



*Paralelismo conceptual entre el Impresionismo pictórico y la  
composición musical de Claude Debussy: el caso de Preludio a la siesta  
de un fauno*



*Conceptual Parallelism between Pictorial Impressionism and  
Musical Compositions by Claude Debussy: The Case of Prelude to the  
Afternoon of a Faun*

---

**Mónica Susana Mestanza Revoredo**

Universidad Nacional de Música

mestanzamoni@yahoo.es

**Resumen**

La importancia de la obra *Preludio a la siesta de un fauno*, en el contexto artístico de su época, radica en las innovaciones que realizó Claude Debussy, en las que se puede apreciar el espíritu de libertad del compositor. En ese contexto, convivieron las artes plásticas, en especial la pintura que —dados los nuevos conceptos que aplicaron los pintores llamados impresionistas— generó un gran impacto en la música. De este modo, se plantea un cierto paralelismo entre ambas artes. En el presente trabajo se analizarán algunos aspectos musicales del *Preludio* relacionándolos con las características estéticas, técnicas y conceptuales de la pintura impresionista.

**Palabras clave**

Debussy; Impresionismo; elementos; preludio; análisis.

**Abstract**

The importance of the composition *Prelude to the Afternoon of a Faun* in the artistic context of its era is found in Claude Debussy's innovations demonstrating the composer's free spirit. In this context, the plastic arts coexisted, especially the art of painting which, given the new concepts applied by the so-called impressionist painters, produced a major impact on music. Therefore, a certain parallelism between these two arts is proposed. This research will analyze some musical aspects of the *Prelude* by connecting them with the esthetical, technical and conceptual features of impressionist painting.

### Keywords

Debussy; Impressionism; Elements; Prelude; Analysis.

Recibido: 31/07/17

Aceptado: 02/11/17

## INTRODUCCIÓN

El motivo del presente trabajo nace de la inquietud por ampliar mis conocimientos sobre las relaciones que se dan entre la pintura y la música de fines del siglo XIX.

En 1850 aproximadamente, París era el centro del movimiento cultural europeo de donde surgían artistas destacados de todas las artes, principalmente de la pintura. En aquella época aparece un grupo de pintores en busca de independencia artística, principalmente por buscar deshacerse de los estrictos códigos fijados en aquel entonces. A estos pintores se les llamó impresionistas por su nuevo estilo de la representación de la realidad. La música, que también seguía las reglas establecidas por la Escuela de Viena, empezó a buscar nuevos caminos. Es entonces que Claude Debussy aparece en el escenario impregnado por los nuevos conceptos artísticos, la exótica música de Oriente y con un espíritu de libertad total que se negaba a seguir con los cánones de los románticos. A pesar de que se negó siempre a ser llamado “impresionista”, es indudable el estrecho contacto que tuvo Debussy con los pintores impresionistas así como con los poetas simbolistas. Es así que, a través de este vínculo, nace el *Preludio a la siesta de un fauno*, composición que marcó el inicio de una nueva etapa en la historia de la música.

Mi interés por encontrar paralelismos entre la pintura y la música tiene sus orígenes en mi afición por la pictórica y aquello que desde mi infancia en la música de Debussy —especialmente el *Preludio a la siesta de un fauno*— me impactó profundamente, causándome sensaciones con el tratamiento instrumental, la sinuosidad de la melodía y la innovación orquestal que hasta ese momento no había escuchado. Inmediatamente asocié esta obra con cuadros de los pintores impresionistas cuyos contornos son difusos y donde se pierde la perspectiva. Estas “impresiones” que me dejaron el *Preludio* y las pinturas de los impresionistas las fui incorporando poco a poco en mi ejercicio como docente de Historia de la música, pues considero que es una materia en la que no se puede dejar de mencionar los movimientos artístico-culturales que contextualizaron decisivamente la música. En ese sentido, para la presente investigación me he propuesto investigar de qué maneras se da el paralelismo entre la pintura impresionista y el *Preludio a la siesta de un fauno*.

Los procedimientos metodológicos empleados aquí se han basado en el acopio de fuentes escritas y de fuente oral. El principal procedimiento reside en el análisis de las características conceptuales de la pintura impresionista, así como el análisis de los elementos melódicos, armónicos y de forma del *Preludio*. Este análisis será presentado en partituras de reducción al piano.

Finalmente, elaborar este trabajo ha sido una experiencia gratificante y enriquecedora para mis conocimientos, a través del cual espero contribuir con una estrategia pedagógica novedosa que comprenda el logro artístico desde dos perspectivas: la musical y la pictórica. El presente trabajo puede también ser importante en el campo de la interpretación musical, siendo algunos elementos abordados como el uso de la dinámica, el fraseo y los colores orquestales del planteamiento impresionista, de especial interés para instrumentistas y directores de orquesta.

## 1. PARIS EN EL S. XIX Y EL MOVIMIENTO IMPRESIONISTA

### ¿Qué es el movimiento impresionista?

Durante la década de 1860, Édouard Monet junto con un grupo de nuevos pintores y escritores franceses como Emile Zola, Edgard Degas, Claude Monet, Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, entre otros jóvenes que cultivaban una estética novedosa, solían reunirse regularmente en el Café Guerbois de París para discutir las nuevas propuestas del arte pictórico. Les gustaba pintar al aire libre los efectos de la luz con pinceladas visibles de color puro y a menudo, escenas de la vida cotidiana en París. A sus contemporáneos, las obras de estos pintores les parecían inacabadas y sus temas, insustanciales. Pero los nuevos artistas anunciaban el fin de una tradición dominante desde el Renacimiento. Muchas de sus ideas las tomaron de Gustave Courbet y sus colegas realistas que en 1850 se habían rebelado contra el arte academicista y su énfasis en los temas históricos, religiosos y mitológicos.

Hasta entonces, la generalidad de los artistas que deseaban darse a conocer no tenía más camino que las Exposiciones Universales para tratar de pasar los cánones establecidos por un jurado que representaba el arte de una aristocracia decadente, pero cuyos gustos seguían impregnando la vida cultural de las ciudades más importantes de Francia. La decisión de estos artistas de organizar una exposición de sus obras fue crucial, pues como artistas de vanguardia estaban excluidos *de facto* del Salón —la principal exposición pública de París para lograr el reconocimiento artístico—. La primera muestra, en la que se presentaron como Sociedad Anónima de Artistas, Pintores, Escultores y Grabadores, tuvo lugar en 1874. Los cuadros que ofrecieron allí eran de una novedad tal en materia de representación de las formas y de las coloraciones naturales, que provocaron la más violenta resistencia de los visitantes, ya que turbaron los hábitos visuales y los conceptos estéticos de la época.

Los críticos fueron despiadados, pero fue el comentario despectivo de Luois Leroy el que los denominó irónicamente como impresionistas, en referencia al cuadro *Impresión, sol naciente* de Claude Monet (ver anexo, ilustración n.º 1), donde el agua y el cielo se funden imperceptiblemente el uno en el otro. Desde entonces los llamados impresionistas celebraron en París ocho exposiciones que constituyeron un paso fundamental en la independencia del artista moderno con respecto a las instituciones académicas y a la creación de un mercado privado del arte. Lamentablemente, estos solo cosecharon burlas y rechazo, y muy escasos compradores.

El grupo, ridiculizado por los comentarios, no se desmoralizó; la respuesta de Pissarro a un amigo sirve de ejemplo: “Nuestra exposición va bien, es un éxito. La crítica nos abruma y nos acusa de no estudiar. Yo vuelvo a mis estudios que valen más que leer; no se aprende nada con ello”. (Ocampo, 1981, p. 14)

Visualmente, el grupo de impresionistas se inspiró en una importante fuente: la xilografía japonesa. De ella admiraban la osadía y la actitud informal hacia las leyes de la perspectiva. La ausencia del modelado de las figuras y los colores puros y brillantes de las estampas japonesas llevaron a un gran número de pintores a replantear su propio enfoque.

En su rebeldía contra el academicismo, los impresionistas desarrollaron sus propios temas, los cuales celebraban la vida moderna parisina. En lugar de episodios del pasado, religiosos, míticos, etc., pintaron escenas de las diversiones y ocupaciones de la gente de la ciudad y de los suburbios, además de paisajes naturales. El tema tenía menos importancia que la forma de pintarlo. Para la mayoría de los impresionistas aquello no era más que un mero vehículo que permitía mostrar los cambios de brillo y de luminosidad, y así afectaban al color con reflejos y sombras. Vuillermoz (1957, p. 44) nos dice al respecto que “los planos transparentes que captan las luces se encuentran y se penetran como las ondas sonoras ya que la pintura espiritualizada se transforma en música pura” [traducción propia].

Por otro lado, el Impresionismo respeta e ilustra esta clásica definición del arte: la naturaleza vista a través de un temperamento. La sola ambición de Monet de ser él mismo (y no otro) y la nobleza de sus ideales residen en una lealtad perfecta y en una íntima fidelidad a sí mismo y al mundo.

El tema más repetido de la pintura impresionista es el paisaje que hasta entonces había sido considerado un tema secundario. Esto constituye el pretexto idóneo para analizar los cambios de luz y la incidencia de estos sobre los objetos. Esta característica constituye uno de los elementos fundamentales del movimiento impresionista. Los pintores buscaban trasladar al lienzo las sensaciones que se producen cuando la luz se posa sobre un objeto o un paisaje. De ahí que Monet pintó varias veces la *Catedral de Ruán* (ver anexo, ilustración n.º 2) para mostrar cómo la luz tiene la capacidad de transformarla constantemente.

Los pintores impresionistas usaban pinceladas cortas, irregulares, sueltas, rápidas y vívidas de color. La técnica estaba dictada por la prisa, empleando generalmente para esto una gran cantidad de pintura. Sin embargo, no es que nos encontráramos ante una escuela de artistas intuitivos que trabajaban apresuradamente, por el contrario, cada uno de ellos se dedicaba largo tiempo a estudiar la nueva técnica pictórica. Por otro lado, ellos estaban muy al tanto de la llamada teoría de los colores que sostiene la existencia de colores primarios y colores complementarios. La retina del espectador es la que se encarga de mezclar los colores al mirar un cuadro a cierta distancia, por lo tanto, el pintor no los mezcla en la paleta, sino que los superpone en el lienzo.

Por otro lado, se eliminaron los contornos y, por lo tanto, al difuminarse los detalles, el dibujo perdió la gran importancia que había tenido hasta ese momento. La sombra no era negra en un cuadro impresionista, sino del color complementario correspondiente. Así se rompía con la dinámica propia del dibujo y el claroscuro, para demostrar que una sombra podía ser más clara e intensa y seguir creando la sensación de sombra y profundidad. A esto se le agregó la ausencia de perspectiva; por tanto, desapareció el punto de referencia. Los impresionistas apostaron por una pintura plana y bidimensional.

La fotografía ejerció una gran influencia sobre la pintura impresionista. Fue gracias a las primeras fotografías en movimiento que se pudo observar cómo se movían exactamente las personas y los animales. Al mismo tiempo, aquellas imágenes obtenidas con las nuevas cámaras instantáneas, que captaban las impresiones momentáneas de la naturaleza en un momento concreto, hicieron que algunos artistas empezaran a reconsiderar la noción misma de la composición del cuadro. Pero también la fotografía les permitió a los pintores adoptar un punto de vista panorámico más amplio. Por primera vez, la pintura empieza a no representar las cosas como son en la realidad, a alejarse de las formas. Por otro lado, el arte de la pintura impresionista le da a los objetos un valor humano, ya que reproduce las cosas tal como las ve el ojo humano: una visión cambiante y móvil. Al respecto, Monterroza y Valencia (2010) comentan que es notorio que “la pintura toma elementos de la fotografía y rompe con los planteamientos anteriores. Por ejemplo, la organización espacial cambia con los encuadres centrados, pues la pintura aprende de la fotografía los nuevos esquemas que acaban con la artificialidad de los gestos y de las composiciones académicas” (p. 127). Esta afirmación está relacionada con el ritmo visual en la pintura impresionista, que se da a través de la repetición de luces, sombras, colores y formas, para darle a las figuras humanas y animales una sensación de movimiento. La artista plástica G. Senno comenta sobre este aspecto que la pintura impresionista busca darle movimiento a una bailarina, al modo de caminar de una persona, a un ejercicio deportivo o a otras actividades (G. Senno, comunicación personal, 2017). Para la representación de estas escenas es importante comprender el concepto de ritmo. Son las figuras las que tienen que dar la idea de movimiento según la óptica de los pintores impresionistas.

Hacia 1886 cuando se realizó la octava y última exposición impresionista, la polémica inicial se había apagado, y varios miembros del grupo empezaron a gozar de cierto éxito. Además, se

estaban separando estilísticamente. Para pintores como Degas, la pintura al aire libre fue una etapa, no un compromiso. Incluso Renoir, uno de los más fervientes defensores de esta práctica, conservó su admiración por sus maestros y las antiguas tradiciones. Solo Monet permaneció fiel a la filosofía impresionista hasta el final de sus días.

### **El impacto de la pintura impresionista en las artes**

El Impresionismo fue un movimiento clave dentro de la historia de la pintura donde tiene una importancia crucial tanto en el aspecto formal como conceptual. Formalmente, su estilo rompe con la tradición pictórica de hace siglos. Y conceptualmente, se introducen aspectos clave, como el de la impresión y la visión subjetiva, que marcarán definitivamente el arte posterior.

El Impresionismo significó la ruptura definitiva de las reglas tradicionales, de ahí su especial importancia. Apareció como un fenómeno que convulsionó al mundo artístico desde sus raíces y ejerció una gran influencia en la literatura, pero principalmente en la música. De esta manera, como sostiene Román de la Calle (2007), “las artes plásticas se esfuerzan, en sus manifestaciones experimentales, por incorporar la organización temporal a su propia estructura, mediante cambios, movimientos y elementos de la acción” (p. 96).

Así como los pintores impresionistas se rebelaron en contra de la representación tradicional de la realidad, los escritores llamados simbolistas se rebelaron en contra del convencionalismo de la poesía francesa. Siguiendo el pensamiento de los pintores, poetas como Stephan Mallarmé, Paul Verlaine y Arthur Rimbaud empezaron a escribir en un estilo en el que se enfatizaba la fluidez, la sugerencia y la pureza musical y sonora en el efecto de las palabras.

Uno de los aspectos más importantes es que el Impresionismo hizo cambiar las condiciones de relevancia de la estética, como comenta Vuillermoz (1957), que el impresionista es el artista que se interesa en las atmósferas, en los reflejos, en los aromas y en las vibraciones misteriosas que escapan a toda materia.

## **2. EL PARALELISMO CONCEPTUAL ENTRE LA PINTURA IMPRESIONISTA Y CLAUDE DEBUSSY**

### **La pintura musical: características de la obra de Claude Debussy**

Claude Debussy nació en 1862, cuando el mundo musical estaba dominado por el Romanticismo alemán con Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner, etc. En 1873 ingresó al Conservatorio de París donde, después de algunos años, sorprendió a sus maestros tocando extrañas armonías que desafiaban las reglas entonces establecidas. El joven compositor, al igual que los pintores impresionistas, necesitaba salir del salón y hacer música más fresca, más sencilla. Los once años que pasó estudiando en el Conservatorio solo le sirvieron para rechazar con más fuerza los principios menos característicos de la música francesa, como la técnica del virtuosismo y las formas clásicas. Durante su adolescencia, era señalado por sus ideas pocas o nada ortodoxas. En 1880 realizó numerosos viajes a Rusia donde se interesó profundamente por la música nacionalista de ese país, donde el Grupo de los Cinco estaba a la vanguardia.

En 1889 su imaginación se vio fuertemente impactada. Debussy tuvo una revelación de capital importancia, una revelación de un arte totalmente liberado, que cambiaría el devenir de su carrera musical. La Exposición Universal de ese mismo año le dio un espacio importante a la música popular representada por orquestas, cantantes y bailarines de diversos países. Debussy descubrió el pabellón reservado al arte oriental, del que se cautivó de manera inmediata, y lo visitó en numerosas ocasiones. Las orquestas de percusión y las danzas rituales lo cautivaron, en especial los bailarines y la orquesta de gamelanes de la isla de Java que atraparon su imaginación efervescente, lo cual le daría una nueva dirección a sus creencias estéticas. Como los músicos de Oriente, Debussy destaca la importancia de la calidad del sonido.

La gracia y la nobleza de la actitud de los artistas, su técnica coreográfica tan reservada y pudorosa, la discreción y la distinción de sus gestos estaban ahí para encantarlos, pues esas pequeñas estatuas vivientes realizaban a través del lenguaje de la plasticidad lo que Debussy deseaba extraer del vocabulario de los sonidos. (Vuillermoz, 1957, p. 64) [Traducción propia].

Fue en esa misma exhibición que asistió a un recital del pianista Louis Diemer, quien interpretó obras de Marin Marais y Jean Philippe Rameau para clavecín, acompañado por *viola da gamba*, flauta y *viola d'amore*, lo que a Debussy llamó mucho su atención.

Por esa época, pintores y poetas se juntaban para discutir abiertamente sobre sus innovaciones, algo que Debussy rechazaba, pues la sola idea de formar parte de un grupo organizado lo horrorizaba. No buscaba hacer proselitismo, incluso entraba en pánico de solo pensar que los jóvenes músicos podían ir tras sus huellas. Ello no le impediría seguir dócilmente la voz dentro de la cual estaban ligados los sinfonistas del pincel.

Debussy solo tenía veintidós años cuando ganó el afamado Premio de Roma con su cantata *El hijo pródigo*. Sin embargo, en 1887 abandonó su estancia en la Villa Medici de Roma pues se oponía a las estrictas normas académicas. En la década de los 90, la más productiva de su carrera, estrenó la ópera *Pelléas et Mélisande*, basada en un drama simbólico del poeta belga Maurice Maeterlinck. La serena intensidad y la sutileza de la obra tuvieron un gran impacto en la audiencia, y así la ópera se convirtió en un suceso a nivel internacional. Debussy ya era famoso.

Poco después de que retornase de Roma, Debussy se contactó con un círculo de artistas que le permitirían aclarar sus sueños y sus aspiraciones. Conoció a Mallarmé y a otros poetas a quienes frecuentaba. Por otro lado, quedó sorprendido con las obras de los pintores llamados impresionistas que sacaban de sus paletas gamas de infinitos colores, cuya yuxtaposición determinaba extraños fenómenos que modificaban su función cromática en el lenguaje pictórico y que comunicaban una sensibilidad no entendida; tal como lo hicieran el cuarto y el séptimo grado de una gama diatónica, que enriquecería sus obras.

En 1893 Debussy realizó una visita a los monjes de la abadía de San Pedro de Solesmes. Por razones políticas, los monjes benedictinos habían sido expulsados de su propia abadía y debían llevar sus vidas en la ciudad. Esto le permitió a Debussy acudir al pueblo donde residían y observar cómo se llevaba a cabo el servicio religioso y escuchar la música litúrgica.

A pesar del cáncer, Debussy trabajó sin descanso hasta que estalló la Primera Guerra Mundial en 1914, hecho que apagó sus deseos de seguir componiendo. Sin embargo, al año siguiente su ánimo para componer se reavivó. Pero a fines de ese mismo año, su salud se vio fuertemente afectada. Murió en 1918 durante el bombardeo a París, ocho meses antes de la victoria francesa.

Su obra está marcada por innumerables acontecimientos que le dieron una nueva visión de la música. En el año 1889 asistió por primera vez a una ópera de Wagner, *Parsifal*, y luego a *Los maestros cantores de Núremberg*. Esta sería una fuerte influencia para el joven compositor ya que se estaba gestando un nuevo pensamiento armónico: el atonalismo. Las ideas de Wagner lo atraían y lo repelían a la vez, ya que las consideraba muy pretensiosas por tratar de abarcar todas las artes y resumirlas en un espectáculo fastuoso. Hacia fines del s.XIX, el joven Debussy trató de buscar un lenguaje propio y salir del estilo romántico cuando este tendía a desvanecerse. Marías (1988) afirma que “los escritos de Debussy [...] no tienen ambición alguna, no pretenden ni teorizar ni menos aún crear doctrina o definir un sistema: son escritos totalmente ocasionales, que se refieren con frecuencia a la actualidad musical parisina del momento” (p. 1).

Recordemos que desde comienzos del s. XIX existió una gran preocupación por conquistar una sonoridad orquestal cada vez más intensa. Comenzando por Beethoven, la búsqueda de sonoridades potentes y de registros más amplios en los compositores era creciente. Los instrumentos se adaptaron progresivamente a esta nueva estética: las teclas del piano crecieron en número, la trompeta adquirió pistones, al arpa se le adicionaron pedales para así poder realizar todos los cromatismos. Así que la orquesta siguió creciendo con el afán de obtener un

efecto sonoro potente, en una búsqueda más elocuente para que los compositores puedan transmitir todos los estados del alma y las pasiones desbordantes en sus obras musicales. Debussy trató en todo momento de salirse de este camino donde la música ya no tendría que servir más para expresar los sentimientos personales del compositor: y se opuso a esta visión masiva de la orquesta, buscando en su lugar una combinación tímbrica sutil, refinada y enriquecida por el lenguaje sonoro con modalidades más amplias y flexibles. Debussy intentó renovar el uso de sus recursos hasta el punto de dar a la orquesta una transparencia sonora casi aérea, y para ello propuso una estética más descriptiva dentro de la cual el compositor no sería más el centro de su obra. El carácter de su obra evocó las imágenes favoritas de la pintura impresionista: la lluvia, la luz del sol a través de las hojas, el mar, la bruma. Debussy trató de expresar las impresiones sentidas a través de la evocación de estas imágenes. Esa fue la esencia de la música impresionista: nebulosa, misteriosa, imaginativa y que hizo uso de un acompañamiento orquestal discreto y sutil.

En el caso de Debussy, su música sobrepasa la mera descripción; en todos los títulos de sus piezas se encuentra una referencia visual y al igual que lo hacen los pintores impresionistas como Monet, Sisley, Pissarro y Renoir en sus paisajes, no define los contornos, sino que constantemente sugiere unas sensaciones sonoras que evocan en el oyente algún tipo de paisaje sonoro o emocional. (Rosell, 2011, p. 182)

Claude Monet y Debussy tenían un pensamiento en común que los animaba a seguir innovando: reemplazar la palabra consciencia por percepción, y así encontrar el fundamento filosófico del Impresionismo pictórico y musical, que renuncia al ideal quimérico de inmovilidad y de eternidad del clasicismo para inspirarse en los hechos inmediatos que los sentidos nos dan en presencia de las incesantes transformaciones del aspecto de las cosas.

Debussy se inspiraba frecuentemente en ideas pictóricas y literarias, de ahí que su música suene libre y espontánea, casi improvisada, sin sujetarse a los patrones románticos. Su enfoque del color tímbrico, la atmósfera orquestal y la fluidez melódica son características propias de la música impresionista. Y a pesar de que Debussy siempre rechazó esta calificación, se encuentran estrechos lazos entre su música y los recuerdos de las impresiones sentidas de la naturaleza. No es coincidencia que su música tenga una gran influencia del arte pictórico más revolucionario del momento. Debussy transpuso en sus obras sensaciones visuales y auditivas; la insistencia con la que se dedicaba a esta forma de expresión nos hace pensar en la prioridad que los pintores impresionistas le daban al paisaje, estableciendo diferentes analogías con aspectos musicales. Debussy se pronunció a favor de una música que proviene del contacto íntimo del artista con la naturaleza. Ella fue para el joven compositor una forma de escapar del universo romántico, descrita como una entidad neutra, sin sentimientos.

Es en esta comunión con la naturaleza donde Debussy le da vida a obras como *Nuages, La mer, Reflets dans l'eau, Clair de lune*, entre otras, que como cuadros, nos evocan los juegos cambiantes de la luz en la atmósfera.

En efecto, solo la música tiene el poder de evocar a su capricho los paisajes inverosímiles, el mundo indudable y quimérico que se afana secretamente en la poesía misteriosa de las noches, en esos mil ruidos anónimos que producen las hojas acariciadas por los rayos de la luna. (Debussy citado por Hernández, 2009, p. 139)

Debussy tuvo mucho contacto con la música medieval así como con los modos del *cantus firmus*. Su visita al monasterio de Solesmes causó gran impacto en el compositor, de ahí que empleó los modos en su música, como en *Chansons de Bilitis* que está en modo lidio. Wenk (1976) examina el uso de la modalidad en Debussy al sostener que para el compositor era importante demostrar hasta qué punto la melodía dominaba su pensamiento musical.

En cuanto al tratamiento de la armonía, Debussy buscó su propio camino. No se orientó hacia la música atonal como los compositores de la escuela vienesa de esa época, pero buscó una forma de escapar de la tonalidad, del modo mayor y menor. Justamente la armonía es

uno de los elementos distintivos del impresionismo. Debussy se burló de las reglas clásicas de la armonía, utilizando acordes de séptima de dominante, por ejemplo; fuera de toda tonalidad particular, simplemente por su belleza intrínseca, independiente de su contexto tonal. En lugar de encadenar un acorde de séptima de dominante a su resolución al primer grado, lo une con otro acorde de séptima de dominante de otra tonalidad sin importar la primera.

Debussy puso su genio en hallar una versión musical del impresionismo pictórico, lo cual logró creándose una técnica propia, sirviéndose de acordes nuevos y de formas inéditas en el trato de los antiguos, en liberarlos por completo de toda obligación preparatoria y resolutive, en introducir en ellos las notas sustitutivas y adicionadas. (Zamacois, 2003, p. 169)

Por otro lado, Debussy le dio una nueva vida a las fórmulas armónicas arcaicas que utilizaban el *faux-bourdon*, las quintas paralelas, las relaciones modales, etc., combinándolas con agregados sonoros como resultado de los acordes con notas añadidas o acordes por superposiciones tonales; es decir, por la utilización de la politonalidad. La impresión es una disolución tonal, que evita la disonancia en sí. No niega rotundamente la tonalidad, pero busca la funcionalidad de los bloques sonoros a través del timbre.

El vocabulario armónico de Debussy es muy amplio. La música impresionista trata de la desaparición de la noción de la disonancia, de la ausencia de preparación y de resolución y del empleo nada ortodoxo de las progresiones de acordes hasta de cinco notas. Debussy hizo uso de la escala pentatónica que escuchó de la música javanesa y de la escala de tonos enteros que —a diferencia de una escala mayor o menor— no tiene una sensible que la lleve a un centro tonal, y esto crea un efecto borroso e impreciso. También creó una paleta de infinitas gamas sonoras y policromas.

El pulso en la música de Debussy es a veces inconsistente como la tonalidad, pero no por ello deja de poseer una gran riqueza. Su flexibilidad rítmica se refleja en la cualidad fluida y no acentuada del idioma francés. Debussy compuso cincuenta y nueve canciones, muchas de las cuales fueron inspiradas en poemas simbolistas franceses en los que plasmaba la sutileza de la poesía. Tener en sus manos el libreto de *Pelléas et Mélisande* del simbolista Maeterlinck le dio una suerte de seguridad intelectual, dada la dificultad para traducir en sonidos situaciones y sentimientos sutiles y complejos a la vez. Así, en la que sería su única ópera, Debussy incorporó el pensamiento del dramaturgo en una creación sonora que sigue la línea del texto poético con espontaneidad, transponiendo en su rara atmósfera sugestiva la plasticidad de las imágenes. El libreto carece de unidad de espaciotiempo, propia del drama tradicional. Las alusiones a las circunstancias de los personajes son vagas, no se sabe cuándo ni dónde transcurren los hechos: texto ideal para un músico que no tiene preocupación alguna por el progreso ni el destino de la música tonal, y cuyo ritmo es tan efervescente como los etéreos personajes de Maeterlinck.

Pero esto no corresponde a toda la obra de Debussy. Él hace uso también de valores rítmicos considerados totalmente inusuales en toda práctica establecida: las superposiciones polirrítmicas, las fórmulas exóticas y hasta humorísticas, que hacen de su música una acumulación de eventos sonoros imprecisos y rarificados, como la línea en la pintura. Debussy tiende a suprimir la barra de compás, ya sea por una impresión de casi inmovilidad del ritmo o por una incesante fluctuación de un ritmo frenético. Esto último está directamente relacionado con la conexión entre el ritmo debussiano y el de la polifonía renacentista. Debussy emplea la repetición de patrones rítmicos que reflejan las técnicas isorrítmicas del período antes mencionado, así como las de retrogradación, disminución y aumento de fragmentos rítmicos para darle forma a una frase.

Después de su visita algunas iglesias de Roma y de escuchar la música de Palestrina y Orlando di Lasso —maestros de Renacimiento—, Debussy declara, en una carta que cita Heinlein (1962), que para él la única música sacra que existe es la de esos compositores y que “la de Gounod y Compañía parece proceder de una especie de misticismo histórico y da la impresión de una farsa siniestra” (p. 69). Debussy estaba en desacuerdo con la forma sonata, la gran estructura



fuertemente asociada a los alemanes que la tomaban como un logro supremo. Para él, la fórmula exposición-desarrollo-exposición estaba fuera de moda, y la tomó con gran libertad en su composición. En lugar de los temas tan formales y bien constituidos que se dan en la forma sonata en lugares específicos, Debussy compuso temas que representaban a las cosas, a las personas y a las escenas desde su propio punto de vista.

La forma sonata es más refinada no por estar de moda sino por el proceso dialéctico que esta implica, en contraposición de dos áreas tonales diferentes, siendo así que el bitematismo alcanza su apoteosis en los clásicos, su agonía en los románticos y la defunción en los impresionistas. (Ramírez, 2010, p. 114)

La forma de Debussy no es predeterminada, es totalmente libre y está en constante transformación. Se destaca justamente el uso de formas libres para imitar a los fenómenos naturales y los habituales, como lo hiciera Vincent van Gogh en su cuadro *Habitación en Arlés* (ver anexo, ilustración n.º 3), donde rompe con las leyes de la perspectiva, sin perder por ello la noción de la realidad como lo menciona Rassial (2011).

La melodía debussiana no constituye más el papel principal en sus composiciones, pues pasa a un segundo plano, y se da prioridad a otros componentes del discurso musical. La melodía es un reflejo de la armonía que esta emplea, afectada a la vez por la visión pictórica del impresionismo. No es ejecutada por un solo instrumento, nace por la superposición de diferentes colores, de manera que su contorno se desdibuja, se fragmenta en varias secciones, pierde la cuadratura de las frases y no se aprecian las cadencias con claridad. Las líneas melódicas con continuos cambios de acento nos llevan al pasado, a la elasticidad del canto gregoriano, de cuyas fuentes Debussy tuvo mucha inspiración a raíz de su visita a Solesmes. Maxime Jacob, citado por Rynex (2016, p. 55), sostiene que “conscientemente o no, muchos músicos llegaron a Solesmes buscando una fuente, como Satie y Debussy, por ejemplo. No existe duda de que el modo gregoriano está presente en muchas obras de compositores franceses” [traducción propia].

Son muy marcadas la indefinición y la subjetividad características del impresionismo, que dejan a la audiencia una total libertad para captar nuevas sensaciones como lo hicieron los pintores al dejar de marcar los contornos para que al espectador le sugiera una imagen. Con el impresionismo musical se da el inicio a la valoración del color sonoro, al que contribuyen la tonalidad, el registro y los matices, los cuales recrean una atmósfera de sensualidad y fantasía.

Otro aspecto importante en la música de Debussy es que está muy influenciada por el género popular —música que sea fácil de escuchar—. Él recicló el lenguaje de este género dentro de su propia obra, ya que tenía fascinación por la sencilla e inagotable riqueza de la música popular y un insaciable hábito de transportar la cultura popular —de todo aquello que había absorbido, desde América hasta España— a todos los ámbitos posibles. De ahí la cantidad de obras que Debussy compuso tanto para piano como para orquesta inspiradas en la expresión popular de diversos pueblos. Al respecto Fulcher (2001) concuerda con que además de componer obras para salón, Debussy creó muchas piezas basadas en el lenguaje vernacular de otras culturas. Estaba totalmente fascinado por la música popular de Norteamérica como las marchas, las baladas y el *ragtime*.

### **La obra *Preludio a la siesta de un fauno*: una visión musical**

En 1876 se publicó el poema *La siesta de un fauno* del simbolista Stéphane Mallarmé, quien se caracterizó por escribir textos en los que los sentidos no se dan con inmediatez sino que se van construyendo a través de una trama compleja entre las palabras y los símbolos. El poema representa escenas de los sueños de un fauno en el calor de la tarde quien, tras perseguir a las ninfas, cae rendido en la siesta para poseer en sueños a la naturaleza.

Debussy había compuesto una obra inspirada en un poema de Mallarmé, *Apparition*, y cuando compone el *Preludio a la siesta de un fauno*, ya ambos artistas se conocían bastante bien, de ahí que la historia de esta obra sea un claro reflejo de la profunda amistad de Debussy con el poeta. Es así que el propio Mallarmé, cuando supo de la intención del músico de componer una obra para su poema, dijo, según Wenk (1976, p. 149): “creí haberme metido yo mismo dentro de la música” [traducción propia]; pues no quería de ninguna manera una representación exacta puesta en ella.

En 1893 Debussy estrenó *La dama elegida* y el *Cuarteto op.10*, que llamó la atención de los parisinos. Ese mismo año, programó varios conciertos en Bruselas, en cuyo repertorio estarían las obras mencionadas, dos canciones y, para cerrar, el programa incluyó el manuscrito aún no publicado del *Preludio, interludio y paráfrasis finales para la siesta de un fauno*; pero Debussy consideró que la obra no estaba lista para ser interpretada y la retiró del programa. En 1894 la obra ya estaba terminada y lista para ser interpretada, pero de ella solo quedó la primera parte, el preludio.

Como Mallarmé no quería una traducción exacta del poema en música, la composición no está totalmente ligada al mismo, sino que es una ilustración bastante libre que hizo Debussy del poema, la impresión que le dio su propia lectura. Hernández (2009) no se equivoca al afirmar que “Debussy concibe la música desde el mismo ángulo desde el que Mallarmé lo hace respecto a la poesía, como espacio privilegiado de ficción” (p. 136). Es así que el compositor se propuso sugerir a través de la música las escenas que se dan entre los deseos y los sueños del fauno usando una orquestación que le asigna a cada instrumento una tarea narrativa. La sutileza y la sensualidad de los timbres de este pequeño poema sinfónico de solo nueve minutos de duración eran totalmente nuevas en aquellos tiempos. Los solos de los vientos, los llamados de los cornos con sordina y el *glissando* del arpa crearon una amplia variedad de delicados sonidos. La dinámica es tenue, y son pocos los pasajes en los que suena la orquesta entera, en la que los trombones, las trompetas y los timbales están excluidos. Al respecto, Martínez (2009) comenta que “el empleo de los timbres en la obra es radicalmente novedoso, de una delicadeza y de una seguridad completamente excepcional” (p. 105). La música va incrementando sensualmente para luego disminuir en un voluptuoso agotamiento.

Los primeros compases de *Preludio* son un solo de flauta con cromatismo ondulante, cuyo pulso inconsistente pero en constante movimiento hace que, junto con la tonalidad, esta pieza tenga un carácter soñador, casi somnoliento. Esta melodía se repite una y otra vez, más rápida, más lenta, junto con una variedad de acordes exuberantes. La fluidez y la levedad propia del Impresionismo se encuentran en esta obra. A pesar de no haber un pulso marcado, no se da la sensación de vaguedad, debido a la sutileza del ritmo. No es simple ni compuesto al oído, ambos se confunden con los pensamientos del fauno que simboliza el conflicto entre instinto y razón, reflejado en el contraste entre la flauta y las cuerdas.

El *Preludio* termina con la melodía principal tocada por los cornos con sordina que aparentan venir desde lejos. El sonido de los platillos antiguos se evapora finalmente en el silencio. Con estas nuevas sonoridades y técnicas musicales, la obra posee todos los fundamentos de la música moderna que sorprenden siempre por esa mezcla íntima de imágenes y de evocaciones de tan solo un instante, pero que dejarán una profunda y eterna marca en las generaciones posteriores de compositores.

Cuando se estrenó *Preludio a la siesta de un fauno*, gran parte del público reaccionó de manera positiva, mas no la crítica especializada. Pero para muchos la obra fue considerada como un nuevo camino para la música que por primera vez se expresaba con un lenguaje totalmente nuevo. La música meditativa basada en el poema de Mallarmé no podía haber estado mejor plasmada que en las innovaciones de Debussy, quien ignoró casi por completo las reglas de la armonía, de la orquestación y de la forma para entrar al dominio de las evocadoras imágenes y sensaciones que esta obra produce al oyente. Vuillermoz (1957) hace referencia al impacto que *Preludio a la siesta de un fauno* había causado en Maurice Ravel quien declaró que había sido un

éxito excepcional y que si él tuviera la posibilidad de tener un último contacto con la música al momento de morir, sería esta obra maestra la que el elegiría para que lo acompañe al más allá.

### 3. PINTANDO UN PRELUDIO

#### Un nuevo concepto de forma musical

La estructura de *Preludio a la siesta de un fauno* no encaja dentro de las grandes formas clásicas. La obra presenta rasgos de forma ternaria ABA', pero el aspecto no narrativo del texto y de la música nos conduce a una sucesión de instantes dispersos donde el tema inicial de la flauta hace de hilo conductor. Al respecto, Mesa (2014) sostiene que "Debussy en este caso parece tener la intención de despistar o distraer la percepción del oyente y crear una sensación en la cual el espacio y el tiempo no tienen límites evidentes" (p. 17).

La forma es una especie de arco que comienza con un movimiento ascendente en el compás 48 y continúa con una clara intención de llegar a un clímax hacia la mitad de la pieza en el compás 55. Entre los compases 52 y 63 se puede sentir claramente una sensación de liberación, de luminiscencia, de bienestar. Después del clímax, el fauno pierde contacto con la realidad y se pierde en la confusión antes de quedarse dormido, lo cual Debussy representa a través de dinámicas y motivos cambiantes que reaparecen. El movimiento descendente del arpa en el compás 106 da inicio a la resolución de *Preludio* con una cuarta justa que contrasta con los tritonos comúnmente usados a lo largo de la obra. El pulso flexible e impreciso con *rubato* del inicio adquiere mayor definición métrica en las secciones centrales. Mediante débiles y translúcidos acentos el compositor logra la fluidez; uno de los rasgos principales del arte impresionista. Esta perspectiva encaja con los rasgos musicales más sobresalientes de la obra.

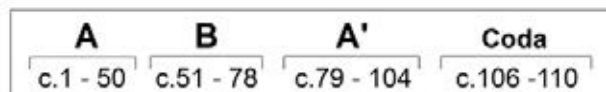


Figura n.º 1: Esquema formal de *Preludio a la siesta del fauno* - Elaboración propia

#### Una paleta de acordes

El *Preludio a la siesta de un fauno* da un paso más en el proceso de emancipación de la funcionalidad. En los primeros compases Debussy crea espacios sonoros que no se rigen por la armonía tradicional y en los que el concepto de la disonancia pierde su sentido. Estos no proporcionan una sensación de seguridad tonal definida. Hay una sensación de ambigüedad tonal. Ramírez (2010) sostiene que el primer acorde de *Preludio* es de un "manejo inusual: aparece como un acorde semidisminuido no dominante sobre A# [...], sin antecedente alguno y como una pincelada armónica que divaga en la tonalidad de mi mayor (p. 115), esta tonalidad se convierte en la referencia tonal a partir de la repetición del tema. Así, como he mencionado anteriormente, Debussy se aleja de los parámetros estrictos de la armonía, los cuales pueden sucederse uno a otro con total libertad, sin prohibición alguna; los une sin restricción y sin someterse a la tonalidad.

El acorde de la #<sup>97</sup> juega un papel protagónico en la obra. Si bien su empleo no es totalmente funcional, como acorde cadencial previo a la tónica o a algún otro acorde de la región, aparece con mucha frecuencia a lo largo del *Preludio* y cumple diversas funciones. Pero en todos los casos le da un colorido armónico y delimita las diferentes secciones. Aparece por primera vez en el compás 5<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Todos los fragmentos elegidos para el análisis han sido tomados de la reducción al piano de The Northon Scores (1995). La gráfica es elaboración propia.



Figura n.º 2: Acorde de la sostenido disminuido séptima – compases 4-5

Un poco más adelante, en los compases 1112 y 2122 se puede notar claramente el paralelismo de acordes. La armonización del tema inicial es elocuente, lo que da una impresión de ausencia de direccionalidad, de estatismo, donde los acordes se alternan sin que ninguno conduzca al otro.



Figura n.º 3.a: compases 11-12



Figura n.º 3.b: compases 21-22

En el compás 31 aparece otro acorde, el de do#<sup>7</sup>, pero el clarinete toca primero una melodía cromática y luego una secuencia de tonos enteros, lo cual genera nuevamente una ausencia de tonalidad.



Figura n.º 4: compás 31

A lo largo de toda la obra hay series de acordes similares, pero hacia el final del *Preludio*, en los compases 107-108, aparece una secuencia inusual de acordes que conducen a la tonalidad de tónica mi mayor. Este fragmento es interpretado por los cornos con sordina y los violines, los cuales dan una sensación de somnolencia.



Figura n.º 5: compases 107-108

El planteamiento armónico de toda la obra resulta llamativo: la primera sección está alrededor de mi mayor, la sección central está en re bemol mayor y en la reexposición vuelve a la tonalidad inicial. Esta relación está muy lejos de tónica dominante o relativa mayor menor.

Las armonías en Debussy, carentes de sentido constructivo, a menudo sirven para el propósito colorista de expresar estados de ánimo e imágenes plásticas. Tanto los estados de ánimo como las figuras, aunque sean extramusicales, se convierten así en elementos constructivos, incorporados a la función musical; ocasionan una suerte de comprensibilidad emotiva. De esta forma la tonalidad se ve completamente destronada en la práctica, si no en la teoría. (Schoenberg citado por Mesa, 2014, p. 20)

### Pinceladas melódicas

El tema inicial de la obra está basado en una melodía constituida por un inusual VI grado (do#) prolongado, para luego descender rápidamente y detenerse nuevamente en la nota inicial más corta, presentado por la flauta. Los cuernos con sordina le siguen en esta melodía que termina en la#, donde se encuentra una mezcla de cromatismo y de gamas tonales. Este tema se presenta tres veces, con algunas variantes, y termina con un motivo más lento.



Figura n.º 6: compases 1-4

El tema lírico (compases 55-58) tiene un carácter muy expresivo, pero alejado del espíritu romántico. Está claramente enunciado en re bemol mayor. La escala de tonos enteros aparece al final para darle color al tema que es presentado por los vientos.



Figura n.º 7: compases 55-60

## CONCLUSIONES

—El paralelismo conceptual entre la pintura impresionista y la composición musical de *Preludio a la siesta de un fauno* de Claude Debussy se da a través de un nuevo lenguaje en el que se expresan ambas artes, basado en la evocación de imágenes.

—La búsqueda de nuevos efectos determinó que Debussy propusiera una armonía novedosa en la que los acordes no guardan relación entre sí, para crear una imagen sugerida, análoga a lo que hacen los pintores impresionistas al yuxtaponer los colores en el lienzo.

—Un factor que tuvo un rol determinante para que se dé el paralelismo fue la ruptura del concepto de perspectiva en la pintura impresionista, del mismo modo que lo hace Debussy al proponer estructuras armónicas totalmente novedosas en el *Preludio a la siesta de un fauno*, como son las gamas tonales en bloques de acordes que no guardan relación entre sí, es decir, fuera de toda tonalidad particular.

—Los elementos temáticos en la composición melódica de esta obra son difusos; en ellos se pierde la cuadratura de las frases, así como ocurre con los contornos fragmentados de la pintura impresionista, lo que contribuye a generar una atmósfera sonora de carácter impreciso.

—En el paralelismo conceptual entre la pintura impresionista y el *Preludio a la siesta de un fauno* destaca el hecho de no pretender destacar el objeto concreto, sino el impacto que este produce.

## REFERENCIAS

### Libros

- Fulcher, J. (Ed.). (2001). *Debussy and His World*. New Jersey: Princeton University Press.
- Ocampo, E. (1981). *El impresionismo: pintura, literatura, música*. Barcelona: Montesinos Editor.
- Vuillermoz, E. (1957). *Claude Debussy*. Paris: René Kister.
- Wenk, A. (1976). *Claude Debussy and the Poets* [Claude Debussy y los Poetas]. California: University of California Press.
- Zamacois, J. (2003). *Temas de estética y de historia de la música*. Barcelona: Idea Books.

### Textos en línea

- Calle, R. (2007). Sobre las relaciones entre música y pintura. *Aisthesis*, (42), 8797. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/1632/163219818007.pdf>
- Heinlein, F. (1962). Debussy crítico. *Revista Musical Chilena*, 16 (80), 6675. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13863/14143>
- Hernández, S. (2009). 'Plus loin que la musique': evocaciones plásticas en el pensamiento estético de Claude Debussy. *Quintana*, (8), 135145. Recuperado de [https://www.academia.edu/1207438/\\_Plus\\_loin\\_que\\_la\\_musique\\_evocaciones\\_pl%C3%A1sticas\\_en\\_el\\_pensamiento\\_est%C3%A9tico\\_de\\_Claude\\_Debussy](https://www.academia.edu/1207438/_Plus_loin_que_la_musique_evocaciones_pl%C3%A1sticas_en_el_pensamiento_est%C3%A9tico_de_Claude_Debussy)
- Marías, A. (1988). El escritor Debussy. *Cuenta y Razón*, (33), 17. Recuperado de [www.cuentayrazon.org/revista/pdf/033/Num033\\_016.pdf](http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/033/Num033_016.pdf)
- Martínez, J. (2009). Debussy: influencias plásticas y literarias en *Prélude à l'après-midi d'un faune*. *Revista Garoza*, (9), 103114. Recuperado de [https://www.google.com.pe/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjP8f3MyvUAhXD4CYKHWw\\_DekQFgggMAA&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F3123017.pdf&usq=AFQjCNF5PacJeCHhZXMepzAZTOvJEquXQ](https://www.google.com.pe/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjP8f3MyvUAhXD4CYKHWw_DekQFgggMAA&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F3123017.pdf&usq=AFQjCNF5PacJeCHhZXMepzAZTOvJEquXQ)

- Mesa, R. (2014). *Análisis estructural e interpretativo del Preludio a la siesta de un fauno de Claude Debussy*. Tesis para optar el grado de Magister. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/41982/1/7177807.2014.pdf>
- Monterroza, A & Valencia, N. (2010). La fotografía y la pintura impresionista: un caso de relación artetecnología. *Trilogía*, (2), 125131. Recuperado de <http://itmojs.itm.edu.co/index.php/trilogia/article/download/92/97>
- Ramírez, C. (2010). Debussy: otro camino al atonalismo. *Música, cultura y pensamiento*, 2 (2), 113123. Recuperado de [http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP2/10\\_Debussy.pdf](http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP2/10_Debussy.pdf)
- Rassial, J. (2011). Le vide, le blanc, le silence et le réel: Cézanne, Mallarmé, Debussy, avec Lacan. *Insistance 1* (5), 3542. Recuperado de [https://www.cairn.info/load\\_pdf.php?ID\\_ARTICLE=INSI\\_005\\_0035](https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=INSI_005_0035)
- Rosell, M. (2011). La música de Debussy y la pintura impresionista: dos artes que caminan de la mano. Una propuesta educativa. *Educación Artística Revista de Investigación*, 2, 181186. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4369422.pdf>
- Rynex, C. (2016). *Arabesque and the Early Music Influence in Debussy's Trois Chansons de Charles d'Orléans* [La Arabesque y la influencia temprana en Tres Canciones de Debussy de Charles d'Orléans]. Tesis para optar el grado de Doctor en Artes Musicales, Arizona State University, Arizona, USA. Recuperado de: [https://repository.asu.edu/attachments/170739/content/Rynex\\_asu\\_0010E\\_15825.pdf](https://repository.asu.edu/attachments/170739/content/Rynex_asu_0010E_15825.pdf)

## Partituras

- Forney, K. (1995). *The Norton Scores* [reducción al piano] (7a ed., vol. 2). Nueva York: s. e.

## ANEXOS

Ilustración n.º1: *Impresión, sol naciente*.  
Fuente: Museo Van Gogh. <https://www2.gwu.edu/~francais/fr05/art/images/impressionSL.jpg>

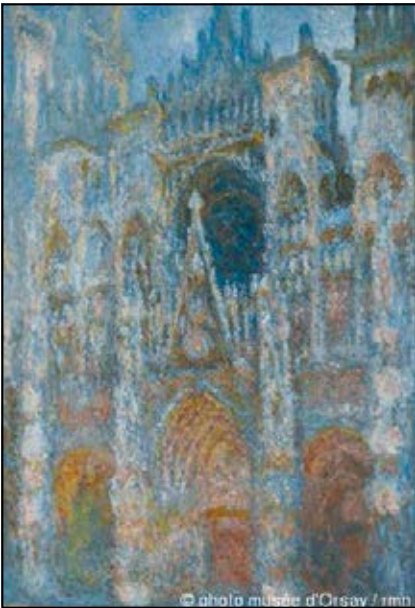


Ilustración n.º2: *La Catedral de Ruán*.  
Fuente: Museo de Orsay. [http://www.musee-orsay.fr/en/info/gdzoom.html?tx\\_damzoom\\_pi1%5Bzoom%5D=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bxmlid%5D=001287&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bback%5D=%2F%en%2F%collections%2F%index-of-works%2F%notice.html%3F%nocache%3D1%26numid%3D001287%26cHash%3D6810f33d25&cHash=15d0d2f310](http://www.musee-orsay.fr/en/info/gdzoom.html?tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=1&tx_damzoom_pi1%5Bxmlid%5D=001287&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=%2F%en%2F%collections%2F%index-of-works%2F%notice.html%3F%nocache%3D1%26numid%3D001287%26cHash%3D6810f33d25&cHash=15d0d2f310)

Ilustración n.º3: *La habitación en Arlés*.  
Fuente: Museo de Orsay. [http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp\\_af4c6d8bd3b184e27fb16bafbfe5d1d6.gif](http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_af4c6d8bd3b184e27fb16bafbfe5d1d6.gif)

