leonard Bernstein, 1956; última versión revisada en 1989). El jardín al que se refiere el título es, en realidad, la granja donde los protagonistas, tras sortear muchas dificultades, van a comenzar por fin su vida en común. Ello remite a la interpretación clásica del jardín como Edén o “paraíso”, y en efecto el tono de la canción es intenso y optimista, en el más puro estilo de Broadway. En cualquier caso, aquí el jardín es más un símbolo de esperanza que un espacio real que deba ser evocado musicalmente.

Las imágenes más frecuentes del jardín son, no obstante, aquellas relacionadas con el amor, especialmente cuando se trata de la musicalización de textos literarios. El jardín no es solo el lugar idóneo para el encuentro de los amantes, sino también su refugio en horas bajas, como en la canción tradicional francesa “La belle est au jardin d’amour”. En ella, la joven protagonista canta sus penas de amor a los pájaros del jardín (“Elle est là-bas dans ce vallon, / À un oiseau conte ses peines”). Benjamin Britten firma una de las muchas musicalizaciones modernas de este poema, primero para piano y voz (1946), y en 1947 en su versión orquestal. La música de Britten se ajusta, en este caso, al carácter popular del original, con cierto carácter pastoral, forma estrófica y una línea melódica sencilla que se vuelve más interesante en la última estrofa, con el giro al modo menor y el color que aportan ciertos cromatismos.

Más metafórica es la alusión al jardín en la sinfonía *Turangalila* (1948), de Olivier Messiaen. Esta obra es excepcional dentro de la producción de Messiaen, tanto por alejarse de la inspiración religiosa, como por su estructura en diez movimientos. En *Turangalila*, Messiaen hace una reflexión en torno a las ideas del amor y la muerte, a partir de *Tristán e Isolda*; no es casual que su sexto movimiento se titule “Jardin du sommeil d’amour”, pues la música recrea la atmósfera de ensoñación que envuelve a los dos amantes, sumidos en un profundo sueño. En él, las cuerdas y las ondas Martenot

enuncian el tercer tema cíclico de la sinfonía, el “tema del amor”, acompañado por los sonidos del ruiseñor, el mirlo y la curruca mosquitera, que imita la parte de piano. El canto de los pájaros y la evocación de sinestesias atraviesan toda la obra de Messiaen, lo que explica en buena medida la presencia del jardín en esta obra fundamental de su catálogo.

A esta selección de obras, que en absoluto pretende ser exhaustiva, habría que añadir las numerosas escenas de jardín que seguirán en las óperas de vanguardia, algunas de las cuales esconden detrás de su apariencia cómica una crítica social. Es el caso de la ópera de Albert Roussel *Le festin de l'araignée*, op. 17 (1912), breve ballet-pantomima en tono de fábula, representada por los insectos que habitan el jardín. Lo que parece un hermoso jardín en primavera, presentado por la plácida melodía pastoral de la flauta, termina siendo una trampa mortal no solo para los insectos que han ido cayendo en la telaraña, sino para la propia protagonista, devorada a su vez por una mantis religiosa.

Poesía y jardín en la canción lírica francesa: la *mélodie*

Pero el jardín en la música contemporánea es, ante todo, un motivo poético y pictórico. Ello se comprueba en Francia, probablemente por influencia del simbolismo, que ofrece numerosos textos a la imaginación musical de los compositores franceses. El mismo Debussy escribe canciones como “Dans le jardin” (1891, Grivollet), en las que el jardín vuelve a ser un lugar para enamorarse:

Je regardais dans le jardin,
Furtif au travers de la haie ;
Je t'ai vue, enfant! et soudain,
Mon cœur tressaillit : je t'aimais!¹⁴

Estaba mirando en el jardín,
sigilosamente a través del seto;
¡Te vi, niña! Y de repente,
Mi corazón saltó: ¡Te amé!

¹⁴ DEBUSSY, Claude. “Dans le jardin”, en *Songs, 1880-1904*. New York, Dover, 1981 [primera edición: París, Hamelle, 1905], pp. 66-67.

Por su parte, "Le Jet d'eau" (*Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*, 1887-89) toma uno de los poemas del libro *Les Fleurs du mal*. Aquí, el surtidor del patio riega las flores del jardín, simbolizando así no solo el sentimiento amoroso, vibrante y voluble, sino la belleza que trae consigo. Musicalmente, este ciclo de canciones representa un momento de transición en la obra de Debussy. Su estética wagneriana, abundante en innovaciones armónicas propias de *Tristán e Isolda*, perjudicó a su recepción por parte del público parisino, y sería progresivamente abandonada en favor de un nuevo estilo, que cristalizaría con el estreno de *Pelléas et Mélisande*.

[...] Dans la cour le jet d'eau qui jase
Et ne se tait ni nuit ni jour,
Entretient doucement l'extase
Où ce soir m'a plongé l'amour.

La gerbe d'eau qui berce
Ses mille fleurs,
Que la lune traverse
De ses pâleurs,
Tombe comme une averse
De larges pleurs.¹⁵

En el patio el arroyo que brota
Y no calla ni de noche ni de día
mantiene suavemente el éxtasis
En que el amor me ha sumido esta tarde.

El chorro de agua que mece
Sus mil flores,
Que la luna cruza
Con su palidez
Cae como una lluvia
Con lágrimas anchas.

Albert Roussel se acerca también al jardín desde el género de la *mélodie*, con sus canciones *Tristesse au jardin* (1900) y "Le jardin mouillé" (*Quatre poèmes*, 1903, poema de Henri de Regnier). En esta última, encontramos imágenes más directas sobre las sensaciones del jardín bajo de la lluvia, y el renacer de la naturaleza. El acompañamiento del piano evoca esas gotas de lluvia, bajo una melodía ondulante; toda la canción se desarrolla "en un registro homogéneo, pero en absoluto monótono, tanto en la armonía como en el ritmo y el canto".¹⁶

"Feuille à feuille, la pluie éveille
L'arbre poudreux qu'elle verdit;
Au mur, on dirait que la treille
S'étire d'un geste engourdi. [...]

Il pleut, et, les yeux clos, j'écoute,

"Hoja por hoja, la lluvia despierta
El árbol polvoriento que reverdece;
En la pared, parece que el enrejado
Se extiende con un gesto entumecido. [...]

Llueve y, con los ojos cerrados, escucho,

¹⁵ DEBUSSY, Claude. "Le jet d'eau", en *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*. Paris, Durand, 1904, pp. 18-20.

¹⁶ "... dans un registre homogène, mais nullement monocorde, tant pour l'harmonie, que pour le rythme et le chant". POUILLART, Raymond. "Albert Roussel et ses poètes. Musique et littérature", *Roczniki Humanistyczne*, XXX, 5 (1982), p. 49.

De toute sa pluie à la fois,
Le jardin mouillé qui s'égoutte
Dans l'ombre que j'ai faite en moi"¹⁷

Con toda su lluvia a la vez,
El jardín húmedo gotea
En la sombra que he hecho dentro de mí"

Raymond Pouillart compara esta "evocación muy discreta de la lluvia [...] a la que encontramos, en otro registro, en *Jardins sous la pluie* de Debussy o en *Jeux d'eau* de Ravel; en el caso de Roussel, el acompañamiento sigue la estela del impresionismo, las notas caen como gotas, pero lentamente, prueba de que el músico no busca el verismo, sino la sugerencia de una atmósfera".¹⁸

Dentro de la generación anterior a Debussy y Roussel, Gabriel Fauré es otro compositor que debemos recordar en este recorrido por los jardines musicales del siglo XX. Una de sus obras más populares es la suite *Dolly*, op. 56, para piano a cuatro manos, en los que se incluye la "Berceuse" (en un principio titulada "La chanson dans le jardin", 1893) y "Le jardín de Dolly" (compuesta en 1895). Pero aquí nos interesa más su papel como uno de los padres de la *mélodie*, género vocal que puso música a la delicadeza decadentista de la poesía francesa. Fauré es el autor del ciclo de *mélodies Le jardin clos*, op. 106 (1914-15), compuesto sobre poemas de Ch. Van Lerberghe. A pesar de las constantes referencias florales a lo largo de sus ocho canciones (dentro de la estética decadentista del poeta, cercano al Art Nouveau), el título de este ciclo hace referencia más bien al universo cerrado del Jardín del Edén, sin más alusiones al tema que nos ocupa.

Sin embargo, Fauré escribió en 1919 la canción "Jardin nocturne" (tercer número de su colección de canciones *Mirages*, op. 113), sobre un poema de Renée de Brimont, Esta *mélodie* condensa algunos de los tópicos y metáforas más comunes en el

¹⁷ ROUSSEL, Albert. "Le jardin mouillé", en *Quatre poèmes*, op. 4. Paris, Rouart Lerolle & Cie., 1921, pp. 14-17.

¹⁸ "... évocation très discrète de la pluie [...] à celle qui se trouve, dans un autre registre, dans *Jardins sous la pluie* de Debussy ou dans *Jeux d'eau* de Ravel; chez Roussel l'accompagnement se situe dans le sillage de l'impressionnisme, les notes tombent comme des gouttes, mais lentement, preuve que le musicien ne cherche aucun vérisme, et que le requiert la suggestion d'une atmosphère". *Ibid.*, p. 51.

simbolismo y el modernismo en relación con el jardín. En particular, la identificación del jardín con el ser amado, así como la evocación sensual del placer amoroso:

[...] Je sais, ô jardin, vos caresses sensibles
et votre languide et chaude volupté !

Je sais votre paix délectable et morose,
vos parfums d'iris, de jasmins et de roses,
vos charmes troublés de désirs et d'ennui...
ô jardin muet ! -- L'eau des vasques s'égoutte
avec un bruit faible et magique... J'écoute
ce baiser qui chante aux lèvres de la Nuit.¹⁹

[...] Conozco, oh jardín, tus sensibles caricias
¡y tu cálida y lánguida voluptuosidad!

Conozco tu paz deliciosa y morosa,
tus perfumes de lirios, jazmines y rosas,
tus encantos turbados por el deseo y el hastío...
¡Oh jardín silencioso! -- El agua de las pilas gotea
con un sonido tenue y mágico... Escucho
al beso que canta desde los labios de la Noche.

José Luis García del Busto nos ofrece otras referencias que pueden completar esta lista de canciones inspiradas en el tema del jardín; junto a Francis Poulenc ("Dans les tenebrès du jardin", sobre versos de Éluard, en *La fraîcheur et le feu*, 1950) cita otras del repertorio centroeuropeo, como:

El Libro de los jardines colgantes de Arnold Schoenberg sobre versos de Stefan George o la bellísima juntura de la música de Paul Hindemith con la poesía de Walt Whitman en *Cuando las lilas florecen en mi jardín*; o las canciones *Jardín antiguo* y *Jardín de amores* en las que el argentino Carlos Guastavino dialogó con versos de sus admirados Rafael Alberti y Luis Cernuda....²⁰

Los jardines en la música española

En España destacan, en primer lugar, las evocaciones de los jardines de Aranjuez, que se retrotraen al siglo XVIII con la sonata para violín y bajo en *El Jardín de Aranjuez en tiempo de Primavera, con diversos cantos de pájaros y otros animales*, de José Herrando (1720-1763). A partir del siglo XIX, éstas incluyen todo tipo de géneros, desde románticas piezas de salón (*La isla de la cascada de Aranjuez, nocturno para piano precedido de una introducción*, op. 66 y el vals a cuatro manos *Los jardines de Aranjuez* (1848), de Pedro

¹⁹ FAURÉ, Gabriel. "Jardin nocturne", en *Mirages, op. 113*. Paris, Durand, 1919, pp. 14-15.

²⁰ "Músicas de, para y sobre el jardín...", p. 31.

Albéniz)²¹ hasta el famoso *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. Incluso Francisco Asenjo Barbieri compone, en 1876, *La Casa del Labrador. Recuerdos de Aranjuez*, una polka para piano considerada dentro de sus obras menores, que se inspira en el famoso palacio de recreo situado en el Jardín del Príncipe.

En un contexto completamente distinto, y en pleno auge de los Ballets Russes, los citados jardines dieron título a una producción de danza: La Argentina interpretó, en 1918, *Los jardines de Aranjuez*, con música de varios autores (Albéniz, Ravel, Fauré y Chabrier) y escenografía de Josep Maria Sert.²² Según Francesc Fontbona, Sert apenas tocó el tema del jardín, pero sus “visiones recortadas, recompuestas y sublimadas de la naturaleza son, en ellas mismas, exponentes de un arte hermano de la jardinería”.²³ Sobre esta obra, de la que sólo tenemos referencias escritas, quedan todavía muchas imprecisiones. Según Adolfo Salazar²⁴, el montaje correspondía a los Ballets Russes de Diáguilev, coreografiado por Massine; Francesc Fontbona²⁵ acepta el dato de Salazar y, frente a Antonina Rodrigo, sustituye el nombre de Albéniz por el de Louis Aubert, entre los autores de la música. Joan Josep Tharrats se refiere a un programa de abril de 1919, en el teatro La Alhambra de Londres, donde se anunciaba el estreno de dicho ballet –en el que se incluía la obra *Las Meninas*–, pero concede la posibilidad de que fuera estrenado en Madrid en 1918.²⁶

El neoclasicismo musical español toma forma, a menudo, de viejas danzas cortesanas, como las que utiliza Ernesto Halffter para evocar su “Jardín antiguo (Minueto)”, segundo número de las *Tres piezas para orquesta* (1923). Así se refleja

²¹ CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador*. Madrid, Editorial Complutense, 1994, p. 351.

²² RODRIGO, Antonina. “En el centenario de Antonia Mercé, La Argentina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 484 (1990), p. 17.

²³ FONTBONA, Francesc. “El jardín en la pintura catalana modernista”, en LITVAK, Lily (com.). *Jardines de España (1870-1936)* [exposición: Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 17 de noviembre de 1999-9 de enero de 2000]. Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 1999, p. 119.

²⁴ SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003 [primera edición: México, Fondo de Cultura Económica, 1949], p. 229.

²⁵ El jardín en la pintura catalana modernista..., p. 119.

²⁶ THARRATS, Joan Josep. *Picasso i els artistes catalans en el ballet*. Barcelona, Edicions del Cotal, 1982, p. 30.

también en el concierto de Rodrigo (1939): su estilo clasicista se corresponde con el ambiente cortesano de dichos jardines más que con su estilo artístico, que oscila en realidad entre el trazado renacentista del Jardín de la Isla y la estética paisajista del Jardín del Príncipe.

Como sucede en otras disciplinas, la música española sintió durante estos años una irresistible atracción hacia el pasado andalusí, y muy en especial hacia sus jardines. En 1923 estrena Joaquín Turina la ópera en un acto y dos cuadros titulada *Jardín de Oriente*. El libreto del matrimonio Martínez Sierra es en realidad, un cuento orientalista, en cuyo título el jardín sirve tan sólo para situar la acción y evocar un escenario exótico.²⁷

El mismo Joaquín Rodrigo compone en 1928 su *Preludio para un poema a la Alhambra* para orquesta, y volverá sobre este tema en 1959, para escribir la pieza guitarrística *Junto al Generalife*. Por su parte, Joaquín Nin publica en 1927 el dúo *En el jardín de Lindaraja* para violín y piano, en un claro estilo arabizante. Las sonoridades tomadas del flamenco y el folclore andaluz (armonías frigias, ornamentaciones, ritmos ternarios, falsetas, etc.) se asimilan una vez más a la música andalusí, para recrear el exotismo de los jardines nazaríes.

Esas imágenes del jardín hispanoárabe se proyectan, en general, a todos los jardines andaluces. Ángel Barrios, miembro de los círculos intelectuales granadinos, dejó también varias composiciones de tema jardinero, todas ellas para guitarra: *Flor Granadina*, *Jardín granadino*, *Pregón de las flores*, *Recuerdo de mi jardín*.

En Cataluña se componen, por influencia del modernismo, diversas obras de inspiración jardinera o, al menos, floral. Como antecedente podrían citarse algunas obras que escribe Anselmo Clavé para algunos de sus coros barceloneses: *La fiesta de Flora*, *La Floresta* y la pastorela catalana *Les flors de maig* (1858). Setenta años después, el

²⁷ En el ámbito de la música escénica, se encuentra también Amadeo Vives con su obra *El parque de Sevilla* (1921), "farsa sainetesca" en dos actos con texto de Muñoz-Seca. Para un análisis más exhaustivo de la ópera *Jardín de Oriente* cf. SANZ GARCÍA, Laura: "De odaliscas y sultanes en un *Jardín de Oriente*", en CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa; PALACIOS NIETO, María (coords.): *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Logroño, 2014, pp. 205- 236.

folclore sigue muy presente en la pieza para cobla *El Roserar* (1926) compuesta por Eduard Toldrà: tanto la partitura como, sobre todo, el timbre característico de esta formación de viento –típicamente catalana– están aquí al servicio del ideario noucentista, del cual Toldrà es uno de sus referentes musicales.

En cuanto al repertorio para piano, ya en el siglo XX Enrique Granados compone sus piezas pianísticas *El jardín d'Elisenda* (1912), plena todavía de intimismo tardorromántico, y “En el jardín”, perteneciente al *Libro de Horas* (1913); también escribe, en 1915, una canción con acompañamiento de piano titulada *La diosa en el jardín*. En esta misma línea intimista, escribe Mompou “Jeunes filles au jardin” (*Scènes d'enfants*, 1915-1919). Aquí la música del piano recoge la atmósfera plácida y tranquila de la tarde en el jardín, con la depuración de medios y las armonías innovadoras propias del compositor catalán.

Quien se muestra más atraído por los jardines es, no obstante, Joaquín Turina. La primera serie de sus *Cuentos de España* para piano (1918) incluye la miniatura titulada “En los jardines de Murcia”,²⁸ a ella seguirá en 1920 la escena “En el jardín”, perteneciente a la suite orquestal de su ópera *La adúltera penitente* (1917), y la pieza “Jardines y callejuelas”, tema para piano que somete a siete variaciones en *Le Quartier de Santa Cruz*.²⁹

En este sentido, la aportación más relevante de Turina es el ciclo para piano *Jardines de Andalucía* (1924),³⁰ donde hace un recorrido por los tres jardines sevillanos: el de los Capuchinos, los Reales Alcázares y el parque de María Luisa. El interés de Turina por reflejar la atmósfera de cada uno de ellos se plasma en las leyendas que abren las

²⁸ TURINA, Joaquín. “4. En los jardines de Murcia”, en *Cuentos de España*, op. 20, primera serie [partitura para piano]. S. l., 1918, autógrafo (copia), pp. 8-9 (Fundación Juan March, sig. M-449-C).

²⁹ TURINA, Joaquín. *Le Quartier de Santa Cruz: op. 33* [partitura para piano, incluye: Thèmes: Jardins et ruelles = Tema: Jardines y callejuelas; var. I. Sérénade = Serenata; var. II. Dialogue à la fenêtre = Pelando la pava; var. III. L' autre = El otro; var. IV. Le Duel = El Desafío; var. V. L]. París, Rouart Lerolle and Cíe., 1925.

³⁰ TURINA, Joaquín. *Jardins d'Andalousie: suite pour piano, op. 31* [partitura para piano; incluye: I-III. La muse de Séville. Brune aux yeux verts; cale et rêveuse; I. Au jardin des Capucins; II. Aux jardins de l'Alcazar]. París, Rouart, Lerolle & Cíe., 1924.

tres piezas, y que explican al intérprete el sentido concreto de estas descripciones musicales: “En el jardín de Capuchinos” (“Les roses du jardin prennent lumière et couleurs à l’aube”), la seguidilla surge desde el registro grave para iluminarse hacia el agudo a medida que avanza el amanecer. La nota galante de “En el jardín del Alcázar” (“Rêve. Scènes galantes d’autrefois”) la aporta el ritmo de gavota que sigue a la introducción impresionista.³¹ Finalmente, el canto de los pájaros de “En el parque” (“Les oiseaux à midi. Evocation”), cierra el ciclo con el sonido brillante y efectista que caracteriza el lenguaje de Joaquín Turina. Otro caso muy distinto, que no debe confundir al lector, es la colección de piezas para piano *Jardín de niños*, op. 63 (1935), también de Turina, por tratarse de un ciclo donde el jardín aparece únicamente como testigo de los juegos y canciones infantiles.

Con la guerra civil seguirán publicándose en España obras alusivas al tema del jardín. La más significativa quizá sea, por sus connotaciones políticas y metamusicales, *Amanecer en los jardines de España* (1937) que compone —remedando el título de su maestro— Ernesto Halffter, tras tomar partido por el bando nacional. Terminada la guerra aparecen algunas obras menores, como la canción para soprano y piano “El estanque”, de Julio Gómez (tercero de los *Seis poemas líricos de Juana de Ibarbourou*, 1940), la desaparecida *Flores de España*, op. 41, de Salvador Bacarisse (1945) o *Jardín negro*, compuesta por Jesús Guridi en 1955. Turina volverá a evocar “El misterio del jardín” en el número 2 de su *Linterna mágica*, para piano (1945), y Rodrigo escribe, en 1957, *Música para un jardín*, suite de *berceuses* basadas en las distintas estaciones del año.

Algunas de esas obras constituyen, en realidad, la banda sonora de películas sobre jardines españoles. Conrado del Campo compuso, en 1943, la obra *Jardines de Madrid: el Buen Retiro*, que sirvió como fondo musical para un documental sobre el parque madrileño. Turina escribe, ese mismo año, “Misterio del jardín” y “Baile de

³¹ ROMERO, Justo. “About this recording”, en *Joaquín Turina (1882–1949): Jardins d’Andalousie • Le Quartier de Santa Cruz • Las musas de Andalucía • En el cortijo* [Jordi Masó, piano]. Naxos, ref. 8.572682, 2011.

surtidores”, incluidas en la obra *Primavera sevillana*, acompañando a un documental del NO-DO.

Este brevísimo recorrido por las músicas compuestas en torno al jardín confirma la importante presencia del tópico en la cultura musical del siglo XX, y pone en contexto la que puede considerarse culminación de este “género”: *Noches en los jardines de España* (1916), de Manuel de Falla. Su maestría en el uso de los recursos impresionistas, las referencias andaluzas y el tono tardorromántico de *Noches...* reflejan toda una tradición de descripciones musicales del jardín, a la que Falla no pudo ser, en absoluto, ajeno.

Bibliografía

BATTEAUX, Charles. *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. París, Durand, 1746.

BARBIER, Jules; CARRÉ, Michel (libreto); GOUNOD, Charles (música): *Faust. Opéra en cinq actes* [libreto]. Consultado el 13 de enero de 2024: http://www.operalib.eu/zpdf/faust_bn.pdf [primera edición: París, 1869].

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. S. l., Collections Litteratura.com [primera edición: París, Ed. Poulet-Malassis, 1857]. Consultado el 12 de febrero de 2024: <https://www.calameo.com/read/001862131b103f1588b99>

CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador*. Madrid, Editorial Complutense, 1994.

DEBUSSY, Claude. *Songs, 1880-1904*. New York, Dover, 1981 [primera edición: París, Hamelle, 1905], pp. 66-70.

DEBUSSY, Claude. *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*. Paris, Durand, 1904.

FAURÉ, Gabriel. *Mirages, op. 113*. Paris, Durand, 1919.

FODOR, Attila. "In dialogue with impressionism: *Jeux d'eau* by Maurice Ravel", *Studia Ubb Musica*, LXVII, 1 (2022), pp. 277-303. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.1.18

FONTBONA, Francesc. "El jardín en la pintura catalana modernista", en LITVAK, Lily (com.). *Jardines de España (1870-1936)* [exposición: Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 17 de noviembre de 1999-9 de enero de 2000]. Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 1999, pp. 111-122.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. "Músicas de, para y sobre el jardín", en AÑÓN, Carmen; LUENGO, Mónica (coords.). *Jardín y romanticismo*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2004, pp. 29-33.

GARCÍA GÓMEZ, Francisco. *La Concepción. Testigo del tiempo*. Málaga, Arguval, 2004.

KELLER, Marie. "Le Festin de l'araignée : danser l'entomologie". *SFLGC, bibliothèque comparatiste*, 2019. Consultado el 24 de febrero de 2024: <https://sflgc.org/acte/keller-marie-le-festin-de-laraignee-danser-lentomologie/>

LODISPOTO, Terenzio Sacchi. "Ottorino Respighi – Fontane di Roma", *L'Orchestra Virtuale del Flaminio* [página web]. Consultado el 13 de febrero de 2024: <https://www.flaminioonline.it/Guide/Respighi/Respighi-Fontane.html>

POUILLART, Raymond. "Albert Roussel et ses poètes. Musique et littérature", *Roczniki Humanistyczne*, XXX, 5 (1982), pp. 43-66.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: "Sinestesia", en *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. Consultado el 12 de febrero de 2024: <https://dle.rae.es/sinestesia>

RODRIGO, Antonina. "En el centenario de Antonia Mercé, La Argentina", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 484 (1990), pp. 7-28.

ROMERO, Justo. "About this recording", en *Joaquín Turina (1882-1949): Jardins d'Andalousie • Le Quartier de Santa Cruz • Las musas de Andalucía • En el cortijo* [Jordi

Masó, piano]. Naxos, ref. 8.572682, 2011. Consultado el 24 de febrero de 2024:
<https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.572682&catnum=572682&filetype>AboutThisRecording&language=Spanish>

ROUSSEL, Albert. *Quatre poèmes, op. 4*. Paris, Rouart Lerolle & Cie., 1921.

SABATIER, François. *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. XIXe-XXe siècles, Tome II*. Paris, Fayard, 1995.

SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003 [primera edición: México, Fondo de Cultura Económica, 1949].

SANZ GARCÍA, Laura: "De odaliscas y sultanes en un *Jardín de Oriente*", en CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa; PALACIOS NIETO, María (coords.): *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Logroño, 2014, pp. 205- 236.

THARRATS, Joan Josep. *Picasso i els artistes catalans en el ballet*. Barcelona, Edicions del Cotal, 1982.

TURINA, Joaquín. "4. En los jardines de Murcia", en *Cuentos de España*, op. 20, primera serie [partitura para piano]. S. l., 1918, autógrafa (copia), pp. 8-9 (Fundación Juan March, sig. M-449-C).

TURINA, Joaquín. *Le Quartier de Santa Cruz: op. 33* [partitura para piano, incluye: Thèmes: Jardins et ruelles = Tema: Jardines y callejuelas; var. I. Sérénade = Serenata; var. II. Dialogue à la fenêtre = Pelando la pava; var. III. L' autre = El otro; var. IV. Le Duel = El Desafío; var. V. L]. París, Rouart Lerolle and Cíe., 1925.

TURINA, Joaquín. *Jardins d'Andalousie: suite pour piano, op. 31* [partitura para piano; incluye: I-III. La muse de Séville. Brune aux yeux verts; cale et rêveuse; I. Au jardin des Capucins; II. Aux jardins de l'Alcazar]. París, Rouart, Lerolle & Cíe., 1924.